

El

Boletín

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

Agar dans le désert

Agar et Ismaël
(Paroles de Victor-Joseph Étienne de Jouy) *Duo* *Arriaga*

Adagio.

Corn. in Bb
Flauto
Clar. in Bb
Fagotto
Violoncello
Violino I
Violino II
Viola
Agao
Violoncello
Contrabbasso

Adagio.

En cubierta

Reproducción de la partitura manuscrita de la cantata Agar dans le désert de Juan C. de Arriaga que se interpretó en la Sociedad Filarmónica de Bilbao con las demás obras vocales parisinas el día 27 de enero de 2006, día del bicentenario de su nacimiento como estreno absoluto en su versión original completa

Sociedad Filarmónica de Bilbao



SIRVAN ESTAS LÍNEAS DE INTRODUCCIÓN para agradecer a nuestros lectores —socios, amigos, musicólogos, crítica musical, instituciones, así como a nuestro patrocinador, la BBK— la calurosa acogida con que ha sido recibido nuestro primer número de *El Boletín*. Trataremos de seguir el camino iniciado con el entusiasmo y la dedicación que requiere el conseguir una continuidad y un contenido que nos llene a todos de satisfacción.

En este segundo número se ha incluido un trabajo sobre una de las conmemoraciones esenciales de este año: el doscientos cincuenta aniversario de la muerte de Domenico Scarlatti, compositor conocido por sus sonatas pero, sin embargo, desconocido prácticamente en el resto de sus obras. Precisamente, en este segundo trimestre, Europa Galante con Fabio Biondi interpretará el drama per musica *Narcissus* con renombrados solistas. Un comentario sobre la figura de Charles Bordes, que creemos digna de valorar. Un estudio sobre el lied, forma musical apasionante en el que la letra y la música se unen íntimamente. Una semblanza histórica, esta vez, dedicada al genial pianista Arturo Benedetti Michelangeli, fallecido recientemente. Completan este número, una entrevista con el joven valor pianístico Javier Perianes y el avance de la programación para el segundo trimestre de la temporada musical.

Esperamos que disfruten con su lectura.

Asís de Aznar

Presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao



Domenico Scarlatti

más que compositor de sonatas

En 2007 se conmemora el 250 aniversario de su muerte

DOMENICO SCARLATTI, perteneciente a una familia en la que entre sus componentes hubo una veintena de músicos, nació en Nápoles en 1685, en el mismo año que G.F. Haendel y J.S. Bach. No se sabe mucho de su primera educación musical, aunque lógicamente cabe suponer estuvo bajo la influencia de su padre el famoso operista Alessandro. No se conocen composiciones de su juventud en Nápoles pero seguro que escribió música a partir de 1701, cuando fue nombrado organista y compositor de la Capilla Real de su ciudad. Se consideran sus obras vocales más antiguas una cantata *facta in Livorno* y otras dos existentes del año 1702.

Con respecto a la creación operística hay conocimiento de que en 1703 se representaron en Nápoles sus dos primeras obras: *Ottavia Restituata al Trono* e *Il Giustino*, presentada en el Palacio Real para celebrar el vigésimo cumpleaños de Felipe V de España. Para *Il Giustino* Scarlatti utilizó 8 de las arias que Legrenzi había escrito para la Ópera de Venecia en 1683, componiendo nueva música para el resto de la ópera. De *Ottavia* quedan pocos datos, aunque se sabe que en su representación intervinieron tres de los músicos de la familia Scarlatti. En 1704 revisó *Irene*, de Pollaro, creando un dúo y 33 de las 55 arias que contiene. Este mismo año Scarlatti abandona Nápoles y marcha a Venecia con Nicolo Grimaldi, famoso castrato de entonces. En alguna obra instrumental escrita en Venecia entre 1708-1709, se percibe cierta semejanza con la música de Haendel con quien coincidió entonces, pudiendo nacer allí la amistad entre los dos artistas.

Los años que transcurren entre 1708-1719 los pasó principalmente en Roma donde fue nombrado maestro de la Capella Giulia de San Pedro. Durante estos años compone el resto de sus óperas: siete de ellas para la viuda ex-reina de Polonia Maria Casimira que poseía un pequeño teatro en Roma. De estas obras solamente permanecen completas *Tolomeo et Alessandro*, (1711), *Tetide in Sciro*, (1712). La última de las creadas para Maria Casimira: *Amor d'un ombre e gelosia d'un aura* tendremos la fortuna de poder conocer el 6 de marzo del año próximo, en plena conmemoración del 250 aniversario de la muerte de su autor, en interpretación de solistas vocales, Europa Galante y dirección del estupendo músico especialista en la música barroca Fabio Biondi. Esta ópera es conocida gracias a la versión presentada con el título de *Narciso* en la producción de 1720 para el King's Theatre de Londres. De otras óperas "per il Teatro Domestico di sua



Maestá”, como *La Silvia*, probablemente estrenada en 1710, *Orlando, ovvero La gelosa pazzia*, de 1712, *Ifigenia in Aulide* e *Ifigenia in Tauri*, de 1713 se desconoce la música. Ese mismo año Scarlatti es nombrado “maestro di capella” de la Basílica Giulia. En 1714, tras la marcha de Maria Casimira de Roma el músico obtuvo un puesto similar ofrecido por el Marqués de Fontes, embajador portugués en el Vaticano, continuando así activo como compositor de música religio-

sa y secular. Esta vinculación a la embajada portuguesa explica la marcha del músico napolitano a Portugal en 1719 donde permaneció hasta 1729.

Tras el abandono romano de Maria Casimira se sabe que compuso por lo menos dos óperas más: *Ambleto* y *Berenice regina d'Egitto ovvero le gare d'amore e di politica*, de 1715, escritas para el Teatro Capranica de Roma. Una de sus obras relacionadas con la escena es la farsa satírica *La Dirin-*

dina, compuesta en 1715 que trata de la naturaleza y costumbres de los cantantes de ópera, inspirada más o menos en el “Teatro alla Moda” de Benedetto Marcello. Esta “farsetta per musica” tiene asegurado todavía un puesto importante en la historia de los intermedios cómicos.

Ralph Kirpatrick, en su monumental estudio sobre Domenico Scarlatti describe al músico como el «*más original compositor para el teclado de su siglo*». Es comprensible que de toda su obra se destaquen principalmente sus, por lo menos 555 sonatas, *Essercizi per gravicembalo* las llamó su autor. Componen éstas un sobresaliente testimonio de la originalidad de su genio. Estas obras son fruto del periodo de su vida que discurre desde 1719, cuando llegó a ser maestro de la capilla patriarcal de Lisboa. De su estancia en Portugal también hay constancia de diferentes obras vocales. Con anterioridad, en 1714, siendo maestro de capilla del embajador de Portugal en Roma compuso *Applauso Genetliaco del Signor Infante di Portogallo* para celebrar el nacimiento del príncipe heredero de Portugal. Con esta obra, según Ralph Kirpatrick «*se inaugura la larga serie que Domenico compondría en honor de la realeza portuguesa*». Quince años más tarde compondría la música para la boda del mismo príncipe.

A partir de 1721, nombrado profesor de clave de la princesa Barbara de Braganza en la Corte de Lisboa, su actividad de músico contuvo una gran dedicación al instrumento favorito de la princesa quien más tarde llegó a reunir una importante colección de instrumentos de tecla, incluso algún fortepiano. En 1728 Scarlatti volvió a Roma

para casarse con la joven de 16 años Maria Caterina Gentilli, madre de sus primeros cinco hijos. Fallecida su primera esposa en 1739 Scarlatti volvió a casarse en 1742 con Anastasia Maxarti, con la que tuvo cuatro hijos. Ninguno de los hijos fue músico.

En 1728, cuando Maria Barbara, casada con el Príncipe heredero Fernando marchó a Madrid, Scarlatti tomó parte de su séquito. Durante su larga estancia en Madrid, como escribe Adolfo Salazar: «*compuso para la princesa Barbara, reina después, muchedumbre de “Sonatas” o “Essercizi” para clavicémbalo donde un oído español no dejará de escuchar algún rumor de guitarras y canciones de arrieros*».

Maria Barbara, hija de Juan V de Portugal y Maria Ana de Austria, aunque no muy agraciada, era de carácter bondadoso, afable e inteligente por lo que es fácilmente comprensible la existencia de una gran empatía entre la futura reina de España y el músico napolitano.

En sus muchos años en Madrid Scarlatti, además de los “Essercizi”, entre los que se encuentran los más originales de todos ellos, compuso también un buen número de obras vocales, cantatas, duetos, música religiosa y, en 1756, un año antes de su muerte escribió una *Salve Regina* para soprano y cuerda en cuya partitura autógrafa está escrito: «*la última de sus composiciones, escrita en Madrid poco antes de su muerte*». Probablemente a ese tiempo pertenece la hoy denominada *Misa de Aránzazu*, “Misa a 4 voces en el primer Choro y Ripieno”, catalogada por Jon Bagües y perteneciente al Archivo Musical del Santuario de Aranzazu. A juicio del mu-

sicólogo de Rentería pudo ser el Conde de Peñaflorida, entonces Diputado General de Guipúzcoa, quien se ocupó de que esta Misa estuviese en Aránzazu.

En Inglaterra, en la “British Library” existen al menos 18 cantatas que, según una tesis de Kate Eckersley pudieron ser compuestas en el tiempo en el que el gran castrato Carlo Farinelli fue requerido por su arte vocal para mitigar la melancolía del rey Felipe V. Un dato bastante preciso de la relación entre el famosísimo cantante y Domenico Scar-

latti se encuentra en el cuadro *Fernando VI, Maria Barbara y la corte española en 1752*, por Jacopo Amiconi, grabado de Joseph Flipart. En la tribuna de músicos de esta obra puede verse al violinista José Herrando junto a Farinelli y Scarlatti. En algunas de las cantatas citadas se encuentran afinidades, como cambios del lirismo al apasionamiento típico propios de las sonatas scarlatianas e, incluso, según K. Eckerley, evocaciones del “cante jondo”.

K. E.



Charles Bordes

CON MOTIVO DEL CONCIERTO DEL CONJUNTO OXALYS el martes 20 de marzo con obras de Debussy, Martin, Pierné, Bordes y Ravel nos ha parecido interesante dedicar estas líneas a la figura de Charles Bordes y a su relación frustrada con la Sociedad Filarmónica, a principios del siglo pasado.

Repasemos brevemente los hechos. Para inaugurar la sala de conciertos prevista en diciembre de 1903, se programaron dos conciertos a cargo de la Schola Cantorum de París y una orquesta que se formó con profesores locales y de otros centros de Francia y España.

A principios de diciembre de ese año, se recibió una carta de Vincent d'Indy a la sazón jefe de estudios de la Schola Cantorum, rogando se retrasaran los conciertos hasta los últimos días de enero,

debido a la grave enfermedad que padecía Charles Bordes, su director. Tomada en consideración la propuesta, se fijaron las fechas para el 26 y 27 de enero de 1904. La agrupación, al no poder hacerlo Bordes, estaría dirigida por François de la Tombelle. Además se contaba con la participación de la soprano Rouvière, del tenor Jean David y, de nada menos que, de Alexandre Guilmant que estaba encargado de estrenar el órgano. Celebrados los conciertos en las fechas se-

ñaladas fueron un éxito artístico y social y no queremos dejar de hacer constar el nombre del arquitecto Fidel Iturría que generosamente regaló su trabajo a la Filarmónica. Con todo merecimiento fue nombrado socio de honor.

Y ahora centrémonos en Charles Bordes. Compositor francés (Vouvray 1863-Toulon 1909) fue uno de los discípulos preferidos de Cesar Franck. Debutó como maestro de capilla en Nogent-sur-Marne (1887-1890) y tomó después la dirección musical de la iglesia de Saint-Gervais de París, en donde fundó el famoso grupo de Les chanteurs de Saint Gervais, dedicado a la resurrección del repertorio polifónico sacro y profano de los maestros franceses y extranjeros de los siglos XV, XVII y XVIII.

Encargado por el Ministerio de Educación en 1887-1889 de una misión oficial en el País Vasco, Bordes recopiló y publicó un centenar de canciones populares (Archives de la tradition basque).

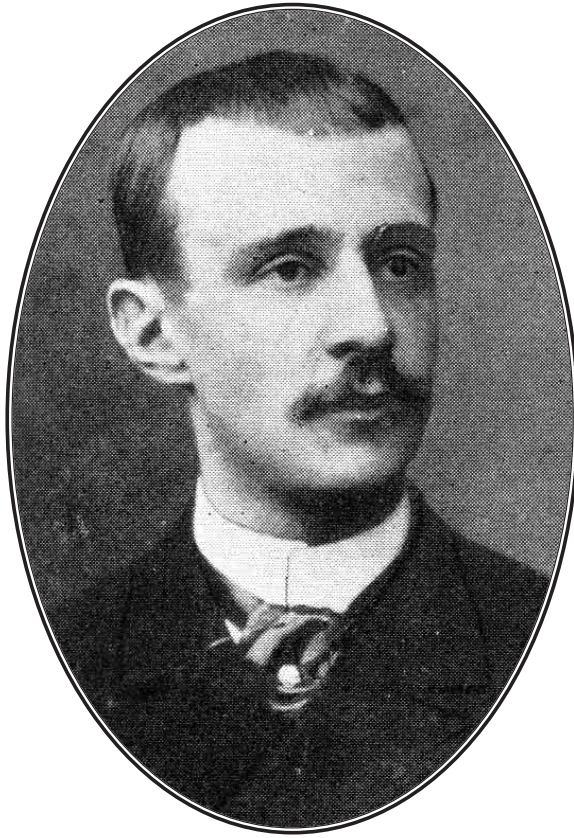
En 1894 fundó con Vincent d'Indy y Alexandre Guilmant la Schola Cantorum. Bordes dio a esta escuela un medio de difusión: *La Tribune de Saint Gervais*, que se publicó con regularidad entre 1895 y 1914. Colaboraron firmas importantes como Pierre Aubry o Romain Roland, entre otros, que ayudaron a la musicología francesa a tomar conciencia de sí misma.

Así mismo editó una *Anthologie des maîtres religieux primitifs*, concebido para uso

de sociedades corales y escuelas de música. Extendió su influencia artística a toda Francia y llegaba hasta el extranjero organizando conciertos y congresos; en 1905 se estableció en Montpellier donde creó una filial de la Schola Cantorum e hizo revivir las óperas de Lully y Rameau. Tantas ocupaciones dejaron a Bordes poco tiempo para la composición. Sus obras son poco numerosas, pero de calidad. Entre otras citaremos: *Cuatro Fantaisies rythmiques* para piano (1891), *La suite basque* (1887, revisada en 1890), *Dances béarnaises* para orquesta (1888), *Rapsodie basque* para piano y orquesta (1890), el poema sinfónico *Euskal Herria* (1891), *Divertissement* para trompeta y orquesta (1902), una recopilación de obras de música religiosa... que demuestran ya sus dotes poco comunes; su veintena de melodías para canto y piano revelan una sensibilidad armónica y una singularidad melódica excepcionales. Un drama vasco *Les Trois Vagues* (1892-8) sin concluir y del que es autor también del libreto, está depositado en la biblioteca de la Ópera de París.

Podemos comprobar, por tanto, que su estancia en el País Vasco dio lugar a una serie de obras entre las que se encuentra *La Suite basque* para flauta y cuarteto de cuerda que en su versión revisada*, interpretará el conjunto Oxalys. Esta obra es según la apreciación de Vincent d'Indy «muy original, tanto en su material temático como en la variedad y la naturaleza inhabitual de sus ritmos. Única en la

* Originalmente escrita para flauta, violín, dos violas y violonchelo, fue revisada y enteramente reescrita para flauta y cuarteto de cuerda.



Charles Bordes



literatura de la música de cámara y que merece ser conocida por su encanto musical».

Aunque es estreno en la programación de la Sociedad Filarmónica, sin embargo ya fue dada a conocer en nuestra Sala — abril de 1917— en un concierto organizado por la Sociedad de Estudios Vascos de Bilbao en el que participaron la mezzo-soprano polaca Aga Lahowska, Jesús Guridi (piano) y un quinteto que estuvo formado por el señor Sanz (flauta), los señores Osorio y Bonell (violines), Urrestarazu (viola) y Paulino (violonchelo). Aga Lahowska cantó varias melodías vascas armonizadas por Charles Bordes y por otros compositores (R.M. Azcue, J. Guridi y Padre Donostia).

Esta notable cantante habría de participar en diciembre del mismo año para la Sociedad Filarmónica en dos recitales acompañada al piano por Manuel de Falla. Reseñamos también, como dato de interés, que en 1920 participó en el Coliseo Albia de Bilbao en el estreno de la ópera *Amaya* de Guridi, en el papel de Amagoya.

Ojalá que este breve apunte de la figura de Charles Bordes suscite el interés de los estudiosos en investigar su vida y obra, que estoy seguro nos aportará datos valiosos para nuestro conocimiento musical.

A. A.

[a Jon Bagües]

Recordando a Arturo Benedetti Michelangeli

EL COMIENZO DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL EN 1939, poco después de finalizada la contienda civil española, significó para la Sociedad Filarmónica una prolongación atenuada, por motivos diferentes, de las dificultades recientemente sufridas para la contratación de los artistas. Éstos, cuando no estaban ahora bajo mandos militares o se habían exiliado a los Estados Unidos, debían vencer las limitaciones de viaje impuestas por un mapa europeo crispado por la guerra. En estas circunstancias tan poco favorables parece milagroso que la Filarmónica pudiese reabrir su Sala ese mismo año, después de un largo silencio, organizando una corta, pero brillante, temporada de catorce conciertos. Asombra ahora la lectura de aquellos programas en los que aparecen dos actuaciones de la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Karl Böhm, y los nombres, hoy casi legendarios, de Jacques Thi- baud, Pierre Fournier, Henryk Szeryng y Arturo Benedetti Michelangeli.

Cuando en marzo de 1940 tocó por primera vez en la Filarmónica bilbaina, el genial pianista italiano sólo era todavía una joven promesa de veinte años. El verano anterior había ganado el primer premio en el Concurso Internacional de Ginebra ante un jurado que incluía las figuras de Paderewski y Cortot. La originalidad de esta competición consistía en que las pruebas se celebraban de forma anónima; cada pianista tenía un número y una cortina negra separaba al jurado de los concursantes. En esta ocasión, ya histórica, del 8 de julio de 1939, Benedetti Michelangeli tocó el Primer Concierto de Liszt y un Alfred Cortot, entusiasmado, exclamó «*¡un nuevo Liszt ha nacido!*». El triunfo fue clamoroso. Poco

después Cortot le dedicó una fotografía suya, «*A Arturo Benedetti Michelangeli, con mi más devota admiración*». Puede decirse que ese día nació la leyenda.

En más de una ocasión se ha escrito que al comienzo de la guerra Benedetti Michelangeli sirvió brevemente como piloto de las fuerzas aéreas italianas, pero tengo la impresión de que tal servicio fue poco más que nominal, puesto que estuvo en la Filarmónica en 1940 y pudo volver en 1941. Pilotar aviones no es un trabajo que se improvisa, ¿dónde encontró el tiempo para hacerlo, continuar trabajando en el piano y dar conciertos? La realidad parece haber sido que la Reina María José de Italia intervino personalmente para liberarle del servicio militar y de la



Arturo Benedetti Michelangeli

guerra. No es menos cierto que estas y otras contradicciones, un cierto misterio y secreto le acompañarían toda su vida, que comenzó en la pequeña población de Orzinuovi, próxima a Brescia, el 5 de enero de 1920. Los datos sobre su niñez son también confusos o contradictorios, aunque está fuera de toda duda que, como otros predestinados, fue un niño prodigio, capaz a los cinco años de tocar «*impeccabilmente dos estudios de Czerny (op. 409)*» en el Instituto Musical Venturi, de Brescia, donde había comenzado a estudiar con Paolo Chimeri. Es difícil precisar si el misterio le rodeó accidentalmente o fue él mismo quien lo buscaba y cultivaba, pero creo que debemos inclinarnos por lo segundo. Tenía una personalidad profundamente introvertida y un deseo casi patológico de preservar su inti-

midad; su expresión impenetrable en ningún momento permitía adivinar sus pensamientos o sus emociones. Un crítico italiano —Bruno Barilli— lo definió como “la cara del silencio”. (Curiosamente, el propio Michelangeli afirmó en una ocasión que él había enseñado a Martha Argerich “el arte del silencio”). Al contrario de artistas como Rubinstein o Horowitz que retornaban la adoración de sus entusiasmados admiradores, Benedetti Michelangeli no intentaba congradarse con su auditorio, nunca se permitió una sonrisa para corresponder a los aplausos del público; cortésmente hacía una reverencia, pero su rostro permanecía frío, inescrutable. «*Los aplausos deben dirigirse a Beethoven, a Chopin, a Debussy, no a mí*» —explicó más de una vez— «*odio que se aplauda al pianista*». También en

esto hay algo contradictorio, porque Giuliana Guidetti, su mujer, le había escuchado decir con tristeza después de un concierto: «ya ves, tanto aplauso, tanto público, y en media hora estás más solo que antes». Había conocido a Giuliana en Brescia, en el Instituto Venturi y se casaron en septiembre de 1943. Ella fue una valiosa consejera y secretaria para su marido, compartiendo su tiempo en la villa que tenían en Bornato, cerca de Brescia, o en Bolzano o Arezzo, pero rara vez se les veía juntos en público y eran muy pocas las personas que sabían que Michelangeli estaba casado.

Consideraba que su trabajo como pianista era el de un artesano. “Tocar el piano” —acostumbraba a decir— «significa trabajo. Significa sentir un gran dolor en los brazos y en los hombros». Practicaba hasta ocho y diez horas al día en su búsqueda de «un equilibrio entre el anhelo de esos sonidos que el instrumento no puede producir y la sensibilidad que, a pesar de todo, permite a uno extraer el máximo de ese instrumento». Acostumbraba a trabajar en una obra hasta que estuviese técnicamente perfecta, y entonces empezaba a pensar en su interpretación. Como hicieron algunos pianistas, el pequeño número de excepcionales, Arturo Benedetti Michelangeli extendió la técnica pianística hasta límites extremos, y parece impensable que alguien pudiera llegar más lejos tanto en precisión, como elegancia y fuerza expresiva. El crítico Giulio Confalonieri trató de describir con palabras el raro encanto del piano de Michelangeli: «Sea mérito de búsqueda obstinada, sea gracia de intuición espontánea, el hecho es que el sonido de Be-

nedetti Michelangeli tiene, intermitentemente, una vaguedad o un palpito, una luz o una penumbra, una decisión o un difuminarse, una seducción o una elocuencia, verdaderamente excepcionales».

Hace muchos años, comentando su presentación en la Sociedad Filarmónica, escribí que «las tremendas Variaciones sobre un tema de Paganini escritas por Brahms en 1866 parecían destinadas a un solo intérprete: Arturo Benedetti Michelangeli. Este pensamiento surge instintivamente cuando se escucha al pianista de Brescia crear y recrear maravillas en la difícilísima obra del compositor hamburgués, donde la gran mayoría de pianistas sólo aspira a alcanzar las notas con la mayor corrección posible. ¿Quién, antes de Michelangeli, adivinaba el enorme número de bellezas que encierran esas Variaciones?» Como he anotado al principio, la Filarmónica escuchó en dos ocasiones a Benedetti Michelangeli y “sus” Variaciones. Yo era entonces, por desgracia o por fortuna, demasiado niño para hacerlo. He escuchado, sin embargo, muchas veces — y siempre con asombro— la grabación que hizo pocos años después en Londres, en los estudios de Abbey Road. La audición de este disco —no es un caso único— invita a una meditación profunda sobre el arte de tocar el piano, la sensibilidad y la intuición necesarias para penetrar en lo más hondo de la mente del compositor a través de la mera partitura impresa. Es un gran maestro, un artista genial —como sucedía con Cherkassky— que es capaz de adivinar lo que ningún compositor puede escribir sobre el papel pautado. Es especialmente emocionante lo que Michelangeli pudo encontrar en la Variación IV del segundo cuaderno, la

más sencilla de la colección. No es posible escucharla sin sentir un escalofrío.

Su segunda visita a la Filarmónica, en 1941, fue una doble visita, el 22 y el 24 de febrero. El primer día hizo un recital que incluía las *Variaciones Paganini* y el día 24 comenzó una primera parte con la *Chacona*, de Bach-Busoni y terminó con la espectacular fantasía *Islamey*, de Balakirev. En la segunda parte, acompañado por la Orquesta Municipal de Bilbao, dirigida por Jesús Arámbarri, tocó el Primer Concierto, en mi bemol mayor, de Liszt. De acuerdo con la crítica local, el éxito fue apoteósico. Pensamos que este Concierto no sería muy diferente del que entusiasmó a Cortot año y medio antes. (Parece que recientemente se ha descubierto en los archivos suizos una grabación de aquel Concierto y el entusiasmo de Cortot estaba más que justificado).

Michelangeli sufrió durante toda su vida de una salud enfermiza que fue, probablemente, la causa de su carácter voluble, a veces irritable. Con frecuencia encontraba un motivo “razonable” para cancelar sus conciertos, especialmente si el piano no tenía la perfección de sonido o la regulación que él deseaba. En una ocasión en el verano de 1975, antes

de un recital en la Grange de Meslay, cerca de Burdeos, nuestro actual presidente, Asís Aznar, y yo tuvimos que esperar pacientemente —junto a otros cientos de admiradores incondicionales— una hora larga de pie en la hierba que rodea la antigua granja, mientras Michelangeli encerrado en la sala con su técnico trataba de dejar el piano a su gusto. No sé si el resultado fue cien por cien satisfactorio, porque modificó el programa y nos quedamos sin escuchar *Gaspard de la nuit*, que todos esperábamos ansiosamente. ¡Menos mal que al final tocó! Ciertamente, mereció la pena esperar. Se dice que a lo largo de su vida canceló tantos conciertos como los que llegó a tocar.

Aunque nunca cambió su residencia oficial de Bolzano, por una disputa seria con las autoridades italianas se exilió voluntariamente a Suiza en 1970 y se instaló en el cantón de Ticino. Desde 1979 ocupó una pequeña villa en Pura, cerca de Lugano. Aquí murió el 12 de junio de 1995 de “una enfermedad crónica”. De acuerdo con su testamento, ni la causa ni la hora exacta de su muerte fueron nunca desveladas. Fue enterrado en el pequeño cementerio de Pura, en una sepultura sin lápida.

R. R.



El Lied

un género musical de la mayor expresividad e interés

NO OBSTANTE LA HABITUAL REDUCIDA FORMA DE SU DIMENSIÓN MATERIAL, el Lied es uno de los elementos de mayor interés de la música, sobre todo del siglo XIX y primera mitad del XX. En cuanto a su contenido expresivo, un musicólogo manifestó, hace ya tiempo, que un lied puede poseer, pese a su ceñida medida, la grandeza dramática o lírica de una ópera, lo que es realmente cierto. Los amantes de este género, de carácter intimista, participan con gusto en esta misma concepción.

El término “*lied*”, alemán, significa sencillamente canción, pero cuando se habla de *lied* suele concurrirse a una idea mucho más concreta y expresa. Se sabe que ya desde el siglo XV se empleaba este término, sobre todo en el marco germánico, donde a la canción se le llamaba *tenorlied*, es decir la línea de canto sostenida (tenor: el que sostiene, en latín). Como puede leerse en la enciclopedia *Grove*, hacia 1460 surge el *Lochamer Liederbuch*, con 260 canciones, así como en este mismo siglo se dan a conocer 36 de Oswald von Wolksenstein. Luego, en el barroco encontramos unos *lieder* (plural de *lied*) que son como pequeñas arias con acompañamiento de continuo y con *ritornellos* instrumentales, etc. Con el transcurso del tiempo, se dan varios tipos de canción o *lied*.

Pero el *lied*, tal y como se acepta hoy, es un producto nacido en el romanticismo, con claros precursores, como ocurre siempre, entre los que se encuentran Mozart y Beethoven, sobre todo este último, de mayor afinidad con el romanticismo que ya se apunta.

Si existen razones claras para la creación de este nuevo tipo de *lied* en el romanticismo, es precisamente el carácter intimista que va adquiriendo la música, así como la introducción del piano y la fuerza y asunción general de la nueva poesía.

Nacen los grandes *liederistas* (la línea principal sería la que va de Schubert a Schumann, a Brahms y a Hugo Wolf), autores que crean una magnífica simbiosis entre poesía y música, lo que crea un género de altísimo nivel. De ahí que los propios alemanes manifesten la diferencia entre el *lied* o canción común y la nueva modalidad surgida en el XIX, definiéndola como *kunstlied*, es decir canción de arte.

La estrechísima relación de poesía y música se advierte claramente ya en caso de Schubert, quien a pesar de morir a los 31 años deja nada menos que unos 600 *lieder*. No obstante esta abundante cantidad, la solidez de la fusión de ambos elementos fundamentales de este género es innegable, por más que en algunos casos —en muy pocos— el acompañamiento pianístico no parezca

muy elaborado. La inmensa expresividad de todos estos *lieder* va unida casi siempre a la “naturalidad” (característica nada fácil y casi exclusiva del gran músico vienés y condición mucho más profunda de lo que parece a primera vista), lo que dota a estas obras de tanta importancia artística como de una capacidad de comunicación sorprendente.

Un *lied* schubertiano, a pesar de la aparente sencillez musical de algunos de ellos, es una obra que requiere una gran maestría. Por otro lado, la interpretación pone de relieve el nivel de los intérpretes (particularmente el del vocal) dado que a una sola página musical escrita deben dársele muy distintas interpretaciones según van transcurriendo las distintas estrofas del poema utilizado. Como el texto literario posee su vida propia, con mudanza de matices en su trayectoria, la parte musical debe asimismo tensionarse de diversas maneras. Por ello, la música schubertiana resulta genial, ya que debe valer para expresar diversos sentimientos, sin cambiar de escritura. Asimismo, los intérpretes tienen que ser muy especializados. De ahí que el hecho de poseer una bella voz no es recurso suficiente para dominar el *lied*: el cantante tiene que contar además con un conocimiento profundo de la música y de la letra. Esas cosas del do de pecho y similares no tienen gran importancia, aquí.

Lo mismo que de Schubert podría decirse de los siguientes maestros del género, los ya citados Schumann (quien elabora más la parte pianística), Brahms, Wolf, Wagner (a pesar de su poca cantidad) más Richard Strauss, Mahler, Schönberg, Alban Berg... Pero el caso de Schubert es sin duda el más admirable.

Podría hablarse también de la diferencia entre el *lied* y la *melodie* francesa, así como de otros géneros similares de diversos países, pero nuestro espacio no da para tanto.



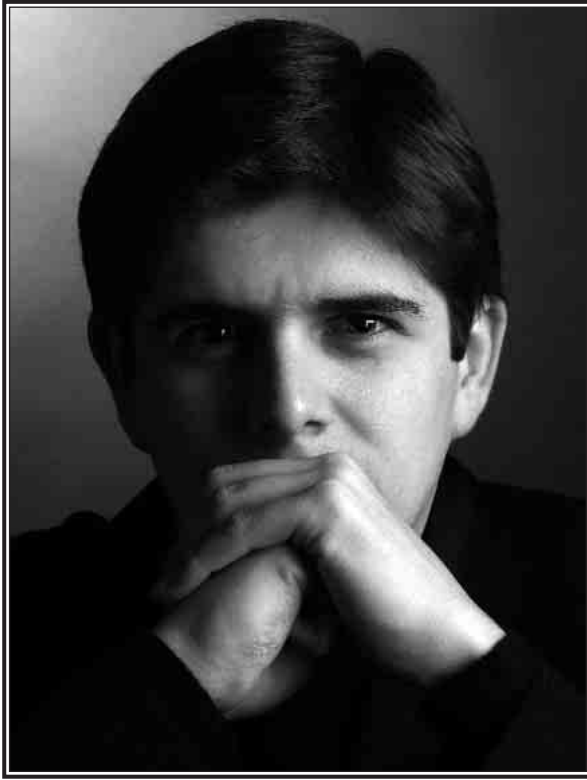
Elisabeth Schwarzkopf

Anotemos tan sólo que, junto con los *lieder* independientes existen también los ciclos, los *Liederkreis*. En el propio caso schubertiano, recuérdense esos tres extraordinarios: *Die Schöne Müllerin*, *Winterreise* y *Schwanengesang*. A pesar de la individualidad de cada *lied*, el conjunto de los mismos muestra, junto a la temática, un sello peculiar. Recuérdese, por ejemplo, el gran atractivo de aquel *Die schöne Magelone*, de Brahms, interpretado en la pasada temporada por Matthias Goerne y Elisabeth Leonskaja.

En fin, hablar del *lied* podría resultar sin límite, dado el encanto y el valor del género. La Filarmónica ha conocido grandes intérpretes, en el pasado, pero hay que reconocer que también en el momento actual existen cantantes que han profundizado bien en su estudio. Citemos a Thomas Quasthoff, Dietrich Henschel, Christoph Prégardien, el ya citado Goerne, etc., a quienes se une una más nutrida lista de cantantes femeninas.

En definitiva, música e intérpretes poseen tan gran valía que deberían suscitar un mayor interés en el auditorio.

J. A. Z.



Javier Perianes:

«Me produce muchísima ilusión tocar en una Sociedad Filarmónica llena de historia»



JAVIER PERIANES ACTÚA POR PRIMERA VEZ EN LA SDAD. FILARMÓNICA el 19 de diciembre, último concierto del primer trimestre, junto con el Trío GAEDE. El joven músico onubense es, en este momento, uno de los más reconocidos valores del pianismo hispano. La concisión e inteligencia de sus respuestas prestan, asimismo, una clara prueba de su madurez artística.

P.— En su currículum anota que ha ido formándose con Julia Hierro, en Nerva, posteriormente con Lucio Muñoz y María Ramblado, y luego con Ana Guijarro y Josep Colom. ¿Cree que aún deberá ir asumiendo el arte pianístico por parte de maestros?

R.— Nunca deja un músico de aprender. Creo que la pasión de esta manera de vivir y entender la vida radica ahí, en la infinitud del aprendizaje. Todos y cada uno de ellos han sido y son influencias magníficas en mi trayectoria y por supuesto desde otra óptica sigo recibiendo consejos de gran valor.

P.— ¿Siente gran diferencia entre tocar a solas, en plena intimidad, y entre hacerlo en público?

R.— El recital en público tiene unas connotaciones muy atractivas y especiales. Por otra parte el estudio es sagrado, pero el instante de la comunicación tiene una magia significativa. Pienso que las diferencias son evidentes entre la soledad del trabajo y la complicidad del público, pero cada momento tiene su lugar.

P.— Aunque ha colaborado también con otras figuras muy reconocidas, ¿qué impresión ha sacado de su vinculación con Daniel Barenboim?

R.— La oportunidad única que el Maestro me brindó este verano de poder tocar bajo su batuta el Concierto Emperador de Beethoven será algo que siempre recordaré. Fue una experiencia increíble con la que aprendí muchísimas cuestiones no sólo a nivel pianístico, sino también orquestal que me parecieron muy enriquecedoras.

P.— Del actual panorama internacional de pianistas, ¿cuáles son los que mayor interés le suscitan? De los ya históricos, que conoce por grabaciones, ¿hay algún que otro maestro que haya influido en su propia concepción de intérprete?

R.— Hay muchísimos grandes músicos que me llaman la atención y a los que admiro profundamente. Desde pianistas de los de “antes” como Arrau, Rubinstein, Sofronitski, Lipatti, Gilels, Richter, De Larrocha, Esteban Sánchez, Michelangeli hasta los más actuales como Pires, Barenboim, Sokolov, Lupu, etc. Todos y cada uno de ellos y muchos más que no cito por no extender la lista me han producido diferentes e intensas experiencias sonoras con su manera de entender la música.

P.— Ud. ha actuado solo, así como con grupos camerísticos y con orquestas. ¿Tiene alguna preferencia sobre alguna de las tres formas de hacer música? ¿Y sobre algún conjunto con el que haya trabajado en perfecta conexión?

R.— Cada modalidad de hacer música tiene un encanto especial. La complicidad de la música de cámara, la sintonía con una orquesta o la soledad del recital representan tres maneras distintas pero igualmente maravillosas de disfrutar de la música. No tengo preferencias claras en este momento, cada una me aporta diferentes sensaciones incomparables e insustituibles.

P.— En cuanto al repertorio, ¿cuáles son sus autores o estilos preferidos?

En relación con los músicos hispanos, además de Falla, por quien ya ha declarado su gran interés, ¿tiene asimismo alguna otra preferencia?

R.— Mi actual momento vital y musical es de búsqueda. Claro que hay compositores con los que tu sensibilidad se siente más cercana o atraída por sus obras, pero es el momento de conocer todo el repertorio posible. En cuanto al repertorio español, confieso mi pasión por Falla, pero no es menor por Albéniz, Granados, Mompou e incluso por otros compositores más cercanos a nuestros días como Montsalvatge o Manuel Castillo, ambos ya desaparecidos.

P.— Con respecto a su inmediato futuro ¿qué planes tiene?

R.— Afortunadamente se presenta una temporada llena de proyectos e ilusiones, con colaboraciones con orquestas, conciertos de cámara y recitales por muy di-

versos lugares, además de mi próximo *debut* con la recién fundada orquesta del Palau de Les Arts en Valencia, mi presentación con la prestigiosa London Symphony Orchestra en el Ciclo de Ibermúsica en Madrid y Lisboa, así como futuros proyectos con la Compañía Harmonia Mundi. Como antes decía, un año repleto de trabajo y de ilusión.

P.— ¿Ha oído hablar de la ya más que centenaria Sdad. Filarmónica de Bilbao? Si es así, ¿le produce alguna ilusión o satisfacción el actuar aquí por primera vez?

R.— Confieso que me produce muchísima ilusión tocar en una Sociedad Filarmónica llena de historia, por la que han pasado y siguen pasando los intérpretes más reconocidos de la historia. Va a ser muy estimulante recorrer pasillos por donde Arrau, Rubinstein y muchísimos otros grandes maestros han dejado su impronta.

J. A. Z.



El segundo trimestre de la temporada, el más nutrido en conciertos

GENERALMENTE, EL SEGUNDO TRIMESTRE DE LA TEMPORADA de la Sdad. Filarmónica suele ser el que más conciertos presenta. Así, en este ejercicio que va desde el inicio del 2007 hasta el final de marzo tendrán lugar catorce actuaciones, cinco por mes, menos en marzo que son cuatro, con atractivos programas y con presentaciones de nuevos intérpretes en nuestra centenaria Sala, que se sumarán a los ya conocidos y aceptados. Uno de los puntos de mayor relieve, como ya aparece en otro artículo de este número de *El Boletín*, es el 250 aniversario de Domenico Scarlatti, por lo que en marzo se contará con la interpretación de una ópera del músico napolitano hecha por Europa Galante, bajo la dirección de Fabio Biondi.



Arkadi Volodos

Tras las vacaciones navideñas, se reanuda la temporada el día 9 de enero, con un recital del pianista Arkadi Volodos, que se inicia con la *Sonata en fa sostenido menor* de Maurizio Clementi; de la creación brahmsiana interpreta tres piezas del Op. 76, más las *Variaciones sobre un tema original* (menos habituales que las escritas sobre un tema de Händel); siguen las *Escenas del bosque*, de Schumann para finalizar con dos obras lisztianas de carácter tan peculiar como preciso: *La lúgubre góndola*, en su 2ª versión, y los *Funerailles*, plenos de sonoros bajos.

El día 12 llega a Bilbao por primera vez el Cuarteto Fauré, con un programa de tres cuartetos con piano: el nº 2 en *La menor*, de Mendelssohn, obra juvenil y poco habitual; el nº 1 en *do menor*, de Gabriel Fauré —el año pasado se comenzó a programar la serie cuartetística de este autor— y el nº 1 en *Sol menor*, de Brahms. En este mes de enero aparecen obras brahmsianas en tres de los cinco conciertos, lo que no debe sorprender, dado el potente magnetismo de la camerística del hamburgués.

La ya más que reconocida violonchelista Natalia Gutman vuelve a nuestra Sala, ahora con E. Virsaladze, magnífica acompañante, el día 18. Dos sonatas de Beethoven, la nº 2, en *Si bemol* y la nº 5, en *Re*, con las que se combinan otras dos de Brahms, la nº 1, en *Mi bemol* y la nº 2, en *Fa*. Además de la calidad de las obras, es una ocasión especial para detectar el culto beethoveniano de Brahms sobre todo en la sonata nº I, cuando el compositor ronda los treinta años; la nº 2 es

bastante posterior, compuesta después de la 3ª y 4ª sinfonías.

Retorna el día 23 la Orquesta de Cámara de Heilbronn, bajo Ruben Gazarian y con la pianista Ewa Kupiec —ésta por primera vez entre entre nosotros— quien interpreta el *Concierto n. 1 en mi menor*, de Chopin. El programa, variado, comienza con la *Sinfonía n.º 10 para cuerda*, de Mendelssohn (¡qué bella colección de sinfonías de cámara, la de este autor!) y finaliza con la *Serenata en Do para cuerda*, de Tchaikowsky.

El día 31 acude por primera vez a la Filarmónica David Russell, probablemente el primer guitarrista mundial en este momento. Casado con una española, reside en Córdoba, pero sus actuaciones más frecuentes se dan en Norteamérica. Aquí interpretará obras de Broca, Bach, Granados, Mertz, Veiss, Haug y Barrios.

El Cuarteto Guarneri actúa el 6 de febrero. De Mozart, el cuarteto *en Fa*, KV 590; de Janacek, el n.º 12 (“*Sonata a Kreuzer*”); y de Beethoven, el *Cuarteto Op. 59, n.º 2*, el segundo de los tres llamados “Razumowsky”, ya que fueron dedicados al embajador ruso en Viena apellidado así. Un programa bello y recio, que concluye con el Beethoven de la época más productiva, cuando andaba entre los treinta y seis y los cuarenta años, en la que, además de numerosas, se encuentran asimismo las más sólidas e inspiradas.

Curioso concierto es del día 8, en el que el pianista Stephen Hough presenta una serie de valsos y variaciones. Así, a partir de las *Variaciones Serias en La menor* de Mendelssohn (las más notables del

autor, junto con las que son en *mi menor*) se hace un recorrido por las *Variaciones Op. 27* de Anton Webern, a las que siguen las que comprenden el *segundo movimiento de la Sonata n.º 32* de Beethoven. Vienen luego los valsos, con la *Invitación a la danza*, de C.M. von Weber; los valsos n.º 7 y 2 de Chopin; el *Valse nonchalante*, de Saint-Saëns; el *Valse n.º 4* de las *Piezas Póstumas*, de Chabrier; la delicada *La plus que lente*, de Debussy; y, para concluir, el *Valse Oubliée n.º 1* de Liszt y su enérgico y heroico *Vals Mephisto*.



Magdalena Kozena

La mezzo checa Magdalena Kozena hace su presentación en nuestra Sociedad el día 15. Acompañada por el pianista Malcolm Martineau, asimismo “nuevo” en la sala, ofrece un recital cuya primera parte la integran obras de los siguientes músicos checos: L. A. Koželuh, J. Tomacek, J.J. Rösler, V. Novak y L. Janacek. La segunda esta dedicada a R. Schumann, a cuya obra se añade una de Bartók. Kozena, cantante en brillante ascenso, de quien se ha destacado la lí-



Midori

nea cristalina de su voz, así como la riqueza del color, en el 250 aniversario de Mozart ha grabado varias obras del genio salzburgués, generando las mejores críticas de todo el mundo.

Vuelve la famosa violinista Midori, junto al pianista Robert McDonald, el día 21. Un programa que cuenta con la *Sonata en Do*, de Paul Hindemith, la *Sonata n° 2 en re menor*, de R. Schumann (que se suele interpretar pocas veces, no obstante su calidad), la *Cuatro Piezas*, de Anton Webern, la *Sonata n° 2 en La* de Beethoven y el *Tzigane*, obra “curiosa” dentro de la producción de M. Ravel.

La programación de febrero se clausura el día 28 con la *Camerata Berna*, que acude con el concertino Erich Höbarth y con Sabine Meyer, una de las primeras figuras del clarinete actual, como es sabido. El concierto comienza con la *Sinfonía n° 29 en Fa KV. 201*, de Mozart, a la que seguirá el *Quinteto con clarinete en Si bemol*, Op. 34, de Carl Maria von Weber, en

arreglo para orquesta de cuerda. Si esta obra es una de las más brillantes y programadas de Weber, la *Sinfonía n° 9 para orquesta de cuerda en Do*, de Mendelssohn, denominada *Helvética*, es más bien infrecuente, lo que no resta valor y atractivo a esta composición. Recuérdese que en el mes de enero, la Orquesta de Cámara de Heilbronn ha programado asimismo la mendelssohniana *Sinfonía n° 10*.

El mes de marzo traerá en primer lugar a *Europa Galante*, bajo la dirección del violín Fabio Biondi y con la soprano Roberte Invernizzi, la contralto Marina de Liso y el bajo Vito Priante como solistas del “drama per musica” *Amor d'un ombra e gelosia d'un aura*. Será el día 6. Esta ópera de Scarlatti hijo fue escrita en el período romano del autor, por encargo de la reina polaca María Casimira, en 1713, residente en Roma. Más tarde, en 1720, Roseingrave, amigo de Domenico, hizo una revisión de la misma para el Haymarket Theatre londinense, bajo el título de *Narcissus*, obra que presenta un cúmulo de dúos y arias para soprano, alto y bajo. Es esta ópera revisada la que se interpretará en la Filarmónica, en donde actúan por primera vez los citados Marina de Liso y Vito Priante.



Europa Galante



Camera Berna

Para el día 14 se ha programado otra sesión de ingrediente vocal. Serán la soprano **Veronique Gens**, que causó ya una excelente impresión cuando actuó en *El triunfo y el Desengaño*, de Händel, y la pianista **Susan Manoff** (por primera vez, aquí) las intérpretes del recital que está destinado enteramente a la “melodie française”, con obras de Fauré, Poulenc, Hahn y Debussy.

La música francesa estará de nuevo presente en el concierto que el conjunto belga **Oxalis** dará el día 20. Comienza la sesión con el *Prélude à l'après midi d'un faune*, de Claude Debussy, en arreglo para quinteto de cuerda, flauta, clarines, oboe, arpa, armonio y percusión, tras el que se interpreta la *Pavane couleur du temps*, del ginebrino Frank Martin, para quinteto de cuerda. Vuelve Debussy, con las *Danas Sacras y profanas*, para arpa y quinteto de cuerda, a las que seguirá el *Voyage au pays de Tendre*, de Gabriel Pierné, para flauta, trío de cuerda y arpa. La siguiente pieza, estreno en la programación de la Filarmonica, es la *Suite Basque*, para flauta y

cuarteto de cuerda, de Charles Bordes, hombre muy vinculado al Bearn y al País Vasco y de quien se habla precisamente en otro escrito de este mismo Boletín. Este representativo programa de la escuela francesa se clausura con la *Introducción y Allegro* para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda, de Maurice Ravel, el músico nacido en Ciboure.

El segundo trimestre de la temporada lo clausurará el día 29 el dúo **Sergei Katchatrian-Lusiné Katchatrian**, de violín y piano. Sergei ha actuado ya en nuestra Sala, causando una magnífica impresión en aquella su presentación. Su hermana Lusiné llega por primera vez. El programa a interpretar comienza con la *Sonata n° 3 en Mi bemol, op.12*, de Beethoven, a la que seguirá la *Sonata para violín solo, SZ 117*, de Bartók, dando fin a la sesión con la amplia y bellísima *Sonata en La*, de César Franck, obra cuya popularidad va muy en consonancia con su consistente técnica y con su inspiración melódica.

J. A. Z.

El *boletín*

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

Editan

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

y

Fundación BILBAO BIZKAIA KUTXA Fundazioa
Gran Vía, 30. 4º. 48009 BILBAO
www.bbk.es

Director

Asís DE AZNAR

Colaboradores en este número

Karmelo ERREKATXO
Ramón RODAMILÁNS
Juan Antonio ZUBICARAI

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



bbk²

La Sociedad Filarmónica de Bilbao

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

Nombre:

Apellidos:

Dirección:

Población:

C.P.:

Provincia:

Tfno. contacto: