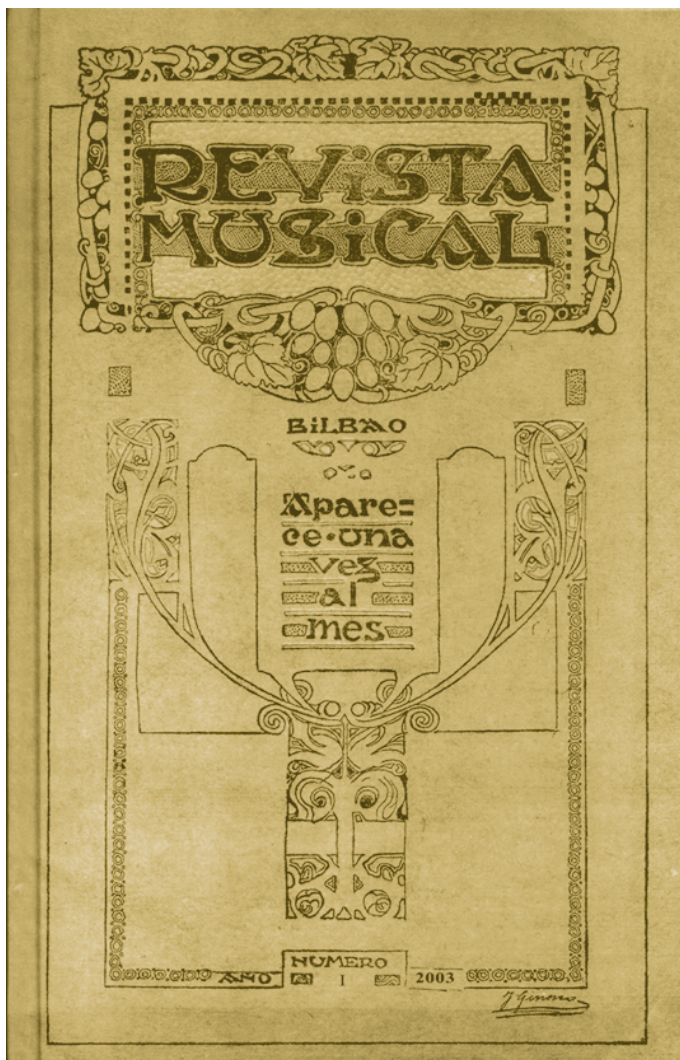


El **boletín** de la Sociedad Filarmónica de Bilbao



EN PORTADA:

Portada de la *Revista Musical* correspondiente al Año I, Número I



Sociedad Filarmónica de Bilbao



ESTE DÉCIMO OCTAVO NÚMERO DE NUESTRO Boletín nace en primavera de cara al último trimestre de nuestra programación correspondiente a la temporada 2011-2012, camino que hemos recorrido, no sin dificultades, pero al que consideramos alentador dada la calidad de las propuestas ofrecidas.

El Boletín se abre con un artículo sobre la *Revista Musical*, una de las mejores publicaciones de música que ha existido en nuestro país, muy vinculada a nuestra Sociedad Filarmónica. En el escrito, la autora explica la importancia y sobresaliente nivel de esta publicación musical que se editó en Bilbao entre 1909 y 1913.

Finalizamos el curso con un concierto dedicado a J.S. Bach a cargo de la Amsterdam Baroque Orchestra dirigido por el reconocido maestro del barroco Ton Koopman. A él va dedicado otro trabajo centrado en la Cantata, seguramente la producción más grandiosa dentro de su obra.

Benjamin Britten, uno de los más relevantes músicos británicos, da lugar a otro escrito muy cercano ya al año conmemorativo de su nacimiento.

La semblanza está dedicada al insigne pianista Alexis Weissenberg que recientemente ha fallecido en Lugano. Participó en nuestros conciertos en seis ocasiones dejando un imborrable recuerdo de sus interpretaciones. Un gran músico al tiempo que un artista de vasta cultura.

La entrevista está dedicada al excelente violinista James Ehnes que nos visitó en enero. Como podrán comprobar, además de ser un magnífico músico, resultó ser un gran conversador con mucho que decir.

Completan este número una serie de notas, algunas de las cuales harán, sin duda, reflexionar a nuestros socios.

Asís de Aznar
Presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

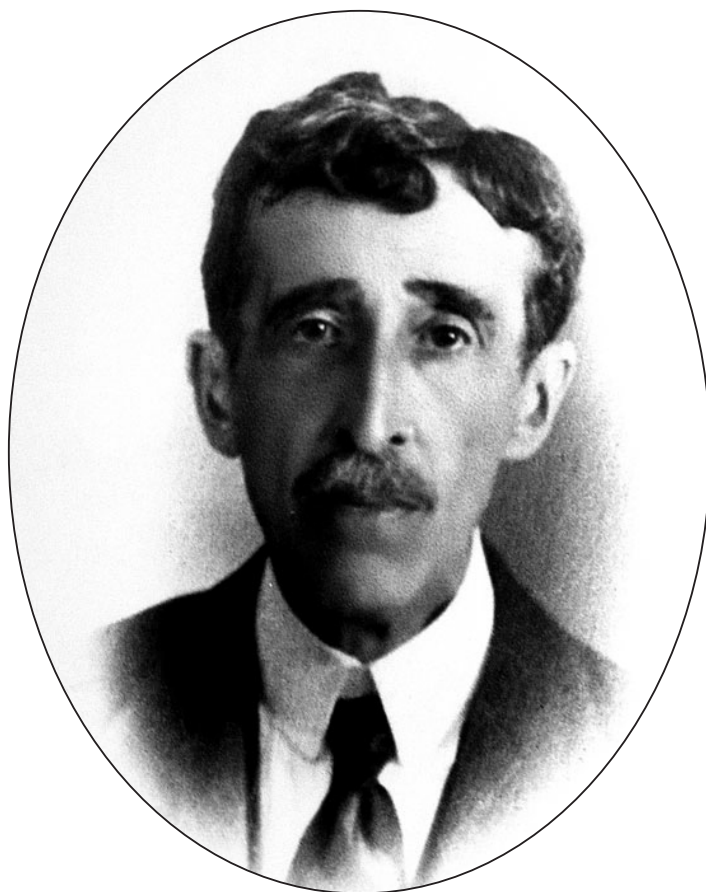
LA REVISTA MUSICAL DE BILBAO

El viajero sin equipaje

EN ENERO DE 1909, doce años después de la creación de la Sociedad Filarmónica y cinco de la construcción de su Sala, apareció el primer número de la *Revista Musical*. Como escribió en la primera página Juan Carlos Gortázar, su artífice y director, esta publicación, que venía a llenar un vacío existente en el mundo de la música de nuestro país, pretendía que el público llegara a interesarse por la historia de las grandes creaciones musicales, se preparara al “placer de la audición” y se llevara al mismo tiempo que un recuerdo una enseñanza. La filosofía de la *Revista* era la misma que desde el principio existió en la Filarmónica: un viaje por lo mejor y más significativo de la actualidad musical europea, en este caso, de la mano de algunos de los protagonistas de la historia de la música española del siglo XX. Se trataba de una revista de música internacional que se dirigía y editaba mensualmente en Bilbao y cuyo único rasgo localista era el maravilloso espíritu bilbaíno que despedía la publicidad insertada al final de cada número en donde aparecían

anuncios como: “La perra gorda, la mejor pasta para limpiar metales”, Baños y duchas “El nervión”, Calzados “La imperial”, Grandes Almacenes Amann... Musicalmente tampoco faltaron anunciantes de pianos y partituras como las tiendas y editoriales de música *Casa Dotesio* –fundada en Bilbao en los años noventa, editó gran parte de la música vasca y española de finales del XIX y principios del XX. Su crecimiento fue tal que en 1914 se convirtió en la *Unión Musical Española*, sin duda, la editorial de música más importante del país– y *Lazcano y Mar*.

Juan Carlos que tocaba el violín, la viola y el piano, era además un prestigioso crítico y musicólogo. Su cargo de Secretario de la Filarmónica (1896-1926) –ocupó el puesto de Presidente solamente durante un mes, de octubre a noviembre de 1926, fecha en la que falleció– contribuyó a intensificar las magníficas relaciones personales y profesionales que mantuvo con muchos de los intérpretes que actuaron en nuestra Sala. De hecho, en numerosas ocasiones, realizaba personalmente los con-



Juan Carlos Gortázar

tactos y trataba directamente con los artistas cuestiones relativas a los programas a interpretar, los honorarios etc. como se refleja en el contenido de las cartas autógrafas que se conservan en el Archivo de la Sociedad que: Enrique Granados, Manuel de Falla, Arthur De Greef, Mathieu Crickboom, Francis Planté y Raoul Pugno, entre otros, dirigieron a Gortázar. En este sentido hay una divertida anécdota, que contaba su amigo y compañero del *Kurding Club* José de Orueta: «A principios de siglo y hallándose Granados en Bilbao inter-

pretó al piano algunas de sus *Goyescas* para Juan Carlos que eran una obra aun inédita. A los pocos días, escribió a Villar comentándole su franca opinión “evidentemente inspiradas en *Iberia* pero muy inferiores”. Al mismo tiempo escribía también a Granados por otro asunto pero... cambió los sobres y la consecuencia de este cambio fue la devolución de dicha carta a Gortázar a la vez que el compositor catalán le decía “evidentemente” no era para mí».

El prestigio y los contactos que para 1909 ya había adquirido Gortázar

contribuyeron a que entre los colaboradores de la *Revista* se encontraran los compositores y musicólogos españoles más importantes de aquellos años. Además de Juan Carlos, que firmaba con el pseudónimo de Ignacio de Zubialde, en la *Revista Musical* participaban los compositores: Joaquín Turina, que enviaba crónicas desde su residencia en París —con “ternura y salero”, como escribió Federico Sopena en el folleto que editó sobre la *Revista Musical* de Bilbao en 1946 con motivo de las Bodas de Oro de la Filarmónica—, Joaquín Nin, Felipe Pedrell, Tomás Bretón, Oscar Esplá, Julio Gómez, Conrado del Campo y Nemesio Otaño. Entre los musicólogos, eran firmas habituales: Miguel Salvador, Cecilio de Roda, Rafael Mitjana, Joaquín Blanco Recio (que escribía desde Londres y a quien Guridi dedicó su *Elegía* para violín y piano), Joaquín Fesser (uno de los grandes defensores del wagnerianismo en España), Francisco Gascue y Eduardo López Chavarri.

El contenido de la *Revista* abarcaba diversos apartados. Por un lado estaban los artículos dedicados a la historia, como los siete capítulos que bajo el título de *Los grandes períodos de la música* —desde la música griega hasta el nacionalismo musical— escribió Zubialde, *El estudio sobre algunos compositores españoles del siglo XVI* de Rafael Mitjana y *La Tonadilla. Apuntes para un estudio* de Cecilio de Roda, por citar algunos de los más significativos. Por otro, las investigaciones sobre etnomusicología como *La música*

sueca en tiempos pasados de O. Morales, *El orientalismo musical y la música árabe* y *Melodías populares marroquíes* de Mitjana o la traducción de E. Chávarri del estudio de Liszt acerca de las Rapsodias húngaras con motivo del centenario del nacimiento del compositor. La interpretación musical también era un tema recurrente como queda reflejado en *La interpretación pianística. Tempo rubato* de E. Chavarri o en las consideraciones que, a raíz del artículo que sobre la conveniencia del clave o el piano escribió el propio Zubialde, desarrolló Joaquín Nin en varios números.

Por aquellos años, la música española disfrutaba de una de las épocas más gloriosas de su historia. Además del triunvirato formado por Falla, Albéniz y Granados, la escena musical también la ocupaban compositores tan significativos como los colaboradores de la *Revista* anteriormente citados. Para todos ellos, la *Revista musical* se convirtió en un foro donde tratar las cuestiones musicales más candentes del momento como la tan ansiada creación de la ópera española. Por este motivo, fueron muchos los números en los que aparecieron artículos dedicados a las óperas de Chapí, escritos por Zubialde y Roda —quien además de narrar el estreno de *Margarita la Tornera* se encargó de redactar una emotiva necrológica a la muerte del compositor alicantino—, y a los estrenos que estaban teniendo lugar dentro y fuera de nuestras fronteras como: *La Vida Breve* de Falla (Zubialde), *Colomba* de Vives (M. Salva-

dor), *Don Álvaro* de Conrado del Campo y los de *Mendi-Mendiyan* y *Mirentxu* de Usandizaga y Guridi respectivamente (Zubialde). Conscientes de la importancia del momento musical que estaban viviendo, se propusieron llevar a cabo un catálogo de la producción musical española, con el propósito de “conocer el repertorio que permitiera a los artistas ofrecer a las entidades organizadoras de conciertos programas variados en los que el elemento español tuviera una representación preponderante.”

Otro de sus objetivos fue el de reseñar el “movimiento musical” de las grandes capitales, Madrid y Barcelona, y el de las Sociedades Filarmónicas que habían surgido en España, comenzando siempre por la crítica de los conciertos de Bilbao que, por supuesto, eran obra de Zubialde. Pero si en algo fue pionera y sobresaliente la *Revista Musical* fue en su interés por todo lo que musicalmente sucedía en el resto del mundo. Repasar la lista de ciudades desde las que informaban sus corresponsales sigue siendo admirable: J. Turina, G. Uribe y H. Collet escribían desde París mientras J.P. Olavarría lo hacía desde Londres. P.de Múgica y F. Gascue redactaban sus crónicas desde Berlín y Bayreuth y E. Dagnino desde Roma; Munich estaba cubierta con C. de Roda y F. Gascue, Bruselas con White, Milán con Giulio Bas, La Haya con De Geus y Burdeos con J. Daene. La actividad musical de Buenos Aires era conocida a través de B. Iriberry. La

misión de todos ellos no se limitaba a narrar los conciertos que se celebraban en esas capitales sino también debían poner al día a sus lectores de las tendencias y polémicas que se estaban dando en Europa. En plena apoteosis del wagnerianismo (Losada pinta “Las Walkirias” hacia 1894 para cubrir una de las paredes del *Kurding Club*. En el cuadro aparecen Juan Carlos Gortázar y Javier Arisqueta tocando a cuatro manos en el piano del Club la tetralogía de Wagner, mientras once puños cerrados se dirigen amenazadoramente contra ellos, demostrando su rechazo hacia esta música.), J. Fesser escribe sobre *El italianismo en el Wagnerianismo*, y Roda, entre otras cosas, nos habla de la imagen de nuestra música en otros países -*La España musical en Inglaterra*- y de lo que se dice en *El cuarto congreso de la Sociedad Internacional de Música de Londres*.

En diciembre de 1913, y no por falta de suscriptores o problemas económicos, sino debido a problemas de salud de Juan Carlos Gortázar, la *Revista Musical* publicaba su último número. Un mes más tarde, y también fundada por Ignacio Zubialde, apareció en Madrid la *Revista Musical Hispano-Americana* que pretendía ser la continuadora de la de Bilbao. Sólo vivió hasta 1918.

En 2003 la Diputación de Vizcaya realizó una edición facsímil de la *Revista Musical* utilizando precisamente la colección original completa perteneciente a la Sociedad Filarmónica.

P.S.

BACH

El arte de la cantata



LA CANTATA, inicialmente una obra musical cantada, nació como oposición a la Sonata o Toccata, piezas instrumentales. Aparece en Italia a comienzos del siglo XVII, al poco tiempo de la invención de la monodia acompañada. Designaba un solo de canto, más o menos extenso, generalmente compuesto de varios tiempos o diferentes movimientos reunidos en un conjunto único en el que las arias o *pasajes ariosos* alternan con otros recitados. En un principio los compositores no utilizaban el nombre de Cantata. Fue el veneciano Alessandro Grandi, (segunda mitad del siglo XVI- Bergamo 1630), quien mencionó el término Cantata en sus cuatro libros “*Cantade et Arie*” (1620-1629), para designar verdaderas cantatas a 5 y 9 voces quedando definitivamente constituida en la forma que hoy permanece: recitativo, cortos periodos de ligazón y arias de factura brillante o expresiva. Los también maestros italianos Luigi Rossi (1598-1653) y Giacomo Carissimi (1605-1674), autores de muchas cantatas, contribuyeron a dar forma duradera al género con la

misma denominación en piezas de 2, 3 o más voces, alternando las arias a solo con conjuntos vocales.

El principal desarrollo de la Cantata correspondía a Italia hasta que, algo más tarde, se introdujo en el área germánica en la que hasta entonces había florecido el motete luterano, principalmente con las piezas de Heinrich Schütz (1585-1672) y Johann Kuhnau (1660-1672) hasta llegar a Bach.

La Cantata fue conociéndose también, pero con menor presencia e importancia, en lugares como Inglaterra y Francia. A partir de entonces se estableció la división de cantatas de cámara o profanas y cantatas religiosas o de asuntos morales. Hoy, curiosamente entre las cantatas creadas por Bach suelen distinguirse las profanas de las religiosas, pero esta discriminación afecta más a los textos que a la propia música ya que, como es sabido, el maestro no establecía distinción entre lo que concernía a la inspiración religiosa de la profana. Para él la música era única y no daba lugar a diferencias.



Busto de J.S. Bach ubicado en el escenario de la Sala de la Sociedad Filarmónica

En el siglo XVIII en Italia proliferaron las cantatas profanas con acompañamiento de tipo orquestal. En Alemania Reinhard Keiser (1674-1739), Georg Philipp Telemann (1681-1767) y Johann Mattheson (1681-1764) se pronunciaron por este tipo de cantatas hasta que J.S. Bach se dedicó a componer tanto

religiosas como profanas para festejar ceremonias nupciales y homenajes, aportando los más acabados modelos. El tipo de suprema belleza artística de la Cantata, especialmente la que consideramos religiosa, encontró en Bach su mayor artífice, dejando un gran número de ellas que pueden calificarse de “perfectas”. Hasta en-

tonces la Cantata, pieza de cierta simplicidad, una de las tres formas que entre finales del siglo XVI y principios del XVII, (Ópera, Oratorio y Cantata), componían las obras que reunían voces e instrumentos, con algunas creaciones ya importantes de músicos como Telemann o Dietrich Buxtehude (1637-1707), con Bach llega a alcanzar la mayor brillantez estableciéndose como la forma más característica y original de la Iglesia Reformada, encontrando su mayor difusión en un género de música religiosa evangélica al que en principio se le dieron diferentes nombres, como “pieza de iglesia”, “concierto” o simplemente “música” hasta alcanzar el de “Cantata” que es el aceptado unánimemente en la actualidad.

La Cantata de estilo religioso alcanzó gran popularidad en la Alemania de la segunda mitad del siglo XVII ya que permitía a los músicos de la Iglesia Protestante, siguiendo la tradición antigua de la puesta en música del Evangelio, participar ellos mismos bajo la forma de la predicación en la interpretación de los textos evangélicos. Se comprobó que para ello la forma más apropiada era un ciclo de diferentes movimientos entre los que se encontraban representados el concierto espiritual, las estrofas de las arias y los corales, tan importantes en la Iglesia de la Reforma.

Con el tiempo, a principios del siglo XVIII, la Cantata de la Reforma adoptó también las formas del recitativo y aria (“da capo”) impuestas en Italia.

La Cantata, con Bach, salvo excepciones, resulta principalmente religiosa. La genialidad del músico alemán hizo que no se conformara con seguir los moldes establecidos y fue aportando elementos que irían modelándola hasta lograr una calidad y originalidad tal que, a partir de sus creaciones, el arte de la Cantata, respetando la forma establecida hasta entonces, alcanza la idealización del género, aportando profundidad tanto en lo puramente musical como en la calidad de los textos. Impuso una orquesta mayor, aumentó las voces del coro y a las arias y recitativos añadió un brillante Coral final que, con un fondo musical no muy complejo, colaborase en la entonación de los bellos corales de la Reforma. Pocas veces era Bach el autor de la melodía del Coral pero sí de las armonizaciones con las que el canto adquiría la calidad y dignidad propias de su maestría genial, poniendo gran empeño en alcanzar, por medio de la estructura, el timbre y la variedad dentro de unos esquemas prefijados, logrando así una diversidad sin que por ello cada pieza dejase de tener algo en común

Bach compuso cinco colecciones completas de cantatas para todos los domingos y fiestas religiosas del calendario litúrgico de la Iglesia Evangélica. Se estima que llegó a escribir unas 300 cantatas de las que, lamentablemente, han desaparecido alrededor de 100. Parte de las perdidas, según su biógrafo Albert Schweitzer se debe a la negligencia de uno de sus hijos Wilhelm Friedmann.

Las cantatas de Bach constituyen, en su conjunto, la más grandiosa producción dentro de la inmensa cantidad de música que comprende el legado del incansable trabajador que fue J.S. Bach. En pocas de sus obras nos muestra el autor su alma desnuda, exhibiendo en ella sus arraigados sentimientos religiosos, su sentido descriptivo, combinando su amor por los textos sagrados, logrando que aquella tarea semanal rebosara tanta inspiración, siendo difícil suponer que obedeciese a una obligación en lugar de, como parece, ser resultado o consecuencia de una actividad nacida del entusiasmo creativo.

K.E.

Como esplendente final de temporada 2011-2012, el miércoles 6 de junio tendremos ocasión de admirar la música sublime del genial maestro Bach, interpretada por uno de los más prestigiosos artistas de la música del periodo barroco, Ton Koopman, destacado especialista de la música de Bach. Con su *Ámsterdam Baroque Orchestra* y la presentación de la soprano Dorothee Miels ofrecen las Cantatas BWV 212, *Cantata nupcial* y BWV 51, *Alabad a Dios en todo el mundo* además de las piezas orquestales *Suite n.º 1* y *Concierto de Brandemburgo n.º 3*.



BRITTEN

La mirada solar



El compositor Benjamin Britten (1913-1976)

CUANDO BENJAMIN BRITTEN puso manos a la obra en su *Réquiem de guerra*, lo hizo con la noble intención de elevar un monumento que trascendiera lo estrictamente musical hasta el punto de representar el sentimiento antibelicista —eso creía él, hombre de buena voluntad— de la sociedad del momento. Un símbolo, un icono, como dirían ahora, de su tiempo, que no está tan alejado de hoy mismo. De ahí que la vanguardia oficial de entonces —estamos en los primeros años sesenta del siglo pasado, en plena efervescencia todavía de las llamadas neovanguardias— pusiera el grito en el cielo. ¡Cómo! ¿Un compositor “reaccionario” erigiéndose en representante de nuestro tiempo? Por ahí no pasó. Así que comenzaron a llover los infundios sobre esta singular partitura, y de paso sobre otras de su autor. Que si “canto a la impotencia creativa”, que si “malgasto inútil de tinta”, que si tal, que si cual...

¿Pero puede decirse medio siglo después, una vez transcurrido ese tiempo prudencial que todo lo cura, que Britten fue en verdad un compositor “reaccionario”, esto es, un compositor acomodado al calor de unos principios estéticos que ya habían agotado todo su potencial expresivo y que por tanto no tenían que ofrecer al oyente más que lo ya ofrecido? Ciertamente que el hermoso *Réquiem de guerra*, por seguir con el ejemplo tomado, no abraza a ojos cerrados, como tampoco lo hacen los demás títulos suyos, los cánones del lenguaje posweberniano que

imperaba entonces entre las generaciones de autores más jóvenes, eso que dio en llamarse la “nueva música”, pero nadie pone en duda que, ajeno por completo a cualquier tipo de gestualidad, logra ocupar un universo expresivo equidistante tanto de la interioridad mística antigua como de la exaltación dramática romántica. Que es tanto como decir que indaga en un universo emocional inédito. ¿Acaso no era ésta la razón última que perseguían las vanguardias? Considerar pues a Britten como reaccionario, por mucho que practicara un lenguaje musical alejado de cualquier radicalismo, es sencillamente confundir los medios con el fin, la apariencia con la sustancia. Si por algo destaca el arte de Benjamin Britten, uno de los tres o cuatro compositores más relevantes de toda la música británica, es por exhibir, siempre con la mayor elegancia, un pensamiento estético hondo, penetrante, lúcido; velado, eso sí, bajo las condiciones de un estilo sereno y una personalidad templada. Su obra está plagada de ejemplos que así lo definen. *Peter Grimes*, la ópera que le dio celebridad, sin ir más lejos. En ella, el drama no queda concentrado en la acción, ni siquiera en la orquesta como en Wagner, sino, al igual que en la tragedia griega, en la precisión con que la palabra se adecua al tiempo. Esa adecuación palabra-tiempo es la que genera la acción, eximiendo así a la música de la labor ingrata, siempre forzada, de crear, recrear o realzar el drama mediante gestos sonoros, que en rigor

son ajenos siempre a él. Éste, que venía a ser el planteamiento de la ópera, tal y como la entendemos, en los siglos XVIII, XIX y aun en el XX, salta por los aires con *Peter Grimes*, que no deja de ser una página temprana de su catálogo, y tomará mayor trascendencia todavía en las siguientes obras maestras salidas de su pluma: *Otra vuelta de tuerca*, *El sueño de una noche de verano...* Mientras otros compositores, antes y después de él, se afanaban por adaptar la ópera a sus lenguajes propios, con ínfulas o no de universalidad, él sencillamente creaba un lenguaje para la ópera. Lo creaba y lo llevaba hasta sus últimas consecuencias, a su grado conceptual más elevado: *Muerte en Venecia* podría ser considerada de hecho como la última ópera de la historia, puesto que todas las que tras ella han venido —salvo *El Gran Macabro* de Ligeti, quizás la única que parece haber hecho suya la lección britteniana— son, bien una insistencia en los viejos códigos, bien otras formas de teatro musical, todo lo válidas que se quieran, pero otras formas.

Con su ejemplo, Britten —lo mismo que Shostakóvich, buen amigo suyo, por cierto— nos demuestra que el espíritu creativo verdadero no está en las formas sino en los contenidos. No necesariamente en la pretensión de ir más allá, sino en la de profundizar, en su capacidad para hacer aflorar cualidades de la música que habían pasado inadvertidas. Los medios que para ello se utilicen tienen importancia relativa, puesto que en

el arte sonoro, como en las demás manifestaciones de la actividad y del espíritu humanos, la evolución no se produce jamás en línea recta.

Ni decadente, ni reaccionaria, pues, ni siquiera, como también se ha dicho, de un eclecticismo que picotea de aquí y de allá, la música de Britten, en sus mejores obras, es exactamente todo lo contrario: música de perfiles nobles, de mirada solar; música que siempre mira a los ojos, portadora de una lucidez tan extraordinaria que acierta como pocas a vislumbrar los límites conceptuales e históricos de la música. Esos que las corrientes supuestamente más renovadoras, ahogadas tantas veces en su propia gestualidad, no siempre alcanzaron a entrever con la misma clarividencia.

A punto de cumplirse el primer centenario de su nacimiento, que se conmemorará en el año 2013, en la Sociedad Filarmónica podremos escuchar el 15 de mayo próximo su excelente *Sonata para violonchelo y piano*. Pentagramas que el maestro dedicara en su día al gran Mstislav Rostropóvich, y que a nosotros nos llegarán a través de Daniel Müller-Schott, con Robert Kulek al piano.

C.V.

Recuerdo de ALEXIS WEISSENBERG

EL RECIENTE FALLECIMIENTO, en Lugano, de Alexis Weissenberg nos ha hecho rememorar la vida y la carrera artística del gran pianista búlgaro y las huellas que dejó su paso por nuestra Sociedad Filarmónica. Su biografía, no escasa de episodios sorprendentes o inesperados, podría ser la de un héroe de novela. Como ocurre con la mayoría de los artistas geniales, y no hay duda de que Weissenberg fue uno de ellos, su arte fue muy controvertido: si sus admiradores devotos su contaban por miles, no faltaban docenas que le consideraban frío, hierático. El propio Weissenberg, haciéndose eco de ese dualismo, comentó en 1983 a un periodista de *The Times*: “Recuerdo que siendo niño aprendí que la llama de una vela contiene una parte amarilla, que realmente arde, y otra parte azul, que es fría como el hielo. Quizás es la visión de esta luz azul en mí la que atemoriza a ciertas personas.”

Alexis Sigismond Weissenberg nació en Sofía, la capital de Bulgaria, el 29 de julio de 1929, hijo único en el seno de una familia judía acomodada. Por algún motivo que desconocemos existe un cierto vacío informativo en torno a la figura de su padre. Los hermanos de su madre

(dos chicas y un chico) habían estudiado música y piano en el Conservatorio de Viena y habían regresado a Sofía con ‘el maravilloso hábito’ – en palabras de Alexis – de leer música de cámara a primera vista y muchas partituras para cuatro manos, violín y violonchelo. En ese ambiente musical familiar creció el pequeño Sigi, y cuando cumplió cuatro o cinco años su primer profesor fue su madre, (el segundo sería un dentista poco relevante en su formación). Al comienzo de su carrera, y durante bastantes años, Weissenberg utilizó el diminutivo Sigi, (con el que se presentaría en la Filarmónica de Bilbao en 1952).

En unas breves notas autobiográficas cuenta Alexis cómo, en un cierto día, “alguno de mi familia tuvo la feliz idea de llevarme a consultar con Vladiguerov, que se convirtió en mi tercer profesor. Pantcho Vladiguerov [nacido en Zurich, en 1899] era entonces la principal autoridad musical en Bulgaria, y su mejor y más famoso compositor. Era un profesor intuitivo y flexible, más que un pedagogo cuadrículado, y despertaba en nosotros, sus discípulos, un temprano conocimiento de nuestro temperamento. En aquellos días las ‘master classes’ no disfrutaban de la



Alexis Weissenberg

popularidad y el atractivo que tienen en la actualidad, pero Vladiguerov procuraba que escucháramos a todos los artistas importantes, algunos de los cuales conocimos en su casa. El primer gran artista que escuché ‘en vivo’ fue Dinu Lipatti.

“Dí mi primer recital cuando tenía diez años, y éste fue también mi primer contacto con un escenario. Me entusiasmó. Si recuerdo correctamente toqué tres Invenciones de Bach, unas pocas piezas del Álbum para la juventud, de Schumann, una Impresión de Vladiguerov, y fuera de programa (era así de orgulloso) un Estudio que yo había compuesto de Sol mayor y que, en el último minuto transcribí a Mi bemol mayor ‘porque sonaba mejor’.

Cuando, en 1941, el terror fascista antisemita se intensificó en Bulgaria, el pequeño Sigi y su madre decidieron cruzar la frontera con Turquía utilizando documentos y visados falsos. “Partimos –sigue escribiendo Weissenberg– mi madre y yo, sin mi padre, con una pequeña bolsa, una gran caja de cartón, algunos sándwiches, un piano imaginario que aparecía cada vez que yo cerraba los ojos, y un viejo acordeón, regalo de cumpleaños de una de mis tías. Los falsos papeles de identidad, cuando son descubiertos, no engañan a nadie y ayudan muy poco. My madre sufrió un largo interrogatorio y terminamos en un improvisado campo de concentración (habilitado principalmente para personas, como nos-

otros, que trataban de cruzar ilegalmente la frontera). Quizás nuestro destino final era Polonia y el exterminio. No es necesario describir los tres meses que pasamos allí. Probablemente no sería muy diferente de otros campos, salvo que no había torturas ni ejecuciones. Otros tres elementos permanecían constantes: silencio, cánticos, lloros.

“El oficial alemán responsable de nuestro refugio resultó un apasionado melómano y a veces la suerte produce pequeños milagros. Nuestra inesperada fortuna fue un instrumento musical, mi viejo y querido acordeón, regalo de mi tía. El oficial alemán adoraba a Schubert y me dejaba tocar al atardecer. A menudo él venía a escuchar. Lo recuerdo sentado en un rincón, con una cara seria, inexpresiva. De repente se levantaba y desaparecía con la misma brusquedad con la que había entrado. Y fue este mismo oficial el que, en un día caótico, decidió venir a recogernos (a mi madre y a mí) apresuradamente, nos llevó a la estación del ferrocarril, empujó nuestras pertenencias (todavía existía la caja de cartón) a través de la puerta del vagón, literalmente lanzó el acordeón por la ventana de nuestro compartimento y le dijo en alemán a mi madre “Viel Glück”. Y desapareció.

“Media hora más tarde el tren cruzaba la frontera. Nadie nos pidió un pasaporte y llegamos a Estambul al anochecer del día siguiente. Aquí vivía Ferri, un hermano de mi madre, con su esposa Irene, desde hacía algunos años. Tomamos un taxi directamente

a su casa, donde, después de un emotivo reencuentro, vivimos algunas semanas hasta que conseguimos unos pasaportes y visados en regla.

“Finalmente un día soleado llegaron los documentos, y mi madre y yo salimos en tren inmediatamente para Haifa, haciendo una escala en Beirut.” Weissenberg hizo una narración minuciosa de las numerosas peripecias de su viaje en taxi hasta Haifa y la búsqueda en esta ciudad de Fini, la hermana pequeña de su madre que al estallar la guerra había emigrado a Palestina con su marido Oscar. Ante las enormes dificultades que había en Haifa para encontrar un trabajo, Oscar y Fini decidieron arrendar un modesto bar en las afueras de la ciudad, y aquí les encontraron los recién llegados una noche, Fini tocando unas melodías populares en un piano desvencijado.

Estuvieron juntos casi un año antes de trasladarse a Jerusalén, atraídos por el prestigio de su Academia de música. El profesor Schröder, condiscípulo de Schnabel, era la autoridad incuestionable en el repertorio alemán “y todos los que tuvimos la suerte de ser elegidos por él le debemos muchísimo. Frau Hermelin, una mujer de gran clase y encanto, dirigía una preciosa villa en la que residían varios profesores de la Academia y algunos alumnos recomendados, gratis. Había un excelente piano Blütner en una sala muy amplia. Mi madre encontró un empleo en una agencia de viajes y pronto, después de nuestra llegada, pude tocar el Tercer Concierto de

Beethoven con la Orquesta de la Radio de Jerusalén. Fue mi primera experiencia orquestal. Yo tenía catorce años.”

Un año más tarde Weissenberg realizó su primera *tournee* importante. Quince conciertos en Sudáfrica con cuatro programas diferentes. A su regreso tocó varias veces con la Orquesta Filarmónica de Palestina (luego de Israel), la última bajo la dirección de Leonard Bernstein, y en 1946, terminada la Segunda Guerra, se sintió preparado para dar el salto a Nueva York. Viajó solo, al final del verano, con dos cartas de recomendación, una para Vladimir Horowitz y otra para Arthur Schnabel, ambas re-leídas quince veces, ambas firmadas por el Profesor Leo Kestenberg, presidente de la Orquesta Filarmónica de Palestina. Ese mismo año en Nueva York ingresó en la Julliard School of Music y comenzó a recibir clases de Olga Samaroff y ocasionalmente de Arthur Schnabel. Y tomó contacto con Vladimir Horowitz. “Fue realmente Mr. Horowitz – recuerda Weissenberg – el que me sugirió que me presentase al Concurso Leventritt. Él pensaba que sería una buena experiencia, independientemente de los resultados, y una ocasión privilegiada para probarse a uno mismo bajo stress. Leventritt era, sin duda, el concurso de mayor prestigio en America. ¡Qué fácil es confundir ‘pensar’ y ‘recordar’ o lo contrario! Mi mente se nubla cuando quiero precisar la ocasión y el momento en el que alguien se inclinó sobre mi hombro y susurró

en mi oído ‘You just won the 1947 Leventritt Award’. Algo estalló en mi cerebro.”

Su debut en los Estados Unidos tuvo lugar ese año con la Orquesta de Filadelfia bajo la batuta de George Szell interpretando el Tercer Concierto para piano de Rachmaninov. Este concierto señaló el comienzo de su carrera internacional y Weissenberg sintió siempre una especial predilección por la obra de Rachmaninov que grabó en tres ocasiones, con Georges Prêtre, Seiji Ozawa y Leonard Bernstein. Durante los siguientes diez años recorrió casi constantemente los Estados Unidos y Europa.

Weissenberg vino a España al comenzar la década de los años cincuenta y el 21 de enero de 1952 se presentó en nuestra Sociedad Filarmónica con un extenso programa que comprendía obras de Haydn, Cesar Franck, Schumann y Kabalevsky. La segunda parte estuvo dedicada a la deslumbrante Sonata en si menor de Franz Liszt, que causó particular impresión, tanto en el público como en los críticos. Éste fue el primero de seis recitales que Alexis Weissenberg (entonces todavía Sigi) dedicó a la Filarmónica bilbaína a lo largo de su carrera. El último, también en el mes de enero, en 1975.

Afortunadamente para este cronista, en aquellos años los periódicos de Bilbao se interesaban regularmente por la vida musical de nuestra villa y tanto los matutinos *La Gaceta del Norte* y *El Correo Español-El Pueblo Vasco* como el vespertino *Hierro*

informaban puntualmente a sus lectores de lo que sus correspondientes habían escuchado la tarde anterior en la Filarmónica. Por lo tanto no faltan en las hemerotecas crónicas y opiniones (no todos ‘habían escuchado’ lo mismo) sobre estos recitales y el arte pianístico de Weissenberg. Pero la mayoría de esas opiniones se compone de elogios repetitivos, monótonos y poco originales, y para no resultar tedioso a los lectores de *El Boletín* me limito a copiar casi íntegra la lúcida y certera reseña que escribió Paco Echánove en *El Correo Español – El Pueblo Vasco* el 22 de noviembre de 1958:

“No recordamos haber oído tocar el piano en forma tan prodigiosa como a Alexis Weissenberg, ayer, en la Filarmónica. Tocar bien el piano, interpretar con arreglo a unas ideas musicales inspiradas. . . todo eso sólo son vaguedades que no reflejan lo ocurrido en un concierto que sin ningún titubeo calificamos de sensacional. Alexis Weissenberg, frente al teclado, en una plenitud artística verdaderamente asombrosa, creaba una tensión de alto voltaje.

“Hemos hablado de prodigio. Ayer todo fue así: el mecanismo, el ritmo en una precisión increíble, el sonido, en toda su amplitud y en toda su tenuidad, y algo inexplicable que dejamos sin comentar para que viva, tal como fue, en el recuerdo del público. Quizás hablaríamos de algo electrizante o de una comunicación tan perfecta que tuvo como resultado la unanimidad en la ovación – larga, enardecida, insaciable.

“Alexis Weissenberg comenzó con la Partita n°4, en re mayor, de Bach y acabó con los Tres movimientos de ‘*Petrouchka*’, de Strawinsky. (Mejor dicho, terminó con un coral y la Fantasía en do menor, de Bach, con los que prolongó generosamente el programa).

“De la misma forma que nos es difícil expresar ciertas sensaciones, lo es también elegir ahora los mejores momentos del recital. Es posible que no podamos olvidar nunca el *Presto* de la Sonata de Haydn, y que nos quede para siempre la fascinación de la *Polonesa-Fantasia*, de Chopin, sobre todo en sus últimos compases. La media hora de música de Bach transcurrió ingrátida, entre milagros de mecanismo nítido, impecable y preciso, en virtud de una concepción artística sin tacha. Delicadeza y emoción en las “Escenas de niños”, de Schumann.

“Y al final *Petrouchka*. Fue el momento de mayor tensión, de mayor prodigio y de más espectacularidad. La tremenda dificultad de la obra fue superada con un dominio absoluto. No es posible oír un pianista que ‘toque más’, que tenga esa energía inexplicable y que, a través de una partitura erizada de dificultades, sepa conservar, por encima de lo puramente mecánico, el hechizo de la musicalidad, en este caso esencialmente rítmica. Weissenberg creó además en el piano toda la riqueza de timbres que necesita una obra de gran orquesta reducida a dos pentagramas, El éxito, el triunfo, coronó la labor del pianista en forma exultante y los aplausos llegaron hasta la calle”.



Alexis Weissenberg

Pienso que las palabras de Echánove resumen las mejores virtudes pianísticas de Alexis Weissenberg, y al leerlas de nuevo me parece revivir el recuerdo de aquel recital, que también escuché hace medio siglo.

El limitado espacio de este artículo no me permite comentar in extenso la faceta de Weissenberg como compositor - pero es obligado mencionar su *Sonate en état de jazz*, que recientemente interpretó el gran pianista Marc-André Hamelin en nuestra Sociedad, o las fulgurantes transcripciones pianísticas que hizo de seis canciones de Charles Trenet (buscadas desesperadamente por los coleccionistas) y que el propio Weissenberg gravó, de forma anónima, en un pequeño álbum titulado “Mr. Nobo-

dy plays Trenet”. En 1956 el pianista búlgaro se trasladó a Europa y fijó su residencia en París donde probablemente conoció y trabó su amistad con el célebre chansonnier de Narbonne. También en esa época conoció y se casó en París con la donostiarra Carmen Repáraz, con la que más tarde vivió en Madrid y con quien tuvo dos hijas, Cristina y María. La relación de Alexis Weissenberg con España fue muy intensa durante bastantes años, y sus actuaciones en nuestro país muy numerosas. El Teatro Real, cuando aún se utilizaba como sala de conciertos, fue el escenario de uno de sus últimos recitales madrileños. Casi todo lo que escuchamos fue memorable, pero todavía recuerdo con especial gusto su últi-



mo regalo fuera de programa: el coral de Bach, transcrito por Myra Hess, “Jesu, joy of man’s desiring”, una de sus obras predilectas. Creo que nunca olvidaré la maravilla de aquellos tres minutos irrepetibles.

Stephen Hough, el formidable pianista, compositor e intelectual inglés, nos ha dejado un emocionado relato de dos encuentros con Alexis Weissenberg, escrito al conocer su fallecimiento. “La primera vez, en 1988, ambos participábamos en un concierto de gala en el Carnegie Hall. Era probablemente el hombre más elegante que conocí, y resultaba difícil resistir la tentación de admirar sus zapatos, traje, camisa, solapas, botones, gemelos – todo estaba perfectamente diseñado y armonizado. Pero detrás de este ‘sartorial glamour’ se encontraba un hombre de un irresistible encanto, y de las maneras más refinadas. Me dio su tarjeta, invitándome a visitarle en París. Tristemente, nunca lo hice, y sólo volví a verle hace pocos años, en Lugano, donde vivió los últimos años de su vida. Yo había tocado el Primer Concierto de Mendelssohn en la primera parte del concierto y durante el intermedio me acompañaron a mi butaca para escuchar a Mikhail Pletnev dirigiendo la Sinfonía n°5, ‘La Reforma’, del mismo compositor. En el pasillo pasamos

junto a un hombre encogido bajo una manta, en una silla de ruedas, atendido por un enfermero. ‘Stephen, conoces a Alexis Weissenberg’ me preguntó mi acompañante. Miré a este hombre imposibilitado, incapaz de hablar, y mis recuerdos volaron a aquel encuentro en Nueva York, cerca de veinticinco años antes. Me incliné para estrechar su mano y recordarle aquel primer encuentro. Noté un ligero parpadeo en su mirada pero ninguna palabra en sus labios. Un cuarto de siglo se cerró en mi mente, con la brusquedad que se cierra un dorado estuche de cigarrillos.”

Tras sufrir una larga dolencia de Parkinson, Alexis Weissenberg murió en Lugano, Suiza, el 8 de enero de 2012. Había cumplido 82 años.

R.R.

James Ehnes

«El instrumento es muy importante pero eres tú quien tienes que encontrar tu propia expresión».



CONVERSAR CON EL VIOLINISTA canadiense James Ehnes resulta muy fácil. La misma naturalidad que demuestra en su manera de tocar, brillante y sentida, libre de cualquier amaneramiento, se transmite en sus palabras. A sus 36 años es, sin duda, uno de los violinistas de referencia del panorama internacional. Recién llegado de Londres -donde dos días antes había tocado el mismo programa de Bilbao en el Wigmore Hall - la mañana de su recital nos encontramos en el camerino principal de la Filarmónica rodeados de los célebres retratos que cuelgan de las paredes. “Me siento muy bien aquí. Tenía muchas ganas de volver. Además, me gusta mucho esta ciudad”.

Mientras hablamos sostiene su violín con las manos y da la sensación de que somos tres los que estamos conversando. Se trata del Stradivarius *Marsick* de 1715 que recientemente ha comprado. “Hasta hace no mucho pertenecía a la colección Fulton. Sentir que estás enamorado de un violín que no es tuyo y que en algún momento te lo pueden quitar de las manos y dárselo a otro es terrible. Cuando desarrollas tanto amor por un instrumento siempre esperas que sea tuyo. Yo he tenido mucha suerte y he podido conseguir que finalmente el *Marsick* sea mío.” Pero usted está acostumbrado

a tocar con muchos violines ¿no? De hecho en su disco *Homage*, por el que, por cierto, ha recibido varios premios, toca con 12 de los mejores violines y violas pertenecientes a la Colección Fulton. “Sí, fue una experiencia muy interesante. Algunas personas se adaptan mejor que otras al cambio de instrumento. En cada instrumento que tocas tienes que intentar encontrarte a ti mismo. Por supuesto que el instrumento es muy importante pero eres tú quien tienes que encontrar tu propia expresión. Yo he tocado con muchos violines diferentes y lo cierto es que se necesita mucho tiempo para des-

cubrir cómo sacar el máximo partido de ellos. Lo que hace que un instrumento sea muy bueno no es que suene más o mejor sino que ofrezca al violinista más posibilidades musicales, que, de alguna manera, no limite al violinista. La gente debe ir a escuchar al violinista y no al violín”.

Por su grabación del Primer Concierto para violín de Béla Bartók, la crítica le ha comparado con Jascha Heifetz. Podría explicarnos en qué se diferencia la manera de tocar de los violinistas de aquella época con la de los de ahora. “Comparados con la generación actual, los violinistas del pasado se influían mucho menos los unos a los otros. Había menos acceso a las grabaciones así que no podían escuchar constantemente las versiones de los demás. Sin embargo, ahora podemos oír en cualquier momento las versiones grabadas en los últimos sesenta, sesenta y cinco años. Además, no sólo ha cambiado la forma de tocar sino también la forma en la que la gente escucha. El público tenía una mente mucho más abierta, cuando venía un músico importante a su ciudad era todo un acontecimiento y se dirigían al concierto con la impresión de ir a disfrutar de una experiencia única. Ahora podemos escuchar tantas versiones de la misma obra tantas veces que da la impresión de que el público y la crítica tienen en la cabeza unas expectativas del concierto previas basadas en las versiones que han escuchado anteriormente. Creo que los músicos actuales

debemos ignorar este hecho y extraer nuestras propias ideas a la hora de interpretar una partitura.”

James Ehnes comenzó a estudiar violín cuando tenía cuatro años. Su madre, profesora de ballet y especialmente su padre, profesor de música en la Universidad, fueron en gran medida sus primeros maestros. Usted empezó a estudiar siguiendo el método Suzuki ¿verdad? “Sí yo estudié con el Suzuki. Como todos los métodos de enseñanza tiene sus ventajas y sus inconvenientes. De todos modos, siempre he valorado de este método su capacidad para generar nuevas amistades entre los alumnos y la importancia que da al trabajo en equipo. Cuando eres niño valoras mucho el poder hacer muchos amigos en la clase de música y además es mucho más divertido que practicar en solitario.” ¿Y quién o quiénes le enseñaron a dominar los nervios cuando está en un escenario? “Para mí, en el escenario todo es psicológico. Me gusta tocar para el público. Es mi trabajo. Nunca me pongo nervioso si, por ejemplo, he estado tocando con una orquesta durante semanas... me resulta de lo más habitual ir a la sala de conciertos y tocar con ellos. Lo mismo me sucede con los recitales. En cambio, si pasan unas semanas sin ofrecer un recital, entonces el primer día sí me supone más tensión. También influye mucho cómo me encuentro antes del concierto. Procuero dormir, estar descansado... Por supuesto que si tengo algún problema que ronda mi cabeza puede afectarme

pero tengo claro que cuanto más cómodo me siento mejor lo hago.”

Ha elegido un programa precioso: *El trino del diablo* de Tartini/Kreilser, *La primavera* de Beethoven, Cuatro *Caprichos* de Paganini y la Sonata de César Franck. Todas ellas obras muy conocidas pero, sin embargo, a excepción de las Sonatas de Beethoven y Franck, poco programadas en los últimos años. “Elegí precisamente este programa porque son obras no habituales en el repertorio actual pero a la vez son famosísimas y durante muchos años fueron muy interpretadas en los conciertos. Hay muchas composiciones que, inexplicablemente, no se están tocando en los programas de concierto actuales. En 2007 toqué *Aires gitanos* con la Filarmónica de Nueva York y me comentaron que hacía ¡¡40 años!! que no la interpretaban. Teniendo en cuenta que la Juilliard está justo en frente y que es una obra obligatoria para casi todos sus alumnos de violín resulta muy curioso. Recordar a la gente lo bella que es esta música es maravilloso”. La última vez que escuchamos en Bilbao un *Capricho* de Paganini fue hace mucho tiempo en 1970 de la mano de Aaron Rosand, concretamente el nº24, uno de los que también ha elegido usted para este concierto. ¿Por qué es tan difícil oír en directo los *Caprichos* de Paganini? “Quizá porque hay que estudiar mucho” comenta riéndose... “Claro que hay muchas grabaciones de los *Caprichos* pero oírlos en directo es otra cosa, tiene un efecto diferente

en el público. La verdad es que no comprendo por qué últimamente no se tocan tanto.” A pesar de su juventud, usted tiene una larga y sólida carrera a sus espaldas. ¿Qué siente cuando escucha sus grabaciones de hace diez años o más? “Cuando oigo grabaciones mías de hace años me reconozco pero como cuando veo una foto de cuando era pequeño. Si toco una obra que también tocaba antes, la siento de igual manera pero yo soy otro, no sé como explicarlo. Por ejemplo, volviendo a los *Caprichos* de Paganini, los he grabado en dos ocasiones: cuando tenía 19 años y cuando tenía 33. Aunque me gustan las dos versiones, el James Ehnes de ahora es el que suena en la última de ellas.”

P.S.

Notas

NOS HA PARECIDO OPORTUNO compartir con nuestros socios y lectores esta breve reflexión acerca de los precios de los conciertos en nuestro país. Comencemos, por ejemplo, por lo que van a pagar este año los melómanos madrileños por ver a algunos de los artistas que recientemente han visitado la Filarmónica. Las entradas para los cuatro conciertos organizados por Juventudes Musicales en el Auditorio Nacional: la pianista *Yuja Wang*, la orquesta *Bach Collegium* dirigida por *Masaaki Suzuki* (patrocinado por The Marc Rich Foundation), *Les Musiciens du Louvre-Minkowski* (patrocinado por Telefónica) y el dúo formado por el flautista y el pianista *Emmanuel Pahud* y *Yefim Bronfman*, cuestan 110 euros cada una. En Barcelona, para poder escuchar al *Collegium Vocale Gent* en el Palau de la Música habrá que pagar 100 euros y para oír al pianista *Grigory Sokolov* 60. También *Lang Lang* actuará este año en el Auditorio a 60 euros la entrada. Por nuestra parte, en Bilbao, los socios de la Filarmónica pagamos 25 euros por cada uno de estos conciertos, sin tener ningún patrocinador o colaborador público o privado que ayude en el empeño.

El bajo-barítono, y socio de honor de nuestra Sociedad, *Ruggiero Raimondi*, ha sido galardonado con el premio lírico Teatro Campoamor 2012 “premio especial a toda una carrera”. Desde aquí queremos felicitarle por este importante y merecido galardón. Muchos recordarán los dos memorables recitales que ofreció en la Filarmónica.

La *Kremerata Báltica*, que actuará el próximo martes 8 de mayo en la Filarmónica ha cambiado el director, los solistas y el programa que inicialmente tenía previsto y que publicamos en nuestra programación general. En lugar del director *Ainars Rubikis* y de la pianista *Katia Buniatishvili*, la *Kremerata* estará dirigida por *Mario Brunello* -que también tocará como solista de violonchelo- y el pianista será *Lucas Geniušas*. El programa que interpretarán estará formado por: Suite de Don Quijote de G.Ph. Telemann; Música de cámara para violonchelo y cuerda III, op.58 “Danzas nocturnas de Don Quijote” de A. Sallinen; Adagio para cuarteto de cuerda y orquesta de cuerda, op.3 de G. Lekeu y Cuatro temperamentos de P. Hindemith.

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

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
