

El *b*oletín

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao



En portada reproducción del cuadro *Cantata* de Valentín de Zubiaurre

Circa 1920. Fue expuesto en la sala Vilches (Madrid 1928).



Sociedad Filarmónica de Bilbao



PRESENTAMOS ESTE BOLETÍN N° II con un ligero retraso, en plenas fiestas navideñas. Nos gustaría que sirva de Felicitación a nuestros socios y amigos y de hermandad entre todos en la Sociedad Filarmónica.

El primero de los trabajos –también numerosos y diversos en este número– se refiere a Valentín M^a de Zubiaurre. Coincide con la grabación de un CD de la colección de compositores vascos de la Orquesta Sinfónica de Euskadi. Merecido homenaje a este gran músico, patriarca de una de las familias artísticas más interesantes de los dos últimos siglos como muy bien lo expresa su autora.

La semblanza histórica está dedicada a la insigne pianista Alicia de Larrocha, cuyo fallecimiento acaba de producirse y que estuvo muy vinculada a nuestra Sociedad, como reflejan sus muchos conciertos en nuestra Sala y la grabación en nuestra Filarmónica de su primera *Iberia* de Albéniz.

Atendiendo a su conmemoración, la Sociedad Filarmónica ha programado, prácticamente, toda la obra de cámara de Robert Schumann. Ésta será glosada en dos artículos. El primero se centra en la obra con piano, tan fundamental, dentro del conjunto de las composiciones de cámara. El segundo aparecerá en el siguiente Boletín.

La integral de los *Estudios* de Chopin, que interpretará Louis Lortie, da lugar a un escrito sobre los mismos. En él se hace un análisis considerable de los *Estudios* y un boceto histórico de sus antecedentes. Los *Estudios* de Chopin son una aportación muy destacada en su obra.

Otro texto nos da a conocer un hecho interesante. La explicación sobre el instrumento y su denominación, *sinfonía*, que aparece en el poema de Müller, *Die Leier*, y que puso música Franz Schubert en el *Winterreise*. Melodía que luego utilizó Brahms para su Canon para dos voces femeninas.

Se cierra este número con la programación del segundo trimestre, enero a marzo, de 2010.

Esperamos que todo ello les resulte ameno y de su interés.

Asís de Aznar
Presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

EL MARAVILLOSO MUNDO DE LOS ZUBIAURRE

COINCIDIENDO CON la reciente grabación de la Orquesta de Euskadi del XIII volumen de la Colección de Compositores Vascos dedicado a Valentín M^a de Zubiaurre, la Sociedad Filarmónica quiere rendir un homenaje a este patriarca de una de las familias artísticas más interesantes de los dos últimos siglos, y a su hija, Pilar, artífice de la recopilación y conservación de las composiciones de su padre. Aventureros, artistas e intelectuales que compartieron el amor por su tierra natal, Garay, a la que, en gran medida, vincularon sus vidas y su arte.

Valentín M^a de Zubiaurre Urionabarrenchea nació en Garay en 1837. Hijo de labradores, desde muy niño supo que quería dedicar su vida a la música. Por este motivo, a los nueve años ingresó en la Capilla Musical de la Basílica de Santiago de Bilbao de la que era maestro Nicolás Ledesma. Allí permaneció ocho años hasta que fue contratado como organista de la parroquia de Santurce. Tan sólo ocupó este puesto un año. Valentín deseaba ampliar sus estudios musicales en Europa, concretamente en los conservatorios de Bruselas o Nápoles. Por este motivo, en 1853 decidió embarcarse a América para hacer fortuna y poder costearse así sus estudios. Pasó ocho años en Venezuela, entre Caracas y La Guayra, donde sobrevivió dando clases de piano y ofreciendo recitales. Por la correspondencia que mantuvo con su familia

sabemos que, cansado de la aventura americana y siguiendo los consejos de Ledesma, en 1861 regresó a Madrid para estudiar composición con Hilarión Esclava, convirtiéndose en poco tiempo en su alumno favorito. Cinco años más tarde, concluía sus estudios con el premio fin de carrera y la medalla de oro. Comenzaba a partir de ese momento, una brillantísima carrera profesional que le llevó a ocupar los puestos musicales más sobresalientes de su época. Primer pensionado de mérito en música de la Academia de España en Roma, Maestro de la Capilla Real durante los reinados de Alfonso XII y XIII, Académico de San Fernando y Titular de la cátedra de conjunto instrumental de la Escuela Nacional de Música y Declamación, fue también uno de los principales artífices del intento de creación de la ópera española. Su incursión en este género le llevó a componer tres óperas *Luis Camoëns*, *Don Fernando el Emplazado* (laureada con un premio nacional y representada en el Teatro Real) y *Ledia*, ópera de ambientación vasca, estrenada también en el Teatro Real.

Su catálogo compositivo está formado por más de doscientas obras entre las que se encuentran: óperas, zarzuelas, sinfonía, misas (compuso el *Réquiem para el funeral de la princesa de Asturias*, M^a de las Mercedes), obras para conjunto vocal, cámara, piano y órgano. También fue autor de los ejercicios de oposición para las plazas musicales de la Capilla Real y escribió una



Valentín Mª de Zubiaurre Urionabarrenechea

Grabado procedente de
la Ilustración Española Americana

Memoria acerca del estado de la música en Europa tras sus viajes por Italia, Alemania y Francia.

La vinculación con su tierra natal le llevó a componer algunas de las obras más representativas de su catálogo: los *zortzikos* en euskera, la Misa a cuatro voces y orquesta (compuesta por encargo de la Diputación de Vizcaya en 1864 y estrenada en Bilbao el día de San Ignacio de ese mismo año), el *Himno a Pedro Pablo de Astarloa* y *La canción de las lineras* (escritos para las fiestas euskaras de Durango de 1886) y el *Himno al Beato Valentín de Berriochoa*.

Valentín Mª se casó con Paz Aguirrezabal en 1878 y tuvo tres hijos: Valentín (Madrid, 1879-1963), Ramón (Garay, 1882-Madrid, 1969) y Pilar (Garay, 1884-Madrid 1970) que continuaron con la aventura y el talento artístico de su padre. Mientras los dos varones desa-

rollaron una carrera pictórica que les convirtió en dos de los grandes nombres del arte vasco del siglo XX, Pilar fue musa, amiga, embajadora del arte, pianista, escritora y activista de muchos de los movimientos artísticos e intelectuales de la España de los años veinte y treinta.

Al igual que treinta años antes lo había hecho su padre, a principios de siglo Valentín y Ramón viajaron a Francia, Bélgica, Alemania, Italia y Holanda para ampliar sus estudios. A su regreso, Pilar se convirtió en la marchante de sus hermanos al organizar sus exposiciones y la venta de sus cuadros. También fue la artífice de “los sábados de los Zubiaurre”, que se celebraban en el estudio de los pintores y que se convirtieron en una de las tertulias más atractivas de Madrid por la que pasaron Ortega y Gasset, García Lorca y Manuel de Falla, que interpretó al piano alguna de sus canciones. Casada con el crítico de arte vasco y director del Museo de Arte Moderno de Madrid, Ricardo Gutiérrez Abascal “Juan de la Encina”, cuando nació su único hijo, Leopoldo, Pilar pidió a sus amigos que le escribieran una dedicatoria que ella recogió en un librito. Entre ellos se encontraban Valle Inclán, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Zenobia Camprubí, Gabriela Mistral...

En 1938, invitados por el gobierno mexicano para formar parte de La Casa de España, y tras llegar a un acuerdo con el presidente de la Segunda República, Juan Negrín, varios intelectuales, entre los que se encontraban Pilar y su familia, se exiliaron a Méjico. Allí continuó con sus tertulias y los domingos, entre otros españoles, acudían a su casa Juan José



“Retrato de mi padre y de mi hermana”

Por Valentín de Zubiaurre circa 1909

Domenchina y Ernestina de Champourcin. También pasaron por allí Pablo Calsals y Adolfo Salazar.

Los tres hermanos compartieron su amor por Garay y por la casa que su padre construyó al volver de América, *Landabarrena*. Juntos pasaron allí los veraneos de su infancia y juventud. Posteriormente aprovecharon toda oportunidad para regresar y retratar en sus cuadros y fotografías a sus amigos y vecinos de Garay. Pilar que, a partir de 1961, regresó muchos veranos, celosamente guardó en un antiguo arcón del salón de la casa familiar la correspondencia y la casi totalidad de las partituras autógrafas de su padre. Gracias a la donación que hace unos años realizó la familia, actualmente este material se encuentra en el archivo de compositores vascos Eresbil.

Los continuadores del “maravilloso mundo de los Zubiaurre” son Leopoldo, el hijo de Pilar, y su mujer Mercedes. Al igual que ella, conservan y difunden el arte de su familia al tiempo que son unos anfitriones excepcionales. *Landabarrena* sigue siendo una de esas casas en las que casi siempre hay algún invitado. Su precioso jardín dando al Amboto, su salón, lleno de recuerdos, intacto desde hace más de sesenta años, el saloncito que reproduce la cocina de la casa de El Greco, y, sobre todo, la deliciosa compañía de sus propietarios actuales hacen que se siga respirando en ella el espíritu de la saga que hace casi doscientos años comenzó D. Valentín María de Zubiaurre.

P. S.

ALICIA DE LARROCHA



TENÍA 18 AÑOS cuando el 3 de noviembre de 1941 Alicia de Larrocha, fallecida el 25 de septiembre, se presentó por primera vez en la Sociedad Filarmónica de Bilbao. Fuera de su Barcelona natal fue aquel el primer recital dado cuando finalizó la guerra civil. Desde entonces era conocedora y admiradora de la tradición del público filarmónico bilbaíno que ha tenido la suerte de poder escucharla en una veintena de ocasiones. La última interpretando el concierto para piano y orquesta n° 2 de Beethoven con la Orquesta de Cámara de Stuttgart y dirección de Gilbert Varga. Aquel Beethoven que escuchamos entonces rubricaba, una vez más, la pasión de la pianista por los grandes compositores. A pesar de ser considerada la “primera dama de la música pianística española”, su arte era igualmente grande en todo lo que interpretaba.

Su primer programa tocado en Bilbao, de estilo ecléctico: Bach, Scarlatti,

Beethoven, Turina, Granados, Albéniz, finalizaba con dos de sus románticos favoritos: Chopin y Liszt. Coincidió aquel tiempo con el de profesora asistente de la Academia Marshall, continuadora de la creada por Enrique Granados y que, a partir de 1920 pasó a ser dirigida por el pianista y pedagogo de Mataró, Frank Marshall King, de quien Falla llegó a decir: “oyéndole tocar parece que es el propio espíritu de Granados quien toca. Su depurada técnica, perfecto control de la sonoridad y claridad en la ejecución serían absorbidos por la pianista barcelonesa quien a la muerte del maestro sería ella misma directora de la Academia con la colaboración de su marido, el también pianista Juan Torra.

Mucho se ha dicho y escrito sobre Alicia de Larrocha como máxima representante de la música pianística española, que lo fue sin duda. Desde muy temprano su fama fue internacionalmente consolidada

con el valioso Premio Internacional del Disco en París, (1959), por la grabación completa de la Suite Iberia y Navarra de Albéniz que inauguraba la importante serie discográfica, (Hispavox), “Obras maestras de la Música Española”. Para ésta, primera de las tres grabaciones realizadas de la misma obra, la pianista, que era muy exigente con los aspectos acústicos, eligió nuestra Sociedad Filarmónica como lugar idóneo. Se alojaba entonces en el Hotel Carlton y la grabación, para evitar al máximo los ruidos de la calle, se realizaba bien entrada la noche. Ella misma llegó a comentar con cierta gracia a Asís Aznar que, cuando salía del hotel a horas intempestivas, los conserjes se miraban como preguntándose a donde iría una señora como ella a tales horas durante los días que duró la grabación.

No era Alicia de Larrocha muy dada al encasillamiento musical. A pesar de su prestigio como autoridad en la música española, en una de sus pocas entrevistas concedidas a los medios informativos, —más de una vez manifestó su “alergia” a los micrófonos—, en 1973 comentó al escritor y crítico londinense Alan Blyth: “Yo nunca me especialicé en música española; eso era lo que la gente quería oír de mí; hasta que no tuve 18 años apenas la interpretaba. En mis recitales alternaba alguna pieza de Granados, aquellas que no se tienen como representativas del estilo español” Ese aspecto de la pianista lo atestiguan muchos de sus discos. Amaba el repertorio clásico y romántico: Scarlatti, Mozart y su muy querido Schumann.

Afortunadamente para la historia de la interpretación, Alicia de Larrocha ha dejado un precioso legado artístico con sus versiones, además de “Iberia”, “Goyescas” y “Danzas españolas” de Granados, la obra pianística de Manuel de Falla de quien, por cierto, con dirección de nuestro entrañable Jesús Arambarri y la Orquesta

de Conciertos de Madrid ha quedado una interesantísima versión de “Noches en los jardines de España”. Otros discos con piezas de Mompou; conciertos: el “Breve” de Montsalvatge estrenado en 1950 por la pianista que, a su vez, era dedicataria de la obra, el de Surinach, los dos de Ravel o varios de Mozart dirigidos por Solti y Colin Davis atestiguan la pasión que la pianista sentía por los grandes maestros. Entre sus mayores triunfos se cuentan los alcanzados en los EE.UU. en una gira, con mediación de Rubinstein, en 1954, con la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles dirigida por Alfred Wallenstein. Más tarde un nuevo contrato con una agencia americana le proporcionó muchos conciertos a desarrollar, acompañada de grandes orquestas americanas, durante varias temporadas.

Entre estos conciertos figuraba la interpretación de los cinco conciertos para piano de Beethoven repetidos en prestigiosas salas musicales. A partir de entonces la pianista catalana reservaba varias fechas para sus actuaciones americanas. Más tarde llegaron otras por Japón, donde fue idolatrada así como reconocida en los cinco continentes.

Entre sus recuerdos tenía como especial la emoción de haber tocado, con el autor, el concierto para dos pianos y orquesta de Francis Poulenc.

Su vida artística estuvo relacionada con grandes figuras de su tiempo. Ya se ha mencionado la colaboración de Rubinstein. Con Victoria de los Ángeles, a quien conoció poco antes de presentarse en Bilbao, mantuvo una gran amistad, además de ofrecer conjuntamente recitales. La gran soprano la eligió para que la acompañase al piano en la prueba de su primera grabación con la discográfica “La voz de su amo”. Recordaba como ambas alcanzaron, entre otros muchos, un gran triunfo juntas en un recital de música española en



*Los grandes y una muy hermosa!
Un recuerdo eterno, que dedica
a la Filarmónica de Bilbao.
Alicia de Chavira*

*Nº. 104-1982
Bilbao. 24.1.92*

Nueva York en los primeros años 70. Otro de sus grandes amigos fue el pianista Gonzalo Soriano: "Ejerció una gran influencia sobre mí; era una persona de gran corazón y un excepcional músico", dijo en Londres en 1973. Con el violonchelista Gaspar Cassadó actuó en muchas ocasiones. En la Sociedad Filarmónica tocaron juntos en 1956 y 1958. De su vinculación con la Academia Marshall surgieron contactos, además de con el mencionado Rubinstein, el sostenido con el histórico Alfred Cortot.

Su primer recital lo ofreció en Barcelona con 5 años. En la misma ciudad tocó repetidas veces con Lamote de Grignón y la Banda Municipal. En Madrid, con 11 años fue presentada por Arbós y su orquesta sinfónica tocando el concierto en Re, "Coronación", de Mozart. Su carrera realmente comenzó en España tras de la guerra civil. Precisamente la Filarmónica bilbaína fue la primera sala en la que tocó fuera de Barcelona. Hasta 1947 no actuó en el extranjero. Su primera tournée por EE.UU fue en 1955, donde a partir de entonces actuaba con mucha frecuencia. Allí triunfó durante muchos años. Después de la muerte de su marido, volvió a América en 1982. En su *rentrée*, recordaba el recital en el Carnegie Hall como uno de los acontecimientos más sobresalientes de su vida. Entre el

público se encontraban los famosos pianistas Arrau y Horowitz que fueron a felicitarla tras el concierto. Afortunadamente su hija Alicia, que la acompañaba entonces, tomó una foto de los tres pianistas con una "Kodak instamatic" que llevaba consigo. Esta foto, aunque lógicamente no era de gran calidad, apareció publicada en un *magazine* americano. El presidente de la Filarmónica de Bilbao vio la foto, la recortó y la reprodujo. En la siguiente actuación de la pianista en Bilbao, se la mostró a Alicia que quedó sorprendida con esta imagen de aquella fecha tan memorable para ella. Hoy la foto, dedicada por ella, figura entre las históricas que lucen en el camerino de la Filarmónica.

De sus tiempos de profesora guardaba curiosos recuerdos: "Lo primero que decía a mis discípulos, si no toca correctamente a Bach nunca podrá tocar música española; ambas contienen un ritmo estricto". Otra tiene que ver con Enrique Granados. Un discípulo le dijo: "Maestro quiero tocar para que usted me oiga". "¿Qué quiere tocar?, le preguntó el maestro. Conoce alguna sonata de Beethoven." "Sí, contestó el estudiante, cualquiera que a usted le guste". El compositor contestó: "Vaya a casa y cuando realmente pueda tocar una, vuelva".

K.E.

SCHUMANN:

Música de cámara en su segundo centenario (I)



Robert Schumann y Clara

Daguerrotipo (1850)

UN ACCIDENTE TONTO, que a larga se revelaría providencial, condujo la carrera artística de Robert Schumann desde la interpretación hacia la composición. Sus contemporáneos perdieron seguramente un buen pianista, la posteridad ganó un genio. No es de extrañar pues que la atención a su instrumento alcanzara en sus trabajos un rango de privilegio, en primer lugar en cuanto al nú-

mero de partituras a él consagradas, ya que, bien a solo, bien integrado en conjuntos de cámara, sea como solista ante la orquesta, sea como acompañante de la voz en los lieder y en las páginas corales, el piano jalona la mayor parte de su catálogo. Pero sobre todo porque está en el fundamento mismo de su pensamiento musical, de su propia concepción de la música.

Si la orquesta schumaniana ha sido criticada con dureza —con exagerada dureza— precisamente por esta razón, en la música de cámara sin embargo la conjunción del piano con otros instrumentos, de cuerda o de viento, el arte del maestro sajón alcanza una de sus cotas más felices.

Schumann firmó el primer gran quinteto con piano de la historia, combinación del cuarteto tradicional con el añadido del teclado, haciendo que su fulgurante *Opus 44* —que nosotros pudimos escuchar recientemente en nuestra Sociedad al Cuarteto Takács con Marc-André Hamelin, como preámbulo al repaso de la práctica totalidad de su música de cámara que, en conmemoración del segundo centenario de su nacimiento, se ha programado para la presente temporada y para la próxima— esté en el origen de todos los demás que tras él poblaron el repertorio. Partitura soberbia en el equilibrio constructivo, el *Quinteto* no es menos magistral en el dominio expresivo, ya que está recorrido por un juego de espejos a través de los que se van reflejando unos en otros diferentes contenidos emocionales, que le confieren una unidad tan definitiva como lo pueda ser la puramente arquitectónica, y en cualquier caso complementaria a ella.

Del *Cuarteto para violín, viola, violonchelo y piano op. 47* bien podría decirse que es obra gemela del *Quinteto* por múltiples razones. Y no sólo por haber sido redactado casi de manera simultánea a él en aquel venturoso año de 1842, en el que también vieron la luz los tres cuartetos de cuerda. Lo es también porque comparte tonalidad, mi bemol mayor, un mismo carácter expresivo, y no pocos hallazgos y soluciones formales, que curiosamente no volverán a aparecer en otras piezas

suyas. El movimiento lento se destaca como una eclosión de lirismo que le señala como uno de los momentos más seductores no sólo del legado schumaniano, sino también de todo el camerismo del siglo XIX. Nosotros lo escucharemos en la temporada próxima al Trío Brahms de Viena con el viola Lawrence Power. La colección de tres tríos para violín, violonchelo y piano es la cenicienta del corpus camerístico de Schumann. Quién sabe por qué, pero raramente acceden a las salas de conciertos. Así que cuando el próximo 13 de enero suban al escenario de la Sociedad Filarmónica será, desde luego, todo un acontecimiento. Máxime cuando sus intérpretes serán de la solvencia de la violonchelista Sol Gabetta y de las hermanas Baiba y Lauma Skride, al violín y al piano respectivamente. En el *Primero*, el *opus 63*, de 1847, Schumann retoma el modo menor —aquí *re*— que no había practicado en la música de cámara desde el primero de sus cuartetos de cuerda. Apenas ha transcurrido un lustro, y el universo espiritual del maestro se ha enriquecido ganando en gravedad, concentración y hondura. De los tres, es el que presenta una arquitectura más recia, una expresión más tensa y un ambiente dramático que a veces parece apuntar hacia lo épico, circunstancia inédita en su producción de cámara, si acaso hasta la *Segunda sonata para violín* datada cuatro años después.

El *Trío en fa mayor op. 80* (1849) vendría a ser en cierto modo la otra cara de la misma moneda. Todo lo que en el *Primero* remite a lo *masculino*, en él remite a lo *femenino*. ¿La eterna dialéctica una vez más entre Eusebius y Florestán, que nutre toda la obra schumaniana? Lírico, decididamente jubiloso en muchos momentos,

con un ritmo implacable en sus movimientos extremos que parece lanzar la música siempre avante, también sabe ser soñador, y cuando se tiñe de tristeza, ésta nunca se expresa mediante el aliento dramático del *Primero*, sino mediante una suave melancolía.

Escrito en la tonalidad de sol menor en 1851 —es decir, apenas cinco años antes de su muerte, en pleno preludio de la enfermedad mental que se iba a cernir sobre su persona para acabar con ella—, el *Trío n.º 3* es una página crepuscular, serena; pero de una serenidad *fatigada*, si así pudiera decirse. Es la serenidad del que sufre y no opone ya resistencia a la adversidad, al destino, al dolor, y hasta halla consuelo en ellos. Esa fatiga que se enuncia en cierta errancia formal, tantas veces criticada en sus obras postreras, lejos de ser una tacha, es la esencia misma de esta música que, al borde de la noche, se empeña en seguir cantando, revelando la belleza, afirmando gloriosamente la vida. Las supuestas inse-

guridades en cuanto a la forma acaban expresando por tanto más que la propia perfección. ¿Acaso una nariz desproporcionada no redimió la belleza de la reina Cleopatra de la impersonalidad?

Quinteto, cuarteto y tríos forman, junto a las sonatas de violín, el corpus mayor de la música de cámara con piano de Robert Schumann, que es la mayor parte, ya que únicamente prescinde del teclado en los tres cuartetos de cuerda. Pero tampoco hay que olvidar los títulos de ambición menor, como las *Piezas de fantasía* para clarinete, las *Romanzas* para oboe, *Adagio y allegro* para trompa, las *Piezas en estilo popular* para violonchelo, las *Estampas de cuentos de hadas* para viola, las *Historias de cuentos de hadas* para clarinete y viola, las *Piezas de fantasía* para violín y violonchelo, o las curiosas *Variaciones* para dos violonchelos y trompa con dos pianos. Géneros libres que apelan antes que a los rigores de la construcción, a la sugerencia poética, terreno en el que Schumann no tuvo rival.

C.V.



FREDERYK CHOPIN

Études



Fréderyk Chopin

Retrato por Eugène Delacroix

EL MES DE SEPTIEMBRE DE 1804 marcó un cambio de rumbo trascendente en la literatura pianística en general con la publicación de los primeros libros de *études*, o estudios para piano compuestos por Johann Baptist Cramer. Cramer, con su maestro Clementi, y los compositores Hummel, Dussek, Steibelt y Field, formaba el grupo de pianistas más sobresaliente de su época, y sus estudios se caracterizaban por un refinamiento

y una creatividad desconocidos hasta entonces. Eran algo diferente de las distintas piezas entonces conocidas como “lecciones”, basadas únicamente en la repetición rápida de una corta figura musical, de igual ritmo. El *étude* no se restringía rigurosamente a la figura básica, la pieza completa creaba el efecto de un continuo fluir de notas desarrollado imaginativamente alrededor de un solo dibujo o figura musical.

Aunque la palabra *étude* ya sugería que los pianistas debían trabajar la obra con el fin de desarrollar la destreza de sus dedos, los *études* de Cramer ofrecían unas armonías sensitivas y unas figuraciones pianísticas imaginativas dentro del idioma musical de su tiempo. Su libro de cuarenta y dos *études* tuvo tanto éxito entre los *connoisseurs* que desató inmediatamente los celos de sus competidores. El primero fue el berlinés Daniel Steibelt. Aunque estaba considerado un poco charlatán, Steibelt se apresuró a publicar meses más tarde un *Estudio para el pianoforte, con 50 ejercicios*, en los que intentaba seguir de cerca el estilo de Cramer. Seis años después, el gran maestro Muzio Clementi sacó a la luz la primera parte de su magnum opus, *Gradus ad Parnassum*, que incluía cierto número de notables estudios.

Las secuelas fueron interminables. Durante todo el siglo diecinueve, parece que todo el que tocaba o enseñaba el piano profesionalmente se creía obligado a aportar su cuota de *études* — doce, veinticuatro o cincuenta de una vez. Pero el valor de cualquier obra de arte, cualquiera que sea su forma, depende de la calidad del artista que la crea; así veremos enseguida cómo el *étude* para piano se elevó a la categoría de poesía en el pensamiento de Chopin y Liszt.

Pero Chopin fue el incomparable poeta del piano, el descubridor de sus secretos, de sus más íntimas y deliciosas posibilidades. Si todos los grandes compositores escribieron para el piano, algunos mucho, como Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, otros, como Liszt, muchísimo, nadie lo hizo con la exclusividad, devoción y sofisticación de Chopin.

Creó formas originales desconocidas hasta entonces en la literatura pianística, y recreó o perfeccionó algunas ideas de sus contemporáneos, como los “nocturnos” de John Field. Su obra abarcó un gran abanico de estructuras y figuras musicales, desde las deliciosas miniaturas de sus Preludios y algunas de sus Mazurkas, hasta las obras de gran extensión, como las Sonatas y los Conciertos con orquesta. Fue innovador con las Baladas y los Scherzos, dando a estas palabras un nuevo significado. Y es, sin duda, imposible llegar a exagerar la importancia y el atractivo musical de sus dos cuadernos de *Douze Études*, Op.10 y Op.25 que fue completando a lo largo de varios años. Es casi cierto que el primer ciclo (originalmente llamados “ejercicios”) fue iniciado antes de partir de Varsovia y los dos últimos *études* fueron escritos en París en 1832. Pronto Chopin comenzó un segundo ciclo (aunque se desconoce la fecha exacta) que fue componiendo durante varios años y completó en 1837. Ese año apareció el segundo cuaderno de *Douze Études*, Op.25.

Incluso un oyente casual puede reconocer sin dificultad, aun no sea capaz de describirlo, mucho menos analizarlo, el estilo musical de Chopin. En otras palabras, Chopin suena diferente a cualquier otro. Naturalmente, este idioma musical tan distintivo no apareció de la nada, completamente formado. Al igual que otros compositores, Chopin tuvo que pasar un aprendizaje, y su música sólo gradualmente fue desprendiéndose de las influencias formativas.

Cuatro de los géneros que se consideran familiares en la música de Chopin estaban ya esencialmente establecidos, y práctica-

mente en su formulación madura, antes de su partida de Varsovia. Estos eran el vals, la mazurka, el nocturno y el étude. Parece que Chopin se refería por primera vez a éste último en una carta (20 octubre 1829) a Tytus Woyciechowski – uno de sus cuatro íntimos amigos del Lyceum de Varsovia - diciéndole que había producido “unos Ejercicios, *large en forme*, de la única manera que sé hacerlo”. Estos fueron casi con certeza – según su biógrafo Jim Samson – los dos primeros études que formarían el Op.10, ya que existen unos manuscritos tempranos (copias, no autógrafos) de estas piezas con los títulos “Ejercicio 1” y “Ejercicio 2” y la fecha del 2 de noviembre 1830, precisamente el mismo día que Chopin dejó Varsovia para siempre. Continuó la composición del ciclo en Viena, a donde había viajado con su amigo Tytus, y lo terminó, como hemos indicado, en París, en 1832. Estos *Douze Études* Op.10 significarían su mayor logro en este período creativo.

Las piezas didácticas para el teclado, llámense “ejercicios” o “études”, tenían una larga historia antes de que Chopin publicara estos primeros Études en 1833. Aunque se pueden detectar en ellos algunas huellas de Cramer y Moscheles, no es menos cierto que la deuda más profunda es para J. S. Bach - a quien Chopin admiraba sin reservas - y no sólo en los aspectos técnicos. Ambos compositores consiguen un perfecto balance entre los objetivos técnicos y artísticos. Como señaló Schumann, en los études de Chopin la imaginación y la técnica están perfectamente equilibradas.

A diferencia de los grandes estudios de concierto de Liszt, los études de Chopin

retienen una evidente función didáctica, dirigiéndose en cada pieza a un particular problema técnico. Alfred Cortot, en su “Edition de Travail” lo indica al comienzo de cada étude. Por ejemplo, en el primero, en Do mayor, escribe “Progrès à attendre: Force des doigts, développement de l’extension. Autorité et bravoure”. Para llegar a esa meta, sin embargo, este étude en Do mayor exige uno de los requerimientos básicos de la técnica chopiniana: mantener la muñeca flexible y la mano suelta, de forma que sea la muñeca, no el brazo, la que se mueve recorriendo el teclado, permitiendo que la mano se encuentre en una posición natural. Aquí las indicaciones de pedal que marca Chopin son de gran ayuda, aunque el propio compositor repetía con frecuencia, que el empleo correcto de los pedales es un aprendizaje que dura toda la vida.

El manuscrito original del segundo Étude es notable por las detalladas instrucciones de *doigté*, para que los dedos largos pasen uno sobre el otro sin ayuda del pulgar de forma que el “sempre legato” pueda mantenerse a lo largo de la pieza. El resultado es un *doigté* poco ortodoxo típico de la actitud de Chopin de abandonar los convencionalismos si el resultado musical lo justifica. Otro ejemplo claro de esta conducta es el uso del pulgar en las notas negras, no solamente en el quinto étude, donde sería inevitable, sino en el sexto en Mi bemol menor, en el que esto ayuda al intérprete a mantener el legato del contrapunto junto con los bajos sostenidos. Aquí escribía Cortot que se trataba de conseguir el perfeccionamiento del juego polifónico, la intensidad expresiva del sonido y el legato.

El Op.10, n°3, en Mi mayor, es un estudio de la melodía ligada y su apropiado fraseo. Chopin, como otros compositores pianistas del temprano siglo XIX, dirigían a sus alumnos al teatro de ópera para encontrar los modelos apropiados de una calidad sonora consistente, y conseguir que el piano “cante”. En el siglo pasado, Vladimir Horowitz no se cansaba de repetir algo similar, y Shura Cherkassky, sin proclamarlo, lo ponía en práctica. La melodía del Op.10, n°3, es una de las más inspiradas e inolvidables de Chopin, y debe ser interpretada como lo haría un organismo vivo que respirase. Esto significa no sólo un respeto por las indicaciones del compositor sobre el fraseo y la dinámica, sino también una utilización discreta del rubato.

Dejando aparte los aspectos técnicos, los *Douze Études*, Op.10 tienen una significación especial en la producción de Chopin como la obra que más claramente representa la trascendencia de un estilo brillante, confrontando directamente el virtuosismo. El n°4, en Do sostenido menor – que tantas veces interpretaba Artur Schnabel como un *encore* – es una pieza de bravura de excepcional poder y energía. En cuanto al n°5, en Sol bemol mayor, Chopin se quejaba de que Clara Wieck había elegido tocar “sólo este estudio”, añadiendo que era “el menos interesante para aquellos que no sepan que está escrito para las teclas negras”.

El conocido como el “revolucionario”, el étude n°12, en Do menor, es sin duda el más popular de este primer ciclo. En él Chopin logra nuevas cimas de intensidad dramática y expresiva, y es el más poderoso de la colección, concentrando las

demandas técnicas en la mano izquierda. No hubo escasez de drama, retórica y pasión en el repertorio pianístico de la primera mitad del siglo XIX, pero lo que sitúa a esta pieza aparte es la elemental fortaleza de su estructura, de manera que la pasión urgente de su impetuosa melodía es contenida en su marco formal. “Parece que el compositor está echando humo de furia”, escribió un comentarista.

Más de una vez se ha mencionado la dificultad de hacer una clara distinción entre la música de Chopin y su personalidad. En varias ocasiones se ha observado su natural aire de distinción, su encanto y modales refinados. Todo lo cual ha sugerido ciertas cualidades en sus composiciones. Otro tanto se ha comentado de su enfermedad (“muestra su sufrimiento a través de la música”), su amor por el mundo femenino del salón, y, por supuesto, su patriotismo. Pero asociaciones de este tipo suelen ser engañosas, y rara vez penetran esas profundas reservas mentales que alimentan el proceso creativo. La verdad es que en estos más fundamentales niveles de creatividad, se sabe muy poco de la relación entre el compositor y su música.

Desafortunadamente el espacio de este trabajo no permite comentar otros aspectos, muy interesantes e importantes, de la vida de Chopin en esos años creativos de sus études, como fue la visita que hizo a Karlsbad (hoy Karlovy Vary en la República Checa) en el verano de 1835, donde pasó un mes largo con sus padres – él no sabía que iba a ser su último encuentro - o la visita a la familia Wodzinski pocos días después en Dresden, y el impacto que entonces le

causó el descubrimiento de María Wodzinska, así como el comienzo de su amistad con esta atractiva joven de dieciséis años.

Un año más tarde, regresando de Dresden a París, Chopin visitó a Schumann en Leipzig y le dejó una copia de la Balada en Sol menor. En esta ocasión tocó los dos primeros études del Op.25. La descripción que hizo Schumann de Chopin tocando el primero de ellos es evocativa: “imaginad un arpa eólica con un tono fundamental más profundo y a través de las armonías, en notas sostenidas, canta una maravillosa melodía . . . “ Más adelante, concluía: “El étude en La bemol, más un poema que un étude . . .”

Los *Douze Études*, Op.25 contienen muchos paralelismos con los Op.10, y en ellos aparecen varias de las figuras musicales del primer ciclo, aunque tratadas de forma diferente. Los arpeggios de la extendida mano derecha del Op.10 n°1, por ejemplo, se encomiendan a las dos manos en el Op.25, n°12 en Do menor (aunque finaliza con un *fortissimo* acorde en Do mayor). Igualmente el acompañamiento arpegiado de la melodía del Op.10, n°11 es recreado en el Op.25, n°1. En ambos casos la fuerza de la melodía descansa en la originalidad de las armonías y su atrevido cromatismo. La figura melódica del Op.10, n°2 se repite también transformada en el Op.25, n°2. El verdadero equivalente al “revolucionario”, n°12 del Op.10, es el bautizado como “Viento invernal”, Op.25, n°11, aunque la función de las manos está claramente invertida. Cuando los Op.25 se tocan seguidos, esta pieza entre los números 10 y 12 forma una poderosamente expresiva conclusión del ciclo.

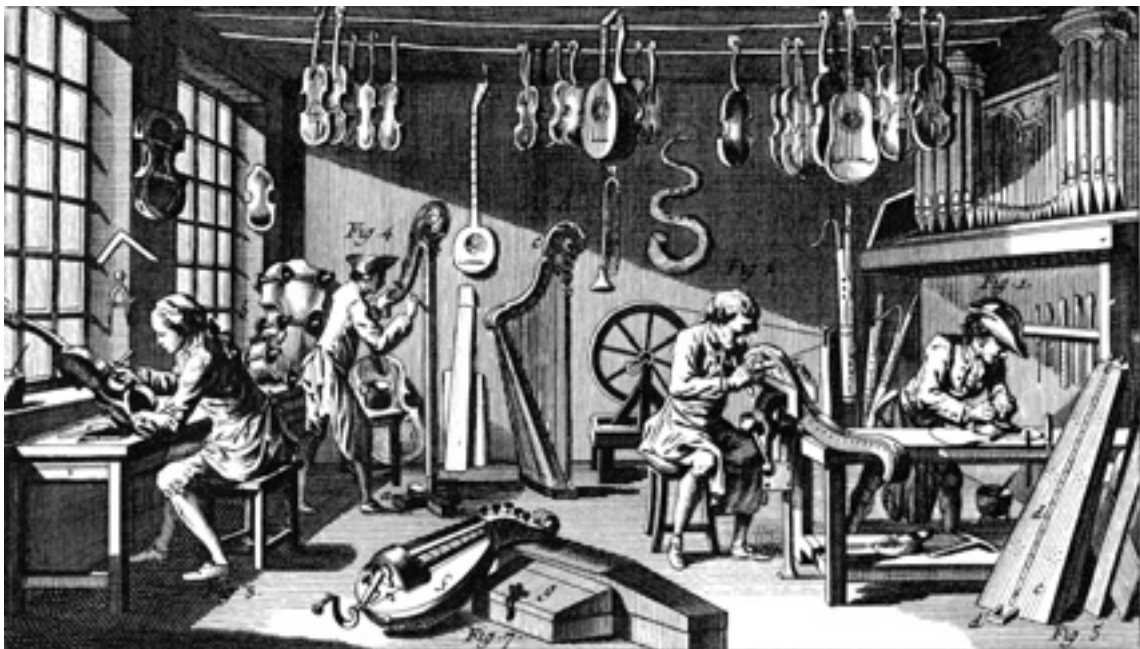
En éste, la excepción es el triste y melancólico séptimo, que funciona como un movimiento lento del ciclo, no muy diferente del Op.10, n°6. En otros momentos del Op.25, Chopin explora las complejas figuras musicales que pronto fructificarían en muchos de sus preludios.

En 1840, el bohemio Ignaz Moscheles y el belga François Joseph Fétis decidieron publicar un *Méthode des méthodes*, para el cual encargaron a Chopin, entre otros compositores, que escribiese unos estudios. Estos fueron los *Trois Nouvelles Études*, los únicos “sobrevivientes” del mencionado Método. Es curioso recordar que un pianista como Artur Rubinstein, que grabó en discos la obra completa de su compatriota (comprendidos los *Trois Nouvelles Études*), nunca incluyó los dos cuadernos de *Douze Études*, aunque el Op.10 n°4 y el Op.25, n°5 eran dos de sus *encores* favoritas. El segundo, en Mi menor, era también una de sus interpretaciones preferidas de quien escribe, que recuerda el *Più lento* central con un escalofrío.

R.R.



Glosa sobre un poema de MÜLLER-SCHUBERT



L'Encyclopédie (1750). Diderot y d'Alembert. Taller de un Luthier

El instrumento de cuerda que tañe el 'prodigioso anciano' del poema de Müller, *die Leier*, tiene una rueda de madera que se hace girar con un manubrio y frota las cuerdas pulsadas con un pequeño teclado, lo cual permite hacer sonar dos o más cuerdas simultáneamente. Se construía con caja de laúd o de guitarra. Su difusión por toda Europa en la Edad Media fue enorme y ello hizo que recibiese diversos nombres en cada lugar. A la península ibérica llegó, sin duda, por el Camino de

Santiago, como demuestra la talla existente en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, del Maestro Mateo en el siglo XII, donde dos músicos sostienen en sus rodillas un instrumento de este tipo, con fondo plano, muy grande y mientras uno hace girar la rueda, el otro pulsa las cuerdas.

El nombre en castellano, *sinfonía* o *cinfonía*, que define Sebastián de Covarrubias para este instrumento en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) es el siguiente:



Portico de la Gloria
Catedral de Santiago de Compostela

SINFONÍA [I]. Cinfonía. Instrumento músico, latine Symphonia, son acordado. [...] Algunos pobres franceses suelen traer un instrumento, a modo de violoncillo, y en el vientre dél, cierta orden de cuerdas, que con unas teclas que salen por defuera las arrima a una rueda, que trayéndola a la redonda con la mano derecha, tocando las teclas con la mano izquierda, la hace sonar suavemente. [II]. Vale lo mismo que consonancia o resulta de muchas voces juntas. Vulgarmente llaman sinfonía un instrumento que suelen traer los ciegos con un perrillo que baila.

Otros nombres con los que hace referencia a este instrumento son, por ejemplo: viella, viella de rueda, zanfona, zanfoña, zanfonía, etcétera. En el

Museo de la Fundación Joaquín Díaz en Uruña (Valladolid), dedicado a instrumentos populares, se exponen varias *sinfonías* para las que se ha adoptado el nombre de *zanfonas*. El nombre de *viella* es galicismo, *la vielle*, dado que, por ejemplo, Diderot y d'Alembert llaman *vielle en luth* al instrumento de la Fig. 7 de su grabado, adjetivándolo por la forma de la caja.

El verbo *dreben*, en el que Müller insiste en su poema, se ha traducido siempre como *girar la rueda*, que es la principal característica del instrumento para producir sonido.

Brahms adaptó la melodía del *Der Leiermann* para su canon para dos voces femeninas sobre texto de Rückert, consiguiendo que el romanticismo de su nostalgia amorosa, que le acompañó toda su vida, adquiriese una concentración sobrecogedora.

Der Leiermann

Wilhelm Müller (1794-1827)

Franz Schubert (1797-1828), *Winterreise*
D.911/24

Drüben hinter'm Dorfe steht ein Leiermann,
und mit starren Fingern dreht er, was er kann.

Barfuß auf dem Eise schwankt er hin und her;
und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an;
und die Hunde knurren um den alten Mann.

Und er läßt es gehen alles, wie es will,
dreht, und seine Leier steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter, soll ich mit dir geh'n?
Willst zu meinem Liedern deine Leier dreh'n?

* * *



Einförmig ist der Liebe Gramm

Friedrich Rückert (1788-1866)

Johannes Brahms (1833-1897), *Canon para
dos voces femeninas* Opus 113/13

Einförmig ist der Liebe Gramm,
ein Lied eintöniger Weise,
und immer noch, wo ich's vernahm,
mitsummen muß't'ich's leise.

* * *



El músico de la sinfonía

Müller/Schubert

Vagando por la aldea hay un músico con
una *sinfonía*
y con los dedos entumecidos gira la rueda
como puede.

Medio descalzo sobre el hielo se tambalea
y su platillo de las limosnas está siempre
vacío.

Nadie desea oírle, nadie le observa
y los perros gruñen alrededor del viejo
músico.

Y él deja pasar todo como quiera que sea,
gira la rueda, y su *sinfonía* nunca está muda.

Anciano prodigioso, ¿puedo ir contigo?
¿Quieres acompañar mis canciones girando
la rueda de tu *sinfonía*?

* * *



Monótona es la nostalgia del amor

Rückert/Brahms-Schubert

Monótona es la nostalgia del amor,
como la melodía de una canción con una
sola nota,
y todavía siempre, cuando la rememoraba,
debía tararearla en voz baja.

* * *

J.P.A.

Conciertos del Primer trimestre de 2010

EL DÍA 8 DE ENERO comienza el primer concierto del trimestre del 2010 con el **Cuarteto Leipzig**. Interpretará tres cuartetos: el llamado “El sueño”, de J. Haydn, el titulado “Rosamunde”, de Schubert y el Cuarteto en mi bemol mayor, de Mendelssohn. Este cuarteto se fundó en 1988 y está considerado como uno de los mejores del mundo. Entre otros muchos estrenos ha realizado también uno de Cristóbal Halffter. Completa con esta programación las *Commemoraciones de Haydn y Mendelssohn*.

El 13 de enero se realiza una *Commemoración R. Schumann*, a cargo de la violinista **Baiba Skride**, la violonchelista **Sol Gabetta** y la pianista **Lauma Skride**. Darán los tres tríos del autor: el nº 2, en fa mayor, de 1849; el nº 3, en sol menor, de 1851 y el nº 1, en re menor, de 1847. Hacemos notar que las hermanas Skride sustituyen a Patricia Kopatchinskaja y a Henri Sigfridsson por problemas de programación de estos.

El célebre pianista **Krystian Zimerman** ofrecerá un recital el día 20 patrocinado por la Fundación BBK. Por expreso deseo del pianista este concierto se ofrecerá en el Palacio Euskalduna. Es una magnífica oportunidad para que el público en general pueda escucharle. El programa incluirá dos Sonatas de Chopin: la nº2 en si bemol menor, op.35 y la nº3 en si menor, op.58.

El último concierto de enero será el día 26, a cargo de **Il Giardino Armonico**,

con la soprano estadounidense **Danielle de Niese** y bajo la dirección de **Giovanni Antonini**, quien fundó en 1985 esta orquesta, que se ha dedicado a la música barroca, del s. XVII y XVIII. Podemos considerar este concierto como una *Commemoración G. F. Händel*. Se programan obras orquestales de este músico, así como de Locatelli y de Geminiani. Asimismo se interpretarán arias de varias óperas händelianas: de Scipione, Rinaldo, Julio Cesar, Rodelinda, Apollo y Dafne.

El 3 de febrero actuará el pianista de San Petersburgo **Yevgeny Sudbin**, por primera vez en la Filarmónica bilbaína. Inició sus estudios en su ciudad, pero a los 10 años pasó a Berlín y luego a Gran Bretaña. Tiene ahora treinta años, pero ha realizado muchos conciertos, así como grabado varios discos, con sonatas de Scarlatti, obras de Scriabin, etc. En esta ocasión interpretará obras de Haydn, Chopin, Medtner y Ravel.

El día 10 vendrá la **Mahler Chamber Orchestra**, con la violinista **Isabelle Faust** y bajo el director **Daniel Harding**. El programa cuenta con la obertura de Egmont, de Beethoven, el Concierto para violín en re mayor, de Brahms, y la Sinfonía n. 3, “Eroica”, de Beethoven. Esta orquesta, fundada por Claudio Abbado en 1997 actúa por primera vez en la Sdad. Filarmónica. La violinista Isabelle Faust, nacida en Alemania, ha actuado con anterioridad en nuestra sala.



Isabelle Faust



Daniel Harding

En esta ocasión, grabará en nuestra Filarmónica el Concierto para violín de Brahms para Harmonia Mundi.

La soprano **Malin Hartelius** y el pianista **Gottfried Rabl**, que actuarán el día 16, llegan por primera vez a la Filarmónica. Su programa ofrecerá lieder de Clara y Robert Schumann, de G. Mahler y canciones de T. Rangström y J. Sibelius. La soprano sueca, nacida en 1967, ha realizado discos de Brahms, Bach, Mozart y Haydn, así como DVDs de óperas de Mozart, Strauss, Monteverdi, Rameau y Humperdinck. El compositor Ture Rangström, fallecido en 1947, no es tal vez muy conocido en nuestro país, pero además de tres sinfonías y otras obras orquestales, compuso alrededor de 300 lieder.

El último concierto de febrero será el día 24, con la **Camerata de Salzburgo** y el director y solista **Leonidas Kavakos** bajo el título *Conmemoraciones de F. Mendelssohn y R. Schumann*. La Camerata

ha estado con anterioridad en la Filarmónica y también el solista de violín Leonidas Kavakos, que fue nombrado director de esta Camerata en 2006 sustituyendo a Sir Roger Norrington. En este concierto, tras la obertura mendelssohniana de “El sueño de una noche de verano” y su Concierto para violín, n° 2, con Kavakos de solista, se interpretará la Sinfonía n° 2, de Schumann.

En marzo, el día 3, viene **Louis Lortie**, que tocará la integral de los Estudios de Chopin. El programa se titula *Conmemoración de F. Chopin*, pues este músico nació en Polonia en 1810, siendo ahora su bicentenario. Este pianista canadiense ha actuado ya en la Filarmónica interpretando obras de importantes autores. Como se sabe, Chopin realizó estos Estudios en dos series, conocidas como opus 10 y 25. La primera de 1829 a 1832 y la segunda de 1833 a 1836. Estos se completan con los tres nuevos Estudios según el método de Moscheles de 1840.



Malin Hartelius



Louis Lortie

El clavecinista y director de orquesta británico **Trevor Pinnock** estará el día 10 tocando al clave obras de J.J. Froberger, J.S. Bach, F. Couperin y J. Ph. Rameau. Además de dirigir varias orquestas (fundó asimismo el English Concert en 1973) ha realizado varios discos como clavecinista, entre los que se encuentra *las Variaciones Goldberg*, de Bach.

El día 17 actúa el **Cuarteto Maggini**, que llega por primera vez a la Sdad. Filarmónica, con el pianista **Martin Roscoe**, que actúa en el Quinteto en la menor, de E. Elgar. Además se ejecutarán Tres Divertimenti de Britten, Tres Idylls de F. Bridge y el Cuarteto en re mayor, op.44/I de Mendelssohn. Se dice que el Cuarteto Maggini tiene especial gusto por la música de cámara inglesa de los siglos XIX y XX.

El último concierto de este trimestre de 2010 es el día 23, con el **Cuarteto Casal de Zurich** y la soprano **Christiane Oelze**, bajo el título *Commemoraciones de R.*

Schumann y F. Mendelssohn. Así, se programan Seis Lieder, op. 107, de Schumann, que transcribió para soprano y cuarteto de cuerda Aribert Reimann y el Cuarteto en la mayor op. 41/2 schumanniano. Asimismo, se interpretarán ocho lieder y un fragmento de F. Mendelssohn sobre poemas de H. Heine, también transcritos por Reimann. Christiane Oelze es una soprano alemana, profesora de canto en el conservatorio Robert Schumann-Hochschule de Düsseldorf. Hacemos notar aquí otro cambio al sustituir el Cuarteto Casal de Zurich al Cuarteto Petersen previamente anunciado que se ha disuelto.

J. A. Z.

El *boletín*

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

Edita

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE BILBAO



Marqués del Puerto, 2. 48009 BILBAO

Tel. 94 423 26 21 ♦ Fax: 94 423 90 92

filarmonica@euskalnet.net

www.filarmonica.org

Director

Asís DE AZNAR

Patrocinador

Fundación BILBAO BIZKAIA KUTXA Fundazioa

bbk²

Colaboradores en este número

Patricia SOJO

Karmelo ERREKATXO

Carlos VILLASOL

Ramón RODAMILÁNS

Joaquín PÉREZ ARRIAGA

Anton ZUBIKARAI

Diseño y maquetación

IKEDER, S.L.

El Boletín de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

es una publicación cuatrimestral, no venal dirigida a los socios de la misma

La Sociedad Filarmónica de Bilbao

quiere ofrecer la oportunidad de presentar las actividades que desarrolla
a todas aquellas personas interesadas en incorporarse como socios

Nombre:

Apellidos:

Dirección:

Población:

C.P.:

Provincia:

Tfno. contacto: