

El *b*oletín

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao



EN PORTADA:

Las manos de Sergey Rachmaninov



Sociedad Filarmónica de Bilbao



LEGAMOS AL EMBLEMÁTICO trigésimo número de nuestro Boletín, un recorrido que esperamos haya servido a nuestros socios y amigos de información precisa, en unos casos como referencia a grandes figuras que participaron en nuestros conciertos pasados y recientes y en otros con datos generales, que también han podido contribuir a darles un conocimiento musical vivo.

Se abre este número con un artículo revelador sobre *Senar*, la casa de Sergey Rachmaninov en Lucerna. Además de las obras que cita la autora, y que compuso en ese lugar, también revisó en Lucerna en 1931, antes de construir su casa, la segunda sonata para piano.

La actuación de Concerto Italiano con Rinaldo Alessandrini al frente y con las excelentes cantantes Sara Mingardo y Silvia Frigato, produjo una gran impresión en nuestro público y algunos socios se acercaron a mí para comunicarme que el Stabat Mater de Pergolesi había sido la mejor versión que habían escuchado en su vida. Nos pareció oportuno, pedir a Rinaldo que nos hiciera un comentario de esta obra, que él conoce tan bien. Amablemente nos ha enviado este trabajo escrito por él, que corresponde a la grabación que hizo de esta obra.

Un estudio sobre parte de la obra pianística de Robert Schumann, completa este número con especial atención y cuidado a los Kinderszenen y a la Kreisleriana, las dos obras que interpreta Denis Matsuev en su recital y que pueden servir de referencia de su obra pianística.

La entrevista está protagonizada por el arquitecto Manuel Salinas, socio nuestro. En el programa que Radio Clásica de RTVE dedicó a la Sociedad Filarmónica, Manuel expuso con brillantez la relación entre arquitectura y acústica, centrándose en nuestra sala de conciertos, que cumple la Proporción Aurea. En esta conversación nos da a conocer el logro arquitectónico y musical de Fidel Iturria al proyectar nuestra sala de conciertos, que no es por supuesto fortuito, sino la consecuencia desde el conocimiento científico.

Quiero terminar estas líneas, cerca ya del verano, para convocarles a la presentación de nuestra temporada 2016/2017 el próximo miércoles 1 de junio.

Asís de Aznar

Presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

SENAR

El paraíso suizo de Sergey Rachmaninov



EL VERANO PASADO, coincidiendo con el Festival de Lucerna, tuve el privilegio de visitar Senar, la casa que frente al lago de Lucerna habitó Rachmaninov. Melancólico, tímido, romántico, hogareño, familiar, generoso, educado, tranquilo... así era Sergey Rachmaninov y así siguen siendo su música y *Senar*.

“Dentro de tres días me marchó a Suiza. Allí poseo sobre el lago de Lucerna una casita donde espero pasar todo el verano. Me encanta vivir allí. No tengo más ocupación que hacer de jardinero y cuidar las flores” escribió a su amigo el compositor y pianista Vladimir Vilshau. A comienzos de la década de los años treinta, Rachmaninov, que había cumplido cincuenta y siete años, se sentía cada vez más cansado al finalizar sus giras de conciertos. Reconocido como uno de los mejores

concertistas de piano de su época y afamado director —ofrecía unos sesenta conciertos al año— vivía entre París y Estados Unidos. Huyendo de la Revolución, en diciembre de 1917 con 44 años, junto a su mujer y sus dos hijas se subió a un tren en Petrogrado con destino a Helsinki llevando como equipaje una única maleta en la que llevaba algunas de sus partituras. Nunca volvería a pisar suelo ruso. Poco después su querida *Ivanovka*, la aristocrática casa de verano que su familia poseía en la localidad de Tambov, fue quemada por los campesinos.

En busca de un lugar tranquilo donde descansar y donde volver a sentir la sensación de hogar de *Ivanovka*, en 1930 adquirió una propiedad de unas veinte hectáreas en la localidad de Hertenstein, a 50 km de Lucerna y frente al monte Pilatus “sin veci-



Sergey Rachmaninov en su estudio de *Senar*



Sergey Rachmaninov

nos de ninguna clase” como él mismo la describió y como sigue siendo hoy en día. Allí construyó *Senar*, acrónimo formado por sus iniciales y las de su mujer Natalia, donde vivieron entre 1932 y 1939. Por las mañanas, Rachmaninov componía y tocaba el piano en su estudio donde nacieron dos de sus obras más célebres: su Tercera Sinfonía, considerada una de sus composiciones “más rusas” escrita entre 1935 y 1936, y la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*.

Por las tardes, y después de tomar el té en el jardín, el compositor cuidaba de sus rosales o salía del embarcadero de su casa para practicar una de sus dos grandes aficiones: navegar por el lago de Lucerna. Su otra afición era la de conducir coches.

Senar se convirtió en su hogar, la casa familiar que compartir y disfrutar con sus hijas y sus nietos así como el lugar de acogida para muchos de sus amigos exiliados rusos. “Soy un compositor ruso y mi tierra

natal ha influido en mi temperamento y en mi perspectiva. Mi música es fruto de ambos y, por lo tanto, es música rusa.” Aunque arquitectónicamente son muy distintas: *Ivanovka* (reproducida actualmente en el mismo lugar donde estuvo emplazada y convertida en el Museo Sergei Rachmaninoff) responde a una casa tradicional rusa mientras *Senar* fue construida entre 1931 y 1933 por los arquitectos suizos Alfred Möri y Karl F. Krebs en el estilo Bauhaus, las sensaciones que ambas producían en Rachmaninov eran las mismas. En *Senar*, donde hasta los empleados eran rusos, recuperó su refugio natal y con él la energía y la inspiración para componer.

La belleza y el silencio que enamoraron a Rachmaninov siguen presentes hoy en día en *Senar*. Estar en *Senar* es sentir, la melancolía, la añoranza por la tierra natal pero a la vez la alegría y la belleza de la vida que siempre acompañan a la música de Rachmaninov. Escuchar en su estudio sus *Variaciones sobre un tema de Paganini* junto al Steinway –que personalmente le regaló el propietario de la compañía cuando Rachmaninov llegó a *Senar* en abril de 1934– en el que fueron compuestas, la imagen de sus inmensas manos fijadas en una escultura sobre una mesa, las fotografías de los músicos que formaron parte de su vida, y que eligió para rodearle mientras trabajaba, sus partituras al fondo y las maravillosas vistas al jardín y al lago produjeron en mí una profunda sensación de bienestar que nunca olvidaré.

Rachmaninov salió de Suiza en 1939 hacia Estados Unidos. Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial no pudo regresar nunca a *Senar*. Por segunda vez en su vida la guerra, tan ajena a su concepto de la vida, le separaba para siempre de su hogar.

Senar es actualmente una propiedad privada que sigue perteneciendo a la familia Rachmaninov por lo que no está abierta al público.

P.S.

“STABAT MATER DOLOROSA”: teatro en la iglesia

«La música de hoy se interpreta sobre todo en las iglesias, y siempre con instrumentos. (...) Ningún compositor quiere trabajar en obras que no se vayan a oír: por lo que todo su trabajo se concentra en salmos o motetes para las iglesias, que es lo que más gusta».

Pietro Della Valle, *Cartas*

«Se trata de un espectáculo en el que no hay que pagar a la entrada; la gente va en procesión al Convento o a la Parroquia donde se encuentren los castrati más famosos y solamente a la hora de los Motetes. Los oyentes se colocan de cara a ellos, de espaldas al Altar, los devoran con los ojos mientras cantan y cuando han terminado, se dan la vuelta».

Le Cerf de la Viéville, *Comparación de la música italiana y la música francesa*

EL MARQUÉS DE VILLAROSA, primer biógrafo de Pergolesi, nos informa en 1831, de que fue una fraternidad, Los caballeros de la Virgen de los Dolores, quien encargó en 1734 al joven compositor una nueva versión del *Stabat Mater*. La nueva composición debía sustituir a la ya anticuada del *cavaliere* Alessandro Scarlatti, encargada por la misma fraternidad probablemente durante los años de su segunda estancia en Nápoles, entre 1708 y 1717. Estas composiciones solían interpretarse entonces durante las funciones de la iglesia de San Luigi di Palazzo en

Nápoles todos los viernes de marzo. Pero quizá fue el propio duque Marzio Domenico di Carafa Maddaloni quien encargó a Pergolesi, que estaba a su servicio en aquellos años, la obra en cuestión. Sabemos además que al compositor le costó terminar la obra a causa de que padecía una forma de tuberculosis que ya en aquel tiempo estaba minando su salud. Consiguió acabarla en Pozzuoli, hospedado en un convento franciscano, trabajando hasta los últimos días que le concedió la enfermedad que acabó con su vida el 16 de Marzo de 1736. Pergolesi tenía entonces 26 años.

Aquí termina la historia. Lo que siguió es ahora leyenda.

La fama del Stabat de Pergolesi se extendió rápidamente por toda Europa. Charles de Brosses, ya en 1739, describía la pieza como la obra maestra de la música sacra de su tiempo con texto latino. Y, cuando escribe sobre la “profunda ciencia de los acordes” que utiliza Pergolesi, aludía seguramente a los primeros compases de la apertura. Entre otros, también J.S. Bach quiso rendir homenaje a esta partitura “parodiando” su música y adaptándole el texto en alemán del salmo 51. El resultado fue el motete *Tilge, Höchster, meine Sünden*. Y así llegamos a Paisiello que, aún en 1810, en el Duomo de Nápoles, ponía en práctica la ejecución de la obra a la que él mismo había añadido varias partes para instrumentos de viento, un coro, y distribuido las partes solistas entre un cuarteto de cantantes no sólo femeninos sino también masculinos.

Son estos acontecimientos los que testimonian cómo el Stabat Mater de Pergolesi llegó a ser el símbolo de la perfección y de la universalidad de la música italiana (“la música italiana tiene un tal encanto que cuando la escuchas no hay nada más que desear en este mundo.” –Charles de Brosses), en el caso de Bach; pero también, en el caso de Paisiello se convierte en la celebración de la “napolinidad” en un sentido amplio. Sin olvidar que otra famosa obra suya, *La Serva Padrona*, fue en Francia, a mediados de siglo, causa y argumento de una famosa “querelle”.

Hay que añadir las propias desviaciones y falsificaciones de la iconografía pergolesiana. El compositor aparecía en diversos grabados publicados tras su muerte, con un rostro angelical y etéreo, aureolado por una abundante cabellera rubia, mientras la feroz caricatura de Pier Leone Ghezzi conservada en la biblioteca Vaticana, que lo retrata en el momento de dirigir la Misa en fa mayor en la iglesia de San Lorenzo en Lucina, pone en evidencia un rostro poco agraciado con la nariz larga, labios gruesos y groseramente abultados y la pierna derecha más corta que la izquierda.

Todavía hoy el Stabat sigue ejerciendo su fascinación, prolongando en el tiempo este efecto de devoción por un compositor que a fin de cuentas escribió bastante poco a causa de su prematura muerte y una gran parte de cuya magra producción (en los últimos tiempos bastante disminuida por el descubrimiento de numerosísimas falsificaciones) permanece un poco en la sombra. Es una lástima por ejemplo que Charles de Brosses no hubiera podido escuchar en Roma en los años posteriores a 1732 la misa arriba citada que Pergolesi reelaboró en tres versiones hasta llegar a la última, impresionante, para cuatro coros y dos orquestas. Todavía Ghezzi comentaba en sus memorias: “El Ilustrísimo Duque de Matalona y la Duquesa mandaron decir una misa aterradora en San Lorenzo en Lucina con todos los músicos y violines de Roma. (...) La cual composición es ingeniosa y

fuera de lo común”. También las obras para el teatro suenan hoy como una verdadera mina de invención melódica.

¿Pero qué diríamos del “pobre” Alessandro Scarlatti y de “su” *Stabat Mater* tan rápidamente reemplazado y olvidado? La comparación inevitable lleva ya desde una primera lectura de las dos partituras a conclusiones interesantes.

La tendencia a una escritura de extrema densidad (preocupación y argumento de una parte de la correspondencia entre Fernando de Medici y el compositor) caracteriza también esta composición, confirmando la poca disponibilidad de Scarlatti para adecuarse a la nueva sensibilidad melódica que surgía poderosamente en los primeros años del siglo nuevo. Pero en lo que se refiere al uso innovador y sin prejuicios de la armonía, De Bosses habría encontrado temas para despacharse a gusto. La segunda aria, por ejemplo, utiliza acordes insólitos para expresar los gemidos del alma de la Madre. Y esta forma suya de escribir concentrada y consistente resulta más evidente porque la longitud de los distintos pasajes es más breve que en Pergolesi. En su caso hay probablemente menos proximidad a lo teatral: se trata más bien de la celebración de un acontecimiento musical en estado puro. Scarlatti, por ejemplo, se preocupa constantemente de la naturaleza del comportamiento de una polifonía a tres sopranos casi ininterrumpida, evitando casi siempre la escritura al unísono

de los violines o de los violines con la voz. Y aunque en esta composición la viola se indica constantemente al unísono con el bajo (se ha preferido no usar la partitura original en esta grabación debido a las confusas indicaciones que contiene), la polifonía se articula casi constantemente a cuatro partes reales. Pergolesi, por su parte, utiliza frecuentemente unísonos, reduciendo a veces la urdimbre musical a dos o tres partes, sometiendo lo inventivo al gusto del público que se iba haciendo más sensible y reaccionaba mejor ante melodía pura y simple que ante un desarrollo polifónico y contrapuntístico ingenioso.

Ambas composiciones tienen en común ciertos intentos de acercarse a lo imitativo o retórico como en el “*Quae morebat*” de Pergolesi, donde la figuración sincopada de los arcos da como resultado una cierta trepidación emotiva y, en los altos, el sonido de un sollozo sofocado. (“*Allegro*” escribe claramente la mano de Pergolesi junto a una serie de minuciosas indicaciones de dinámica y de articulación que sólo tienen coherencia a una velocidad verdaderamente viva: es enorme el número de correctores modernos que, al publicar sus propias interpretaciones de la obra, intentaron salvaguardar la “dignidad” sagrada de este movimiento, al parecer demasiado brillante —en realidad intensamente dramático— “corrigiendo” las indicaciones de “*Allegro*” por “*Allegro moderato*” y calmando sus conciencias al recortar este exceso de exu-



Descendimiento de la cruz de Rogier Van Der Weyden. Museo Nacional del Prado

berancia de un compositor —a su parecer— poco experto en el arte sacro. Oímos los golpes de la espada que hieren el alma de la Madre, en ambos casos; ya sea en Scarlatti (las corcheas violentamente replicadas por los violines) o en Pergolesi (los trinos repetidos en la parte del canto). El “Inflammatum” de éste último (¿dónde están Livietta y Serpina?)(*) es un logro casi madrigalístico de materializar el calor de la emoción

(también Domenico Scarlatti en su *Stabat* a diez voces, dedicará al “Inflammatum” una explosión de pasajes rápidos y virtuosísticos para solistas). Alessandro Scarlatti prefiere, sin embargo, poner énfasis incluso en la composición de los pasajes absolutamente “puros” de polifonía límpida, como el “Tui nati vulnerati”.

Para ambos compositores se trataba de un desafío. Evidentemente los hermanos de la fraternidad tenían

(*)Personajes de *La Serva Padrona* ópera de Pergolesi (n. del traductor).

algún problema económico. El número de intérpretes sugerido o impuesto resultó ciertamente inadecuado para la empresa. La extensión del texto, de hecho, habría requerido mayor variedad y posibilidad de combinaciones tímbricas y de innovación musical. La gran diferencia en el carácter de los distintos pasajes en las dos obras demuestran claramente el esfuerzo creativo al que se sometieron los dos compositores. Pergolesi y Scarlatti escribieron sin embargo, cada uno en su estilo particular, como si se enfrentaran a un texto destinado al teatro. Probablemente Pergolesi se planteó el problema de la sacralidad del texto y por eso quiso incluir al menos dos números en estilo “tradicional”, es decir, usando un lenguaje evidentemente contrapuntístico en el “Fac ut ardea” y en el “Amen” final. En efecto, el uso de la fuga era símbolo, ya entonces, de “estilo antiguo”, de expresión *automáticamente* sacra y también, por la repetición de los compases, de una cierta riqueza y majestuosidad. Pero en los momentos más emotivos del texto, aquellos que describen los dolores de la Virgen, mujer y madre, ambos compositores se decantan por la emoción con una expresión musical que nada tiene de sacro. Yo diría más bien que, sobre todo en Pergolesi, estos momentos (especialmente el “Vidit suum”) son, por la elección del material compositivo y por la sucesiva reelaboración de una estructura bastante equilibrada teatralmente, los momentos cumbre de la obra.

Es un hecho que Scarlatti pagó el precio del cambio en los gustos y en las modas. Y su *Stabat* resultaba menos atrayente por sus cualidades intrínsecas de sabia y profunda constitución musical.

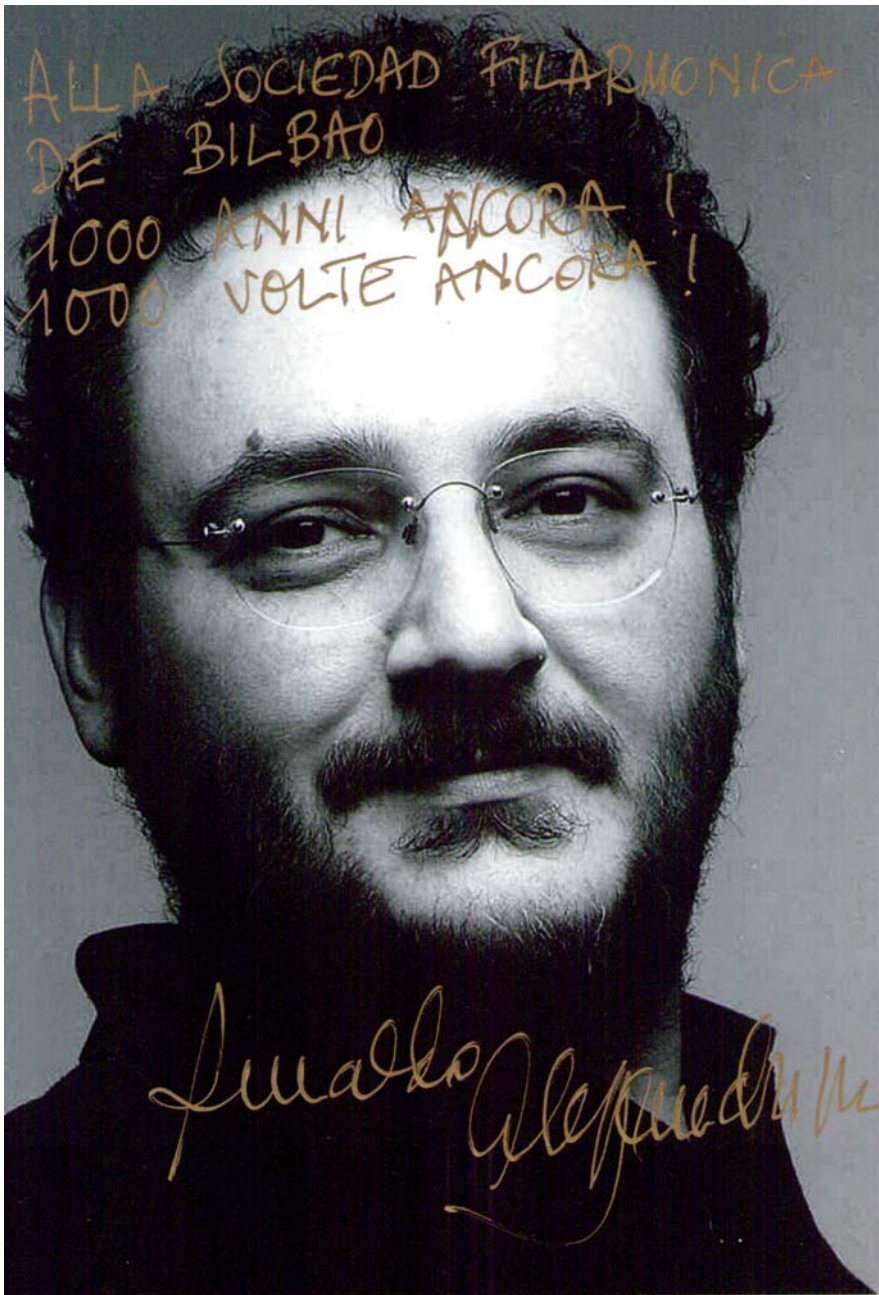
Esta versión del *Stabat* de Scarlatti se basa en una copia del manuscrito no autógrafo que se conserva en la Biblioteca del Conservatorio Luigi Cherubini de Florencia. Existen diversos problemas de reconstrucción de la partitura, sobre todo en lo tocante a la articulación y aún más a las indicaciones de la dinámica. La notación, de hecho, si se lee con criterios modernos, parece casi desordenada. La adopción de diferentes reglas nos devuelve una partitura que se caracteriza por un modo a veces bastante violento e inesperado en los contrastes de la sonoridad.

La ejecución de ambas obras fue con seguridad confiada a *castrati*. Yo he preferido dos voces femeninas, teniendo en cuenta que la voz de los actuales contratenores era totalmente desconocida –al menos en esta función de solistas– en aquella época y que esta voz garantiza aún menos la fidelidad a un universo sonoro, el de los *castrati*, hoy definitivamente perdido.

R.A.

Traducción de LALI OTERO DE SAAVEDRA

(ALESSANDRINI, Rinaldo). Notas extraídas de la grabación del *Stabat Mater* de G.B. Pergolesi realizada por Concerto Italiano y Rinaldo Alessandrini en 2009 (*Voix Baroque Voices*. Naxos).



Rinaldo Alessandrini

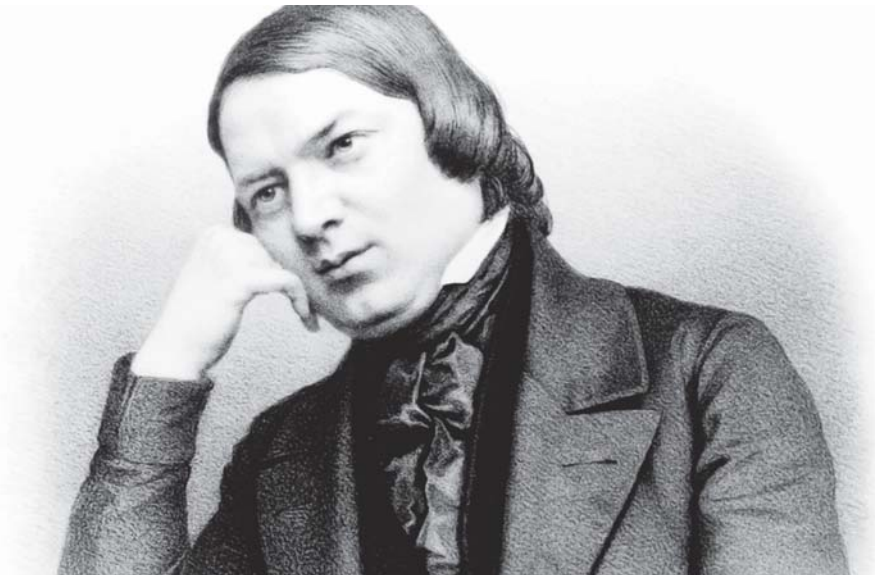
Schumann, Kreisler y el caballo de madera



HEGEL resume en su *Estética* (1835) el pensamiento musical de su época cuando afirma que la música permite expresar “todos los sentimientos individuales, todos los matices de la alegría, de la serenidad espiritual; el júbilo y cualquier fantasía; los impulsos anímicos; del mismo modo que puede recorrer todos los grados de la ansiedad y la tristeza”. De igual manera, Schopenhauer está convencido de que “el compositor revela la esencia íntima del mundo mediante un lenguaje que su razón no entiende”. Ambas ideas, la música como medio para expresar sentimientos y el compositor como genio que eleva su talento sobre el mundo que le rodea, convergen con tanta intensidad en Schumann que su figura ha terminado por convertirse en uno de los símbolos del Romanticismo. Además de ello, su origen humilde —es hijo de un librero de Zwickau—, su apasionada relación con Clara y su lento descenso al abismo de la locura, salpicado de continuos ataques de angustia, desmayos y vértigos, han asegurado su permanencia como mito entre un público que sabe que

su obra es completamente inseparable de su personalidad.

La biografía de Schumann se inicia en un periodo en el que los estados que conforman la actual Alemania comienzan a compartir un sentimiento de nacionalidad común, sentimiento fortalecido con la victoria sobre las tropas de Napoleón en la Batalla de Leipzig en octubre de 1813. En ese ambiente, el joven Schumann crece rodeado de libros, con grandes inquietudes culturales y unas aptitudes musicales que su padre estimula en la medida de sus posibilidades. A diferencia de Mendelssohn, de origen burgués y formación modélica desde muy temprano, Schumann debe hacerse a sí mismo y con diecisiete años, tras matricularse en estudios de derecho por voluntad de su madre, emprende un viaje que se inicia en Bayreuth, donde visita la tumba de Jean Paul, su ídolo literario, y continúa por Augsburg hasta Múnich. Mientras sus motivaciones musicales crecen sin cesar, como estudiante de derecho es muy inconstante y a finales de 1830 decide finalmente aventurarse en la carrera de músico



Robert Schumann

de la mano del profesor Friedrich Wieck, quien se compromete a hacer de Robert “por su talento y fantasía, en el plazo de tres años, uno de los más grandes pianistas vivos”.

Por una senda paralela, en el interior de Schumann se afianza el entusiasmo por la literatura y por los escritos musicales, llevándole a la convicción de que “si mi talento para la música y la poesía convergiesen en un mismo punto, la luz no sería tan difusa, y yo podría probar muchas cosas”. Ese punto lo encuentra en la crítica musical, a la que dedica impulsos de auténtica pasión y en la que muestra una formidable intuición para comprender a los compositores contemporáneos, aun a los de sensibilidades —como es la de Liszt— muy alejadas de la suya. En sus escritos, marcados en su estilo por las novelas de fantasía de Jean Paul, co-

mienzan a aparecer una serie de personajes ficticios que fundarán la llamada Cofradía de David, creada para combatir a los filisteos que conducen a la decadencia del arte: Florestán es apasionado, impetuoso, revolucionario, Eusebius es sereno, introvertido, soñador. A ambos, que son reflejos ocultos de su propia personalidad, se unen el Maestro Raro y Zilia, figuras idealizadas de Friedrich y de su hija Clara, entonces (1831) todavía una niña de unos doce años llamada a hacer una gran carrera como concertista de piano.

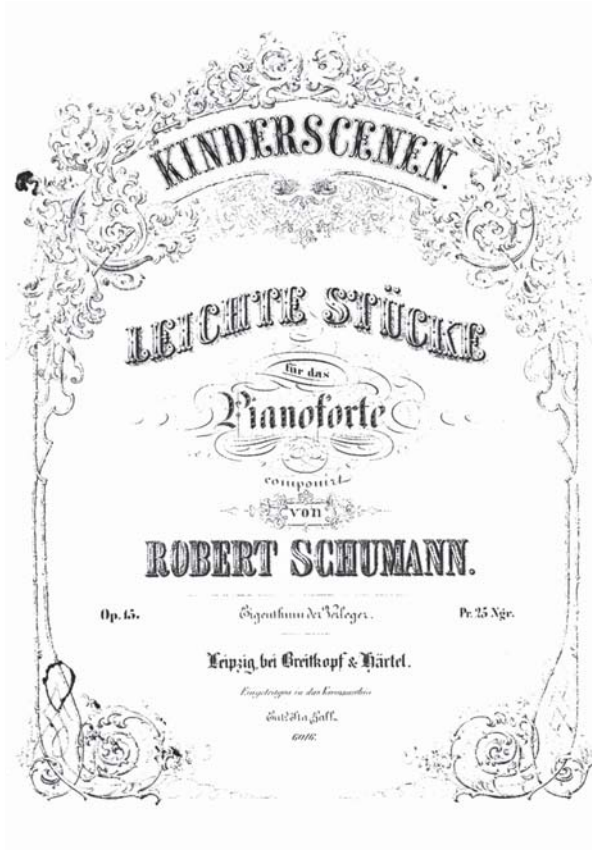
En esta época Schumann escribe sus primeras obras importantes para piano. Las *Variaciones Abegg* se publican a finales de 1831 y *Papillons* ve la luz del día en la primavera del año siguiente. *Papillons* se compone una serie de danzas que se inspiran en un baile de máscaras de la novela *Flegel-*

jahre de Jean Paul, pero Schumann no busca en la obra describir la escena, sino comunicar sentimientos, traducir musicalmente diferentes caracteres humanos, reflejar “algo del amor angelical de Wina, de la naturaleza poética de Walt y del espíritu centelleante de Vult”. Con el tiempo Schumann ve truncada su carrera como concertista por una lesión en la mano derecha, profundiza en el estudio de la música de Bach (*El clave bien temperado* se convierte en su “verdadera gramática musical”) y, hacia 1835, el acercamiento entre el compositor y Clara empieza a despertar la ira del padre de la joven, contrario desde el primer momento a la relación. Y pese al calvario de continuas separaciones que deben sufrir, en sus citas secretas florece una energía amorosa que coincide en el tiempo con obras como las *Danzas de la Cofradía de David* (1837) y *Carnaval* (1838), en la que además de los habituales personajes de la fantasía schumanniana aparecen roles extraídos de la Comedia del Arte, como Pierrot o Arlequín, y compositores de la época como Chopin o Paganini.

En marzo de 1838, Robert escribe una carta a Clara en la que dice haber compuesto, “como si llevara un vestido de niña con amplias mangas aladas, unas treinta dulces piezas para piano, de las que he seleccionado doce –finalmente serán trece– con el título *Kinderszenen*. Las disfrutarás, aunque tendrás que olvidar que eres una virtuosa”. Como suele ser habitual, Schumann escribe la música de estas *Escenas de niños* antes de pensar

en sus títulos, que evocan ideas poéticas extramusicales: *De tierras y gentes extrañas*, *El hombre del saco*, *Junto a la chimenea*, *El jinete del caballo de madera...* A diferencia de las miniaturas de su *Álbum de la juventud* (1848), destinadas al aprendizaje, las *Escenas de niños* no están escritas con vocación didáctica y tienen el carácter propio e inconfundible de sus llamadas “piezas características”. Schumann observa las escenas con ojos de poeta y el corazón de un adulto que disfruta de la compañía de los niños. En una nueva carta escrita a Clara en abril, relata que “acabo de estar con un niño que vive en mi edificio, a veces me visitan, y me ha dicho que ya sabía escribir, y ha empezado a pintar así, en grande, y me ha pedido que le dijera lo que había escrito. ¿No es delicioso? El niño piensa también que las letras ya estaban antes que los pensamientos. No he podido evitar reírme”. Para Schumann el espíritu de la poesía romántica debe animarse con vibraciones de humor y, por ello, las cualidades de la nueva música se deben centrar en una unión de “lo combinatorio-profundo, lo poético y lo humorístico”, cualidades que derivan –dice– de la obra de Bach y que en las *Escenas de niños* cobran un sentido integrador y trascendente.

La más famosa de sus piezas, *Ensueño*, se presenta frecuentemente como muestra de sencillez y belleza pura. Pfitzner la invoca para defender, en 1920, que “las grandes obras de arte nacen del inconsciente, no del consciente”. Sin embargo, Martin Geck, en su libro *Robert Schumann, Hombre*



Portada de la Edición Breitkopf de los *Kinderszenen* de R. Schumann

y músico del Romanticismo, destaca la caótica vida interna de la obra, que “sólo a través de cálculos compositivos consigue desplazamientos métricos, de modo que lo que sobre el papel parece una inofensiva frase de cuatro compases de 4/4 se convierte en una serie de un compás de 5/4, otro de 3/4, dos de 2/4 y uno de 4/4. Del mismo modo, en la parte central, los intentos fallidos de la melodía del sueño por llegar a su punto álgido le deben su sensación de demora al refinamiento en la composición”. Schu-

mann oculta tras la aparente simplicidad de la obra una técnica cuyo mejor valor es precisamente su capacidad para permanecer inadvertida, lo cual es coherente con el desinterés de los compositores románticos por la técnica, de igual manera que en los críticos musicales —el propio Schumann— y en los filósofos de la época prima el estilo literario sobre el lenguaje científico. Y las *Escenas de niños* son, por encima de toda consideración técnica, la expresión de un sentimiento puro de afectividad.

El mismo abril de 1838 Robert escribe a Clara diciéndole que ha compuesto “otra colección de nuevas piezas que llamaré *Kreisleriana*. Tú y mi pensamiento en ti las dominan completamente, y quiero dedicártelas a ti y a nadie más. Mi música me parece ahora maravillosamente realizada en su sencillez, me habla directamente del corazón (...) Muchas veces me ocurre, como en este momento, que la música parece estallar dentro de mí. (...) Sonreirás cuando te encuentres en ella”. La *Kreisleriana* se inspira en la figura imaginaria de Johannes Kreisler, un excéntrico maestro de capilla perteneciente a una serie de narraciones de E.T.A. Hoffmann que se caracteriza –tal y como lo define su autor– por un ánimo superexcitable y una ardorosa fantasía, inflamable hasta la destrucción. Ello confiere a la obra unos elementos de improvisación, unos contrastes, una violencia, una introspección, unas disonancias, unas interrupciones y unas dificultades técnicas (nuevamente subordinadas a la idea poética) extraordinarias para la época. Schumann se identifica con la dualidad de Kreisler, con su búsqueda de lo absoluto en el mundo de lo cotidiano, con su incapacidad para superar los límites de la mente humana, lo que invita a esconderse en el universo de la fantasía, cuando no directamente en las sombras de la locura. Es sin duda de las obras más schumannianas de Schumann, aunque no haya máscaras, ni cofradías, ni danzas de carnaval, pues en sus compases, como

dice Geck, “Kreisler/Schumann son el tema *in persona*”.

Pero la *Kreisleriana* debe también su valor a la homogeneidad del conjunto: las ocho piezas que la componen no se pueden concebir separadamente, ya que arrebatadas de su entorno pierden todo su sentido y dejan el puzzle completamente descompuesto. No sucede lo mismo con *Carnaval* o las *Fantasiestücke*, ni siquiera con las *Escenas de niños*, donde cada miniatura disfruta de identidad propia. En la *Kreisleriana* hay elementos de cohesión formales, alusiones entrecruzadas entre las distintas piezas, semejanzas motivicas que parecen responder a un mismo impulso de lucidez. No es sorprendente que Schumann la componga en sólo cuatro días, como tampoco lo es que en pocos meses su entusiasmo por la colección permanezca intacto: “Hay un amor auténtico, adecuadamente apasionado, que se esconde en algunas frases, y está tu vida, la mía, y algunas de tus miradas”, escribe a Clara en agosto. Son meses especialmente complicados para la pareja y la brutal oposición del padre a la relación lleva a Robert a suprimir la dedicatoria de la obra a Clara por temor a su respuesta. Por eso la *Kreisleriana* permanece, más aún que como fuente de las contradicciones del pensamiento musical romántico, como emblema de un amor que el tiempo convertirá en leyenda.

A.V.U.



Clara y Robert Schumann

MANUEL SALINAS LARUMBE



“La excelente acústica de la Sala no fue un logro fortuito que la casualidad obrara sino, muy al contrario, la consecuencia de haber proyectado el edificio desde el conocimiento científico”

EL PASADO 18 DE FEBRERO el programa de Radio Clásica de RTVE “Longitud de Onda”, que explora las relaciones existentes entre la Música, las Ciencias y las Nuevas Tecnologías, cumplió su centésima edición dedicando su programa a nuestra sala de conciertos. Por este motivo, sus presentadores Fernando Blázquez y Yolanda Criado, se trasladaron a Bilbao para emitir en directo el programa desde la Sociedad Filarmónica. Entre los invitados se encontraba el arquitecto y socio Manuel Salinas que habló de la relación entre la arquitectura y la acústica tomando como base nuestra sala.

Hablamos con él después del programa:

La sala de la Filarmónica, que se inauguró en enero de 1904, fue levantada conforme al Proyecto y pautas del arquitecto Fidel Iturria Bizcarrondo (1860-1922), respondiendo al modelo funcional, genuino y común, que caracterizó a las salas de conciertos que, durante los años anteriores a la Gran Guerra, afloraron casi simultáneas en Europa, y siendo entre ellas una de las más antiguas. Por ejemplo la Salle Gaveau de París, con la que guarda un sorprendente parecido, se terminó, más o menos, dos años después.



Escenario de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

Y estéticamente ¿también Fidel Iturria la construyó siguiendo alguna vanguardia o movimiento europeo?

Sí, sin duda. En el repertorio de elementos arquitectónicos (pórticos, arquearías, bóvedas, molduras o capiteles) se atendieron, con toda fidelidad, las instrucciones formales de las vanguardias estéticas imperantes durante esa época, la Belle Époque: se trata del Movimiento artístico que llamamos El Modernismo con particular relación, a mi entender, con el brote vienes de ese Movimiento, La Sezession Vienesa. Dentro de su especialidad (salas de conciertos) ocupa, sin duda una posición de referencia en la Arquitectura culta; de un edificio infor-

mado y entroncado con las corrientes de pensamiento, no sólo arquitectónicas, en el momento de su concepción más novedosa. Digamos que, si El Modernismo caracterizó artísticamente Europa desde los últimos años del s. XIX, ya en 1904 la Sala estaba finalizada e inaugurada.

Hablemos de su acústica.

Más allá de la cuestión de Estilo, en la que, como hemos dicho fueron pioneros, conviene resaltar, como sala de conciertos que es, la más importante cualidad que, a sentir de tantos, posee: una excelente escucha. Los músicos pueden oírse perfectamente a sí mismos y a sus compañeros, por ejemplo en un Cuarteto, y el público escuchar con una ca-



Sala de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

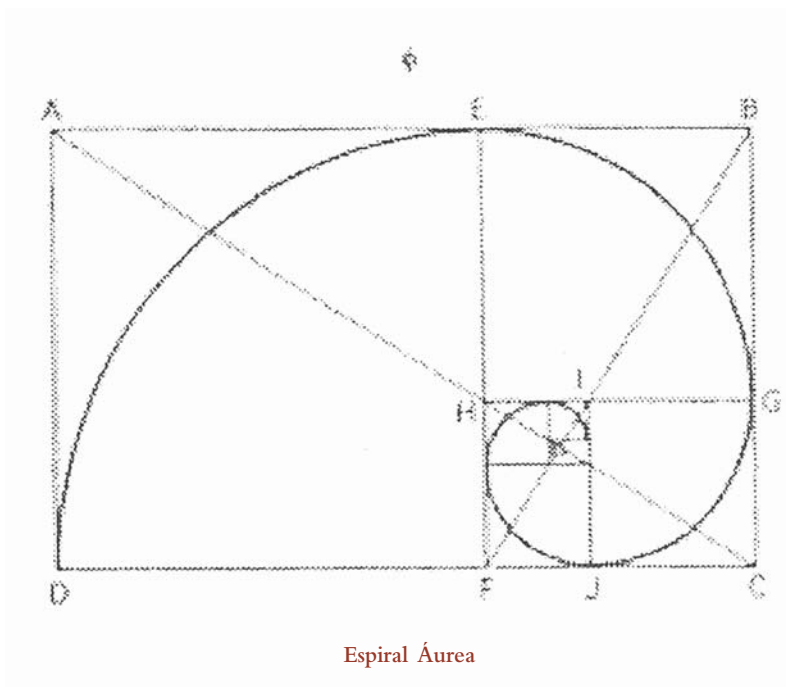
lidad máxima desde cualquiera de las 940 butacas.

A lo largo de la historia son muchos los auditorios y las óperas que una vez construidos han tenido que sufrir modificaciones porque su acústica dejaba mucho que desear. Sin embargo, Fidel Iturría, que nunca había construido una sala de conciertos, lo consigue en su primera y única experiencia ¿Fue un logro fortuito?

No, no fue un logro fortuito que la casualidad obrara sino, muy al contrario, la consecuencia de haber proyectado el edificio desde el conocimiento científico. Quienes fueron sus promotores, su arquitecto, supie-

ron muy bien lo que hacían: profundizaron en la esencia, sin quedarse en el barniz. Así como un instrumento, una viola pongamos por caso, debe cumplir estrictas reglas, materiales y formales, para producir correctamente su sonido, así debe cumplirlas un edificio, como si fuera un enorme instrumento, para proporcionar la correcta escucha.

Por esta razón, la Sala se proyectó atendiendo a reglas geométricas, conocidas desde La Antigüedad, que, aplicadas al dimensionamiento de los espacios (también a las Artes Plásticas) procuran para los mismos la condición de la Proporción Áurea, de cuyo cumplimiento se deriva la calidad acústica que ofrecen.



Espiral Áurea

¿Podría explicarnos algo más de la Proporción Áurea?

El matemático italiano Leonardo di Pisa, s. XIII, desarrolló aquellos conocimientos geométricos que procedían de La India y, tras una complejísima investigación matemática, descubrió una secuencia infinita de números (0,1,1,2,3,5,8, 13,21,...), la llamada Sucesión de Fibonacci, obtenidos, cada uno, por la suma de los dos anteriores. A partir del 5, dividiendo cada número por su anterior el resultado es, en todos los casos, el Número Áureo: 1,6...

Y en el caso de la Sala de la Filarmónica ¿cómo se aplicó?

La Sala de la Sociedad Filarmónica de Bilbao fue proyectada conforme a las reglas que procuran La Proporción Áurea. Por ello, las dimensiones

principales del prisma que forma la Sala (largo, ancho, alto) se corresponden con valores numéricos de entre los contenidos en La Sucesión de Fibonacci. Además, esos valores se corresponden entre sí de forma que de la división entre ellos resulta el Número Áureo.

Analizando los planos de la Sala, se puede ver que en el rectángulo de su implantación, procediendo a la fragmentación que el gráfico indica, puede inscribirse la Espiral de Oro y así demostrarse el cumplimiento de la Proporción Áurea.

P.S.

Longitud de onda. Desde Bilbao el programa 100 18/02/16 http://mvod.lvlt.rtve.es/.../TE_SLO.../mp3/7/2/1455801956327.mp3

Programa patrocinado por la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa.

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
actividadesespeciales@filarmonica.org
www.filarmonica.org
<http://www.facebook.es/filarmonicabilbao>

Director

Asís DE AZNAR

Patrocinador

Fundación BBK Fundazioa



Colaboradores en este número

Patricia SOJO

Rinaldo ALESSANDRINI

Asier VALLEJO

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
