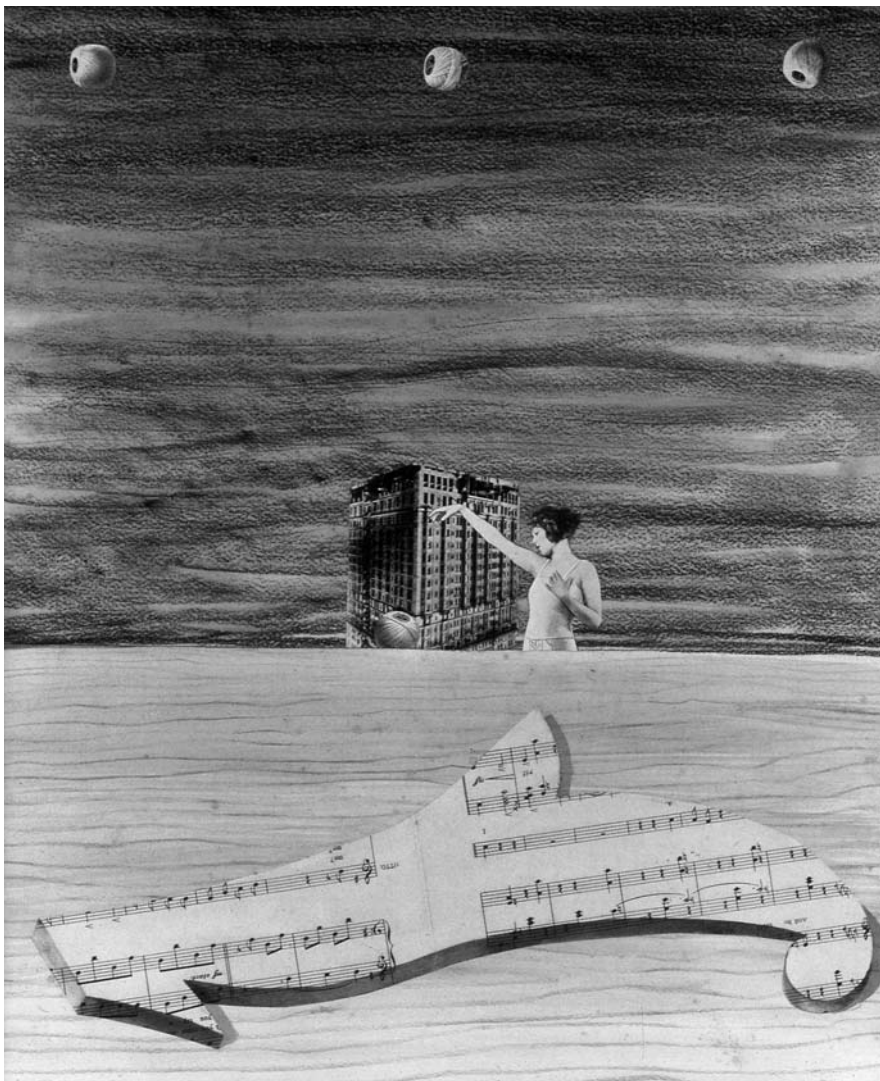


El **b**oletín

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao



EN PORTADA:

René Magritte (1898-1967):

Sin título-1926



Sociedad Filarmónica de Bilbao



PRESENTAMOS NUESTRO DÉCIMO NOVENO BOLETÍN cercanas ya las vacaciones de verano. Puesto que la pasada temporada se ha desarrollado muy satisfactoriamente, esperamos que este número sirva de acicate para la próxima de la que aquí ofrecemos puntual noticia

Comenzamos con un artículo de opinión titulado: *¿Hacia dónde se dirige la música clásica?* en donde se plantea el futuro de la música en las nuevas generaciones y el peligro de convertirse exclusivamente en un “espectáculo”.

Recordamos a Ernest Chausson en otro escrito. Es interesante y, creemos, necesario, destacar a este gran compositor, supuestamente considerado “menor”, del que escucharemos una de sus grandes obras de cámara.

Aun guardamos en el recuerdo, tras una actuación extraordinaria, la presentación en nuestra Sociedad de Ute Lemper hace ocho años. Este curso vuelve a estar con nosotros. Cómo no evocar esta singular figura, artista completísima.

La semblanza histórica está dedicada a Ricardo Viñes. Este pianista pasó la mayor parte de su vida en París donde desarrolló lo esencial de su carrera. Trabó amistad con todos los jóvenes compositores de su tiempo y pasó a ser un ferviente intérprete de sus obras. Sin embargo hoy ha quedado injustamente olvidado.

El setenta aniversario de la muerte del escritor Stefan Zweig y su relación con Richard Strauss nos ofrecen la posibilidad de presentar otro trabajo en el que también se relacionan algunas actividades desarrolladas por nuestra Filarmónica.

La entrevista está dedicada al violonchelista Daniel Müller-Schott, uno de los jóvenes intérpretes mejor valorados de su generación.

Finalmente, como todos los años, una detallada exposición de los conciertos de la próxima temporada 2012-13 acompaña a este número.

Les deseamos que, después de unas excelentes vacaciones, vuelvan con renovados bríos a participar en nuestros conciertos.

Asís de Aznar

Presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

¿Hacia dónde se dirige la música clásica?

LA NECESIDAD de acercar y hacer llegar la música clásica a un mayor número de personas, especialmente a los más jóvenes, es algo que tenemos todos claro. En un país como el nuestro, en el que la educación musical que se recibe en los colegios es mínima, los promotores debemos realizar un esfuerzo aun mayor por organizar programas didácticos e idear actividades atractivas que permitan conocer de verdad lo que es la música clásica y traten de eliminar los prejuicios que injustamente suelen acompañarla.

Iniciativas como el *Yellow Lounge* que *Universal Music Group* está desarrollando y que ha llevado a artistas como el Cuarteto Emerson, Alice Sarah Ott o Hilary Hahn —estas dos últimas también actuaron en la Filarmónica la pasada temporada— a tocar en locales de copas de diversas ciudades europeas están teniendo un éxito imprevisible. La cola que durante horas tuvieron que realizar los asistentes al *100 Club*, el emblemático sótano de Oxford Street donde hace cincuenta años tocaron los Sex Pistols o los Clash, y en el que el año pasado se celebró un *Limelight* con el guitarrista Milos Karadaglic como protagonista, no hacen sino refrendar que, si se traslada la música clásica a otros ambien-

tes, se pueden alcanzar públicos nuevos que probablemente también se adentrarán más adelante en nuestras salas de concierto. En estas ocasiones, lo único que cambia respecto a la manera en la que habitualmente se escucha la música clásica es el tipo de local y la ubicación del público que no está obligado a ocupar una butaca y que además puede estar tomando una copa. Por lo demás, son locales con una buena acústica en los que ni el número de asistentes es masivo, ni el repertorio que se toca difiere del de un recital tradicional. Hasta aquí todos de acuerdo.

Sin embargo, otro tipo de actuaciones que también se están llevando a cabo encaminadas a la difusión de la música clásica y de sus intérpretes de una manera muy diferente a la anterior, en la que la prioridad es llegar a millones de personas, crear una estrella a la que venerar, una marca a la que aplicar el mismo marketing que, por ejemplo, al “personaje” futbolista o cocinero alimentado en todo momento por los medios de comunicación son, cuando menos, discutibles. Muchos de nosotros hemos experimentado este año una grata sorpresa y satisfacción al saber que un pianista ha sido nombrado embajador internacional de Telefónica, al abrir varios



Odilon Redon (1840-1916): *Silence*, c. 1911

periódicos de nuestro país un domingo y ver una entrevista a un pianista, al poner en un par de ocasiones un canal de la televisión española y ver un concierto de un pianista, el hacer *zapping* y encontrar a un pianista en un programa como *El hormiguero*... Son tan escasas las ocasiones en las que los medios de comunicación de nuestro país prestan atención a la música clásica que— a pesar de que en algunas de las entrevistas no se formulara ni una pregunta sobre música— siempre es agradable pensar que quizá algo está cambiando. Sin embargo, un detalle curioso: ¿se han fijado que siempre se trata del mismo pianista? ¿Qué tendrá él que no tienen los

cuarenta o cincuenta mejores pianistas del mundo que visitan nuestra temporada año tras año y a los que en nuestra ciudad ya ni se les dedica unas líneas de crítica musical tras sus conciertos?

Que Lang Lang, al que podríamos denominar a partir de ahora “el pianista”, es, ante todo, un excelente intérprete, es algo que nadie cuestiona. Cuando tocó en la Filarmónica en 2003 tenía veintiún años y ya era maravilloso, como lo es hoy en día. De nuevo, todos de acuerdo.

Sin embargo, en lo que quizá haya más desencuentros es en la manera en la que está siendo promocionado en nuestro país. Los que seguimos

pensando que en numerosas ocasiones la calidad del mensaje se resiente cuando lo más importante para el emisor no es la excelencia sino llegar al máximo número de receptores, sufrimos cuando vemos a Lang Lang hablando “exclusivamente” de fútbol y música pop o de la tormentosa relación que mantuvo con su padre, y nos acordamos de su maravilloso recital con nostalgia. ¿Es ésta la mejor o, incluso, la única manera de abrir hoy en día nuevos caminos a la música clásica o, como dice Vargas Llosa en su última obra “La civilización del espectáculo”, vivimos una decadente metamorfosis cultural dominada por una completa banalización de las artes?

El pasado mes, otro importante pianista de su generación que acababa de actuar en la Filarmónica por primera vez, nos comentaba al finalizar el recital lo agradable que había sido tocar en una sala como la nuestra diseñada para hacer expresamente música de cámara. Sus palabras elogiaban no sólo la acústica sino también la intimidad generada entre público e intérprete. “Acabo de tocar en Japón en un estadio para miles de personas, y les aseguro que la sensación es extrañísima, al menos para mí. Saber que en este escenario han tocado los grandes instrumentistas de este siglo y del pasado, genera una sintonía muy especial con la música y con el público.” Sus palabras me hicieron recordar una conversación que había mantenido unas semanas antes con el representante de Lang Lang en España en la que

me comentaba que el pianista es feliz sabiendo que tantas personas le conocen y reconocen en el mundo y que ese hecho es mucho más importante que cualquier consideración acerca de la acústica o la comunicación musical. Qué actitud tan diferente a la de algunos músicos de generaciones anteriores que como Martha Argerich o Krystian Zimerman —que cuida tanto el resultado final que viaja hasta con su propio piano— rara vez conceden una entrevista y a quienes, lejos de importarles el ser reconocidos en el lugar más recóndito del mundo, cuidan al máximo y dosifican con cuenta gotas su aparición en los medios. Quizá este tipo de posturas situadas en el otro extremo pertenezcan ya a otra época, pero para los que nos gusta el mundo de la interpretación, de los intérpretes, los que valoramos el escuchar un concierto en un buen auditorio o sala de conciertos reconocido por su acústica, visibilidad, comodidad y belleza, los que disfrutamos leyendo una buena entrevista musical... nos resulta muy complicado comprender y asimilar que, si queremos que tenga una continuidad y que las generaciones más jóvenes se interesen por ella, la música clásica también se acabe convirtiendo en un “espectáculo” de nuestra civilización.

P. S.

ERNEST CHAUSSON,

la música en sordina



SIEMPRE que se habla de compositores supuestamente menores, se tiende a comenzar a hacerlo por sus filiaciones estéticas, por sus influencias. Como si de esta manera se quisiera justificar esa categoría tan resbaladiza apelando a su incapacidad de haber imprimido a su obra una personalidad capaz de superar el influjo de sus maestros. Pero en el caso de Ernest Chausson esta estrategia, que no vamos a negar que resulte útil en no pocos casos, es del todo ineficaz. Porque si se le considera un compositor “menor” (con todas las comillas del mundo), no es desde luego por esta circunstancia, sino lisa y llanamente por habernos legado un corpus de obras reducido, un catálogo que, entre grandes y pequeños, no

sobrepasa la cuarentena de títulos. Pero, eso sí, de una calidad tan extraordinaria buena parte de ellos, que da fe de una personalidad en verdad excepcional. En su caso, más que hablar de influencias por él sufridas —que, naturalmente, las sufrió como todo el mundo, en especial de su mentor César Franck, pero también de Schumann, de Beethoven, de Wagner—, sería más propio hablar de influencias proyectadas por él, ya que sin Chausson, todo un Debussy no hubiese sido seguramente el mismo. De Ernest Chausson —cuya peripección vital estuvo fatalmente determinada por las cifras gemelas: nació en 1855 y murió en 1899 en un prosaico accidente de bicicleta, a los 44 años por tanto— podría decirse que

fue un camerista nato, si no fuera porque nos dejó también excelente música sinfónica. En primer lugar, una *Sinfonía en si bemol*, que junto a las de Berlioz, Franck, Bizet, Dukas y la *Tercera* de Saint-Saëns, constituye la mayor aportación francesa a este género en el siglo XIX; firmó también ese original híbrido de poema sinfónico y *mélodie* que es el hermoso *Poema del amor y del mar*, además del célebre *Poema para violín y orquesta*, que es la única de sus partituras que sube a los escenarios con puntual regularidad. Compuso una ópera de trazo finísimo, *El rey Arturo*, que es un claro precedente del *Pélleas* debussiano, y escribió también un puñado de obras vocales de exquisita sensibilidad. Pero a pesar de ello, insisto, el espíritu de la música de cámara, de la música de cámara entendida en su sentido más hondo y puro, es en definitiva el que anima todo su pensamiento musical. Porque su estilo, se encarna en el género en que se encarna, despreciando todo gesto de grandilocuencia, tiende siempre a la expresión íntima, a la concentración. “*Un cuarteto debe contener tanta música como una ópera*”; son palabras suyas que proclaman toda una declaración de principios.

En el temprano *Trío en sol menor*, de 1881, en el maduro *Cuarteto con piano* de 1887, en el postrer *Cuarteto de cuerda* que la muerte impidió culminar, y en el insólito y magistral sexteto organizado como *Concierto para violín, piano y cuarteto de cuerda* (1892), que nosotros escucharemos a Liza Fershtman, Enrico Pace y el Cuarteto Au-

ryn el próximo 30 de octubre, es decir, en el núcleo mayor de su música de cámara, queda retratado Chausson, posiblemente mejor que en ninguna de sus demás obras, como un compositor de una sensibilidad romántica exacerbada, porque el universo expresivo en que se mueve es, aunque de una manera decididamente interiorizada, el de los afectos prototípicos románticos. Y con ellos alcanza grados de intensidad emocional como pocos compositores de su tiempo llegaron a alcanzar. Pero, por otra parte, esa expresión es de una pureza tan auténtica, es de una sobriedad y de un despojamiento tales, que trasciende desde dentro la gestualidad propia del Romanticismo, logrando sin proponérselo un equilibrio cercano al del Clasicismo. Nada más lejos sin embargo de la mente de Chausson que las ideas del Neoclasicismo.

No es revelar nada nuevo afirmar que Ernest Chausson es uno de los mayores líricos que el arte de los sonidos haya conocido en todos sus tiempos. Porque esa intensidad emocional tan característica de su discurso musical, que puede llegar casi a lo insoportable si el oyente rehúsa a entregarse a ella, siempre tiende a cerrarse sobre sí misma, en lugar de proyectarse más allá de sus propios límites, como ocurre con los demás compositores *intensos* de todas las épocas. Es imposible que el ejemplo de Tchaikovsky, riguroso coetáneo suyo, no nos venga a la mente. Frente a la energía que él proyecta, eminentemente *centrífuga*, si así pudiera decirse, la del francés es una energía



*En el château de Cuincy, primavera de 1890.
Ernest Chausson al piano rodeado de familiares y amigos.*

esencialmente *centrípeta*. Quienes practicaron en sus respectivas artes similar lirismo intimista —Webern, Mompou, en cierto modo también Chopin...— jamás alcanzan la intensidad expresiva que sus pentagramas alcanzan. Ya puede desplegar toda la fuerza que quiera —y la despliega, vaya si la despliega—, que la música de Ernest Chausson jamás abandona esa hermosa sensación como de sonar en sordina.

Si esta intensidad expresiva tan cálida y concentrada es lo primero que nos cautiva de su música —cuando tenemos la suerte de encontrarnos con ella en los conciertos, claro, cosa que por desgracia no es moneda corriente—, hay otra circunstancia que acaba por rendirnos a ella sin condiciones. Es el melodismo que exhibe con particular elegancia. Chausson jamás se

ve delatado en el esfuerzo por crear melodías seductoramente bellas sin más, en busca de una expresión meramente cómplice con el oyente, sino que siempre se aprecia en su música la noble intención por recrearse en la propia materia de la línea melódica, que es aquilatada en sus manos al máximo. Las partituras salidas de su pluma están plagadas de hermosos ejemplos de melodías que van mucho más allá de la mera funcionalidad para dejar al descubierto un gusto extraordinario, un cariño indisimulado por el material musical que maneja, y por qué no, un regocijo en él. Ese amor se transmite de inmediato a quien lo escucha, cala profundamente en su sensibilidad, elevando la velada a la categoría de experiencia sensorial, emocional y estética de primer orden.

C. V.

UTE LEMPER

La música regenerada

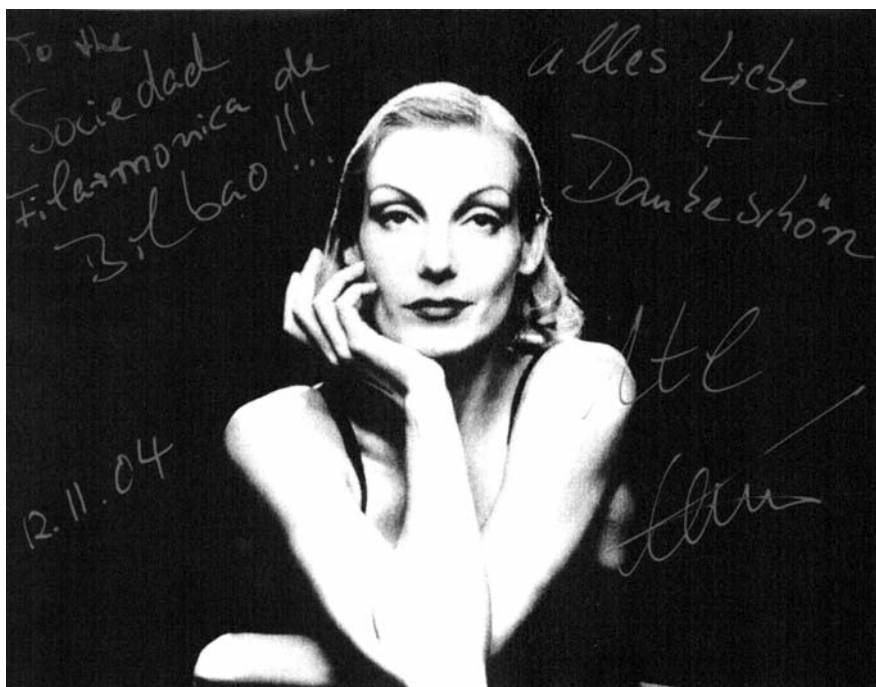
UTE LEMPER, artista extraordinaria que ha sabido fusionar el sentido intelectual con la emoción, volverá a nuestra sala para, sin duda, asombrarnos como lo hizo aquel doce de noviembre de 2004 en su presentación, alcanzando uno de los hitos artísticos bilbaínos más singulares, por más que, como tantas veces ocurre en nuestro entorno, la trascendencia de aquella ocasión, la importancia que un hecho artístico supra-musical brindó a nuestro a veces impredecible Bilbao, no obtuviera la respuesta mediática que aquel acontecimiento mereció. Otra cosa bien distinta fue el calor y arrebato con el que los “filarmónicos” percibieron la fiesta de arte vivida en uno de los días inolvidables de nuestra Sociedad.

Muchos conocíamos, especialmente gracias al mundo discográfico, la personalidad de la artista alemana, que es mucho más que cantante, también bailarina, compositora, actriz y pintora, algo que se aprecia perfectamente cuando se tiene ocasión de vivir una de sus actuaciones. Nuestra próxima visitante en cierto modo es una artista rompedora, entendiendo que lo suyo es la continuación tanto como la remembranza de los años brillantes

y gloriosos del mundo de los históricos cabarets intelectuales de Alemania y Francia.

“Revelación”, “espejismo”, “desgarramiento y pasión”, “dolor e ilusión” son expresiones de un crítico de ámbito nacional entresacadas del comentario que dedicó a aquel inolvidable recital bilbaíno y recogidas en la “Memoria de 2005” de nuestra Filarmónica.

Evidentemente para entender y apreciar la belleza y significado que iluminan las actuaciones de esta gigantesca artista, incluso su agudo instinto teatral, no puede olvidarse la importancia que en el medio cultural europeo supuso la existencia del cabaret, desde el iniciático *Chat Noir* de Paris, (1881), donde pintores, poetas, compositores y músicos intérpretes consiguieron atraer a la burguesía intelectual con sus provocativas creaciones, como en el posterior *Überbrettel*, (Berlín 1901), con la combinación de sus programaciones orales y visuales hasta la aparición de un género sentimental, y a la vez satírico, con la presencia del gran Kurt Weill que obtuvo sus mayores logros con la inclusión en su música de las inquietudes políticas de su tiempo.



Fotografía de Ute Lemper dedicada a la Filarmónica

Gracias a la atmósfera innovadora del cabaret aparecieron frutos propios de la inspiración *avant-garde* con aportaciones influyentes de artistas geniales como Debussy, Milhaud, Satie, Jean Wiener o Schoenberg que en muchas ocasiones tuvieron roles decisivos en el desarrollo de la vida de los cabarets. Un dato bien elocuente: se sabe que Eric Satie en sus actuaciones de pianista del *Chat Noir* y del *Aubergue du Clou* compuso más de 50 piezas y en el *Überbrettel* el mismísimo Schoenberg dirigió su propia orquesta. Por otro lado el cabaret parisino *Le boeuf sur le Toit*, inaugurado en 1920, fue centro influyente no solo en la movida *avant-garde* sino que una de sus mayores

aportaciones fue que la música de jazz llegara a considerarse una de las formas artísticas propias del cabaret. En la figura de Ute Lemper, con todos los cambios impuestos por el paso del tiempo, el arte del cabaret se impone como resultado de una fortísima convicción al encuentro de nuevas interpretaciones que rompen las reglas del canto tenido como clásico del arte vocal propio de los escenarios. Esta puede ser una de las consecuencias de las críticas que la Fundación Kart Weill dedicó a la cantante cuando fue acusada de falta de autenticidad en las interpretaciones del autor de *La ópera de tres peniques*. Ocurre sin embargo que Ute Lemper, como ha manifestado

en muchas ocasiones, se siente cantante de teatro de calle, permaneciendo en el suelo en contacto con la vida cotidiana. “Cuando yo canto,” –así se expresa la artista– “quiero hacerlo sin histerismo, con mi voz más propia, acudiendo a mi personalidad, con sentido del humor y sátira, siendo a la vez actriz y cantante” y es que más que seguidora del rebuscamiento y la imitación de la época dorada del cabaret, Ute Lemper es un espíritu independiente, rompiendo reglas de la música y viviendo con firmeza su aportación a la música de su tiempo. Ella misma confiesa, “soy demasiado salvaje para resultar una cantante de ópera. Mis raíces están en el jazz donde la voz no tiene por qué proyectarse en el registro agudo sino que se rompe y convierte en un susurro. Mucha gente opina que realizo el cambio del estilo clásico al jazz, que haría de la música de Poulenc, Satie o Schoenberg canciones de cabaret, pero realmente mi interés está en crear un camino mucho más contemporáneo”.

Esto puede explicar algunas de sus simpatías musicales como la de su admiración por el original cantautor americano Tom Waits.

Cuando Ute Lemper comenzó a cantar a principio de los años ochenta, hacía tiempo que Alemania vivía el apaciguamiento de las debilidades de su pasado político, especialmente de la época del nazismo, cuando la música de cabaret fue prohibida y considerada como “Música degenerada” por no comulgar con el idea-

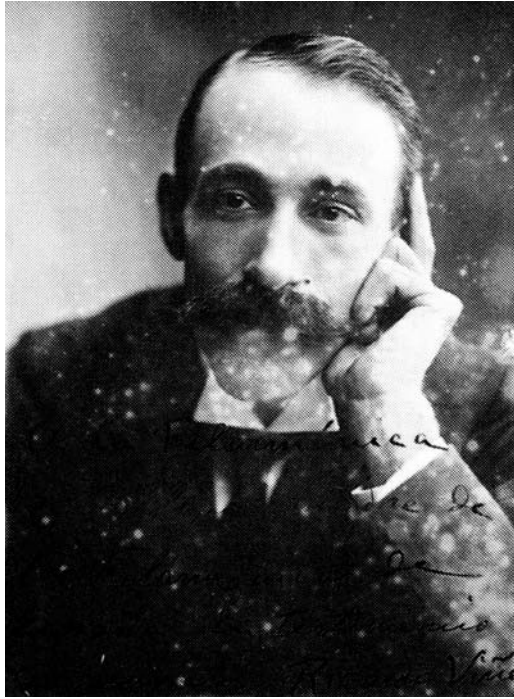
rio político de Adolf Hitler cuando persiguió abiertamente el arte inconformista de los cabarets, así como todas aquellas creaciones firmadas por autores y músicos de ascendencia judía. Es también una de las aportaciones más interesantes de la artista alemana, que goza del reconocimiento internacional a su arte, su valiosa difusión, aunque no lo único, a la *Entartete Musik*, la música suprimida por el nazismo y que ha sido explorada, actualizada, revivida, regenerada y hasta engrandecida por personalidades como esta artista alemana nacida en Münster en 1963. Afortunadamente tendremos la oportunidad de tener a Ute Lemper en la Filarmónica el miércoles 21 de noviembre junto al Cuarteto Vogler y al pianista Stefan Malzew.

K. E.



RICARDO VIÑES

Un pianista casi olvidado



Ricardo Viñes, 1910

EL NOMBRE de Ricardo Viñes está incontestablemente unido a París, donde residió cincuenta y tres años de los sesenta y ocho que vivió. Aunque hizo un largo paréntesis en Sudamérica entre 1932 y 1935, la capital francesa fue su patria espiritual, cultural y artística desde su llegada en 1887, a los doce años, hasta su marcha definitiva en 1940, ante la

invasión alemana. Catalán, nacido en Lérida (Lleida) el 5 de febrero de 1875, Viñes siempre se sintió profundamente español, y si fue el paladín indiscutible de la música de Ravel, Severac, Debussy o Erik Satie, no defendió con menor empeño las composiciones de Albéniz, Granados, Falla, Turina o, el entonces joven, Federico Mompou. Cuando en su madu-

rez le ofrecieron el codiciado puesto de director del Conservatorio de París a condición de renunciar a la ciudadanía española, Viñes declinó cortésmente la oferta, y añadió que “el mayor honor y la mayor gloria es ser español”. El poeta y crítico René Chalupe subrayó con agudeza: “Si Parisien en même temps que si Espagnol”. También con justicia se le llamó “le Don Quichotte du nouveau piano”. Pablo Bilbao Arístegui señaló acertadamente que Viñes “sacrificó voluntariamente su carrera, no buscando su gloria sino la de sus amigos”. Y me gustaría añadir que lo hizo con sincero, con apasionado entusiasmo.

Una pequeña selección de las innumerables obras a él dedicadas por distintos compositores y/o estrenadas por él equivale a un catálogo de la mejor literatura pianística de la época. Su nombre encabeza partituras tan significativas como *Noches en los jardines de España* (Falla, 1915), *Images II: Poissons d'or* (Debussy, 1907) *Menuet Antique* (1895) y *Miroirs: Oiseaux tristes* (Ravel, 1905), *Goyescas*; *El fandango del candil* (Granados, 1911), *Trois pièces, Op. 48: Pastorale* (Poulenc, 1917) y otras muchas. Entre las obras más importantes estrenadas o interpretadas en primera audición por Ricardo Viñes me gustaría destacar *Pour le piano*, *Estampes*, *Masques*, *L'Isle joyeuse*, *Images I et II* y varios Preludios (Debussy), *Cuatro piezas españolas* (Falla), *Danzas españolas* y *Goyescas* (Granados), *Sérénade grotesque*, *Jeux d'eau*, *Miroirs* y *Gaspard de la nuit* (Ravel). También es importante subrayar que

fue Viñes quien presentó a Ravel, ya en 1895, este poema en prosa de Aloysius Bertrand que había comprado en uno de sus viajes a Londres, y que sería la inspiración de esa joya pianística. “Y sin embargo, ¿quién recuerda hoy el nombre de Ricardo Viñes?” se pregunta con razón su biógrafa Mildred Clary¹.

Javier Viñes Solano, el padre de Ricardo, era un modesto abogado leridano, y su madre, Dolores Roda Vives, una pianista “amateur”. El organista local Joaquín Terraza se encargó de encauzar los primeros pasos musicales del pequeño Ricardo, que pronto, con diez años, se trasladó a Barcelona para estudiar con Juan Bautista Pujol, un pianista barcelonés que había sido formado en París. Sólo dos años más tarde, en 1887, obtuvo el primer premio en la clase de piano de la Escuela de Música de Barcelona, y siguiendo los consejos de Isaac Albéniz, Viñes decidió trasladarse ese mismo año a París con su madre para continuar sus estudios. Ya no regresaría a Barcelona de forma permanente, como hemos dicho, hasta el estallido de la Segunda Guerra y la llegada de los alemanes a París en 1940.

La situación económica de los Viñes en 1887 no era nada brillante y también aquí se repitió la historia de los sacrificios familiares para cimentar la carrera del futuro gran pianista. Las dificultades monetarias de Dolores

¹ Mildred Clary, (Con la colaboración de Nina Gubisch-Viñes) *Ricardo Viñes, Un pèlerin de L'Absolu*. (Musicales Actes Sud, 2011).

Roda y su hijo Ricardo —a los que rápidamente se unieron en París los otros dos hermanos Viñes Roda, Pepe (el mayor) y Eugenio (el más joven)— se vieron aliviadas en parte por una bolsa de estudios (ciento cincuenta pesetas mensuales, durante un año) otorgada por el Ayuntamiento de Barcelona. Javier Viñes quedó solo en Lérida, atado a su despacho de abogacía.

Indudablemente, el traslado de Ricardo Viñes a París fue de una gran trascendencia en su vida, tanto artística como personal, pero nunca se podrá exagerar la enorme importancia que su presencia en la capital francesa tuvo en la evolución y el desarrollo de la música de sus contemporáneos, de los numerosos compositores y artistas que fueron sus amigos o simplemente vivieron bajo su influencia.

Al llegar la familia Viñes a París en 1887 ya existía una notable colonia española en la capital, en la que destaca el grupo de compositores y pianistas catalanes con Albéniz a la cabeza, su entrañable amigo “Quinito” (Joaquín Malats, gran protagonista de la *Iberia*) y Enrique Granados. Éste último, leridano como Viñes aunque ocho años mayor, era también un recién llegado a París, sufriendo las mismas dificultades del idioma, y ambos habían estudiado en Barcelona con Juan Bautista Pujol. En París coincidieron en el mismo Hotel de Cologne et d’Espagne, de la rue de Trévise, y ambos, juntamente con Joaquín Malats, ingresaron en la clase de piano de Charles Bériot en el Conservato-

rio. Esta presencia de Granados endulzó los primeros momentos de Viñes fuera de su país, y la amistad entre los dos estudiantes nació espontánea e instantánea. Cuenta Viñes en su diario (inédito)² que “una tarde, después del almuerzo, fuimos, Granados y yo, a la Avenida de la Grande Armée para alquilar un ‘velocípedo’ para dos personas, y recorrimos el Bois de Boulogne, la Muette, la Exposition, los Champs-Élysées y varias veces la avenida de la Grande Armée, y todo esto le costó a Granados nueve francos”.

El pianista y compositor francés Charles-Wilfrid de Bériot, titular de la cátedra de piano del Conservatorio, era hijo de la célebre y malograda cantante española María Malibran (*née* García) y su segundo marido, el no menos célebre violinista belga Charles-Auguste de Bériot, y a su clase, junto a los tres amigos catalanes, acudía un muchacho vasco-francés, enjuto, “con el pelo largo”, pequeño como Viñes y exactamente de su misma edad. Su nombre era Maurice Ravel y gracias al diario de Ricardo sabemos que se conocieron el 22 de noviembre de 1888. “Esta tarde hemos ido, por primera vez a casa de este muchacho de cabellos largos que se llama Mauricio, 73 rue Pigalle, 5e étage”, anotó simplemente.

Años más tarde, Manuel de Falla recordaría cómo Ravel idealizaba España a través de su madre, “una dama cuya conversación exquisita, se expresaba siempre en un español claro y

² Propiedad de Mme. Nina Gubisch-Viñes

acostumbraba a evocar sus años de juventud pasados en Madrid... comprendo la fascinación con la que su hijo, desde su más tierna edad, debería escuchar esa frecuente narración nostálgica”. Marie Delouart, la madre de Ravel, había nacido en una pequeña cabaña en Ciboure, en la orilla izquierda de La Nivelle, frente a Saint-Jean-de-Luz. Hija de comerciantes de pescado, creció en un ambiente humilde, casi exclusivamente vascófono. Los “años de juventud” a los que Falla se refiere fueron realmente veinte meses que pasó en Madrid, acompañando a una amiga de su familia. Allí aprendió el castellano y conoció a su futuro marido, Joseph Ravel, ingeniero mecánico que trabajaba en la construcción del ferrocarril Madrid-Irún. Se casaron civilmente en París en 1873.

Los dos adolescentes, Maurice y Ricardo, perciben en seguida que comparten los mismos gustos artísticos, además de tener unas personalidades parecidas. “Ravel es un ser reservado, callado, cuidadoso con su apariencia, profundamente sensible a la poesía de las palabras, al arte pictórico. Ocurre lo mismo con Viñes, a pesar de un temperamento que a menudo le lleva a excesos. Él se convertirá no sólo en el cómplice de Ravel en todos los descubrimientos artísticos que juntos llevarán a cabo, sino su doble en música de alguna manera, porque él será el primer intérprete, a veces será el instigador, de prácticamente todas las obras para piano de su amigo”³.

³ Mildred Clary, op.cit.

El voluminoso diario que Ricardo Viñes llevó meticulosamente hasta el estallido de la Gran Guerra es tan abundante de información interesante y tan rico en anécdotas jugosas que uno siente la tentación imposible de trasladar todo al papel. Algunos detalles, sin embargo, son imprescindibles. El 1º de noviembre de 1896 los dos amigos, Ravel y Viñes, acudieron a uno de los Concerts Lamoureux, y su común devoción por Tristan abatió todas las barreras de la emoción tanto en uno como en el otro. La narración de Viñes es altamente reveladora. “Han tocado el Preludio de *Tristan* y, qué coincidencia, en el momento que yo me decía, terriblemente emocionado, que no había en la creación nada tan sublime y divino como este maravilloso Preludio, en ese momento Ravel me ha tocado la mano y me ha dicho: ‘Siempre es así, cada vez que lo escucho...’ y efectivamente, él que parece tan frío y cínico, él, Ravel, el super excéntrico decadente, Ravel temblaba convulsivamente y lloraba como un niño, profundamente, entre sollozos [...] Este Preludio me produjo el mismo efecto, solamente que yo lloraba por dentro! Y afirmo que el Preludio de *Tristan et Isolde* es la obra más espléndida, sobrehumana, maravillosa, colosal, tierna, voluptuosa, religiosa, ideal, sublime, etérea, apasionada, celeste, seráfica, inmensa, llena de Dios, llena de cielo, de espacio, de grandiosidad, de eternidad y de amor que ha existido jamás desde que el cielo es cielo, desde que los astros los más lejanos



Nanzhou. *Poisson d'or*, panel japonés del XIX en el que se inspiró Debussy para componer su obra para piano dedicada a Ricardo Viñes.

han girado sobre su eje, y que jamás existirá en los siglos venideros.” ¡Tremendo Viñes!

Desde sus primeros encuentros, Viñes y Ravel pasaban muchas horas comparando sus ideas pianísticas, probando nuevas formas, ensayando nuevos acordes. Como escribió Deborah Mawer⁴, “Viñes y Ravel disfrutaron de una larga amistad que les enriqueció mutuamente.” El papel de Viñes

como inspirador de las composiciones para piano de Ravel fue tan determinante que algún crítico se atrevió a decir: ¿No sería lógico que Ravel creara sus composiciones pensando en Viñes? “Mientras que la promoción de Viñes de la música contemporánea exigía responsabilidad, incluso altruismo, —ha escrito D. Mawer en otro lugar— su perspicacia a la hora de estrenar la mayor parte de la música para piano de Debussy y Ravel ha garantizado su legado”. Como muchas relaciones intensas, la de Ravel y Viñes tuvo su clímax y

⁴ Varios autores, *Ricard Viñes, El pianista de les avantguardes*, (Institut Municipal d'Acció Cultural de Lleida, 2007).

poco a poco, hacia 1920, se fue enfriando. Las causas pudieron ser diversas, sin descartar que la fe y el misticismo que envolvían a Viñes podrían haber cansado a Ravel que se confesaba ateo. Cualesquiera que fuesen las diferencias que le separaron de su amigo de la infancia —apunta Mildred Clary— Viñes nunca dejó de mostrar su inquebrantable fidelidad a la música de Ravel. En el homenaje a Ravel que promovió Florent Schmitt en 1938, Viñes presentó una nueva composición propia, el *Menuet spectral*, a la memoria de Maurice Ravel. Por el contrario, si su relación con Debussy fue más tardía —no se conocieron hasta el 4 de marzo de 1900— su amistad sólo terminó con la muerte de “Claude de France” en 1918. Viñes ya había descubierto, arrebatado, el *Prélude à l’après-midi d’un faune* en uno de los Concerts Colonne, anotando en su diario “he escuchado lo más bello de toda mi vida”. “El talento de M. Debussy me parece incomparable”. Cuando ese mismo año asistió al estreno de los dos primeros *Nocturnes*, *Nuages et Fêtes* escribiría “divinos, divinos, divinos”. En enero de 1902, en la Salle Erard, estrenó *Reflets dans l’eau* y *Mouvement* y Mme Gauthier-Villars (la gran Colette) declaró “...qu’il a joué comme le Bon Dieu”.

En aquellos años de comienzos de siglo tenían gran importancia social los “salones” de la aristocracia, fuese ésta mayor o menor, en los que podía hacerse o deshacerse una reputación en pocas horas. Consciente de ello, Viñes aceptó una invitación al

célebre salón de Mme de Saint-Marceaux, donde obtuvo gran éxito interpretando obras de Schumann, Fauré y Debussy. Después de describir la velada, anotó en su diario: “Salí con Ravel, que me ha dicho que los Saint-Marceaux son unos snobs, pero se equivoca, son muy snobs,” terminó con buen humor.

Ricardo Viñes intervino en siete ocasiones en nuestra Sociedad Filarmónica, aunque sólo ofreció un recital la primera vez, en noviembre de 1910. En él interpretó obras de Albéniz, Turina, Falla, Borodin, y probablemente por primera vez en Bilbao, *Jeux d’eau*, de Ravel y la Toccata de la suite *Pour le piano*, de Debussy. De los tres periódicos que se publicaban en Bilbao en esas fechas, sólo *El Nervión* incluyó una reseña de este concierto, muy favorable, pero sin el entusiasmo que habría sido de esperar. Los días 14 y 15 enero de 1916 Viñes vino con el violinista Jules Boucherite y el violonchelista André Hekking ofreciendo dos programas variados con tríos, sonatas y obras para piano solo. De nuevo *El Nervión* da noticia de estos conciertos y el día 15 se puede leer que

“El pianista señor Viñes, que tan buenos recuerdos nos dejó hace unos años, ha vuelto a reverdecernos anoche, interpretando al piano, con una delicadeza maravillosa, las tres composiciones que corrían a su cargo. Sobre todo en la *Toccata* de Debussy rayó su labor a una altura incomparable. Viñes acaricia el teclado, consiguiendo que las notas del piano nos den a ratos la sensación de

una masa orquestal, blanda, pastosa y suave. Es de justicia consignarlo así, en honor a la verdad: Viñes es un pianista formidable, que tiene en sus dedos la magia de convertir cuanto toca en algo espiritual, delicado y fino, distinto por su estilo a cuantos pianistas hemos escuchado”.

Viñes volvió en diciembre de 1919, los días 29 y 30 para hacer dos sesiones de música de cámara con el violinista Joseph Bilewski y el violonchelista André Levi, interpretando tríos de Beethoven, Mozart y Schumann. Siguió un largo paréntesis hasta los días 1 y 2 de febrero de 1938. En esta ocasión vino con la Orquesta Sinfónica Patriótica de Zaragoza que dirigía Cesar de Mendoza Lasalle. Viñes fue el verdadero protagonista de estas jornadas, interpretando las *Variaciones Sinfónicas*, para piano y orquesta de Cesar Franck, una de sus obras preferidas, *Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla, el Concierto n° 21 para piano y orquesta de Mozart, y el infrecuente Concierto para piano y orquesta de Nikolai Rimsky-Korsakov, cuya primera audición en París había ofrecido el propio Viñes en 1905.

En los años 1929 y 1930 Viñes, no muy amigo del fonógrafo, realizó sin embargo en París, en el Studio Albert, unas grabaciones (hoy históricas) para Disques Columbia y Disques Gramophone, en las que ha dejado un testimonio de su arte incomparable. Sus *Poissons d'or*, en más de un sentido, culebrean vivaces, y la *Soirée dans Granade* tiene el embrujo de lo soñado y desconocido por

Debussy. Unas piezas sencillas de Albeniz, como “Cádiz” o “Granada” de la Suite Española, en las manos de Viñes parecen envueltas en magia y se escucha algo especial, diferente a lo que han dicho otros pianistas con estas partituras. En “Granada”, por ejemplo, uno se encuentra en la Alhambra y oye una canción melancólica acompañada por el rasgueo de una guitarra. Entornando los ojos es fácil adivinar el murmullo del agua que baja por los canalillos junto a los paseos inclinados de los jardines, casi percibir su perfume. Esto me parece una muestra clara del genio de un verdadero artista.

El 13 de noviembre, 1940, abandonó París para cumplir con unos compromisos en Barcelona, con la intención de regresar y permanecer en Francia, como hizo en 1914. Su sobrina, Elvira Viñes que vivía en Saint-Jean-de-Luz, le acompañó a cruzar la frontera con España y la suerte le volvió la espalda. Nunca le permitieron volver a entrar en Francia. Se sintió atrapado y privado de su casa en París con todos sus enseres. Se instaló en Barcelona, donde pasó los tres últimos años de su vida, enfermo y triste. El 23 de abril de 1943 ingresó en el hospital Nosocomio de Pedralbes, donde falleció seis días más tarde. “Europa y América lloraron a Ricardo Viñes”, escribió Joaquín Rodrigo.

R. R.

STEFAN ZWEIG

Y LA MÚSICA

Recuerdo en el 70 aniversario de su muerte

CUANDO se cumple este año el setenta aniversario de la muerte del escritor austriaco Stefan Zweig, nos gustaría recordarle no sólo como uno de los más geniales y reconocidos escritores de su época, sino como un completísimo intelectual, apasionado de la historia, la literatura, las artes... y de manera muy destacada a lo largo de su vida, de la música.

Hijo de una acomodada familia judía, nació en Viena en 1881. Ya desde muy joven mostró un enorme entusiasmo hacia el ambiente musical del momento y así lo contaba en su autobiografía *El Mundo de Ayer*. “Ver a Gustav Mahler por la calle era un acontecimiento que uno contaba al día siguiente a sus compañeros como un triunfo personal, y a la vez que, siendo niño, fui presentado a Johannes Brahms y él me dio un golpecito amistoso en el hombro. Pasé varios días trastornado por tan formidable suceso”.

Con diecinueve años, y siendo un admirador devoto de Hofmannsthal y Rilke, publicó sus primeros poemas, reunidos en el volumen *Silberne Saiten (Cuerdas de plata)*. Años más tarde Max Reger musicó varios de estos versos. Para entonces Zweig ya formaba parte de la melomanía vie-

nesa y era un asiduo a los conciertos de Mahler y Busoni.

Tras la primera guerra mundial, Zweig se retiró a vivir a Salzburgo donde vivió los años más productivos de su vida. Rápidamente la ciudad se convirtió, a causa de los festivales, en el centro cultural al que acudían artistas e intelectuales de toda Europa, y su casa se convirtió en alojamiento habitual de músicos como Alban Berg, Bela Bartók, Toscanini, Bruno Walter, Richard Strauss o Ravel.

Recordemos que para el momento Strauss ya nos había visitado con la Filarmónica de Berlín¹ y que fue por aquellas fechas cuando Ravel vino a dirigir a nuestra sala de conciertos².

¹ Los conciertos de la Filarmónica de Berlín dirigidos por Richard Strauss tuvieron lugar el 11 y 12 de mayo de 1908 en el Teatro de los Campos Elíseos. Fueron organizados por la Sociedad de Empresas Artísticas que se regía por una comisión administrativa formada por miembros de la Sociedad Filarmónica. Las relaciones personales y materiales eran muy estrechas.

Tenemos datos de que esta empresa estuvo en activo, al menos, hasta 1926.

² Ravel visitó nuestra Filarmónica y actuó en ella como director y pianista en un concierto dedicado a su obra el 10 de Noviem-



Richard Strauss

Caricatura publicada en la *Revista Musical* vol. 1. Año 1, número 3

Nos gustaría pensar que en algunos de aquellos encuentros uno u otro le hablaría a Zweig de Bilbao y nuestra Sociedad Filarmónica. Seguro.

Una curiosa y fructífera afición que cultivó Zweig desde joven fue la del coleccionismo de obras autógrafas, hasta el punto de reunir una de las

bre de 1928. En ese mismo concierto también participó la soprano Madelaine Grey, el violinista Claude Levy y la Orquesta Sinfónica de Bilbao.

mejores colecciones del mundo: Las *Canciones gitanas* de Brahms, una cantata de Bach, la *Barcarola* de Chopin, la inmortal *An die Musik* de Schubert, arias y cantatas personales de Mozart, casi todas las pertenencias de la habitación de Beethoven (incluido el escritorio y un violín) y decenas de partituras autógrafas de Haydn, Gluck, Händel, Scarlatti, Wagner, Cimarrosa, Mahler, Debussy, Schoenberg, Ravel, Webern o Alban Berg.

Tras su muerte, sus herederos continuaron desarrollando la colección y terminaron por donarla en su mayoría a la Biblioteca Británica en mayo de 1986.

Pero la relación más estrecha y apasionante que mantuvo Stefan Zweig con el mundo de la música fue a raíz de su estrecha colaboración con el compositor y director Richard Strauss entre 1931 y 1935.

Tras la muerte de Hugo von Hofmannsthal, libretista habitual de Strauss, el compositor decidió empezar una nueva ópera y escogió a Zweig para la redacción del libreto.

Zweig, admirador confeso de Strauss, decía de él: “Basta mirarle a los ojos, esos ojos claros, azules y radiantes para darse cuenta de que tras esa máscara burguesa se esconde una fuerza mágica especial. Son quizá los ojos más vivos que he visto nunca en un músico, unos ojos no ciertamente demoníacos, pero sí de algún modo clarividentes, los ojos de un hombre que conoce a fondo su labor”.

En enero de 1933, con el libreto ya terminado, Hitler accede al poder y prohíbe la representación en los teatros alemanes de obras de autores no arios, o en cuya gestación hubiera intervenido algún judío. Esta prohibición se extendía además a los músicos del pasado, con lo que se retiró, por ejemplo, la estatua de Mendelssohn frente a la Gewandhause de Leipzig.

Pero Strauss, lejos de huir del poder nacionalsocialista, acepta, a petición de Hitler y de Goebbels, la Presidencia de la Cámara de la Música del III

Reich. Zweig, que se había manifestado en sus escritos como pacifista y había arremetido siempre contra todo tipo de violencia y sumisión, sugiere a Strauss que tal vez debieran romper su pacto de colaboración.

El compositor se empeñó en continuar la relación, aun cuando la suya fuera en toda regla una “sociedad secreta y clandestina”. Strauss pensaba que siendo como era el mayor músico alemán vivo, y sabiendo que el mismo Hitler era un gran admirador de su música, terminaría encontrando una solución al problema.

Hitler convoca al compositor a fin de encontrar una salida a todo este embrollo. De lo que se habló en aquella entrevista sólo podemos hacer conjeturas, pero lo cierto es que Strauss salió con el convencimiento de que su ópera se iba a estrenar, y de que el nombre de Stefan Zweig, que había desaparecido ya de las librerías alemanas, aparecería escrito en los carteles de un teatro alemán.

Finalmente el 24 de junio de 1935 se estrenó en Dresde *La Mujer Silenciosa*. El director escogido para la ocasión fue el austriaco Karl Böhm, quien, apenas cinco años después, nos visitaría con la Filarmónica de Berlín³ incluyendo, entre otras, varias obras de Strauss en el programa.

³ Los conciertos de la Filarmónica de Berlín dirigida por Karl Böhm tuvieron lugar en el Teatro Buenos Aires el 19 y 20 de abril de 1940 y fueron organizados por la Sociedad Filarmónica.

Zweig no solo no asiste al estreno sino que le informa a Strauss del final de su colaboración. Como judío dice experimentar un sentimiento de solidaridad hacia los que han tenido que abandonar sus hogares y cobijarse en países extranjeros, y siente que puede estar dando una impresión de colaborar con un representante del III Reich.

Strauss monta en cólera y contesta a Zweig de manera airada. He aquí un fragmento de dicha carta: “... ¿Cree acaso que en algún momento de mi vida mis acciones han estado guiadas por el sentimiento alemán? ¿Cree que Mozart componía como un ario? Yo sólo conozco dos tipos de personas, las que tienen talento y las que carecen de él. El pueblo existe para mí sólo desde el momento en que se convierte en público; el que sean chinos, bávaros, neo-zelandeses o berlineses es algo que me trae sin cuidado, sólo me importa que paguen el precio de la entrada...”.

Strauss introduce la carta en un sobre, escribe la dirección de Zurich donde Zweig se encontraba, y la deposita en un buzón. Pero la Gestapo, que estaba al tanto de las relaciones de Strauss con los judíos (recordemos que su editor, su nuera, sus nietos y su libretista lo eran), intercepta la carta y la envía al mismo Hitler.

Strauss es forzado a dimitir de su cargo, si bien le obligan a esgrimir motivos de salud. La ópera fue prohibida, por orden directa de Hitler, después de tres representaciones. Tras esto Zweig huyó a Inglaterra, primer paso del exilio que, poco después de empezada la guerra, le llevaría hasta Brasil.

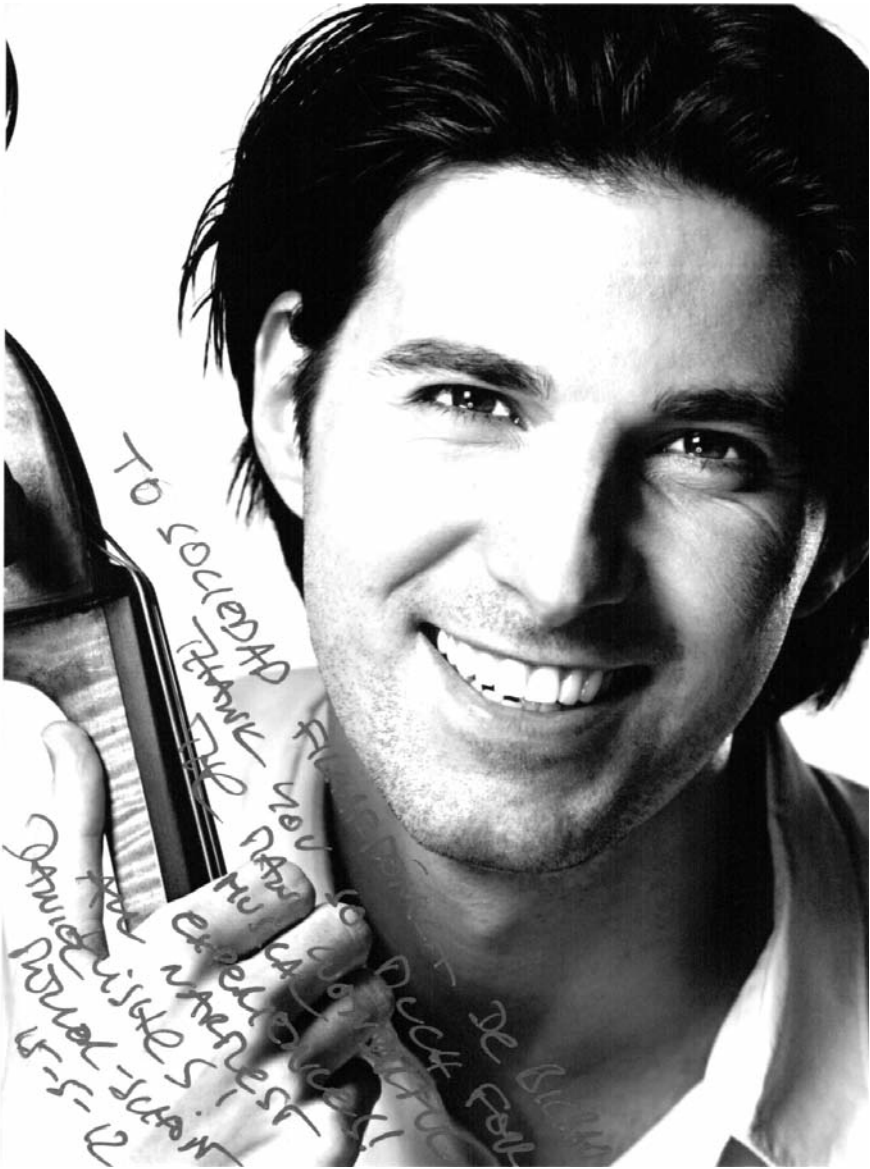
Zweig se suicidó junto a su esposa un veintidós de febrero de 1942, en la ciudad brasileña de Petrópolis. Había dejado escrito: “Creo que es mejor finalizar en un buen momento y de pie una vida en la cual la labor intelectual significó el gozo más puro y la libertad personal el bien máspreciado sobre la Tierra”.

El ambiente de amor a la música y a la cultura en general en el que creció, le dotó de una mentalidad curiosa y abierta, más allá de los estrechos prejuicios nacionales, haciendo de él un escritor sensible y cosmopolita que marcó una de las páginas más importantes y bellas de la literatura del siglo XX.



Daniel Müller-Schott

«El intérprete tiene que descubrir su propia voz detrás de la música que está tocando».



DANIEL MÜLLER-SCHOTT es, sin duda, uno de los violonchelistas más valorados de su generación. Sus interpretaciones combinan un extraordinario dominio de la técnica con un manifiesto contenido intelectual y emocional. Bien conocido por nuestro público, el martes 15 de mayo visitó la Filarmónica por tercera vez, en esta ocasión, junto al pianista Francesco Piemontesi. Toca el cello “Ex Shapiro” Matteo Goffriller, construido en Venecia en 1727:

“Siempre utilizo el mismo instrumento sea cual se el repertorio que vaya a interpretar, desde Bach hasta la música contemporánea. Sin embargo, tengo dos arcos: uno de 1800, para la música barroca, y otro para el resto de las obras”.

Daniel nació en Munich en 1976. Tras recibir una beca de la Fundación Anne-Sophie Mutter y clases privadas de Rostropovich, en 1992, cuando tenía quince años, ganó el Concurso Internacional Tchaikovsky para Jóvenes Músicos y saltó a los escenarios internacionales. Hijo de una profesora de piano, la música siempre ha estado presente en su vida:

“Aunque mi madre toca el piano y el clave, yo siempre me sentí atraído por el chelo. Desde muy niño, iba con ella a muchos ensayos de orquestas y siempre me fijaba en el violonchelo. La primera vez que escuché el Concierto para chelo de Schumann supe que quería ser chelista por lo que me buscaron un profesor y comencé a tocar. La elección de un buen maestro desde los primeros años es muy importante así como el aprender a hacer música con otros niños”.

También desde muy niño desarrolló una pasión especial por la música de Bach.

“Mi madre tocaba a Bach frecuentemente en nuestra casa de Munich así que siempre me ha resultado una música muy familiar”.

Quizá por ese motivo, cuando en 2000, coincidiendo con el 250 aniversario de la muerte del compositor, realizó su primera grabación, eligió la integral de las Suites para violonchelo solo.

“No, no toco las Suites de Bach a diario como lo hacía Casals” dice sonriéndose “pero sí pienso en ellas todos los días”. “Cuando toco la integral de las Suites prefiero hacerlo en dos sesiones. Aunque también muchas veces incluyo alguna danza separada en mis recitales, es cierto que para comprender mejor la progresión existente en la estructura de cada una de las piezas hay que escuchar la integral completa”.

A Daniel le gusta escribir sobre la música que toca y por eso es uno de los pocos instrumentistas que siempre escribe las notas de sus discos.

“Sí, suelo escribir las notas de mis discos. Me gusta describir mi propia versión, mis ideas sobre la música que he grabado... Dedico mucho tiempo a investigar y estudiar todas las obras que interpreto así que prefiero ser yo el que ponga por escrito mis ideas y conclusiones”.

¿Cómo se enfrenta un joven chelista a una obra tan interpretada y con versiones tan emblemáticas como las existentes de la Suite?

“Sí, es cierto que cuando te enfrentas a la interpretación de una obra tan conocida y tan escuchada como las Suites de Bach no es fácil crear tu propia visión. Sin embargo, un músico tiene que oírse a sí mismo, es como la voz de cada uno de nosotros, podemos decir las mismas palabras, las mismas frases, incluso un mismo discurso pero la voz es personal, las mismas palabras no suenan igual según quien las pronuncie. Depende del timbre de voz, de la entonación... el intérprete tiene que descubrir su propia voz detrás de la música que está tocando”.

Supongo que llegar a encontrar el equilibrio entre la fidelidad al compositor y a uno mismo requiere un esfuerzo de contención importante:

“Sí, por supuesto que el respeto a lo que está escrito en la partitura y a tu propio estilo como instrumentista debe estar equilibrado. El músico debe aportar frescura y

espontaneidad a la música que está interpretando, a lo que está escrito, pero sin olvidar que se trata de una “interpretación” como la propia palabra indica. Incluso cuando en la misma partitura hay repeticiones, no deben sonar todas suenan exactamente igual”.

Es la primera vez que viene a Bilbao compartiendo escenario con el pianista Francesco Piemonetesi.

“Tocar con Francesco es un lujo, me siento muy compenetrado con su visión de la música. La Filarmonía de Bilbao ha supuesto nuestra segunda colaboración y próximamente repetiremos la experiencia en Alemania. También tenemos el proyecto de grabar un disco en Junio”.

Afortunadamente volveremos a tener el placer de escuchar a Müller-Schott la próxima temporada, concretamente el 4 de diciembre, cuando regresará formando trío con el violinista Renaud Capuçon y el pianista Nicholas Angelich.

P. S.

Programación Temporada 2012/2013

LA TEMPORADA 2012/2013 correspondiente al año CXVII de nuestra Sociedad se presenta con una programación muy diversa en su repertorio y nivelada por grupos, salvo el de canto más reducido debido a su especialización.

Seguiremos celebrando el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Debussy e incluiremos otra conmemoración entrañable: la de Xavier Montsalvatge en el centenario de su nacimiento. También realizaremos un ciclo con la Integral de los cuartetos de Brahms y Tchaikovsky.

Podemos destacar en el grupo de orquestas de cámara, que entre otras magníficas están dos de las más afamadas internacionalmente como son la Mahler Chamber Orchestra y la Chamber Orchestra of Europe, que contaremos prácticamente en todos los conciertos con prestigiosos solistas y directores.

Creemos se presenta muy interesante el grupo de solistas repartido entre pianistas e instrumentistas de cuerda, donde se conjugan figuras mundiales con jóvenes que despuntan en el ámbito internacional.

Lo más significativo en el grupo de cámara, como siempre el más numeroso, es, aparte de su variedad, la incorporación de invitados –piano, violín y voz– para completar los programas de los cuartetos.

Finalmente en el grupo de canto, además de dos espléndidas cantantes, haremos una ópera en versión de concierto.

Comenzamos el curso el día 10 de octubre con un recital del pianista **Arcadi Volodos**, bien conocido por nuestros socios, que interpretará obras de Schubert, Brahms y Liszt. El día 17 inicia la Integral de los cuartetos de Brahms y Tchaikovsky el brillante **Cuarteto Borodin** que constará de tres sesiones. El 22 la mezzosoprano holandesa **Christianne Stotijn** con **Joseph Breinl** al piano, ofrecerá un recital de canciones de Grieg, Mussorgsky, Falla y Rachmaninov. Cierra el mes el día 30 el **Cuarteto Auryn** con la violinista holandesa **Liza Ferschtman**, que hace su presentación y el pianista **Enrico Pace**. Tocarán el soberbio concierto de Chausson, programa que se completa con el cuarteto de Debussy en su conmemoración y con un Rondó de Schubert.

Se abre noviembre, el día 6, con la presentación de la violonchelista francesa **Emmanuelle Bertrand** y el pianista **Pascal Amoyel** con obras de cámara de Liszt poco escuchadas así como una obra de Reger y dos Sonatas magníficas de Saint-Saëns y Grieg. El 14 dos cuartetos, el **Prazak** y el **Talich**, unirán sus fuerzas para desarrollar un interesante programa con dos quintetos con segunda viola: el primero de Brahms –el segundo lo hizo la temporada pasada el quinteto liderado por Maxim Rysanov– y el “Americano” de Dvorak. Después interpretarán juntos el octeto de Enescu. El 21 tendremos de nuevo con nosotros a **Ute Lempert** que

tuvo gran éxito en su anterior visita con la orquesta Orpheus. Esta vez acompañada por el **Cuarteto Vogler** además de por el pianista **Stefan Malzew**. Obras de su repertorio alemán y francés principalmente. Finaliza el mes el 27 con la pianista rusa **Yulianna Avdeeva**, último premio Chopin de Varsovia, siendo la única mujer que lo ha ganado después de Martha Argerich en 1965. Tocaré obras de J. S. Bach, Ravel y naturalmente de Chopin.

Diciembre se reduce a dos conciertos ya que se interrumpe la programación en las fiestas navideñas. El 4 tendremos al trío con piano formado por **Renaud Capuçon**, violín, **Daniel Müller-Schott** violonchelo y **Nicholas Angelich** piano, todos ellos muy conocidos en nuestra Sociedad. Grandes obras en el programa de Haydn, Brahms y Tchaikovsky. El 13 vuelve la **Orquesta de Cámara Sueca** dirigida por su titular **Thomas Dausgaard** y con la excepcional soprano **Nina Stemme**. El programa lleva como divisa “Amor, esperanza y destino”. Está formado en su primera parte por obras cortas que responden a esta idea y se completa en la segunda con la 5ª sinfonía de Beethoven.

Volvemos en enero el 9, con la conmemoración del centenario del nacimiento de Xavier Montsalvatge, del que hablábamos al principio de este comentario. Montsalvatge estuvo muy vinculado a nuestra Filarmónica, fue socio de honor de la misma y en nuestra sala se estrenó mundialmente su obra *Concertino 1+13* con la Orquesta de Cámara de Londres dirigida por Adrian Sunshine y Gonçal Comellas de solista. Daremos a conocer en Bilbao en versión de concierto, su última ópera *Una voce in off* con la **Orquesta de Cadaqués**, dirigida por **Jaime Martín**, la **Sociedad Coral de Bilbao** y **Raquel Lojendio**, soprano, **José Antonio López**, barítono y **Carlos Cosías**, tenor, como solistas. Completa el programa el *Amor Brujo* de Falla en su versión original de 1915 con la cantaora **Esperanza Fernández**. Además en otros dos conciertos –el de Patricia Petibon y el del Trío Arriaga– escucharemos obras de Montsalvatge. Continuamos con la joven generación de pianistas españoles, que iniciamos el curso pasado, esta vez con **Luis Fernando Pérez**, el día 15. Incluirá en su programa las *Goyescas* de Granados y una selección de la *suite Iberia* de Albéniz. El 25 la soprano francesa **Patricia Petibon** que



Nina Stemme



Patricia Petibon

hace su presentación, con **Susan Manoff** al piano, nos ofrecerá una selección de canciones americanas, francesas y españolas. Termina el mes el 30 con el violonchelista **Matt Haimovitz**, al que no teníamos desde hacía mucho tiempo entre nosotros. Colabora con él la pianista vizcaína **Victoria Aja**, para hacer obras de Schubert, Schumann, Falla, Granados y Piazzola.

El 4 de febrero nos visita el pianista francés **Jean-Efflam Bavouzet**, una



Jean-Efflam Bavouzet

de las revelaciones pianísticas de estos últimos años, que interpretará sonatas de Beethoven dedicando toda la segunda parte a la conmemoración Debussy, de quien acaba de grabar la obra completa para piano. El 6, el **Cuarteto Borodin** continúa la Integral de los cuartetos de Brahms y Tchaikovsky. El 14 hace su presentación el **Cuarteto Szymanowski** de Polonia con el pianista alemán **Martin Stadtfeld**, interpretando obras para cuarteto de Szymanowski y Mendelssohn y el quinteto con piano de Dvorak. El 20, el trío con clarinete formado por **Jörg Widmann**, **Claudio Bohórquez** violonchelo y **Katja Skanavi** piano, estos dos últimos en su

primera visita, tocarán una obra de Widmann, compositor e intérprete, y los magníficos tríos de Zemlinsky y Brahms. Cerramos este intenso mes con la renombrada **Midori y Özgür Aydin** al piano con un extraordinario grupo de sonatas de Bach, Beethoven y Brahms.

El mes de marzo se caracteriza por las agrupaciones orquestales. Se inicia el 4, con la presentación de la **Berlin Camerata**, en un programa enteramente dedicado a conciertos de J.S. Bach, con **Guy Braunstein**, concertino de la Filarmónica de Berlín y **Ramón Ortega**, primer oboe de la Bayerischer Rundfunk como solistas. Continúa el día 8 la **Orquesta de Cámara de Munich**, que no nos visitaba hace tiempo. Serán solistas del triple concierto de Beethoven **Viviane Hagner**, violín, **Marie-Elisabeth Hecker**, violonchelo y **Martin Helmchen**, piano dirigidos por **Alexander Liebreich**. Completarán el programa obras de Mendelssohn y Beethoven. La tercera y última de estas orquestas será la **Mahler Chamber Orchestra** con la famosa pianista **Mitsuko Uchida** como director y solista. Mitsuko tocará dos Conciertos para piano de Mozart. Se incluye también en el programa el Divertimento de Bartók. El 20 concluye el mes, antes de la Semana San-



Mitsuko Uchida

ta, con la joven pianista de Georgia **Khatia Buniatishvili**, que ya destaca internacionalmente. Tocaré un programa comprometido con obras de Chopin, Liszt y Stravinsky.

Retomamos la programación después de Pascua, el 11 de abril, con **Les Musiciens du Louvre** dirigidos por **Marc Minkowski**, que nuestros socios recordarán en la serie de sinfonías de Haydn de hace cuatro temporadas. Esta vez serán sinfonías de Schubert, la tercera y la novena, las que pondrán en los atriles. Seguimos trabajando a favor de los artistas nacionales con una importante proyección. El 17 llega a nosotros el **Trío Arriaga** que ha tenido gran éxito con la grabación de los tríos de Turina. Programa en torno a música española con obras de Montsalvatge, Cassadó y Turina además de Piazzolla. El mes se termina con el recital del acreditado pianista noruego **Leif Ove Andsnes** cuyas visitas se cuentan por éxitos. En el programa dos sonatas de Beethoven y obras de Bartók, Liszt y Chopin.

Un intenso número de conciertos nos espera en mayo que iniciamos el 7 con la revelación del violinista **Ray Chen**, premio Queen Elisabeth y con **Julien Quentin** al piano. Sonatas de Mozart, Brahms e Ysaÿe,



Ray Chen

además de obras de Saint-Saëns que completan el programa. El 13 finaliza el **Cuarteto Borodin** la integral de cuartetos de Brahms y Tchaikovsky. El 17 vuelve con nosotros la **Chamber Orchestra of Europe**, dirigida por **Semyon Bychkov**, uno de los grandes directores europeos con la joven y excelente violinista **Lisa Batiashvili** de solista. El programa está compuesto por *Metamorphosen* de R. Strauss, que pone a prueba a los instrumentistas, el concierto nº 2 para violín de Prokofiev y la sinfonía *Júpiter* de Mozart. Dos cuartetos con dos pianistas invitados cierran el mes con programas muy diferentes. El 23 el **Kopelman** que hace su presentación, y la insigne **Elisabeth Leonskaja** que tocará a solo obras de Ravel y Szymanowski. Completa el programa un cuarteto de este compositor y el quinteto de Franck. El 28 el **Cuarteto Quiroga** con **Javier Perianes** con cuartetos de Arriaga y Beethoven, *La oración del torero* de Turina y el quinteto de Granados. Volvemos a la joven generación.

La clausura de la temporada la realizaremos el 6 de junio con la **Academy of Ancient Music** dirigida por su titular **Richard Egarr** con obras de Corelli, D. y A. Scarlatti y Haendel. Dos cantatas italianas de este compositor serán cantadas por las sopranos **Lucy Crowe**, **Sophie Junker** y el tenor **Iestyn Davies**.

Además de esta programación directamente organizada por la Filarmónica seguimos colaborando con otras entidades que ofrecen a nuestros socios la posibilidad de asistir a conciertos de otra índole como el jazz y el flamenco.

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

Carlos VILLASOL

Karmelo ERREKATXO

Ramón RODAMILÁNS

Borja ECHEVARRÍA

Asís DE AZNAR

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
