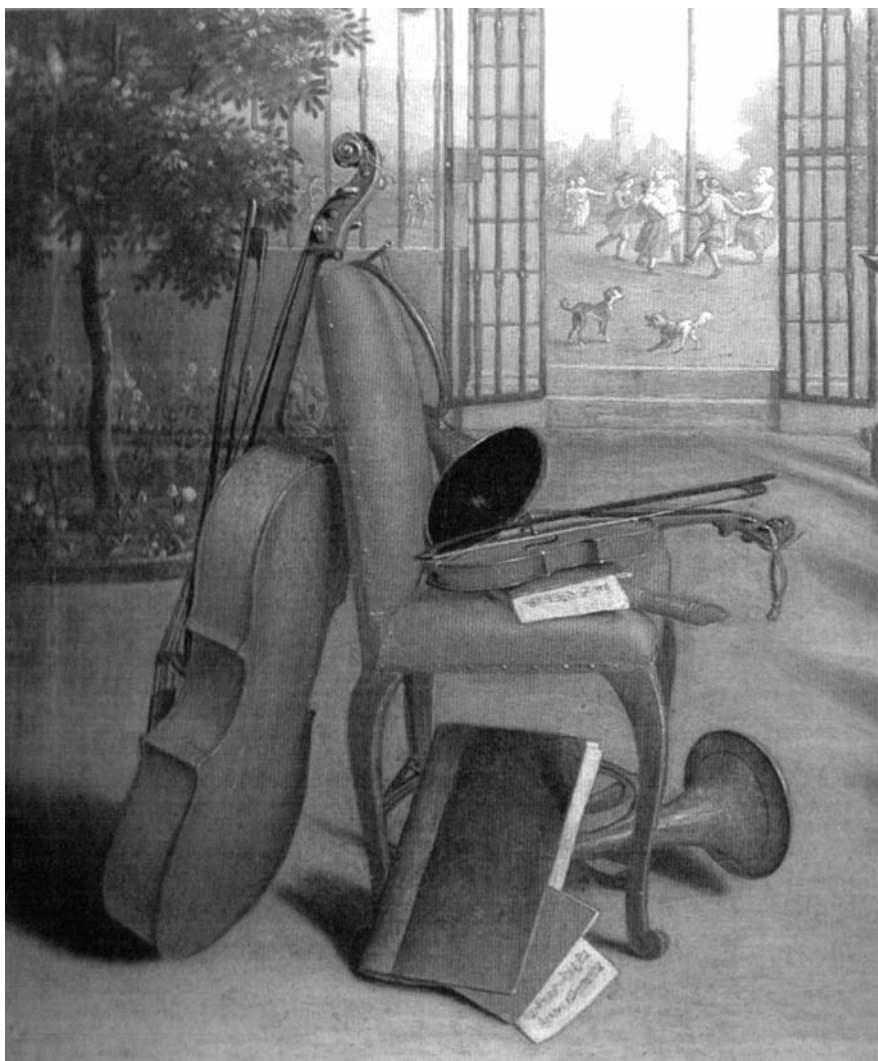


# El **b**oletín

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao



EN PORTADA:

Peter-Jacob Horemans (1700-1776)  
*Le déjeuner de Jobanna de Lasande, detalle*



## Sociedad Filarmónica de Bilbao



ESTE NÚMERO DEL BOLETÍN nace de cara a la Navidad. No han cesado las dificultades económicas de las que todos somos conscientes pero gracias a la Fundación BBK hemos conseguido unas insuperables condiciones para que los jóvenes menores de treinta años formen parte de nuestra Sociedad, además de realizar un convenio con el Instituto de Ocio de la Universidad de Deusto para la participación de sus alumnos en nuestros conciertos. Todo esto nos ilusiona y creemos que nos aportará una nueva savia que necesitamos y que completará nuestra base cualificada de socios.

Se inicia este vigésimo tercer número con una colaboración del crítico de música Asier Vallejo sobre *El arte de la fuga y la Misa en si menor* de J.S. Bach, obras capitales en la historia de la música y que se interpretan esta temporada, composiciones que nunca se tocaron completas en vida de Bach.

El apasionante mundo del lied es objeto de otro trabajo escrito por el Dr. Fernando Bayón, profesor de la Universidad de Deusto. Su autor desentraña este mundo con un estudio profundo sobre el mismo. Qué duda cabe, como afirma su autor, que “el lied es la mejor escucha para formarse, perseverar y crecer como aficionado a la escritura vocal” que este año tiene una incidencia importante en nuestra programación.

La semblanza histórica está dedicada de forma extensa a Vladimir Horowitz, este mítico pianista que tocó en la Filarmónica antes de su marcha a Estados Unidos. Cómo no recordar aquella vuelta a Europa en 1982 y el recital en el que reapareció en el Royal Festival Hall de Londres al que asistí con el autor de este artículo. Jamás he visto en mi larga asistencia a conciertos tanta expectación y entusiasmo y entre un público enfervorizado a tantos pianistas profesionales. Creo que aquello demostró lo que significaba Horowitz en el mundo de la música y en el de los pianistas.

Cierra este número una entrevista al Cuarteto Jerusalem realizada con motivo del inicio, con gran éxito, de la integral de los Cuartetos de Shostakovich en nuestra Sala.

Nos queda por desear a todos unas felices Navidades y un mejor Año Nuevo acompañados, por supuesto, de buena música.

Asís de Aznar

Presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

# DOGMAS Y CONTRAPUNTOS

## Notas sobre *El arte de la fuga* y la *Misa en si menor* de Bach

No siempre han tenido la *Misa en si menor* y *El arte de la fuga* el reconocimiento actual, pues durante mucho tiempo fueron consideradas construcciones puramente teóricas. Bach no sólo no las vio interpretadas completas en vida, sino que entonces la sola idea de estrenarlas parecía inviable. La *Misa*, de ambigua confesionalidad y de dimensiones desmesuradas para la liturgia, se interpretó por primera vez en su versión íntegra en Berlín en 1859, más de una centuria después de la muerte de su autor. Y hasta donde sabemos, *El arte de la fuga* tuvo que esperar hasta los años veinte del siglo pasado. Todavía en 1932 se preguntaba Wilhelm Furtwängler de qué público del mundo se podía esperar que entendiera realmente una interpretación completa de la obra.

La visión de la música de Bach ha cambiado bastante desde entonces, pero las verdaderas aspiraciones que tenía al escribir estas dos obras siguen siendo un misterio, y seguramente lo sean siempre. Eso sí, podemos intentar ver de qué forma hablan al oyente actual situándolas en su contexto y en su época, en la Sajonia de mediados del XVIII, en los últimos años de la vida del compositor.

### *Cantor et Director Musices* en Leipzig

Bach llega a Leipzig en la primavera de 1723 para asumir los cargos de Cantor de la Iglesia de Santo Tomás y *Director Musices* de la ciudad. Sus responsabilidades se reparten entre las necesidades de la escuela y las de las cuatro iglesias. En particular, las de San Nicolás y Santo Tomás albergan las actividades musicales más importantes. Durante estos primeros años compone, entre otras obras, varios ciclos de cantatas, así como una primera versión del *Magnificat* (1723) y las *Pasiones* según los evangelios de Juan (1724) y Mateo (1727). Da luz también a las seis *Partitas* (1726-1730), que serán sus últimas suites escritas para teclado.

En 1729 asume la dirección del Collegium Musicum, refundado por Telemann una veintena de años atrás, lo que amplía su dominio sobre las instituciones musicales de la ciudad. Aun así, Bach siente que las autoridades no valoran lo suficiente su trabajo (“debo vivir entre casi continuas vejaciones, envidias y persecuciones”) y comienza a plantearse metas más allá de Leipzig. Deseando estrechar lazos con Dresde y la corte de Sajonia, en 1733 escribe para el nuevo Elector, Federico Augusto II (católico), la versión primige-



Iglesia de San Nicolás

nia de la *Misa en si menor*, consistente únicamente en el *Kyrie* y el *Gloria*, pues de esa forma la música puede servir tanto a la liturgia luterana en Leipzig como a la católica en Dresde. Tres años más tarde obtiene el nombramiento, solamente honorífico, de compositor de la corte.

Pasa el tiempo y Bach, pese a sus buenas relaciones con Dresde, debe permanecer en Leipzig. Entre 1737 y 1739 asiste a un debate público, promovido por una dura crítica de Johann Adolph Scheibe, sobre la presunta falta de naturalidad de su música. La defensa de Bach se ampara en el uso del contrapunto. En la última de las *Variaciones Goldberg* (1741), por ejemplo, puede demostrar de qué forma la combinación en contrapunto de dos melodías populares puede enriquecer sustancialmente el material de partida.

Con el segundo libro de *El clave bien temperado* (1743) confirma su vena más racionalista e insiste en la fuga como categoría fundamental en su producción para teclado. Una visita a Federico II de Prusia en Potsdam en 1747 impulsa la composición de *La ofrenda musical*. Aun así, esta etapa final está marcada por su dedicación a la *Misa en si menor* y a *El arte de la fuga*, partituras postreras de Bach y las que pueden llevar, cada una a su manera y por su propio camino, las posibilidades del contrapunto y de la fuga a su máxima expresión.

#### *El arte de la fuga, BWV 1080*

No se sabe a ciencia cierta cuándo y por qué comienza Bach a escribir *El arte de la fuga*. Christoph Wolff señala una versión temprana de la obra hacia 1742,

pero está claro que el compositor la va desarrollando hasta el final de sus días. Inacabada a su muerte, se edita por primera vez en 1751.

John Walter Hill recuerda que para los compositores alemanes de comienzos del XVIII la fuga es “una obra instrumental, especialmente para teclado, con una textura predominantemente imitativa, en la que las voces entran inicialmente una a una, con un sujeto breve, normalmente sobre el primer y el quinto grado en alternancia regular”. Partiendo de ahí, *El arte de la fuga* no es más que una colección de dieciocho fugas basadas en un mismo sujeto o en transformaciones de ese sujeto. Demuestra las posibilidades de tratamiento de un único tema. La idea de inmaterialidad musical es en ella absoluta. El destino instrumental, si lo hay, es incierto y hasta irrelevante. No vemos indicaciones, ni marcas de ejecución, ni programas ocultos. Es una música pura, abstracta, que se estructura en base a una arquitectura perfectamente unitaria.

Harían falta muchas líneas para entrar a fondo en la enorme complejidad interna de la obra, pues cada fuga es un mundo y entre todas configuran un universo descomunal: fugas simples (en las que el sujeto se presenta o en su forma original o invertido), contrafugas (en las que el sujeto principal se presenta junto con sus inversiones), fugas con temas múltiples (triples o cuádruples), fugas en espejo y cuatro cánones preceden a esa última fuga inconclusa, a ese Contrapunctus XIV que termina de forma tan abrupta, tan repentina, como si la muerte hubiese alcanzando al compositor pluma en mano. En ella se halla, medio oculta, su fir-

ma en forma de notación alemana (BACH = si bemol - la - do - si natural).

### *Misa en si menor, BWV 232*

Ya hemos visto que las raíces de la *Misa en si menor* hay que buscarlas en la abreviada misa (*Kyrie* y *Gloria*) que Bach escribe en 1733 para Federico Augusto II de Sajonia. Es importante insistir en que el *Kyrie* y el *Gloria* son partes del ordinario católico que pueden cantarse en el servicio evangélico, por lo que en ese primer momento Bach compone para el elector católico sin dar la espalda a su profunda fe luterana. De hecho, en adelante firmará otras cuatro misas luteranas en latín.

Los interrogantes empiezan en el momento en que decide ampliar la obra. Enseguida aparece la gran pregunta: ¿Qué lleva a Bach a abrazar el medio tradicional del rito católico? ¿Es ésa la auténtica confesionalidad de la misa? ¿Responde su composición a un deseo personal o hay detrás un encargo del que no tenemos noticia? Hay también dudas sobre el origen del *Credo* (o *Symbolum Nicenum*), aunque parece clara su incorporación a la obra entre 1748 y 1749. El *Sanctus* se remonta a la Navidad de 1724, mientras que en el *Osanna*, el *Benedictus*, el *Agnus Dei* y el *Dona nobis pacem* emplea la técnica de la parodia, es decir, reelabora músicas previamente compuestas para adaptarlas al nuevo texto. No sólo en estas partes hace uso de la parodia, pues varios números del *Gloria* y del *Credo* provienen igualmente de obras anteriores.

Nada de ello resta unidad a la *Misa*, que sale fortalecida por la formidable variedad de recursos, técnicas y estilos que la componen. Es más, el contraste entre sus distintos movimientos queda de





Johann Sebastian Bach.

### Misa en si menor

manifiesto desde el propio *Kyrie*, pues al impresionante coro inaugural, fugado y con un tono marcadamente sombrío, Bach responde con un sereno dúo de sopranos (*Christe eleison*) y con una nueva página coral fugada en la que, de manera un tanto arcaizante, la orquesta dobla a las voces. En el *Gloria* los coros se alternan con arias para voces solistas con *obligato* de distintos instrumentos: violín, flauta, *oboe d'amore* y trompa.

En el *Credo*, el coro inicial y el *Confiteor* muestran un *stile antico* basado en el canto

medieval. Ambos se presentan junto a sendas fugas concertantes. Dentro de esta misma sección, la página más antigua de la misa (el *Crucifixus*, parodia de un coro de una cantata de 1714) se enfrenta a la más reciente (*Et incarnatus est*, datada en 1749). De los demás movimientos destaca sobremanera el *Agnus Dei*, una reposada aria para contralto cuya música reconocemos en el *Oratorio de la Ascensión*. En el *Dona nobis pacem* final Bach recupera la música del *Gratias agimus tibi* del *Gloria* en un elocuente gesto de coherencia formal.

## Bach ante el siglo XXI

Suele decirse que Mendelssohn redescubre a Bach con su interpretación en 1829 de la *Pasión según san Mateo*. Es verdad sólo a medias, pues en ningún momento, ni siquiera en los años que siguen a su muerte, ha dejado Bach de estar valorado entre los entendidos. Haydn tiene la partitura de la *Misa en si menor* y sabemos que Mozart conoce *El arte de la fuga*. Más bien puede decirse que Mendelssohn populariza a Bach con esa *Pasión*. Pero al popularizarlo desde la retórica de su tiempo se quiere hacer de él un romántico más, un hombre por encima de lo divino y de lo humano.

Nos hemos preguntado sobre la intencionalidad de Bach al componer la *Misa* y el *Arte*. Se cree que en el fondo trata de sintetizar y preservar el conocimiento musical de una época para poder entregárselo a las generaciones posteriores. Si es así, esas generaciones tardan en entender que ambas partituras pueden haber sido escritas para ser interpretadas y no sólo para perpetuarse en el papel. Se tarda en ver en la *Misa en si menor* una obra de veras unitaria, se tarda en ver que *El arte de la fuga* es mucho más que un mero tratado teórico-práctico. Ya hemos visto lo que piensa Furtwängler. Por esas mismas fechas, en cambio, Anton Webern se refiere a *El arte de la fuga* como “una realidad suprema”.

La revalorización de esta parcela de la música de Bach va unida, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, a una nueva forma de afrontar la interpretación del repertorio del pasado. Es entonces cuando Bach comienza a independizarse de la tradición decimonónica. Se reacciona ante los coros masivos, ante

los grandes aparatos orquestales, se abre la vía a los instrumentos de época, se buscan nuevos colores, nuevos equilibrios, texturas que puedan demostrar la importancia del contrapunto. Se inician debates sobre los medios que Bach tiene a su alcance, e incluso sobre los medios a los que aspira, que pueden no ser los mismos. Se abren batallas dialécticas entre los defensores del piano y los del clave. Durante décadas el mundo de la música asiste a un auténtico choque de dogmas.

La *Misa en si menor* y *El arte de la fuga* han llegado ilesas a este punto de la polémica. Las interpretaciones actuales de la misa inciden sobre todo en su transparencia y en su variedad interna. Se pone de relieve la alternancia de procedimientos arcaicos con técnicas mucho más modernas para su época. La apuesta por el minimalismo, que reduce drásticamente la plantilla instrumental y pone en juego un solo cantante por parte, ha ganado terreno estos últimos tiempos. *El arte de la fuga* plantea otro tipo de problemas, como el que se refiere al destino instrumental. Se ha defendido que Bach piensa en el clave, en el órgano, en una pequeña orquesta de cámara y hasta en un *coro a capella*. Tratándose de una obra tan abierta, abstracta, científica, cualquier opción parece estéticamente viable. Y ahí entra el piano, desconocido en tiempos de Bach, pero quién sabe si no presente en sus visiones de futuro. No en vano, lo que estas dos obras tienen en común es su compromiso con el pasado como forma de apuntar a la posteridad: la misa como enunciado teológico universal, el contrapunto como uno de los ejes fundamentales de la literatura musical occidental.

A. V. U.



# Carta a un aficionado a la música que (aún) no ama el lied

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,  
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,  
Hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,  
Hast mich in eine bess're Welt entrückt!  
"An die musik", Franz von Schober

## I

SEGURAMENTE USTED HA ESCUCHADO el célebre madrigal de Claudio Monteverdi titulado "El lamento de la ninfa". El genio de Cremona lo incluyó en 1638 en su "Octavo libro de Madrigales", el último de los que viera publicados en vida (aún habría de aparecer con carácter póstumo un noveno volumen, con el que culmina uno de los ciclos imprescindibles de la historia de la música). A esta octava entrega, Monteverdi le adjudicó un título muy expresivo: *Madrigali guerrieri et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodi fra i canti senza gesto*. ¿Madrigales "guerreros" y "amorosos"? Podría pensarse que algunas de estas composiciones, apoyadas en textos de poetas como Petrarca o Tasso, merecen el calificativo de "guerreras" porque nos introducen en un paisaje bélico, por el que desfilan héroes, hazañas y virtudes épicas. Pero no es así.

Monteverdi, como hijo del humanismo italiano —entre cuyos productos artísticos más eminentes hay que contar el espectáculo de ópera—, dialoga con el pensamiento clásico grecolatino, más específicamente con la escuela platónica, para

realizar una de las transiciones más decisivas en la historia de la escritura vocal. Dirige el catedralicio caudal de la práctica polifónica hacia un espacio expresivo más íntimo y teatral. La combinación de una pluralidad de voces representa una pluralidad equivalente en el orden de los sentimientos. Como si cada voz fuera el personaje en una obra de teatro, en la que se representa, no tanto un drama sentimental, sino el sentimiento como drama. En un estuche cada vez más lírico, se da expresión a todos los géneros del sentimiento, a todos los afectos del alma, altos y bajos, airados (*stile concitato*) y templados (estilo *muelle*), agitados y suaves... guerreros y amorosos, en una tensión indisoluble.

Vuelva a escuchar el "Lamento de la ninfa", no sólo como una de las geniales bisagras entre la polifonía tardorrenacentista y la monodia barroca acompañada, sino como una de las más bellas invenciones del concepto moderno del amor en el territorio de la música. Lea primero los versos de la *canzonetta* de Ottavio Rinuccini:

Non havea Febo ancora  
recato al mondo il dì,  
ch'una donzella fuora  
del proprio albergo uscì.  
Sul pallidetto volto  
scorgeasi il suo dolor,  
spesso gli veniva sciolto  
un gran sospir dal cor.  
Sì calpestando i fiori  
errava or qua, or là,  
i suoi perduti amori  
così piangendo va:

«Amor», dicea, e 'l piè,  
mirando il ciel, fermò,  
«Dove, dov'è la fe'  
che 'l traditor giurò?»  
Miserella, ah più no, no,  
tanto gel soffrir non può.  
«Fa che ritorni il mio  
amor com'ei pur fu,  
o tu m'ancidì, ch'io  
non mi tormenti più.  
Non vo' più ch'ei sospiri  
se non lontan da me,  
no, no che i martiri  
più non darammì affè.  
Perché di lui mi struggo,  
tutt'orgoglioso sta,  
che sì, che si se 'l fuggo  
ancor mi pregberà?  
Se ciglio ha più sereno  
colei che 'l mio non è,  
già non rinchiude in seno  
amor sì bella fè.  
Né mai sì dolci baci  
da quella bocca avrai,  
nè più soavi, ah taci,  
taci, che troppo il sai.»

Sì, tra sdegnosi pianti,  
spargea le voci al ciel;  
così nei cori amanti  
mesce amor fiamma e gel.

Febo no había todavía  
revelado al mundo el día,  
cuando una muchacha salió  
de su propia casa.  
Sobre su pálido rostro  
afloraba su dolor,  
y a menudo brotaba  
un gran suspiro de su corazón.  
Pisando sobre las flores  
vagaba, ahora aquí, ahora allá,  
sus perdidos amores  
va llorando de este modo:

«Amor», decía, y sus pies,  
mirando al cielo, detuvo,  
«¿Dónde, dónde está la fidelidad  
que el traidor me juró?»  
Pobrecilla, ay, no, no puede  
Soportar más tal sufrimiento.  
«Haz que regrese mi amor  
tal como antaño fue,  
o dame la muerte, para que  
no me atormente más.  
No quiero ya que él suspire  
sino estando lejos de mí,  
no, no quiero  
que me inflija más dolor.  
Pues el saber que por él ardo  
satisface su orgullo,  
¿quizá, quizá si me alejo de él  
empezará entonces a suplicarme?  
Si ella tiene para él más serena  
mirada que la mía,  
a cambio no alberga en su seno  
un amor que sea tan fiel como el mío.  
Ni tendrá nunca  
besos tan dulces de esa boca,  
ni más tiernos, ah calla,  
calla, demasiado bien lo sabe.»

Así, entre amargas lágrimas,  
llenaba el cielo con su voz;  
así en el corazón de los amantes  
el amor mezcla el fuego con el hielo



Portada del Libro VIII de Madrigales de C. Monteverdi

Repare ahora en su estructura. En la sección central del madrigal, después de que las voces de los tenores y el bajo nos hayan presentado en tercera persona la situación desesperada en que se encuentra la joven, como maestros de ceremonias que están a la vez dentro y fuera del cuadro, irrumpe la voz de la soprano. La ninfa, vagando por el bosque, altera el orden de la enunciación, insertando la primera persona. Apela a Eros, ante quien se duele por el comportamiento del amante que la ha abandonado. Las tres voces masculinas siguen contemplando la escena, a la vez en directo y desde un plano paralelo al de la protagonista. Desde su posición de testigos, interpolan observaciones descriptivas y pensamientos morales.

Pero no se comunican con la soprano. El único diálogo que existe es el que la ninfa pretende mantener con Amor quien, con su silencio, convierte la parte de la joven en un lamento (uno de los modos de lo que los antiguos llamaban *lirismo apostrofico*). Monteverdi se destaca una vez más como un genio de la planificación sonora: las voces masculinas encarnan el *ethos*, la femenina el *pathos*; unos representan el orden objetivo de la *contemplación*, la otra el desorden subjetivo de la *experiencia*. En una misma escena conviven, sin fusionarse, el plano narrativo y el plano afectivo, las voces que describen y la voz que padece. Ellos quieren abrir un espacio moral; ella solo pretende seguir el tiempo de sus afectos.

## II

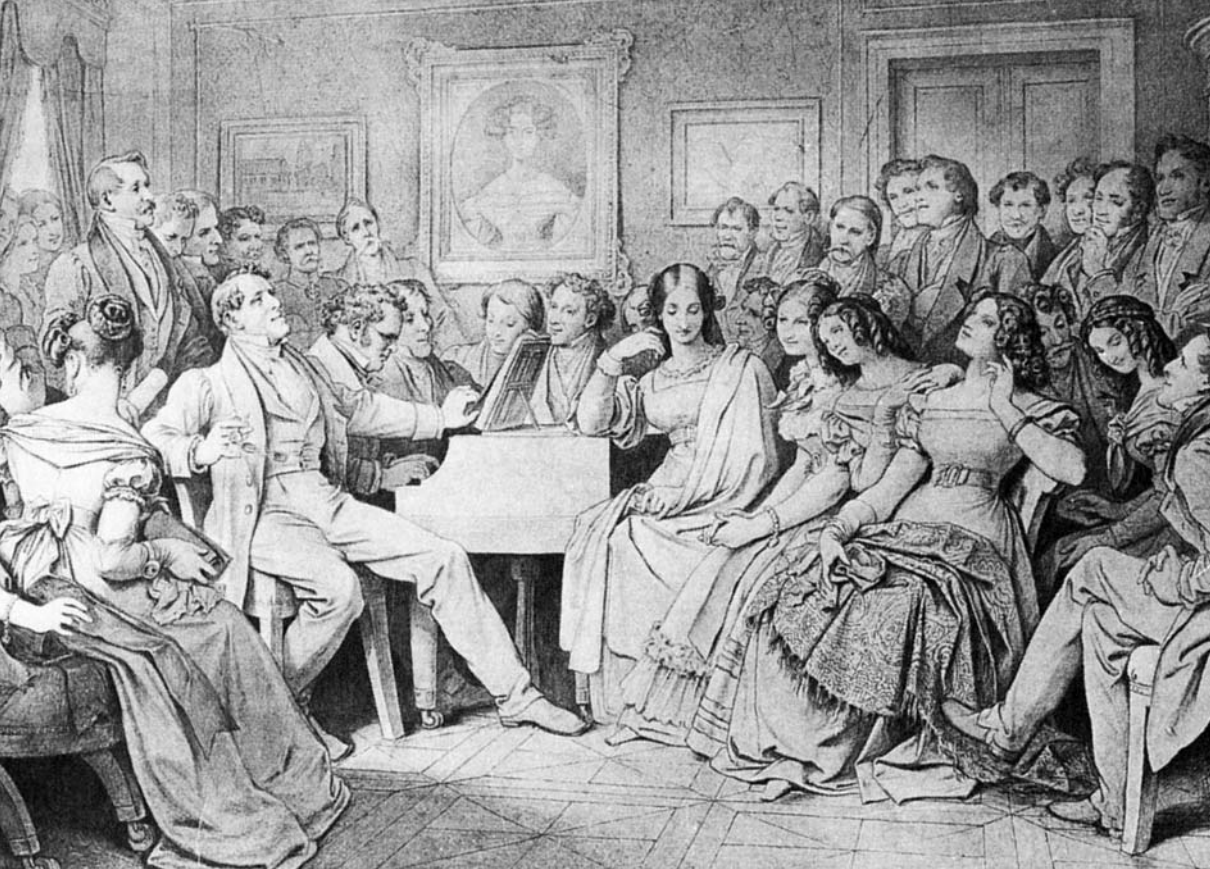
No he pretendido sugerir que el género del Lied hunda sus raíces en la evolución del madrigal tardorrenacentista. Sí me interesa, en cambio, partir de este bellissimo *Lamento* para destacar como rasgo del género lírico la irrupción de ese mundo interior, la instalación del Yo en el centro emocional del espacio enunciativo, obligando a que la poesía se transforme en canto y a que el canto regrese a sus fuentes poéticas. No es casualidad que, andando el tiempo, la canción lírica para solista vocal y acompañamiento encontrara en el Romanticismo alemán su clima más propicio. El buen entendimiento entre el Lied y el Romanticismo no debe hacernos olvidar, sin embargo, que el desarrollo del género tuvo su episodio probablemente más importante en un momento algo anterior. Fue durante el clasicismo vienes de la segunda mitad del siglo XVIII cuando la canción lírica en alemán conoció su consagración histórica como género, de la mano de una nómina irrepetible de cultivadores: Haydn, Mozart y Beethoven, entre ellos.

Es cierto que el género de la canción lírica para voz solista ha sido practicado en las más variadas geografías, resultando vano pretender convertirlo en patrimonio hegemónico de una sola nación. De hecho, ningún otro repertorio nos ayuda a comprender mejor el significado de lo “idiomático”, un concepto de mucha circulación entre musicólogos e intérpretes, que en realidad refiere a una serie de características tan idiosincrásicas como difíciles de asir (pues tienen que ver más con el “sabor” que con la

forma), haciendo buena la frase de Mahler: “En una partitura está todo escrito, excepto lo esencial”.

Con todo, Alemania fue un territorio especialmente propicio a la conversión de la canción lírica en uno de los géneros más expresivos, más populares y más perfectos de todo su repertorio musical. No podemos detenernos en las causas de este fenómeno, baste aquí recordar la célebre aportación a los fundamentos sociológicos de la música con que culmina Max Weber su ingente “Economía y sociedad”: no se puede separar la consolidación histórica del Lied de un fenómeno cuyo alcance, a veces, no se ha evaluado suficientemente, me refiero al triunfo del piano de martillos como instrumento doméstico esencialmente burgués.

Y puede que el virtuosismo internacional de Mozart fuera uno de los factores que contribuyeron a este triunfo, en la medida en que situó a los editores de música frente al reto de atender a una creciente apropiación doméstica del consumo de partituras. El piano es la tecnología sobre la que descansa la apropiación doméstica de los tesoros de la literatura musical a partir de la segunda mitad del XVIII, pues —contrariamente a lo que ocurría con el órgano— estaba construido para desplegar sus posibilidades en un espacio de proporciones más íntimas y recogidas. Por ejemplo, el hogar... o las nuevas salas de concierto propiedad de los fabricantes de instrumentos inauguradas en ciudades como Berlín —siguiendo, en cier-



*Schubertiade* dibujo de Moritz von Schwind (1868)

to modo, las técnicas de venta de las cervecerías. La hipótesis desarrollada por Max Weber nos dice que son los pueblos más cuidadosos con la cultura del “hogar” —por razones religiosas, históricas... y climatológicas—, los que más han destacado como portadores de la cultura pianística.

Sin duda, la consagración del Lied como uno de los géneros más íntimamente ligados, a partir del siglo XVIII, a la estética musical noreuropea obedece, al mismo tiempo, a razones distintas a la posición crecientemente inmovible del piano entre el mobiliario burgués. Algunas de esas razones habría que localizarlas en el territorio de la praxis religiosa y la imaginación filosófica. Sin insistir demasiado en ello, sí conviene situar a la Reforma protestante en un punto significativo del árbol genealógico del Lied, siquiera sea por el adelgazamiento del

aparato sacramental y la mediación sacerdotal, en favor de prácticas rituales que interponen vías más directas, personales, patéticas y, sobre todo, domésticas, de comunicación con la divinidad. Los cancioneros de iglesia en lengua vernácula —y no en latín, dato crucial— fueron uno de los recursos sentimentales sobre los que se construyó el espacio devocional reformado. Uno de sus hitos más citados es el *Musicalisches Gesangbuch*, cuya edición corrió por cuenta de Georg Christian Schemelli (Leipzig, 1736), una colección de cerca de un millar de canciones espirituales, algunas de ellas anotadas, al servicio del culto pietista en el hogar, libro a la postre universalmente famoso gracias a la intervención de Johann Sebastian Bach, en (ambigua) calidad de coautor y recopilador (el *Musicalisches Gesangbuch* se incluye en su catálogo como BWV: 439-507).



Por su parte, la filosofía —como siempre, indirectamente— puso su grano de arena: pensadores como Descartes y Leibniz habían colocado una sustancia nueva en el centro del conocimiento y la experiencia del mundo. Esa nueva sustancia, revestida de una inusitada autonomía, era el *sujeto*. El sujeto es la caja acústica de la naturaleza: todo reverbera en su interior, todo se proyecta desde él. El Lied es el género musical que mejor ha narrado los avatares de la subjetividad, desde sus cimientos clásicos e ilustrados (Mozart, Haydn) hasta sus devastaciones finiseculares, tan proclives al expresionismo y los abismos psicoanalíticos (Mahler, Strauss, Berg, Schönberg, Webern, Hans Eisler), pasando por todas sus efervescencias, sus vacilaciones, sus sueños y sus crisis románticas (Schubert, Schumann, Brahms, Wolf).

En este punto, se hace especialmente sensible el diálogo que el Lied ha mantenido a lo largo de su historia con el acervo poético, un patrimonio en el que ha abrevado para dar lugar a aleaciones perfectas de palabra y música. Solo Franz Schubert adaptó musicalmente a ciento quince poetas en sus más de setecientos lieder, tomando como base literaria de sus canciones a escritores de la antigua Grecia, de la edad media y el renacimiento, del temprano romanticismo, de la época Biedermeier, etc. Amar el Lied es amar la literatura lírica. Frequentar el Lied es frequentar, por citar a unos pocos, a Joseph von Eichendorf (a quien debemos los versos de uno de los lieder más sublimes del siglo XX, “Im Abendrot” de Richard Strauss, incorporado a sus “Cuatro últimas cancio-

nes”), a Friedrich Schiller (*Elysium*, D.584) o a Johann Wolfgang von Goethe (*Erkönig*, la célebre balada —¿Quién cabalga tan tarde de noche y con viento? Es un padre con su hijo... —que ha servido de inspiración a decenas de liedistas, entre ellos Spohr, Löwe, Schumann, Wolf y, por supuesto, Schubert en su D.328)...

Ciertamente el Lied quedó marcado, más que por ninguna otra, por la experiencia de la subjetividad romántica. En estos “microrrelatos” toman la palabra espíritus políticamente desplazados, eróticamente desposeídos, psicológicamente anhelantes, que no acaban de encajar en el mundo, que están arrojados al camino, que escrutan la naturaleza como queriendo buscar en ella un espejo de sus inquietudes. La naturaleza, en su mudanza, es sin embargo impasible y eterna, y acaba devolviéndole al hombre una imagen aún más efímera de sus poderes y un marco aún más inestable para sus esperanzas. Frente a ello, el héroe del Lied se expone a la tentación y los juegos de la muerte —como viera espléndidamente Thomas Mann al final de su “Montaña mágica”, cuando desmenuzó el simbolismo de *Der Lindenbaum* para anunciar el destino de Hans Castorp—, o bien opta por una sabiduría impregnada de renuncia o misticismo (el más hermoso Lied de Mahler, sobre un poema de Rückert, lleva por título *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, me he perdido para el mundo).





### III

Pero, más allá del recuento —en nuestro caso, insuficiente y sumario— de las condiciones sociales e históricas que propiciaron su consolidación como género en Europa, ¿cómo explicar la fascinación que ejerce el Lied sobre el oyente? ¿dónde encontrar su secreto, ese que lo convierte en el repertorio más íntimamente cautivador a oídos de muchos (buenos) aficionados? El Lied es un laboratorio de la forma musical. Desde ese punto de vista, tiene ciertamente algo de alquímico: es una exquisita destilación de contrarios. ¿Cómo explicar, si no, que sea el repertorio más sensible y más expuesto al acervo popular, el que más sistemáticamente ha vindicado el patrimonio inmaterial, las tradiciones orales y el folclore de los pueblos europeos y, al mismo tiempo, el que se ha constituido para toda la musicología en uno de los formatos en que más nítidamente se pueden explorar las transformaciones del lenguaje musical desde Mozart hasta —pongo por caso— Hans-Werner Henze, pasando por la revolución del atonalismo?

El Lied contribuyó a extender una nueva cultura de respeto musical a la palabra, donde, desde las elecciones tímbricas hasta el tejido armónico, pasando por supuesto por el diseño melódico, se subordinan estructuralmente al texto, tanto a su letra como a su sentido, evitando tratar al poema como el convidado de piedra del virtuosismo vocal. No por nada, los más grandes renovadores del drama musical en el XIX, Richard Wagner muy principalmente —pero también el Verdi maduro—, en su empeño por devolver al espectáculo operístico su uni-

dad, continuidad y significado teatrales profundos, impidiendo que quedara secuestrado por el efectismo, la pirotecnia y el canorismo comercial, se sintieron interpelados por las tradiciones liederísticas (*Tannhäuser* —“O du, mein holder Abendstern”— y *Los maestros cantores de Núrnberg* pueden dar buena prueba de ello, aunque sin duda el caso más trascendente es el de *Tristán e Isolda*, un drama musical cuyo laboratorio de creación fue un hermosísimo ciclo de canciones conocido como *Wesendonck Lieder*, la única composición lírica wagneriana sobre versos ajenos... aunque muy queridos).

Por otra parte, ¿conoce Vd. un género que haya combinado de forma más minuciosa lo exótico y lo vernáculo? En cierto modo, el Lied ha sido para la lírica lo que la etnografía para la antropología. Desde los arreglos de Haydn de canciones populares escocesas y galesas, hasta las estremecedoras *chinoiseries* mahlerianas en *La canción de la tierra*, donde —igual que muchos de sus coetáneos— cayó bajo el influjo de las traducciones de Hans Bethge de textos de la dinastía Tang, como los del famoso poeta errante Li Bai, se despliega ante nosotros un repertorio que fascina tanto por la plasticidad melódica y precisión literaria de sus composiciones como por la rigurosidad y amplitud de las investigaciones de campo que están detrás de buena parte de las mismas. Fuera del ámbito alemán, parece obligado citar, a título de ejemplo, al francés Joseph Canteloube, que editó sus *Chants d'Auvergne* tras casi tres décadas dedicado a la compilación de la música natural de los campos de Auvernia, el ama-

do paisaje de sus ancestros, cuyas canciones sometió a nuevas armonizaciones; ¡y desde luego a Bela Bartok!, uno de los más admirables padres de la etnomusicología, que se aplicó junto a su amigo Zoltan Kodály en una verdadera reconstrucción de la memoria colectiva a través de la canción, visitando un pueblo tras otro —y no sólo en la llanura magiar— con su gramófono en ristre.

Los ejemplos se multiplican por todas las latitudes, de Manuel de Falla a Jean Sibelius, de Modest Mussorgsky a Charles Ives. Tan sólo pretendía tomar nota de este carácter mestizo que el Lied exhibe tan discretamente: en ningún otro género se han depositado tan solemnes esperanzas de construir una identidad nacional (recuérdense las aventuras y desventuras del *Kaiserlied* de Haydn) y ningún otro ha traficado tan lúdica y lúcidamente con identidades exóticas que rompían los consensos políticos en torno a la identidad.

¿Cómo explicarse —si no es por alguna suerte de efecto alquímico— que sea el género que defiende un estatuto formal más puro y despojado, para, al mismo tiempo, entrar en las más híbridas relaciones con grandes Formas como la Cantata, el Oratorio, la misa de Réquiem (¿acaso no hay acentos *liederísticos* en sublimes números para soprano como “Ihr habt nun Traurigkeit” de *Un Requiem alemán* de Brahms, sobre todo cuando son interpretados por voces tan consumadas como la de Elisabeth Grümmer?); la Sinfonía (*Das Lied von der Erde*, la obra maestra de Gustav Mahler antes citada, bien puede ser definida como una sinfonía en seis canciones); o, desde luego, la Ópera (el ejemplo de Mozart es insustituible y su *Singspiel La flauta mágica* un microcosmos donde se mezclan el Aria del clasicismo tardío y el Lied inspirado en la expresividad popular).

## IV

¿Qué otro género concentra mejor que el Lied, en un continente tan breve, el tratamiento detallista, como esculpido, del verso poético, estando como está, al mismo tiempo, atravesado de una compulsión narrativa, casi baladesca? Quizás debamos atribuir esta magia —como tantas otras cosas— a Ludwig van Beethoven, quien con su ciclo de canciones *An die ferne geliebte* (*A la amada lejana*, opus 98, de 1816) impuso una nueva forma de ensamblaje narrativo de las canciones, que dejaban de ser abordadas —literaria y musicalmente— como islas autónomas

para ir entretejiendo un discurso o, en este caso quizás más apropiadamente, trazando un círculo. La emoción del oyente ya no explota y se consume al contacto con la pieza aislada. La composición ya no tiene un solo centro emocional de gravedad. Va fabricando su sentido a lo largo de un relato que se desgrana, poema a poema, silencio a silencio, como una corriente de dinámicas, modulaciones y texturas, a lo largo de un tiempo prolongado de escucha, al final del cual terminan abrochándose las imágenes poéticas y los motivos melódicos.



Retrato de Beethoven de Joseph Karl Stieler (1819)

Por conmovedores que sean sus versos, ya no se trata de qué siente el oyente cuando escucha aisladamente las estrofas del primer poema del ciclo, sobre textos encarga-

dos por Beethoven al médico y periodista Aloys Isidor Jetteles (si es posible, sugiero que el lector las imagine reproducidas en la voz de Fritz Wunderlich):

I

*Auf dem Hügel sitz ich spähend*

*In das blaue Nebelland,  
Nach den fernen Triften sehend,  
Wo ich dich, Geliebte, fand.*

*Weit bin ich von dir geschieden,  
Trennend liegen Berg und Tal  
Zwischen uns und unserm Frieden,  
Unserm Glück und unsrer Qual.*

*Ach, den Blick kannst du nicht sehn,  
Der zu dir so glühend eilt,  
Und die Seufzer, sie verwehen  
In dem Raume, der uns teilt.*

*Will denn nichts mehr zu dir dringen,  
Nichts der Liebe Bote sein?  
Singen will ich, Lieder singen,  
Die dir klagen meine Pein!*

*Denn vor Liebesklang entweicht  
Jeder Raum und jede Zeit,  
Und ein liebend Herz erreicht  
Was ein liebend Herz geweiht!*

I

*Sobre la colina me siento, escrutando*

*La brumosa tierra azulada,  
Mirando las lejanas praderas  
Donde, amada, te encontré.*

*Lejos, estoy separado de ti,  
Se interponen montañas y valles  
Entre nosotros y nuestra paz,  
Entre nuestra dicha y nuestra pena.*

*Ay, no puedes ver la mirada  
Que a ti se dirige tan radiante,  
Ni los suspiros que se disuelven  
En el espacio que nos separa.*

*¿No habrá nada capaz de alcanzarte,  
nada que haga de mensajero del Amor?  
Cantar quiero, cantarte canciones  
Que te hablen de mi pena.*

*Pues el lamento de amor desvanece  
Todo espacio y todo tiempo  
Y así un corazón enamorado alcanza aquello a  
lo que un corazón enamorado está consagrado.*

El impacto emocional sobre el receptor se produce precisamente cuando éste completa todo el recorrido. Cuando los dos últimos versos de la última estrofa del sexto Lied, golpean nuestra sensibilidad con una repetición que le da un sentido circular a la composición (literalmente, un *Liederkreis* y no un *Liederzyklus*). Esta circularidad obedece a una forma compositiva cuidadosamente ale-

VI

*Nimm sie hin denn, diese Lieder*

*Die ich dir, Geliebte, sang,  
Singe die dann abends wieder  
Zu der Laute süßem Klang.*

*Wenn das Dämmerungsrot dann zieht Nach  
dem stillen blauen See,  
Und sein letzter Strahl verglühet  
Hinter jener Bergeshöh;*

*Und du singst, was ich gesungen,  
Was mir aus der vollen Brust  
ohne Kunstgeprägung erklingen,  
Nur der Sehnsucht sich bewußt:*

*Dann vor diesen Liedern weicht  
Was geschieden uns so weit,  
Und ein liebend Herz erreicht Was ein liebend  
Herz geweibt*

Siempre he creído que este pequeño “círculo de canciones” contiene uno de los más hermosos homenajes jamás realizados a la lírica: “cuando tú cantes lo que yo he cantado (...) el corazón enamorado alcanzará aquello a lo que está consagrado”. Una bella exhortación a que “acojamos” las canciones y asumamos sus poderes. Posteriormente, Franz Schubert, Robert Schumann, Hugo

górica. El amor es como un anillo de compromiso roto por la distancia. Pero son los poderes de la canción —dice Beethoven— los únicos que pueden conjurar esa ruptura (*Trennung*), venciendo sobre cualquier lejanía. Esa repetición final es la soldadura del anillo, el cierre del círculo, el acto de fe en la comunidad de los amantes unidos a través del canto.

VI

*Acepta entonces estas canciones*

*Que canté, amada, para ti.  
Cántalas tú también cada atardecer  
acompañada del dulce lamento del laúd.*

*Cuando el rojo del ocaso se derrame  
sobre el calmado lago azul,  
Y consuma su último rayo  
Tras las cumbres de aquella montaña*

*Y tú cantes lo que yo he cantado,  
lo que desde lo más hondo de mi pecho,  
resonó en mí sin falsa ingenuidad,  
consciente solamente de mis anhelos.*

*Entonces, ante estas canciones caerá vencido  
aquello que nos mantiene tan alejados  
Y un corazón enamorado alcanzará aquello a  
lo que un corazón enamorado está consagrado*

Wolf y Richard Strauss, por nombrar solo a los más eminentes, convertirían el círculo en un auténtico ciclo, en un relato de carácter a veces lineal, a veces episódico, entregándose a un *élan dramático* que, muy probablemente, alcanza su cénit en cuanto a hondura poética y justeza en los medios en el *Viaje de invierno* sobre poemas de Wilhelm Müller (publicados en 1828, catálogo Deutsch 911).

Quisiera despedirme con unas palabras dedicadas a la interpretación del Lied. Hay formas musicales cuya escritura obedece a la espectacularización de los medios instrumentales y vocales. Son formas de la exterioridad. Que exigen auditorios, palacios de la ópera y salas de concierto acústicamente preparados para el disfrute de sonidos masivos, tales como los que comenzaron a colonizar la literatura musical postclásica. El Lied, como hemos visto, es un viaje al interior. Naufraga en los grandes escenarios sinfónicos. Requiere formas de atención y espacios de recepción cualificados de distinta manera. “Es un género minoritario”, se oye en ocasiones. Quiero creer que se refieren no a su nivel de aceptación entre los aficionados sino al modo como construye el espacio de su recepción. Es, junto al cuarteto de cámara, la forma musical de la intimidad. Y es que, normalmente, no mantendríamos una conversación con un amigo sobre aspectos muy emotivos de nuestra existencia privada en medio de una gran plaza pública rodeados de millares de ciudadanos. Además del hogar, Europa dispuso a partir de 1700 nuevos lugares en el espacio público para ese tráfico de comunicación crecientemente privada —aunque no necesariamente desinvertida de alcance político—, que dio ocasión, por ejemplo, a la cultura de los cafés.

El Lied es un modo conversacional de la música. Es verdad que no puede dejarse de lado su profundo sentido teatral, al tratarse de la puesta en escena de una emoción con hondo carácter reflexivo. Pero, de forma diferente al aria de ópera,

esa escenificación no es un número dentro de una forma dramática totalizadora. El Lied no queda embebido en la diégesis dramática de ninguna gran forma teatral. Generalmente, el Lied no pertenece a un personaje con nombre y apellido de acuerdo al estricto reparto de papeles de un *dramatis personae*: todos hablamos del “aria de Rodolfo” o de la “habanera de Carmen”. Pero, ¿a quién pertenece “Der Lindenbaum”? Todos sabemos a quién dirige su “Che gelida manina” Rodolfo y su “L’amour est un oiseau rebelle” Carmen; espero, sea quien sea quien interprete “Der Lindenbaum” (*El tilo*), se lo está cantando directamente a cada alma del auditorio.

Todo esto no se puede desligar de aspectos técnicos y estéticos en los que sería prolijo entrar. Recuperemos una idea: El Lied es un laboratorio de la vocalidad. Es, sin ninguna duda, la mejor escuela de canto. Es un género —dijimos— que puso en cuarentena al virtuosismo hueco y la artificiosidad canora —a mayor gloria del rendimiento comercial de los teatros de ópera desde la Venecia de Vivaldi. Aquí la escritura musical exuda del corazón mismo del verso. En el Lied son más difíciles de asumir esas prácticas, tan típicas de cierta tradición barroca trasplantada al belcanto tardío, en que una misma música podía aplicarse a la letra del Credo de una misa, años después a la de un aria de ópera inspirada en Walter Scott, para reciclarse un lustro más tarde en el número de una cantata militar, de acuerdo a prácticas paródicas (en ocasiones, inteligentísimas). Que el Lied es la me-

La mejor escuela de canto es algo que confirman los testimonios y ensayos —plenamente recomendables— de muchos de sus más insignes intérpretes, de Lotte Lehman (“More than singing”, 1945) a Dietrich Fischer-Dieskau (“Hablan los sonidos, suenan las palabras”, 1990). Pensemos, por poner encima de la mesa un perfil muy expresivo, en el barítono Hans Hotter, que fue quien encarnó con mayor humanidad, simultáneamente, al schubertiano errante del *Viaje de invierno* y al wagneriano Wotan de la tetralogía, por cierto otro errante (*Wanderer*). ¿Cómo un intérprete puede encarnar con igual grado de excelencia técnica y perspicacia psicológica al personaje titular del drama-en-música más monumental jamás concebido y al protagonista del ciclo de canciones de estuche más estremecedoramente íntimo nunca compuesto?

La voz en el Lied es tratada como una viola en un cuarteto de cuerda: no se trata tanto de brillar en proyección y volumen, sino de mostrar cualidades que son imprescindibles en la escritura camerística. Una voz bien impostada y una emisión sana, que no resulte sin embargo descafeinadamente limpia, parece un requisito más importante que un timbre deslumbrante, con mucho metal y *squillo*. El Lied reivindica un arte hoy demasiadas veces olvidado, demasiadas veces insuficientemente valorado: el arte del fraseo. Esto significa colocar en el centro del arte del canto a cualidades probablemente poco espectaculares, pero absolutamente decisivas cuando de lo que se trata es de construir verdaderamente una emoción mediante el instrumento de la voz. Entre ellas, destaca-

ría la enunciación idiomáticamente informada, el magisterio en la respiración fónica, la articulación y acentuación expresivas, el control de las dinámicas y el uso imaginativo de los reguladores para colorear los afectos, desde el susurro a la exultación.

Por todo ello, el Lied es finalmente la mejor escuela para formarse, perseverar y crecer como aficionado a la escritura vocal. El arte lírico musical construye, al menos, dos órdenes de la experiencia: de una parte, nos permite disfrutar de ficciones dramáticas que arrastran nuestra imaginación fuera de sus recintos cotidianos, hasta escenarios en los que una multitud de personajes representan grandes acciones y aún más grandes pasiones que, en ocasiones, alcanzan la profundidad de significado propia de un arquetipo (de Orfeo a Carmen, de Ulises a Fígaro, de Lady Macbeth a Lulú). Es el caso de la ópera. De otra parte, nos conduce reflexivamente hasta el interior de nosotros mismos, invitándonos a hacer memoria de nuestros deseos y nuestros afectos, igual que ocurre cuando leemos un poema y acabamos sintiendo que es la voz del poeta la que lee nuestra intimidad. Es el caso del Lied. La grandeza del repertorio lírico reside, precisamente, en que esos dos órdenes de la experiencia que él es capaz de construirnos están, en muchas ocasiones, profundamente interconectados. Por eso, es difícil de imaginar un aficionado a la literatura lírica que no ame intensamente al Lied. Si (aún) existe, a él dirijo esta carta.

F. B.

Universidad de Deusto, 2013



# VLADIMIR HOROWITZ

## El último Romántico



Vladimir Horowitz en la época en la que tocó en la Filarmónica

EL 20 DE ENERO de 1926 fue, sin duda, una fecha memorable en la vida de Vladimir Horowitz. Se encontraba con su amigo y empresario Alexander Merovitch en el Hotel Atlantic de Hamburgo, donde la víspera había ofrecido un recital con buen éxito, y esa mañana habían leído en el *Fremdenblatt* una reseña del concierto firmada por un cierto Bro-

esecke-Schön. Éste hablaba de un joven ruso de gran talento que había llegado a Hamburgo precedido de una muy buena y justificada reputación. Decía que tocaba el piano con centelleante temperamento, brillo y poesía, con una fuerza de acero en los pasajes *forte* y con la técnica impecable de un gran virtuoso. Era, en conjunto, una reseña que habría hecho a Horowitz y Merovitch muy felices.

Por la tarde, libres de obligaciones, los dos amigos fueron a pasear por el afamado parque zoológico de la ciudad, hasta que comenzó a nevar y el frío les hizo regresar al hotel. Al llegar allí, hacia las seis y media, según ha relatado el propio Horowitz,

“nos estaba esperando, muy nervioso, el manager de la orquesta sinfónica. Una mujer [Helen Zimmermann] que debía tocar el concierto de Tchaikovsky esa noche se había desmayado durante el ensayo y no estaba en condiciones de tocar; el manager me estaba pidiendo que la sustituyese. (El concierto era tan importante como tocar un sábado por la noche con la New York Philharmonic en el Carnegie Hall) ¿Puede usted tocar en dos horas? ¿Dos horas? ¿Sin ensayo? Por supuesto, no había tiempo para un ensayo. ‘Es la oportunidad de tu vida’, me apremiaba Merovitch, ‘¿qué dices?’ Yo estaba cansado y con frío, pero, tras dudar dos minutos, acepté. Mentalmente repasaba la partitura mientras me afeitaba y me vestía.

“Al llegar a la Sala, el director, Eugene Pabs, estaba terminando la sinfonía inicial. En el intermedio, en el cuarto de artistas, me dirigió una mirada fría, nada simpática, y se dirigió a mí en francés. ‘Mire, usted, yo dirijo así. Este es mi *tempo* inicial, aquí hago esto, aquí hago esto otro’. Yo respetuosamente decía *oui, monsieur, oui monsieur* a todo. ‘Usted fijese en mi batuta, y nada terrible ocurrirá’.

“Cuando salí al escenario el público apenas aplaudió. ¿Quién sería este desconocido? Así que Pabs comenzó el concierto, pom, pom, pom, pom, POM. Cuando toqué con fuerza los primeros tres acordes, Pabs se volvió y me miró per-

plejo, como si no pudiese creer lo que estaba oyendo, y dejó de dirigir unos instantes. Bajó del pódium y se acercó al teclado para escuchar. No podía creerlo, nunca había oído sonidos como esos. Cuando terminé la *cadenza* y él volvió al pódium, comenzó a seguirme. La situación se había invertido. Yo marcaba el *tempo*. Cuando terminó el concierto la sala fue un pademónium. El público puesto en pie me aclamaba histéricamente. Pabs bajó a abrazarme repetidamente. Yo no había visto en mi vida algo parecido. El crítico más importante de la ciudad escribió que Hamburgo no había conocido algo similar desde el descubrimiento de Caruso. Esto fue mi gran impulso. Quién sabe cómo habría sido mi carrera sin este concierto, pues los éxitos que yo había cosechado en Rusia hasta entonces, no significaban nada en Europa o América”.

Tras el furor causado por el Concierto de Tchaikovsky, un segundo recital programado en Hamburgo fue trasladado a una sala de mayor capacidad y fue igualmente un triunfo absoluto. Merovich pensó que ya habían conquistado Alemania y el paso siguiente debía ser París, a donde tuvieron que viajar en un vagón de tercera clase. Todavía los éxitos artísticos no habían producido beneficios económicos.



Vladimir Horowitz – el menor de cuatro hermanos – había nacido el 1 de octubre de 1903 en Berdichev, una pequeña ciudad industrial, casi un gueto judío, situada a unos ochenta kilómetros de Kiev, la próspera y atractiva capital cultural de Ucrania. Aquí se trasladó la familia Horowitz cuando el futuro pianista era aun

muy niño (quizás por este motivo Horowitz se consideraba nacido en Kiev), pero entonces los judíos vivían en constante peligro, en cualquier rincón de Rusia, y Kiev en 1905 sufrió unos violentos pogroms que intentaban frenar el poder emergente en la ciudad de la clase mercantil judía. Horowitz recordaba cómo, todavía con tres años, sintió hasta en sus huesos el pánico que le causaban las violentas cargas de los Cosacos. Sin embargo, comparados con otros judíos rusos, los Horowitz pudieron considerarse privilegiados, y Simeón, el jefe de la familia, prosperó considerablemente, hasta el estallido de la Gran Guerra. Años más tarde, el propio Vladimir relató cómo la Revolución de 1917, en pocas horas, arruinó por completo a su familia, y convirtió un posible compositor en un gran pianista.

“Alguien tenía que mantener a la familia”, —recordaría mucho tiempo después— “mi padre había perdido todo. Y puesto que él me había dado una educación y había cuidado de mí, ahora me correspondía cuidar de él y del resto de la familia. Debía tocar el piano para obtener dinero. O comida. En aquellos días se pagaba con alimentos, jabón, zapatos, ropa: todo era moneda legal”.

Volodya (diminutivo de Vladimir) no fue un niño prodigio, pero hacia la edad de diez años ya había despuntado su notable talento. Afortunadamente la Revolución bolchevique no llegó a Kiev hasta 1920 y Volodya tuvo tiempo de completar sus estudios con el eminente pianista Felix Blumenfeld (que había sido la mano derecha de Anton Rubinstein) y graduarse ese año en el Conservatorio. Para esta ocasión eligió el, entonces casi desconocido, Concierto n.º3 de Rachmaninov (compuesto

en 1909) y un entusiasmado Blumenfeld escribió a Rachmaninov, a Nueva York, dándole cuenta de su talentoso discípulo y del brillante éxito que había obtenido con su Concierto. Esto fue, sin duda, la semilla de la estrecha amistad y la mutua admiración que, años más tarde, brotó entre ambos artistas cuando se encontraron en Nueva York.



En el otoño de 1925, poco antes de los conciertos de Hamburgo que hemos visto más arriba, Horowitz había podido salir milagrosamente de la Rusia soviética junto con su amigo Alexander Merovitch. Habían embarcado en Leningrado, con rumbo a Bremen, en ruta hacia Berlín. Al cruzar la frontera Horowitz llevaba sus escasos ahorros escondidos en los zapatos y un permiso temporal —de seis meses— para perfeccionar sus estudios con Arthur Schnabel (“el hombre que inventó a Beethoven”). Schnabel había escuchado a Horowitz en Leningrado y le había invitado a atender sus clases si alguna vez iba a Berlín. Y aunque Horowitz mantenía, por supuesto, ese deseo de visitar a Schnabel, su propósito más firme era no volver a Rusia. Es difícil adivinar las emociones que luchaban en el interior de Volodya ese otoño al separarse de su familia, pero, por alguna razón, el rompimiento —salvo una breve visita de Simeón a Europa en los años treinta— fue permanente<sup>1</sup>. Durante años, en diferentes entrevistas se negó a hablar de su vida familiar en Rusia o trataba de idealizarla. Cuando comenzó a moverse en círculos aristocráticos quería presentar una imagen pública “respetable”.

<sup>1</sup> Glenn PLASKIN, *Horowitz, A Biography*. London 1983.

Al llegar a París, en febrero de 1926, Horowitz y su agente Merovitch no tardaron en descubrir que la noticia de sus éxitos en Alemania le había precedido en la capital francesa. Horowitz hablaba en francés con fluidez y enseguida se sintió a gusto en la sociedad parisina. El joven ruso parecía conquistar a todo el mundo con su manera de tocar el piano y su encanto algo retraído. “Simplemente, arrolló París” —escribió Harold Schonberg, uno de sus biógrafos— “y muy rara vez en la vida musical de esa ciudad un artista causó un impacto tan explosivo. Tanto los críticos como el público inmediatamente reconocieron y se vieron cautivados por el nuevo estilo pianístico”. En su libro de memorias *My Many Years*, Artur Rubinstein recuerda esta aparición de Horowitz en París, (a quien aún no había podido escuchar): “Debo admitir con franqueza que todo el ruido y la excitación sobre Horowitz me produjeron una punzada de celos. Mis mejores y más fieles amigos sólo hablaban del joven Horowitz”. Sin embargo cuando poco más tarde Rubinstein escuchó a Horowitz en París se quedó verdaderamente asombrado, y llegó a escribir: “Al llegar Horowitz, París tembló”.

Los dos pianistas frecuentaban los mismos salones en París, especialmente el de Misia Sert, donde también eran habituales su hermano Cipa Godewski y su íntimo amigo Maurice Ravel. Misia tenía dos grandes pianos de cola, en los que Rubinstein y Horowitz leyeron a primera vista “Fetes”, de los *Nocturnes* de Debussy. “Entonces Horowitz y yo éramos grandes amigos” —recuerda Rubinstein— “nos tuteábamos y algunas mañanas venía a mi apartamento para consultarme

sobre sus *encores* más efectivas, pero yo comencé a percibir una sutil diferencia entre nosotros. Su amistad era parecida a la que siente un rey por uno de sus súbditos, me utilizaba. No me consideraba su igual. Esto me produjo una profunda depresión. Yo tenía el convencimiento de ser mejor músico. Mi concepción musical era más madura que la suya, aunque al mismo tiempo era consciente de mis grandes defectos. Volodya era, sin duda, mejor pianista.” Y en otro lugar de su libro Rubinstein confiesa: “Nunca olvidaré los dos estudios de Paganini-Liszt. Había mucho más que fulgor y técnica brillante en sus dedos. Tenía una fácil elegancia — esa magia que es inexpressable”.



Ese mismo año 1926 de sus triunfos en Berlín, Hamburgo y París, Horowitz se presentó en la Sociedad Filarmónica de Bilbao en el mes de diciembre. Durante el verano se había recibido una carta de la agencia Conciertos Catalonia ofreciendo un joven pianista ruso llamado Vladimir Horowitz que “...dicen puede compararse a Liszt, a Anton Rubinstein y a Paderewski. Es formidable.” Añadía la agencia que sólo estaba disponible unos días en el mes de diciembre y que su *cachet* era de 2.500 pesetas; terminaba recomendando que no se dejara escapar esta buena ocasión de escucharle en España. Unos días después volvió a escribir Catalonia indicando que había logrado que Horowitz moderase sus exigencias y que, por tanto, el *cachet* definitivo sería 1.700 pesetas”. Juan Carlos Gortázar, secretario de la Sociedad (que no viviría para escucharle) contestó inmediatamente aceptando la oferta. En

otra carta Catalonia informó que “Horowitz llegará a esa en el tren de las 12.50 y se alojará en el hotel Carlton o en el Antonia”. (Sólo unos meses antes había estado en la Filarmónica el genial violinista Jascha Heifetz, y podemos observar un curioso paralelismo en las vidas de estos artistas. Nacidos con una diferencia de dos años, ambos fallecieron a los ochenta y seis).

El recital de Bilbao era el primero de la gira española de Horowitz, y así, en la tarde del 17 de diciembre, tocó por primera vez en España el pianista más asombroso que ha producido el siglo XX.

“Magnífico, verdaderamente excepcional el concierto de ayer en la Filarmónica —escribía al día siguiente el crítico de *La Gaceta del Norte* (sin firma)— El pianista Horowitz se ganó la simpatía y el aplauso del público desde los primeros compases. Pronto se advirtió que nos hallábamos ante un formidable ejecutante y un intérprete maravilloso de los grandes maestros. Bach, Schumann, Liszt y, de un modo especialísimo, Chopin, predilecto del genial pianista ruso, fueron soberanamente interpretados y, lo que suele ser menos frecuente, apasionadamente sentidos por Horowitz. El público premió con entusiastas ovaciones la labor del joven maestro que, ante la clamorosa acogida de la Filarmónica, se vió forzado a salir repetidas veces a corresponder, un poco emocionado, a aquellas manifestaciones que consagraron un triunfo bien legítimo”.

Esa noche Horowitz tocó para la Filarmónica la maravillosa Sonata en *si menor* de Liszt, una de sus obras emblemáticas, y aunque el crítico no la menciona, no es

aventurado suponer que sería una *electricizante* Sonata.

Este éxito brillante animó a la Comisión Directiva a contratar de nuevo a este gran artista que, exactamente un año más tarde, proyectaba hacer una segunda gira por España. Para estos conciertos de 1927 —la Filarmónica deseaba escuchar dos recitales— Horowitz pedía 2.000 pesetas por cada uno, y la Comisión escribió, asombrada, a su agente, refiriéndose a lo irrazonable del aumento: “...Horowitz, a quién pagamos 1.700 pesetas la temporada pasada, no vemos razón alguna para que, casi a renglón seguido de su pasada actuación, nos exija trescientas pesetas más”.

“No se extrañen ustedes —fue la respuesta de la agencia— del aumento del *cachet* de este gran artista, que es uno de los más solicitados actualmente en todos los países, siendo, por consecuencia lógica, muy elevada su cotización. En todo caso para demostrar nuestro deseo de complacerles una vez más, les dejaremos los dos conciertos en 3.800 pesetas”. Sin embargo el regateo era todavía posible y, al fin, Horowitz aceptó 3.500 pesetas por los dos conciertos, aunque pedía que uno fuera con orquesta.

Este ruego fue una suerte preciosa para la Filarmónica que, absolutamente repleta de socios, tuvo ocasión de escuchar una indescriptible versión del Primer Concierto para piano de Tchaikovsky, el mismo que había deslumbrado al público de Hamburgo el año anterior. “¡Qué concierto el de anoche! —escribió un crítico— ¡Horowitz, Arbós, nuestra Sinfónica! ¡Con qué concierto nos regalaron! Tchaikovsky llegó a nosotros como si lo soñáramos”.

Estos dos conciertos tuvieron lugar los días 16 y 17 de diciembre de 1927, dos hitos importantes, inolvidables, en la historia de la Sociedad Filarmónica. Desafortunadamente, iban a ser, también, las últimas actuaciones de Horowitz en nuestra Sociedad. Sólo un mes más tarde, en enero de 1928, Horowitz hizo su asombroso debut en Nueva York y la vida profesional de este insigne artista experimentó un cambio tan importante (en especial en sus demandas económicas) que en el futuro resultaría inalcanzable para nuestra Sociedad.

Arthur Judson, el empresario de conciertos más importante y poderoso de América, lo había anunciado como “El Tornado de las Estepas”, “una combinación sobrehumana de Rosenthal, Paderewski, Busoni, Rachmaninoff y Hofmann”. No sorprende que Horowitz se sintiera abrumado y algo avergonzado por la magnitud de esta publicidad.

Sin embargo, a pesar de la importancia de su debut en el Carnegie Hall, la idea obsesiva de Horowitz al desembarcar en Nueva York era conocer a su ídolo, a Sergei Rachmaninov, que vivía entonces en un apartamento en la West End Avenue, en Manhattan. El encuentro se realizó con la ayuda de Alexander Greiner, el *artists manager* de Steinway & Sons, que llamó a Rachmaninov por teléfono y concertó la cita.

“Acudí muerto de miedo —confesó Horowitz años después— ¿le caería bien a mi ídolo? Rachmaninov era terriblemente anticomunista y pensaba que los judíos eran los que habían traído la revolución comunista. Pero me abrió él mismo la puerta y se mostró muy cortés. Comen-

zamos a hablar de música, especialmente de su Tercer Concierto que yo debía tocar pronto. Me preguntó cuál de las cadenzas tocaba y otros detalles. Enseguida me dijo: ‘cuando usted tenga tiempo me gustaría escucharle y yo le acompañaré.’ Antes de marcharme toqué algunas piezas de Medner”. Entonces Rachmaninov contaba cincuenta y cinco años, más que el doble del joven pianista de Kiev, pero “Rachmaninov y yo congeniamos inmediatamente. Fue como un chispazo eléctrico, no sé cómo ocurrió.” Tras el feliz encuentro con su ídolo, Horowitz se sentía como si estuviera caminando en un sueño.

Al día siguiente Rachmaninov llamó a Greiner por teléfono y estuvieron hablando sobre la forma de tocar de Horowitz: “No sé cómo lo hace —comentó Rachmaninov— toca contra todas las reglas que nos han enseñado, pero con él funciona”.



Judson y Merovich habían programado el debut de Horowitz para el 12 de enero en el Carnegie Hall, con la New York Philharmonic dirigida por Sir Thomas Beecham. El Concierto de Tchaikovsky iba a estar de nuevo en los atriles, y el debut sería doble porque Beecham iba a dirigir por primera vez en América. Este doble debut no resultó una idea acertada pues ninguno de los dos protagonistas estaba dispuesto a perder un átomo de protagonismo, y desde los primeros compases fue evidente que algo no funcionaba como debía. Beecham comenzó más lento de lo que había prometido a Horowitz en el ensayo. En palabras del propio Horowitz:

“Cuando comenzó el concierto le seguí durante algún tiempo. Pero enseguida tu-



ve la sensación de que el público estaría durmiéndose, todo era demasiado lento. Pensé que mi carrera en América se había terminado, así que me dije ‘mi lord, puede irse al infierno’, y comencé a tocar a mi propio *tempo*. Quería mostrar mis octavas, quería mostrar todo. Quería tener el éxito más grande de mi vida. Pensaba que si no obtenía ese gran éxito tendría que volver a Rusia. En el último movimiento Beecham comenzó lento y cuando yo entré recuperé mi *allegro con fuoco* y seguí corriendo. Al final toqué las octavas más fuertes y más rápidas que habían escuchado en su vida. Fue demasiado rápido, lo admito. No fue algo artístico, fue una exhibición, *pour épater le bourgeois*”.

Olin Downes, el crítico más poderoso de la ciudad durante tres décadas, escribió en el *New York Times* que “hacía muchos años desde que un pianista causara una impresión tan formidable en la ciudad de Nueva York”. Fue el comienzo de su fulgurante y meteórica carrera artística en América, y enseguida en Europa. Fue también el comienzo de una leyenda.

Pero el éxito casi nunca es gratuito, y con frecuencia el precio exigido es demasiado alto. Obviamente no hay espacio en este corto trabajo para recorrer con detalle las azarosas vidas, profesional y privada, de Vladimir Horowitz; pero no es aventurado suponer que el aplauso delirante y la devoción de millones de admiradores repartidos por varios continentes no fueron suficientes para mitigar los sufrimientos causados por sus neurastenias, frecuentes depresiones y tragedias familiares. Toda su vida fue un hipocondríaco.

A pesar de sus gustos homosexuales, Horowitz, en 1933, se casó con Wanda Toscanini, hija del genial y despótico Arturo, a quien Vladimir admiraba sin reservas. Diez meses más tarde nació Sonia Horowitz, la única hija del matrimonio, una mujer solitaria que vivió cuarenta años poco felices. En enero de 1975 apareció muerta en su apartamento, en Ginebra. Como utilizaba bastantes drogas para dormir, nadie pudo saber si tomó una sobredosis intencionalmente o por accidente. Wanda voló inmediatamente a Europa. Horowitz se quedó en casa. Era su manera de afrontar una crisis: huir de ella.

Durante doce años, entre 1953 y 1965, Horowitz desapareció de la vida pública. No fue la primera ni la única vez que desertó de los escenarios, pero en esta ocasión su encierro prolongado hizo creer que su desaparición era definitiva. Su amigo Abram Chasins decía a quien quisiera escucharle que Horowitz estaba terminado. Eventualmente Horowitz llegó a dar algunas explicaciones sobre su largo retiro, pero nunca contó la historia completa. Lo que todo el mundo musical conoce es su espectacular retorno al Carnegie Hall el 9 de mayo de 1965. El histórico recital llegó a ser noticia destacada incluso en la prensa no especializada. Columbia se apresuró a publicar una grabación del concierto y Horowitz a proclamar que esta grabación era un documento histórico y que, por lo tanto, no alteraría una sola nota. Pero lo hizo. “Arregló” el aterrador final del segundo movimiento de la Fantasia de Schumann, “los saltos más peligrosos

en la literatura pianística”, en palabras de David Dubal.

Como bien apunta Harold Schonberg, desde la utilización de la cinta magnética en 1948 desapareció la obligada honestidad de los viejos discos de 78-rpm. Los LP ya no eran completamente fiables. En todo caso, su regreso al Carnegie Hall fue como “el tornado de las estepas” que anunciaba Arthur Judson en 1928.



La noticia del final de este larguísimo “sabático” fue recibida con júbilo por los incondicionales devotos del arte de Vladimir Horowitz, entre los cuales me encontraba. Ahora, pensábamos, existía alguna posibilidad de que volviese a Europa y pudiéramos escucharle. Y, aunque se hizo esperar, la ocasión llegó en mayo de 1982. Después de treinta y cuatro años, Horowitz volvió a Londres por invitación personal del actual Príncipe de Gales, y ofreció dos recitales en el Royal Festival Hall los días 22 y 29 de mayo. El primero de ellos era a beneficio de la Royal Opera, cuyo patrón es el Príncipe. Nuestro presidente, Asís Aznar, y yo conseguimos entradas para el segundo recital, y con “grandes esperanzas”, como escribió Dickens, viajamos a Londres.

Horowitz había volado el día 6 en el Concorde, con tiempo suficiente para superar el jet lag y practicar y repasar los programas. Su piano había sido enviado con antelación, junto con su afinador. The Connaught, uno de los mejores hoteles de Londres, aceptó recibirle con su amplio *entourage*, incluido su propio cocinero, y cuidar de su confort y sus numerosos caprichos.

Estando en Londres, Asís recordó que en la importante colección de fotografías que tiene la Sociedad Filarmónica (de los artistas que han pasado por su sala) faltaba la de Horowitz, a pesar de sus visitas a Bilbao en 1926 y 1927. Sin dudarlo dos veces, preparé una carta respetuosa y halagadora para el Maestro, recordándole los éxitos que tuvo en nuestra Sociedad, y rogándole que, cuando lo considerase oportuno, enviara una fotografía dedicada a la Filarmónica. Dejamos la carta con Nino, el veterano y amable conserje del hotel, que nos prometió entregarla personalmente. Pero parece que Horowitz nunca encontró el momento oportuno. Cuando salíamos del hotel nos cruzamos con Mrs. Horowitz –Wanda Toscanini– que tenía una expresión poco amistosa. Algunos de su entorno aseguran que Wanda era más neurótica que su marido.

Cumplida nuestra “misión diplomática”, fuimos a almorzar temprano en Sambuca, un simpático restaurante italiano en Chelsea, hoy desaparecido. El concierto comenzaba a las 4.30 de la tarde, porque Horowitz no podía tocar después de cenar, y nunca quería cenar después de las 7.00. Cuando llegamos al South Bank la expectación era impresionante. Los alrededores del Royal Festival Hall estaban colmados de aficionados que se negaban a entrar en la sala, esperando ansiosos ver la llegada del Maestro en su Rolls Royce. Las ovaciones que se iniciaron cuando descendía del coche daba la sensación de que continuaban sin interrupción y aumentadas cuando apareció en el escenario. Horowitz vestía su “uniforme”: chaqué oscuro, casi negro, y pantalón de rayas. Entre el público vimos algunas caras

conocidas, ahora recuerdo a Shura Cherkassky, Alfred Brendel y a nuestro buen amigo Alfonso Aijón.

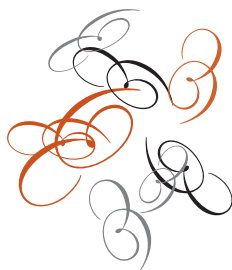
Sobre el concierto, pensaba escribir que, a pesar de los aplausos y los sonoros ¡bravos!, el recital pasó sin pena ni gloria, pero no sería correcto. Yo sentí bastante pena. Salvo algunos destellos geniales aislados —como ocurrió en el fascinante Preludio en *sol sostenido menor*, de Rachmaninov— éste no era nuestro idolatrado Horowitz. En algún momento comenté con Asis, ¿cuándo hemos escuchado una Polonesa en *la bemol* tan deplorable? En un mal examen del Conservatorio, me contestó. Sin embargo los críticos londinenses, en general, fueron tolerantes y amables con el Maestro, que entonces contaba setenta y ocho años. Quizás querían rendir un homenaje y una muestra de respeto a una leyenda. Dominic Gill, en el *Financial Times*, calificó a Horowitz “the Grand Romantic Master of them all”. Pero David Dubal, que escuchó el recital del día 22, en su libro *Evenings with Horowitz*, reconoce que hubo en el concierto momentos espantosos. Tampoco los modales de Horowitz me parecieron agradables, ni siquiera correctos. Probablemente ya había decidido tocar tres obras fuera de programa, y al terminar el recital, acallando los aplausos, se sentó al piano y sin moverse del escenario, y casi sin interrupción, tocó las tres obras y con una leve reverencia señaló el reloj en su muñeca, indicando claramente que se hacía tarde, e hizo un gesto con las manos casi ordenando que saliéramos de la sala. Mucho tiempo más tarde supe que en esos años estaba bajo un tratamiento masivo de drogas prescrito por sus psiquiatras.



Durante un tiempo nada se supo de Vladimir Horowitz, encerrado en su casa de East Ninety-fourth Street. Pero inesperadamente, hacia marzo de 1985, Peter Gelb, uno de sus asociados (más tarde, también albacea), recibió una llamada del pianista y fue a visitarle. Gelb, favorablemente sorprendido por el recuperado aspecto de Horowitz y la noticia de que había abandonado la medicación, le propuso la idea de hacer un film documental rodado en el salón de su casa. Esto fue el origen de la película *Vladimir Horowitz: The Last Romantic*, que es el título que he dado a este trabajo, y fue distribuida por MGM. El film es fascinante tanto por lo que refleja de su personalidad, como por lo que muestra de su renovado arte pianístico. Su interpretación de la Mazurka en *la menor*, Op.17 n°4, de Chopin, es sencillamente sublime. Cuando se le escapa alguna nota, especialmente en el Primer Scherzo, del compositor polaco, se sonríe displicente diciendo “I don’t want perfection. I’m not Heifetz. I’m Horowitz”.

Vladimir Horowitz falleció en su casa de Nueva York, de un ataque cardíaco, el 5 de noviembre de 1989, y sus restos fueron trasladados al Cimiterio Monumentale, de Milán. Fueron enterrados en el mausoleo de la familia Toscanini.

R. R.



# CUARTETO JERUSALEM

«La importancia de este ciclo de Cuartetos en la historia de la música y en el repertorio cuartetístico es fundamental».

EL 5 Y 6 DE NOVIEMBRE, el Cuarteto Jerusalem comenzó la interpretación de la integral de los Cuartetos de Shostakovich en nuestra Sociedad Filarmónica. El primer día tocaron los números 1, 5, 6 y 12 y el segundo el 4, 8, 10 y 11. La segunda parte de esta integral tendrá lugar la próxima temporada. Aprovechando la pausa de la comida entre el ensayo de la mañana y el segundo concierto, mantuvimos una interesantísima conversación. Tres de ellos (los dos violinistas Alexander Pavlovsky y Sergei Bresler y el chelista Kyril Zlotnikov) nacieron en la Unión Soviética desde donde en 1991 se exiliaron a Israel donde actualmente viven. El viola Ori Kam, que se unió al Cuarteto posteriormente, aunque nació en California, también tiene raíces rusas. “Shostakovich fue un gran amigo de nuestros maestros. Nuestra afinidad con él y con su música es inmensa, no sólo por nuestras raíces”. comenta Alexander Pavlovsky. “Su música parece contar nuestra propia historia. Nos sentimos muy cercanos a su obra. Por ese motivo, en 2006, coincidiendo con el centenario de su nacimiento, decidimos realizar la integral de sus cuartetos de cuerda. Desde entonces, la hemos interpretado en las mejores temporadas de cámara como el Lincoln Center de Nueva York, Wigmore hall de Londres, Portland, Madrid, y ahora en la Sociedad Filarmónica de Bilbao... La importancia de este ciclo de Cuartetos en la historia de la música y en el repertorio cuartetístico es fundamental. Se trata del último gran ciclo de cuartetos compuesto por un compositor importante y a la vez es el último ciclo de un compositor conectado con el romanticismo y de alguna manera con el clasicismo. Además, reflejan la histo-

ria de la URSS. Los compositores suelen, como fue el caso de Shostakovich, dirigirse al cuarteto de cuerda como vehículo de expresión de sus declaraciones más íntimas. Los quince cuartetos de Shostakovich son, además de su autobiografía, un exponente de las reflexiones sobre la vida de un artista en la Unión Soviética”.

A la hora de ver el programa, llama la atención el orden elegido para interpretar los Cuartetos. ¿Qué criterio se ha seguido? En esta ocasión es Sergei Bresler el que toma la palabra: “Queremos que cada concierto sea un exponente de los cuartetos con un poco de todo, que el oyente que acuda sólo a uno de los conciertos se lleve una impresión general del ciclo”. Ori Kam se incorpora a la conversación sin dejar de sostener la viola entre sus manos “El orden varía y está en función del número de sesiones en las que se lleve a cabo la integral. Aunque somos conscientes de que cuatro cuartetos de Shostakovich en una misma sesión demandan mucha atención al público, cuando lo hacemos así, como en Bilbao, es imposible seguir un orden cronológico porque musicalmente no funciona bien. El 1, el 2 y el 3 suenan bien seguidos pero musicalmente el 4 no encaja después del 3. Si lo hacemos en 5 sesiones, entonces sí seguimos un orden cronológico porque el 1, el 2 y el 3 se pueden tocar de forma sucesiva. Al día siguiente comenzamos el concierto con el cuarto cuarteto y eso funciona...”.

La disposición del Jerusalem en el escenario es bastante curiosa, similar a la del Cuarteto Pavel Haas: violín, violín, violonchelo y viola. “No hay una disposición perfecta, pero ésta es la que más nos conviene. Con el chelo en medio, todos tene-



mos la impresión de estar cerca de él. Todos construimos y equilibramos nuestro sonido desde el chelo” comenta Ori Kam que lleva cuatro años formando parte del Jerusalem. ¿Cómo se asimila un cambio de uno de los miembros del cuarteto? ¿Resultado difícil adecuarse a un nuevo músico, a una nueva forma de interpretar? “Es complicado, cuesta mucho trabajo, pero también es muy gratificante porque recibir nuevas ideas, nuevas impresiones... siempre es bueno y sirve para mejorar. Además, conocemos a Ori desde siempre, incluso habíamos tocado con él en otras formaciones”. comenta Kyril Zlotnikov.

Aprovechando su intervención, le preguntamos por su chelo. ¿Sigue siendo uno de los que tocaba Jacqueline Du Pré? “No, ya no lo tengo, no era mío, lo tuve que devolver. Cuesta mucho deshacerse de un instrumento con el que has estado tocando mucho tiempo. El cambiar de instrumentos es difícil. Nunca sabes cuánto tiempo tardarás en sacar *tu propio sonido* al nuevo instrumento. Puedes tardar semanas o años... No hay un tiempo fijo. También depende de si estás habituado a un instrumento alemán o italiano...”. Para Ori Kam: “Mucho más cuesta conseguir un instrumento que realmente te guste. Hay una gran cantidad de buenos instrumentos que están en manos de bancos, fundaciones y millonarios cuyos criterios de préstamo no son siempre musicales. Incluso algunos de ellos ni tan siquiera se prestan sino que están guardados

en cajas fuertes porque han sido adquiridos exclusivamente como una inversión económica. Con este sistema ya no se va a poder seguir la pista de los propietarios célebres que han tocado un instrumento. Los instrumentos fueron construidos para ser tocados y no para estar guardados. Es ridículo pensar que puedes llegar a pagar hasta 18 millones de dólares por un violín, como por un Picasso... Nosotros tenemos suerte y en ocasiones nos prestan excelentes instrumentos como los Stradivari de la casa Real que tocaremos dentro de poco”.

Todos los miembros del Cuarteto conocen bien nuestra sala porque no ha sido ésta su primera visita. Mientras el Jerusalem actuó en febrero de 2009, con el viola Amichai Grosz, Ori Kam formó parte del Sexteto de la Filarmónica de Berlín en su visita de octubre de 2005 y del Sexteto de cuerda alemán en octubre de 2009. “Nos gusta mucho la acústica de la Filarmónica de Bilbao. Es muy realista, muy sincera, no hay trampa, suena exactamente como tocas. La espera en el camerino principal antes de salir al escenario genera una tensión muy interesante, con todas las fotografías de los músicos célebres que han tocado aquí, impresiona mucho y hace sentirte parte de la historia...”.

Afortunadamente, les volveremos a escuchar la temporada próxima para completar la integral de los Cuartetos de Shostakovich.

P. S.

# 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  
info@filarmonica.org  
www.filarmonica.org

## Director

Asís DE AZNAR

## Patrocinador

Fundación BILBAO BIZKAIA KUTXA Fundazioa

**bbk<sup>2</sup>**

## Colaboradores en este número

Asir VALLEJO

Fernando BAYÓN

Ramón RODAMILÁNS

Patricia SOJO

## 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

---