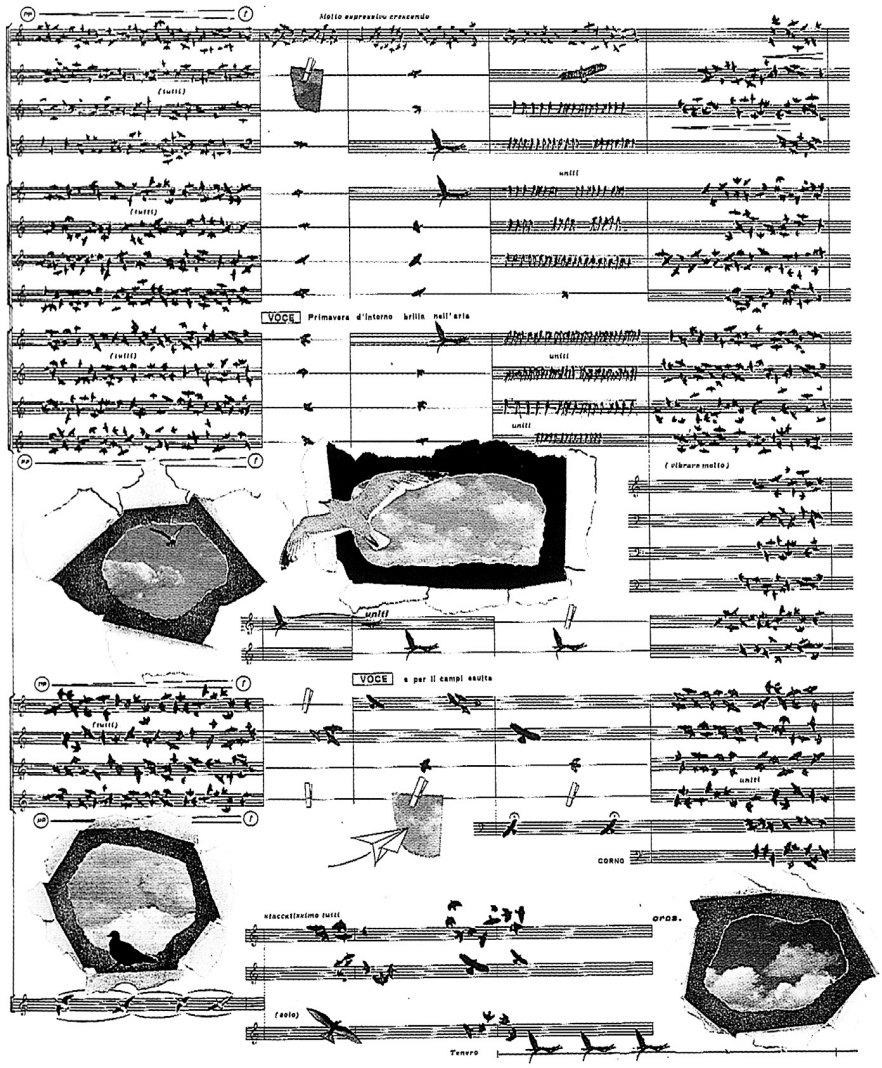
El boletín

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao



Marzo, 2013. Bilbao D.L.: 1278-07 • ISSN: 1886-5437 Núm. 21

EN PORTADA:

Luciano Ori: *Concerto di primavera* [fragmento], (1986)

Sociedad Filarmónica de Bilbao

LEGAMOS A NUESTRO vigésimo primer número del Boletín en el último trimestre del curso 2012-2013 del que creemos podemos estar satisfechos dada la calidad de nuestras propuestas aunque no exentas de las grandes dificultades económicas que nos rodean. Nos sonríe la primavera y tenemos que ser optimistas con el "apoyo" constante de nuestros socios y el de los posibles nuevos que también nos ayudarían.

Se inicia el Boletín con un artículo sobre un tema muy debatido: la interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII con instrumentos de época. Tema apasionante que adquirió mucha relevancia en los años setenta.

Aunque fueron pocos los años que Haendel pasó en Italia tuvieron mucha importancia en su formación musical. Precisamente cerramos la temporada con un concierto en el que se interpretan dos de sus cantatas italianas. A esta época de su vida está dedicado este trabajo.

Otro escrito quiere responder a la pregunta *¿Pero hubo alguna vez música de cámara en España?* Y sí que la hubo aunque desgraciadamente todavía en parte permanece desconocida.

Los quintetos con piano, interesante formación de música de cámara, da lugar a un comentario en el que se repasa someramente su historia.

La entrevista está dedicada al excelente instrumentista de oboe Ramón Ortega que tiene ya a sus veinticuatro años una importante carrera internacional.

El número se completa con unas notas que, creemos, pueden interesar a nuestros socios.

Asís de Aznar

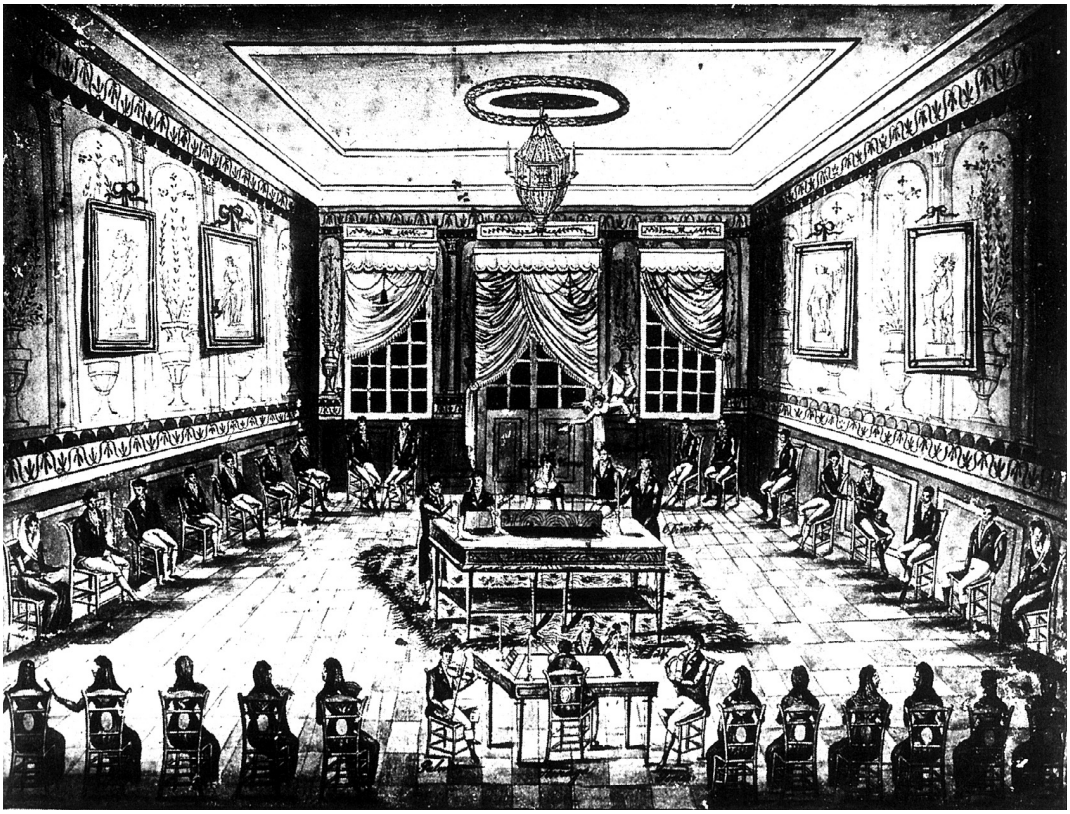
Presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

LA INTERPRETACIÓN CON INSTRUMENTOS DE ÉPOCA

El próximo 1 de abril, uno de los mayores artífices y defensores de la música antigua con instrumentos de época, Sir John Eliot Gardiner, celebrará su setenta cumpleaños con un Maratón Bach que tendrá lugar en el Royal Albert Hall londinense. Gardiner está considerado uno de los mayores especialistas de, como él mismo lo define, las HIP (*Historically informed performance*). Este tipo de interpretaciones, que adquirieron mucha importancia en los años setenta, supusieron una transformación fundamental de la cultura musical y llegaron a significar un fenómeno comercial sin precedentes en la música clásica. Comenzaron a formarse orquestas de cámara que añadían la palabra "barroco" o algún término musical procedente de otros siglos para distinguir su estilo purista, que se sumaron al carro de la nueva propuesta, en muchas ocasiones, sin demasiada formación previa técnica o histórica. Aunque cuarenta años después muchos de ellos han desaparecido de forma lógica, eliminados por el control de calidad que aplica el paso de los años, actualmente sigue habiendo una importante oferta musical en este sentido.

Como nos recordaba Mitsuko Uchida hablando de sus interpretaciones, hasta el siglo XIX no era una práctica habitual escuchar música antigua. Mozart tocaba sus propias obras, Beethoven hacía lo mismo e incluso interpretó algunas composiciones del compositor salzburgués tanto en vida de éste como después de su muerte. Fue en ese siglo cuando, promovidos por la atracción hacia la música del pasado, se recuperaron importantes partituras del clasicismo y del barroco como, por ejemplo, la *Pasión según San Mateo,* que rescató Mendelssohn. Pero, a pesar de este interés por la música de otras épocas, los intérpretes decimonónicos seguían sintiendo una mayor predilección por la música de sus contemporáneos. Con la llegada del siglo XX la situación cambió de manera espectacular y la música de los siglos anteriores pasó a ser la principal protagonista de los programas de concierto intercalándose, como mucho una obra y sólo en algunos conciertos, algunas composiciones contemporáneas. En la segunda mitad del siglo, las posturas de algunos directores y músicos se radicalizaron y su objetivo fue más allá hasta el punto de querer reproducir lo más fielmente posible la música tal y como la escuchaba el público de aquellas épocas. Tarea nada sencilla.

La mayor parte de los instrumentos originales que conservamos actualmente o se han deteriorado tanto que no pueden sonar como antes o han



Dibujo a pluma realizado por **Juan Crisóstomo de Arriaga** y fechado el 20 de septiembre de 1817. Arriaga, que sólo contaba once años, dedicó este dibujo y los versos que figuran al pie a Luisa de Torres Vildósola.

sido restaurados en diversas ocasiones. Incluso en el caso de contar con un instrumento original, el mero hecho de tocar un instrumento histórico no garantiza la reproducción de la sonoridad de la época. Tampoco es algo tan simple como poner cuerdas de tripa a un violín, coger el arco desde más arriba, olvidar el vibrato o afinar a 4,17. La técnica apropiada para tocar estos instrumentos históricos requiere una formación específica que no siempre existe en los instrumentistas que integran estas orquestas. Se trata de un proceso de aprendizaje largo y costoso que muchas veces entra en contradicción con la técnica ya aprendida y absorbida por los músicos tras tantos años de carrera.

Respecto a otro tipo de consideraciones habría que replantearse qué es lo que verdaderamente se busca, si reproducir el sonido que el compositor deseaba conseguir al escribir sus obras o el sonido que "realmente" se producía en su época. Los compositores suelen ser símbolos de la vanguardia artística del momento mientras que los intérpretes, en la mayoría de los casos, se han formado en escuelas anteriores, en la música de sus antecesores y, por lo tanto, su acercamiento a la música contemporánea suele necesitar de una comunicación directa con los autores de esas obras para llegar a reproducir lo que está escrito en la partitura. ¿Quién sabe si Mozart o Haydn encontraron en los intérpretes e instrumentos de su época a los emisores ideales para interpretar su música o si, por el contrario, tuvie-

ron que sufrir la distancia cronológica, artísticamente hablando, existente entre ellos? En la época de Haydn y de Mozart se trabajaba intensamente en el desarrollo del piano, se experimentaba mucho con la idea de aumentar las posibilidades de este instrumento. No sólo probaban los compositores, también los pianistas experimentaban cada uno a su manera, alejados unos de otros, obteniendo diversos resultados por lo que no parece que existió una manera de interpretación absolutamente común, que pueda considerarse más fiel que el resto.

Por otro lado, la música antigua nunca fue pensada para ser interpretada en grandes salas de concierto ni espacios inmensos. La sonoridad de una sala pequeña con pocas personas es totalmente diferente a la de un auditorio moderno con una capacidad de dos mil o tres mil personas en el que el sonido se modifica cualitativamente como, por ejemplo, en las indicaciones de dinámica que resultan mucho más marcadas en un auditorio grande que en una sala pequeña. Tampoco la mentalidad de los compositores y del público es la misma que antes ni la finalidad que ambos perseguían ante una obra musical. La música fue concebida para ser vivida y disfrutada en el momento por un público que era consciente de que quizá jamás volvería a tener la oportunidad de escuchar esa música de nuevo.

¿Por qué, a diferencia del resto de la historia, a partir del siglo XX el público ha estado mucho más interesado en la música del pasado que en la de su propia época? Los musicalmente inseguros siglos XX y XXI con diversidad de lenguajes, tendencias, escuelas y con una distancia considerable entre autores y público quizá tienen algo que ver con todo esto. Ya en 1932 Furtwängler en su ensayo *Observaciones sobre la interpretación de la música antigua* se refería así a este peculiar fenómeno: "En la conciencia de los tiempos pasados la interpretación de la música antigua no significaba ningún problema, a diferencia de lo que nos sucede hoy a nosotros. Lo que la época de Wagner y de los románticos buscaba en Bach y Händel era, sobre todo, a sí misma, lo demás que hubiera ahí no le interesaba… Sin embargo, nosotros deseamos interpretar de nuevo a Bach y a Händel como ellos mismos querrían verse interpretados…".

El 1 de abril, un grupo de "filarmónicos" (como decía Juan Carlos Gortazar) estaremos en el Albert Hall compartiendo la celebración con Gardiner y con otros grandes músicos. La inmensa belleza de la música de Bach en las extraordinarias manos y voces del Monteverdi Choir, English Baroque Soloists, Alban Gerhardt, Joanna MacGregor, Viktoria Mullova y John Butt, que tocarán con instrumentos históricos y con el mayor estudio y conocimiento existentes hoy en día, harán de este maratón bachiano un día inolvidable, en el que sin duda las palabras de Furtwängler "como él mismo Bach querría verse interpretado" resonarán en todos nosotros.

P.S.

HAENDEL en Italia

Retrato de **Haendel** de joven por Battholomew Dandridge

GEORGE FRIEDRICH HAENDEL, nombre dado en 1727 en su naturalización como ciudadano británico, bautizado en Halle con el nombre de Georg Friederich Händel, tras de un tiempo vivido en su ciudad natal en 1703 la abandona para establecerse en Hamburgo. Entre los años 1706-1709 se traslada a Italia, el "país de la ópera", meta de todo artista interesado en la música escénica. Estos apenas cuatro años fueron importantísimos para su progreso musical. Las impresiones y experiencias recibidas en ese tiempo resultaron decisivas para la formación de su estilo de madurez.

El artista sajón, invitado por un príncipe de la familia Médicis visitó Florencia, después Roma, ciudad en la que transcurrió la mayor parte de su permanencia en Italia, luego Venecia y una estancia de cuatro meses en la entonces ciudad floreciente de la ópera, Nápoles. En Roma, a pesar de su juventud, fue admitido, aunque no como miembro de ella, en la Academia "Arcadia" donde una de sus principales figuras era el Cardenal Otoboni. Entre otros aspectos en ella llegó a familiarizarse con la música de cámara de Alessandro Scarlatti y Arcangelo Corelli, como ponen de manifiesto muchísimas de sus composiciones de entonces, oratorios, óperas y especialmente cantatas de cámara y sonatas.

En Roma estaban asentados también compositores como Caldara o Pasquini que se movían en parecidos círculos y servían a los mismos patronos. En Venecia eran personalidades destacadas Gasparini, Vivaldi y Albinoni y en Florencia, Perti. Florencia y Roma fueron los primeros lugares a los que se desplazó Haendel. Roma estaba dominada por eclesiásticos y familias nobles que disfrutaban del contacto con los mejores artistas y músicos, muchos de ellos apadrinados por la nobleza romana. Este ambiente resultó decisivo para alcanzar el brillante nivel artístico de la ciudad. Muchas de las familias romanas mantenían suntuosos palacios en los que se presentaban las grandes obras de los músicos invitados, teniendo a gala el hecho de que en sus salones tuviesen cabida los más recientes y mejores frutos de aquellos artistas quienes, en ciertos casos, vivían en las mismas mansiones que sus patronos. Así, la música interpretada por grandes virtuosos era el acicate con el que los magnates mantenían el esplendor de su poderío.

Música secular, vocal e instrumental, florecía en los palacios romanos como complemento de la brillante vida de sus ilustres moradores a la vez que, en los templos se interpretaban diferentes formas del arte religioso sonoro. Aún pudiendo conocer y estudiar el gran movimiento musical con el que el "caro saxone" coincidió en su estancia en Roma, es fácil comprender la cierta decepción que pudo experimentar al comprobar que, por mandato papal, estaban prohibidas en la ciudad las representaciones operísticas. A pesar de ello el inquieto artista germano trabajó intensamente en otro tipo de creaciones, cantatas en italiano, alguna en francés, una en español e incluso piezas instrumentales que evidencian la buena relación que mantenía con Arcangelo Corelli o Scarlatti, compositor éste que, según relata John Mainwaring, primer biógrafo de Haendel, en la prueba de destreza mantenida entre los dos artistas, en el caso de Scarlatti resultó excelente "como clavicembalista por la elegancia y delicadeza de expresión", pero el mismo Scarlatti reconoció "la superioridad de Haendel al órgano por su extraordinaria brillantez y energía", algo que resulta muy evidente en la primera gran obra del alemán en Roma, "Il triun-

fo del Tempo e del Dissinganno", oratorio sobre texto de uno de sus patronos romanos, el Cardenal Pamphili, estrenado en Roma en 1707 el mismo año que dio a conocer una de sus más brillantes obras corales, "Dixit Dominus", salmo para solistas, coros y orquesta, pieza que debió ser importante para el reconocimiento de sus valores musicales y que cierto comentarista define como el Diploma de los estudios musicales de su autor en Italia.

En el otoño de este mismo año, en Florencia, bajo el patronazgo del Príncipe Ferdinando de Medici, se estrena "Rodrigo", su primera ópera italiana recibida favorablemente según testimonio no confirmado del todo. Al año siguiente en la temporada de Carnaval, Haendel viaja a Venecia donde coincide con Domenico Scarlatti. A su vuelta a Roma, en la primavera de 1708, el 8 de abril se estrena "La Resurrezione" en el Palazzo Boneli auspiciado por otro de los patronos romanos del músico, el Marqués Ruspoli. Existe alguna relación entre este oratorio y la gran serie de obras corales inglesas que coronaron la madurez artística del compositor. Desde mayo de 1707 Haendel había conseguido un puesto al servicio del Marqués de Ruspoli, miembro de la Academia Arcadia y en música rival de los cardenales Ottoboni y Pamphili. En su Palacio Boneli el compositor sajón era la más sobresaliente personalidad musical llegando a componer más de 50 cantatas, principalmente sobre textos italianos procurados por el acaudalado Marqués. También Alessandro Scarlatti y Antonio Caldara compusieron varias obras para Ruspoli. El citado oratorio "La Resurrezione" nació como respuesta de Ruspoli tras del triunfo conseguido con la interpretación del Oratorio de la "Pasión," de Alessandro Scarlatti, en el Palacio del Cardenal Otoboni el Viernes Santo. El gran triunfo de esta obra movió a Ruspoli a pedir a Haendel la música para "La Resurrezione". Con cinco buenos cantantes, entre estos la soprano Durastanti, con gran orquesta y dirección de Arcangelo Corelli se alcanzó un gran triunfo. Tras tres ensayos previos se presentó el oratorio que es una de las más coloristas obras de su autor hasta entonces. Ruspoli, aunque sin consecuencias graves, tuvo la amonestación papal por haber permitido que la Durastanti cantara el personaje de María Magdalena. Para la siguiente representación hubo que contar con un castrado.

Entre Haendel y la Durastanti se creó una buena relación amistosa y artística que ayudó al compositor al conocimiento de la técnica vocal. Haendel contó con ella para muchas de las interpretaciones de las cantatas en el palacio Boneli ya que la soprano era también protegida de Ruspoli.

En su visita a Nápoles de 1708 Haendel da a conocer su Serenata "Aci, Galatea e Polifemo" que se estrena el 16 de junio con motivo de las fiestas nupciales del Duque de Alvito y Beatrice Sanseverino y que

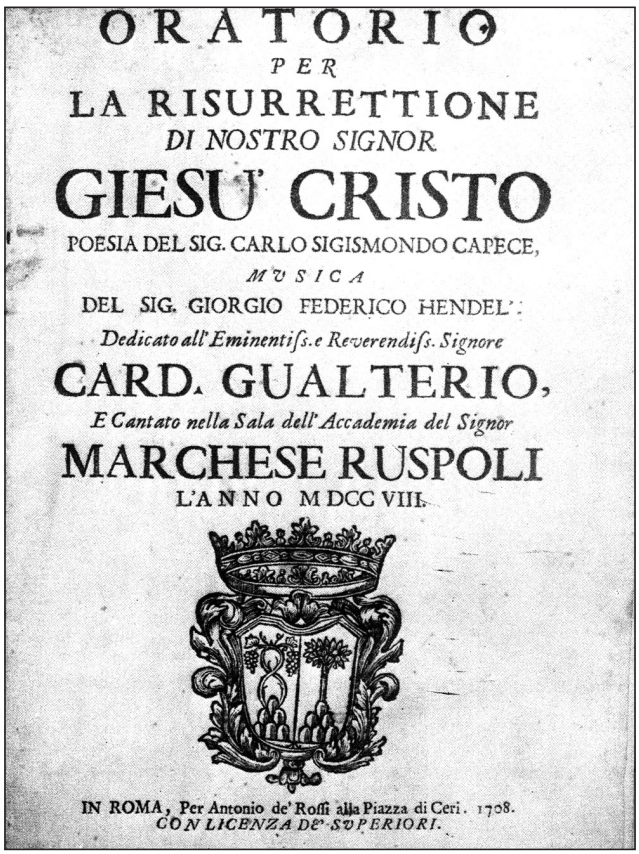
viene a ser algo así como una ópera en un acto.

Desde mayo de 1707 Haendel disfrutaba en Roma de un puesto musical al servicio de Ruspoli, sobresaliente miembro en el campo de la literatura y música de la Academia Arcadia. Ruspoli había requerido a Haendel para componer y dirigir cantatas, principalmente a solo, para ser estrenadas en su palacio. Desde la prohibición papal de la ópera era práctica habitual las interpretaciones de cantatas en los palacios de la nobleza. En las intervenciones vocales era solista la soprano Durastanti, quien como el compositor era protegida de Ruspoli. Los muchos trabajos conjuntos y la corriente de simpatía entre ellos ayudó mucho al músico para llegar a dominar las técnicas vocales y alcanzar un alto grado en el dominio del *bel canto*.

Entre las cantatas, las llamadas serenatas, como en el caso de la citada "Aci, Galatea e Polifemo" eran casi óperas de pequeño formato con dos o tres cantantes, conjunto instrumental y, a veces, orquestal. Las cantatas de cámara constaban de un número de recitativos y arias "da capo" en las que se alternaban los afectos propuestos por el compositor, explotando la sensual seducción de la voz humana, con la brillantez del *bel canto*. Si la ópera se distingue por los muy variados efectos expresivos, las cantatas de cámara contenían un limitado número de afectos expresivos, casi como si se tratara de una corta escena operística. Además de Haendel fueron otros muchos compositores los que se iniciaron en sus técnicas operísticas a través de la cantata, y también, en muchos casos, sirvieron para la creación de óperas posteriores.

Con algunas interrupciones motivadas por los diferentes cometidos que obligaban al músico alemán a ausentarse de Roma, durante casi tres años que permaneció en el palacio de Ruspoli contó con un número amplio de textos italianos para la creación de muchas cantatas para las que, en su parte musical, sirvieron como patrón, pronto superado, las primeras impresiones que en el sajón habían despertado las cantatas del veneciano Agostino Steffani. Fueron muchas las composiciones de este género; algunos estudios hacen referencia a unas ciento diez, las creadas por Haendel a lo largo de los años vividos en Italia, la mayoría escritas entre 1706 y 1710; setenta y dos con continuo, normalmente teclado y el resto con acompañamiento instrumental más amplio. Algunas de estas cantatas sirvieron al músico de material para trabajos posteriores, óperas y oratorios. Especialmente las cantatas seculares ofrecían al compositor la libertad para expresar ideas operísticas de fuerte carácter y temperamento Además de excelente música son muestra del trabajo progresivo de su autor para el tratamiento de la voz. Curiosamente las cantatas de Haendel fueron poco menos que olvidadas. Ha sido el paso del tiempo que las ha situado entre las piezas vocales favoritas de su autor.

En Italia la cantata era un género musical conocido desde 1620. En principio era una forma muy simple


ORATORIO
PER
LA RISURRETTIONE
DI NOSTRO SIGNOR
GIESU' CRISTO
POESIA DEL SIG. CARLO SIGISMONDO CAPECE,
MUSICA
DEL SIG. GIORGIO FEDERICO HENDEL'.
Dedicato all'Eminentiſs.e Reverendiſs. Signore
CARD. GUALTERIO,
E Cantato nella Sala dell'Accademia del Signor
MARCHESE RUSPOLI
L'ANNO MDCC VIII.
IN ROMA, Per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri. 1708.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Portada del oratorio de Haendel *La Risurrettione*

que, a partir de finales del siglo XVII, tuvo gran influencia en la música vocal propia del barroco. Fuera de Italia, principalmente en Alemania la cantata de tipo religioso, con maestros como Telemann y Bach alcanzó su mayor brillantez.

En la citada visita a Nápoles de 1708 Haendel además de entusiasmarse por la vida musical napolitana debió impresionarle el ritmo de siciliana, así como la música de los pastores calabreses, "piffaro", que se interpretaban por las calles y que Haendel recordó mucho más tarde en la Sinfonía Pastoral del oratorio "El Mesías" con el nombre de "Pifa".

En 1709, uno de los mayores triunfos del "caro saxone" fue el estreno de su ópera "Agrippina" con libreto del Cardenal Vincenzo Grimanni, presentada el 26 de diciembre en el teatro de San Giovanni Grisostomo, donde al final el público mostró su entusiasmo con el grito de "Viva il caro Sassone". Poco después partió para hacerse cargo del puesto de "Kapellmeister" de la corte de Hanover.

K.E.

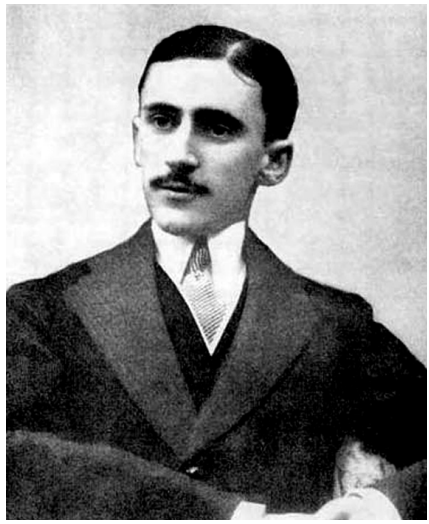
¿Pero hubo alguna vez música de cámara en España?

Pues, sí, la hubo. Aunque el repertorio esté nutrido casi en exclusiva de música de las tradiciones germana, francesa y centroeuropea, entre los compositores de España también se dio una intensa actividad camerística, por mucho que sus productos nos sean hoy desconocidos por completo. Nombres como los de Marcial de Adalid, Rafael Pérez, Felipe Pedrell –recordado no por su obra, sino por la mera circunstancia de haber sido maestro de Falla–, Federico Olmeda, Pedro Tintorer, Celestino Vila de Forns... al aficionado, al profesional de la música incluso, no le dicen absolutamente nada. Yacen en los pozos más profundos del olvido. Pero ellos, y alguno más, como Enrique Fernández Arbós, por ejemplo, celebrado orquestador de algunos números de la *Iberia* del Albéniz, fueron allá por las últimas décadas del siglo XIX los forjadores de la –llamémosla así– tradición camerística española. Son los compositores que con su esfuerzo quisieron sumarse a la brillante eclosión de la música de cámara –entendida según el sentido que hoy aplicamos a tal concepto– que toda Europa estaba viviendo con especial furor. Toda Europa, excepto los países del área germánica, bien se sabe, que al contrario que Francia, jamás habían perdido su gloriosa tradición, que se remonta por lo menos a los tiempos de Juan Sebastián Bach.

Contemporáneos estrictos de Brahms, Dvorák, Tchaikovsky, Borodín, Fauré, César Franck, de los más egregios cameristas de la segunda mitad del XIX, nada nos hace sospechar que sus músicas fuesen de calidad pareja a la de ellos, pero nadie puede negarles el honor de haber puesto las primeras piedras de una tradición que, con el correr del tiempo, acabaría dando más de un título de importancia. Aunque bien es cierto que no podemos saber hasta qué punto pudieron influir sobre las generaciones posteriores de compositores.

Aparte de los tres extraordinarios cuartetos de Arriaga, verdaderos islotes sin antecedentes ni consecuentes directos en el arte sonoro español, prácticamente toda la música de cámara hispana decimonónica no ha llegado hasta nosotros, por una u otra razones. Tenemos que acudir a los últimos años de esa centuria para toparnos con las dos únicas partituras que, aunque sea en contadísimas ocasiones, sí que suben a los escenarios de nuestras salas de conciertos.

Enrique Granados



José María Usandizaga

Ambas, de Enrique Granados: el *Trío* con piano, que pudimos escuchar en nuestra Filarmónica en la temporada pasada, y el *Quinteto en sol menor*, que escucharemos en ésta, ciento dieciséis años después, por cierto, de que el propio autor lo presentara en el mismo escenario. Son páginas juveniles muy alejadas, no ya del universo de las futuras *Goyescas*, obra maestra irrepetible, sino también de títulos pianísticos contemporáneos suyos, e incluso anteriores, infinitamente más personales, más logrados, más tocados por la gracia; como las *Danzas españolas*, sin ir más lejos. Consumado intérprete de cámara él mismo en su tarea de pianista, Granados no consigue sin embargo ni en uno ni en otro desarrollar un auténtico discurso musical orgánico, quedando cada uno de los movimientos en una sucesión de piezas de salón unidas, más que desarrolladas, mediante artificios no siempre hábiles. Entre ellos, el *Allegretto quasi andantino* del *Quinteto*, que es un breve intermedio antes que un verdadero movimiento lento, destaca no obstante por su encanto melódico y por su sencillez casi naíf.

Iniciado ya el siglo XX, y coincidiendo con la proliferación de las sociedades de conciertos creadas con la intención de dar a conocer y difundir el gran repertorio, así como estimular la creación de obras nuevas, la cantidad de música de cámara que España produce es ciertamente importante. Todo compositor de la época que se precie escribió como poco su cuarteto de cuerda. Los modelos: la Alemania romántica y, sobre todo, la Francia moderna. Espejo éste idóneo donde reflejarse, ya que el país vecino acababa de reinventar su propia tradición camerística con resultados excelentes (Lalo, Franck,

Saint-Saëns, Chausson, Fauré, los jóvenes Debussy y Ravel...), toda vez que había perdido aquella que se remontaba al siglo XVII.

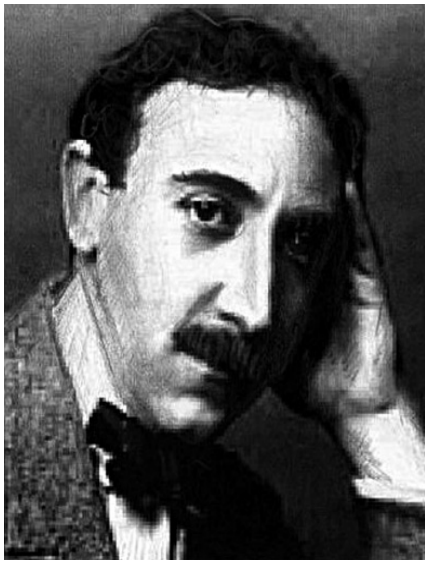
Tampoco puede decirse que sea muy conocida la música de cámara que en nuestro país se hizo por aquel entonces. Pero aquí la cosa es más grave, ya que aparecen las primeras obras en verdad valiosas. Aunque bien es cierto que ningún compositor de la época consiguió imponer su personalidad sobre el pesado yugo de sus referentes, siendo en consecuencia sus aportaciones menos trascendentales, no es incierto que en más de uno de dos y de tres casos nos encontramos con obras de calidad indiscutible. Así, el hermoso *Cuarteto sobre temas vascos* de Usandizaga, una partitura todo lo académica que se quiera –el joven maestro, como si los hados le hubiesen reservado ochenta años después el mismo destino que al malogrado Arriaga, aún no había cumplido los 19 cuando lo escribió–, pero de factura impecable, a la par que de una frescura y una espontaneidad ciertamente remarcables. Usandizaga redactó además un segundo cuarteto, menos conocido aún que éste.

De esos mismos años primeros de la nueva centuria son también los cuartetos de Tomás Bretón y Ruperto Chapí, hasta hace nada en el olvido, pero que últimamente, y gracias a la valentía de jóvenes agrupaciones instrumentales, están comenzando a circular por las salas de conciertos. Tanto los del uno como los del otro quedan lastrados con demasiada evidencia por el influjo de los modelos que toman como referencia, que son los del Romanticismo neoclásico alemán (Mendelssohn, Schumann), pero no alcanzan la hondura que ha hecho imperecederos a sus maestros. Obras pues que no añaden un ápice a sus respectivas glorias de zarzuelistas eximios.

Conrado del Campo

De esa admirable política de revisión musicológica, edición de los materiales y puesta en atriles de música española que se está produciendo de un tiempo para acá, se están beneficiando también las obras de Andrés Isasi y de Conrado del Campo. El compositor bilbaíno nos legó, entre otras partituras de cámara de menor ambición, una colección de seis cuartetos de cuerda. La agrupación alemana que lleva su nombre está acometiendo poco a poco la labor de su estreno y grabación, y a través de este trabajo podemos tener noticia de una música construída fundamentalmente a partir de un recio pensamiento

Joaquín Turina



Jesús Guridi

contrapuntístico, según el modelo tardoromántico alemán, pero luchando siempre por lograr el equilibrio entre el rigor formal, según las directrices de aquella escuela, y un temperamento natural tendente a la expresión intensa de emociones.

Conrado del Campo, por su parte, es el compositor español que mayor dedicación consagró al género, ya que es autor nada menos que de catorce cuartetos de cuerda. La mayoría no se han tocado nunca. Con decir, que hace unas pocas semanas se produjo en Madrid el estreno mundial del *Octavo* del ciclo, ¡un siglo exacto después de la fecha de su composición! Es el Cuarteto Bretón quien lo presentó y quien trabaja en el colosal proyecto de exhumar y grabar uno a uno este enorme legado. Por lo poco que se ha podido conocer hasta la fecha, podemos deducir que Del Campo se embarcó en el descomunal empeño de componer una colección de cuartetos al modo de los grandes cuartetos de la tradición postromántica alemana, cosa que nadie había hecho en España. Y que lo consiguió: escribió en efecto cuartetos *al modo de* los grandes... pero no grandes cuartetos, que no es lo mismo. Y no son grandes –al menos los hasta ahora conocidos–, a pesar de sus dilatadas proporciones y la precisión con que son pensados y escritos, a pesar también de la gran soltura con que se manejan por las complejidades de la gran forma, porque hacen corresponder un universo expresivo netamente romántico – y hasta ingenuamente *romanticista*, en algunos casos– con un lenguaje muy evolucionado, de clara raigambre expresionista. Es decir, Del Campo practica en ellos un lenguaje epigonal, un vocabulario

que en fondo no le es propio. Por lo poco que conocemos de su obra, podemos deducir a vuelapluma que el maestro madrileño fue un enamorado de la música alemana, demasiado enamorado, y en sus cuartetos, pensados y trabajados con verdadero primor, se vale del lenguaje de los expresionistas de aquellas tierras, pero sin su *pathos* ni su hondura característicos.

A menos que estos loables esfuerzos por la exhumación de grandes obras en el olvido nos deparen alguna que otra sorpresa agradable, puede decirse que los grandes cameristas españoles de la primera mitad del siglo XX son Falla y Turina, con el permiso de los cuartetos de Jesús Guridi. Ajenos éstos a toda voluntad de innovación, lo que les aleja de cualquier comparación con los grandes títulos del repertorio contemporáneos suyos –lo son de páginas señeras de la historia, como los cuatro últimos cuartetos de Bartók, el *Tercero* y el *Cuarto* de Schoenberg, los *segundos* de Janácek y Enesco, o los iniciales del ciclo de Shostakóvich–, en ellos Guridi alcanza probablemente la cota mayor de su arte. Y se imponen tanto por su claridad de ideas y por su perfección formal, como por su estilo, que sublima lo folclórico vasco en el color modal, quintaesenciándolo. De haber gozado de buenas ediciones de sus partituras, hubieran conocido con toda seguridad la difusión que merecen.

La obra de cámara de Joaquín Turina, aunque no tan vasta como la de Del Campo, quien además de los cuartetos, compuso también varios tríos de cuerda, al menos dos quintetos con piano y muchas otras piezas menores, es muy importante en cantidad y en calidad. Incluye dos tríos –escucharemos el primero de ellos próximamente en la actual temporada de conciertos–, un cuarteto de cuerda, otro con piano, un quinteto y dos sonatas para violín, además de otras piezas de proporciones más modestas, como la famosa *Oración del torero* –que también escucharemos en nuestra Sociedad–, la curiosa colección para diferentes combinaciones instrumentales titulada *Las musas de Andalucía*, el trío *Círculo* o la *Serenata* para cuarteto de cuerda, una obra maestra. Después de escribir el temprano *Quinteto op. 1* según las directrices del estilo y la técnica de César Franck y Vincent d'Indy, Turina consigue un difícil equilibrio entre la inspiración popular española y el rigor constructivo y formal del camerismo europeo, especialmente del francés, a cuyo principio cíclico se mantendría fiel a lo largo de toda su carrera. Su aportación no sólo consistió en vincular el pensamiento y las técnicas compositivas europeas, a las que supo imprimir la flexibilidad que probablemente no acertaron a dotar a sus obras Del Campo e Isasi, a la inspiración de origen popular español, sino también, y sobre todo –aunque esto no siempre se ha reconocido debidamente– a imponer su propia personalidad creativa más allá de estas condiciones. No olvidemos que Turina, aunque no sea en rigor el mejor compositor español de su tiempo, honor que corresponde

Gaspar Cassadó

a Falla, desde luego, firmó la mejor sinfonía, los mejores tríos y cuarteto con piano, además de las mejores sonatas para violín.

Y a Falla precisamente, y a su inmenso talento, le bastó una sola creación para elevarla a la categoría máxima, no sólo de la música de cámara española toda, sino también de la música universal. El célebre *Concerto*, originalísimo sexteto mixto de teclado, vientos y cuerdas, es una obra de arte musical absoluta, magistral se mire por donde se mire.

Falla, Turina, Guridi son, hasta nueva orden, los nombres de oro de la música de cámara española de la primera mitad del siglo XX, pero hay otros autores que nos han hecho llegar también obras de valía. Es el caso de Eduardo Toldrá, gran director de orquesta, o de Gaspar Cassadó, violonchelista de relieve internacional. Tanto el uno como el otro fueron capaces de elaborar una obra compositiva al margen de los debates estéticos de su tiempo, sí, pero de una musicalidad de gran finura. El cuarteto *Vistas al mar* y los *Seis sonetos* para violín y piano, del primero, o la *Sonata en estilo antiguo español* y el *Trío con piano* del segundo, programado en la actual temporada de conciertos de la Filarmónica, encierran en sus pentagramas música de calidad innegable.

Calidad tienen también las aportaciones de Roberto Gerhard, con sus dos cuartetos de cuerda, su quinteto de viento, su noneto o sus piezas para combinaciones instrumentales variables tituladas según los signos del zodiaco –*Gemini*, *Libra*, *Leo*–, partituras de alto grado de abstracción que pugnan por flexibilizar los principios seriales de composición, aunque no siempre logren sortear del todo el peligro en el que suelen caer casi todas las músicas nacidas al calor de tales normas: demasiado iguales no sólo a sí mismas, sino a las de los demás compositores correligionarios. La música de cámara de Xavier Montsalvatge, con su excelente *Sonata concertante* para violonchelo y piano a la cabeza, pero también con el *Cuarteto indiano* y el *Trío* –que escucharemos en breve también–, la de Rodolfo Halffter (*Ocho tientos* para cuarteto), la de Mauricio Ohana, francés de nacionalidad pero de raíces hispanas profundas, la de Rafael Rodríguez Albert, que está pidiendo a gritos ser reestrenada de una vez por todas... Por no hablar de los trabajos de los compositores pertenecientes a generaciones más jóvenes, las que comenzaron a desarrollar su actividad a partir de la segunda mitad del siglo pasado, y las que hoy están en activo, verdadero maremágnum de nombres y músicas cuyo verdadero alcance es todavía temprano para valorar, y en todo caso requeriría un espacio mayor del que este Boletín dispone.

En fin, que podemos afirmar que en la música española, aunque jamás se haya dado una tradición camerista comparable en importancia a la de los países europeos de mayor peso musical, se han producido también obras de primer orden. Que sean conocidas como debieran, es ya otro cantar.

C.V.

LOS QUINTETOS CON PIANO

VAMOS A CENTRARNOS en este comentario, en las obras para quinteto con piano en sus dos vertientes más características:

Quintetos con piano y cuerda
Quintetos con piano y viento

El primero formado normalmente por el piano y el cuarteto de cuerda y el segundo por el piano y el cuarteto de viento con oboe, clarinete, fagot y trompa y alguna variante, a veces. Esta combinación con cuarteto de viento y bajo continuo no fue inusual en el barroco, pero fue Mozart con el quinteto con piano y viento K452 el que no ha sido sobrepasado musicalmente en este apartado por su armónica combinación de cinco timbres distintos. Beethoven le imita en su op.16 e I. Pleyel, F. Danzi, L. Sporhr (con la variante de flauta en lugar de oboe) y N. Rimsky-Korsakow con la misma variante escribieron entre otros, para la misma combinación de instrumentos.

Los antecedentes del quinteto con piano y cuerda pueden estar en los seis quintetos op.11 de J.C. Bach para flauta, oboe, violín, viola y bajo continuo de 1.774 que Mozart apreciaba mucho y los dos quintetos op.22 para flauta, oboe, violín, violonchelo y clave el primero y para oboe, violín, viola de gamba, violonchelo y clave, el segundo de 1775.

Si seguimos de manera sucinta y cronológicamente el desarrollo de los quintetos, nos encontramos con los seis excelentes de Antonio Soler con órgano o clave de 1776. Podemos continuar con los de Luigi Boccherini, seis quintetos con fortepiano op.56 y otros seis op.57 de 1797 y 1799, respectivamente, que son obras de una rica invención, donde el equilibrio concertante entre los instrumentos, los recursos a elementos temáticos de inspiración popular y la libertad de forma y de estructura son los factores principales que contribuyen a un excelente resultado final.

El quinteto en do menor op.1 de 1803 del Príncipe Louis Ferdinand de Prusia, es notable y muestra una originalidad en las texturas y en el tratamiento del piano que justifica la descripción de Schumann como "un romántico en el periodo clásico".

En el repertorio romántico no son muchas las obras, pero sí de gran calidad. La del propio R. Schumann op.44 puede encabezar esta lista de quintetos muy conocidos como los

Agrupación Nacional de Música de Cámara
Fue uno de los conjuntos de cámara nacionales de más prestigio y que más veces participó en la vida artística de la Sociedad Filarmónica

de J. Brahms, quizá la obra cumbre de este periodo, A. Dvorak (con dos quintetos aunque el primero, poco conocido), C. Franck, C. Saint-Saëns, G. Fauré (con dos quintetos) y E. Elgar. Son interesantes, también, los dos de F. Berwald, un tanto olvidados, los de A. Borodin, A. Arensky, S. Taneyev y N. Medtner y los muy poco conocidos de M. Reger (con dos quintetos) y el del compositor y pianista polaco J. Zarebski.

Se plantea aquí la sonoridad del piano moderno que es muy superior al anterior pianoforte. Sin embargo, también sus recursos y variedad de matices son mayores por lo que es capaz de fundirse bien con la cuerda. A medida que crece el número de instrumentistas de cuerda

que tocan en un conjunto, más se reduce el problema del equilibrio. Es el caso de los quintetos con relación a los tríos o a los cuartetos.

Los quintetos entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, a mi modo de ver, toman una gran importancia por su número y notable calidad en muchos de ellos y aportan una gran variedad de tendencias desde el postromanticismo a las diversas corrientes del siglo XX. La relación de estos, no pretendemos que sea exhaustiva pero sí significativa.

Comenzamos por dos compositores muy importantes B. Bartók y A. Webern que compusieron sus respectivos quintetos al inicio de su carrera, todavía con un bagaje romántico. Si agrupamos a los compositores por nacionalidades, creemos interesante citar a los checos V. Novak, J. Suk y B. Martinu (con tres quintetos), al rumano G. Enescu, a los húngaros E.v. Dohnanyi (con dos quintetos) y M. Rozsa, a los austriacos F. Schmidt y E.W. Korngold, al alemán H. Pitzner, a la larga lista de franceses como V. d'Indy, G. Pierne, Ch. Koechlin, F. Schmitt, L. Vierne, R. Hahn, D. Milhaud, al suizo F. Martin, al suizo americano E. Bloch (con dos quintetos), al británico F. Bridge y a los italianos G. Martucci y M. Castelnuevo-Tedesco (con dos quintetos). Dos españoles pueden estar perfectamente en esta lista, E. Granados y J. Turina.

Ya en pleno siglo XX citaremos a los americanos W. Piston y A. Ginastera, a la polaca G. Bacewicz (con dos quintetos) y a los rusos D. Shostakovich, probablemente el quinteto más apreciado de ese siglo, A. Schnittke y a S. Gubaidulina.

Curiosamente tenemos que destacar que quizá el quinteto más famoso de todo este repertorio sea el de F. Schubert "La trucha" que no está formado por el convencional grupo de instrumentos sino por la variante de piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo. Otras obras con esta misma formación y que creemos debemos citar son los quintetos de J.L. Dussek y J.N. Hummel.

Cerramos este comentario con la convicción de que la formación de quinteto con piano, es de gran importancia, y ha interesado a muchos compositores y posiblemente no ha tenido la divulgación que merece por la dificultad de encontrar formaciones estables o, en otros casos, por la no siempre fácil unión de cuartetos con pianistas. Esta situación creemos que está cambiando a favor de una mayor implicación entre los conjuntos de cuerda y los pianistas que quieren hacer música de cámara. También ha favorecido este acercamiento los festivales que principalmente son de música de cámara, como Verbier, el proyecto Martha Argerich de Lugano, o el de Lockenhaus que aportan con sus grabaciones una gran divulgación de estas obras. Ello dará más oportunidades a todos para interpretar este magnífico repertorio y a nosotros de programarlas.

Quintetos citados en este comentario que se han tocado recientemente en la Sociedad Filarmónica y algunos que se van a tocar en las próximas temporadas:

Temporada 2009/10:

Quinteto con piano en la mayor op. 81	A. Dvorák
nº2 en do menor, op. 115	G. Fauré
en fa menor, M 7	C. Franck
en la menor, op. 84	E. Elgar

Temporada 2010/11:

Quinteto con piano en re mayor, op. 51	A. Arensky
op. post, D.77	B. Bartók
en fa menor, op. 2	M. Rozsa
nº1 en do menor, op. 1	E.v. Dohnanyi
en sol menor, op. 57	D. Shostakovich
en la mayor, op. post D.667 "La trucha"	F. Schubert

Temporada 2011/12:

Quinteto con piano en fa sostenido menor	R. Hahn
Quinteto con p. y viento en mi bemol mayor, K452	W.A. Mozart

Temporada 2012/13:

Quinteto con piano en la mayor, op. 81	A. Dvorák
en fa menor, M 7	C. Franck
en sol menor, H 12	E. Granados

Temporada 2013/14:

Quinteto con piano nº2	E. Bloch
nº2 en mi bemol menor	E.v. Dohnanyi
en sol menor	J. Zarebski

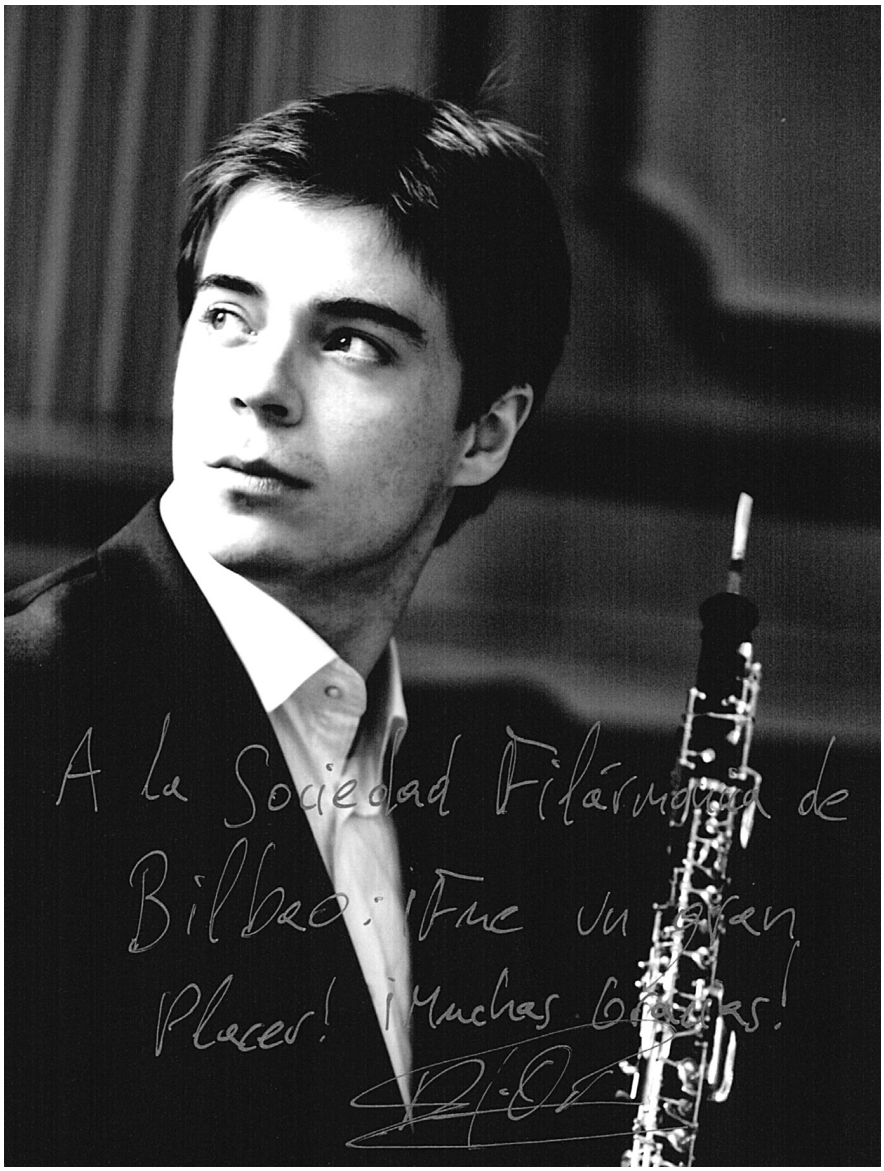
Temporada 2014/15:

Quinteto con piano en la mayor, op. post D.667 "La trucha"	F. Schubert
Quinteto con p. y viento en mi bemol mayor K452	W.A. Mozart
en la mayor, op. 16	L.v. Beethoven

A.A.

RAMÓN ORTEGA

«El talento de Bach como músico, como compositor, como maestro, es máximo. Es una música que realmente llega al corazón».



El pasado 4 de marzo, tras escuchar los conciertos para violín y oboe de Bach a la Berlin Camerata, formada por músicos de la Filarmónica de Berlín, el violinista Guy Braunstein y el oboísta Ramón Ortega, Ramón nos concedió esta entrevista.

El concierto fue delicioso. La técnica, delicadeza y musicalidad del oboe de Ramón Ortega resultan impresionantes. También su simpatía en el escenario, su gesto. Un placer no sólo escuchar su sonido sino también verlo disfrutar de su interpretación, moverse, fundirse con la partitura que está tocando. Un músico español que se convirtió en el instrumentista más joven de una de las mejores orquestas de Europa, la Sinfónica de la Radio Bávara, al ganar la plaza de oboe solista a los veinte años. Cinco años después, sigue siendo el músico más joven y el único español de la orquesta. "Sí, realmente hay muy pocos músicos españoles que realizan una carrera solista internacional. Yo tuve mucha suerte al ganar el Concurso Internacional de Música ARD de Munich a los diecinueve años. Unos meses después, me empezaron a llamar para dar conciertos como solista con orquestas muy prestigiosas como la Konzerthausorchester de Berlín, la Orquesta de Cámara de Basilea, Orquestas de cámara de Zurich, Viena, Munich… Ganar un concurso como éste no significa que de repente te conviertas en el solista más contratado de la escena musical pero sí es importante para que las orquestas te conozcan, para formar parte del mundo oboístico…".

"¿Qué por qué elegí el oboe? Mi padre trabaja como profesor de solfeo y piano en el Conservatorio de Granada. Cuando empecé a estudiar yo quería tocar el piano que teníamos en casa. Mi hermana, que es un año mayor, se me adelantó y como mi padre no quería problemas a la hora de compartir el piano, me preguntó que por qué no tocaba yo el oboe. La idea de tocar un instrumento de banda, de orquesta, también me atraía por lo que empecé a recibir clases del profesor del oboe del conservatorio Miguel Quirós un excelente profesor y un gran amigo de mi familia". En 2003 Daniel Barenboim aceptó a Ramón como miembro de la East-West Divan Orchestra y el oboe solista de la Staatskapelle de Berlín le invitó a estudiar con él convirtiéndose no sólo en su profesor sino también en su mentor. "Mi escuela es alemana como la de mi maestro Gregor Witt. Las dos grandes escuelas tradicionales de oboe han sido la francesa y la alemana. Mientras la francesa valora más la técnica, la dinámica, la técnica de los dedos, la alemana se centra más en la belleza del sonido, en producir una sonoridad redonda. A pesar de estas diferencias, tengo que decir que en los últimos veinte años la tendencia de los oboístas es unificar ambas escuelas".

Desde mayo de 2008 es el oboe solista de la Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. ¿Cómo fue al principio la experiencia? "Trasladarme a vivir a Alemania tuvo sus dificultades como aprender el idioma, adaptarme a la forma de vida. Cada vez que vengo a España a tocar me encanta y

pienso en lo agradable que es vivir aquí pero ahora mismo no lo veo factible. Me encanta mi orquesta y, por el momento, no puedo imaginar un lugar mejor donde tocar". La Sinfónica de la Radio Bávara está considerada una de las orquestas con mayor reputación de la historia ¿Cómo suena su orquesta? "Nuestra orquesta tiene un sonido propio. Todas las orquestas deberían tener el suyo, un sonido original, diferente al resto. Es como la Berlin Camerata con la que he tocado esta noche. Todos sus músicos pertenecen a la Filarmónica de Berlín y en su sonido puedo escuchar reminiscencias de Karajan. La Sinfónica de la Radio Bávara tiene un sonido con mucho cuerpo, muy denso. Con Mariss Jansons trabajamos mucho para conseguir una mayor ligereza en el sonido, más flexibilidad en las dinámicas, para poder pasar de un *pp* a un *f*, por ejemplo en pasajes de obras de Ravel o Bruckner, para crear momentos mágicos que requieren ese sonido, ese cambio de dinámica. Jansons es muy perfeccionista. Hasta que realmente no consigue lo que tiene en mente no descansa".

Háblenos de Bach, de su impresión de la música que han interpretado esta noche: «El talento de Bach como músico, como compositor, como maestro, es máximo. Es una música que realmente llega al corazón. Cualquiera puede estudiar contrapunto y escribir música en este estilo pero el toque mágico, la sensación que transmite, que va más allá, su instinto de cómo combinar las notas para producir ese efecto especial, es único en él».

Las posibilidades concertistas de un oboe son bastante limitadas en comparación con otros instrumentos. A excepción de los Conciertos de Bach, Mozart, Strauss y Martinu no hay mucho más repertorio que suela programarse. ¿Compaginas tu carrera de solista y con la de músico de cámara? "Sí, me gusta mucho hacer cámara. En realidad me gustan todas las facetas como intérprete porque todas ellas son complementarias. El trabajo en la orquesta es muy formativo, se aprende mucho tocando las grandes sinfonías de Brahms, Beethoven, Mahler… Como dices, el papel del oboe como solista de un concierto es más restringido por la limitación del repertorio. Por eso también me interesa mucho la música de cámara, tocar con la cuerda, con otros instrumentistas de viento, con el piano. Tengo un quinteto con piano con el que estoy realizando una gira por Alemania que está teniendo mucho éxito. Tocamos los quintetos con piano de Mozart y Beethoven que también hemos grabado. Me encanta tocar juntos. Tenemos todos edades similares, un mismo concepto musical, el ambiente entre nosotros es muy bueno".

"Ha sido un placer tocar hoy en la Filarmónica. Un concierto muy emotivo".

Ramón Ortega toca un oboe Marigaux y volverá a la Filarmónica en diciembre de 2015 con su quinteto de viento con piano.

P.S.

Notas

De los cuatro conciertos que hemos programado durante el pasado mes de marzo en la Filarmónica, tres de ellos han contado con la participación de algunas de las orquestas de cámara, directores y solistas más prestigiosas del momento – La Berlin Camerata (formada por músicos de la Orquesta Filarmónica de Berlín) el violinista Guy Braunstein y el oboísta Ramón Ortega, la Münchener Kammerorchester- dirigida por Alexander Liebreich con la violinista Viviane Hagner, el chelista Alexander Buzlov y el pianista Martin Helmchen- y la Mahler Chamber Orchestra que contó con la dirección y la participación como solista de la pianista Mitsuko Uchida. El cuarto ha estado protagonizado por un recital de la renombrada pianista Khatia Buniatishvili. Queremos recordar a nuestros socios que el precio medio de cada uno de estos conciertos en otras capitales españolas es de 70 euros por lo que un socio de la Filarmónica ha amortizado sólo en este mes un tercio de la cuota anual.

El pasado 15 de marzo el Ayuntamiento de Bilbao rindió un homenaje a los músicos bilbaínos Lope y Cleto de Alaña inaugurando una placa en el pavimento del Paseo Eduardo Victoria de Lecea en el Parque de Doña Casilda en recuerdo a su importante papel en el desarrollo de la vida musical bilbaína. Lope de Alaña fue uno de los tres "apóstoles" que junto a Javier Arisqueta y Juan Carlos Gortazar fueron importantes artífices del desarrollo de nuestra Sociedad Filarmónica en 1896.

El 13 de febrero se inauguró en la Sala Ondare de la Diputación de Bizkaia una exposición con motivo del noventa aniversario cumplido por la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Es una alegría para nosotros celebrar esta importante efemérides de una institución que nació gracias a la iniciativa y gestión de la Comisión Directiva de la Sociedad Filarmónica. Pueden escuchar en nuestra página web http://www.filarmonica.org/Entrevistas.htm la entrevista que a propósito de esta exposición se realizó al Presidente de la Filarmónica.

Animamos a nuestros socios a compartir nuestra emocionante experiencia musical con otros amigos que puedan estar interesados en formar parte de la Sociedad Filarmónica. Con esta intención organizaremos una nueva jornada de puertas abiertas el 21 de junio coincidiendo con el Día Europeo de la Música a la que están todos invitados.

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
http://www.facebook.es/filarmonicabilbao

Director
Asís de Aznar

Patrocinador
Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa

bbk

Colaboradores en este número
Patricia Sojo
Karmelo Errekatxo
Carlos Villasol
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