El boletín

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

Julio 2016. Bilbao D.L.: 1278-07 • ISSN: 1886-5437 Núm. 31

EN PORTADA:

Angela Hewitt; Piotr Beczala; Janine Jansen;
Baldur Brönnimann; Isabelle Faust y Arcadi Volodos

Sociedad Filarmónica de Bilbao

En este boletín veraniego queremos resaltar que aunque hemos tenido contratiempos, la temporada se ha desarrollada de forma brillante y espero haya dejado satisfechos a todos nuestros socios. Hemos tenido aplazamientos de conciertos por enfermedad que hemos podido solucionar, salvo en un caso, y cambios de obras en algunos programas que quedaron bien resueltos.

Con el envío de este Boletín entregamos también el programa general detallado 2016-17 como hicimos el año pasado que facilitará a nuestros socios ordenar sus planes futuros.

Se inicia este número con un artículo sobre Stefan Zweig y el Festival de Salzburgo. La autora traza con mano maestra los inicios del festival que coincide después de la guerra con la estancia prolongada de Zweig en su casa de Salzburgo.

El siguiente trabajo está dedicado a Stravinsky, centrado en su ballet Pulcinella. Una visión muy interesante sobre la composición de esta obra. El violinista Sergei Krylov tocará en esta próxima temporada la Suite Italienne, que es un arreglo de este ballet en colaboración con Samuel Dushkin.

He intentado presentar la programación de la temporada de forma escueta, ya que disponen con el programa general de todos los detalles de las obras que interpretarán los artistas.

Finalmente, la entrevista está dedicada a Karmelo Errekatxo, que se ha jubilado recientemente y al que le debemos mucho, tanto por sus críticas musicales como por la dedicación al nacimiento y seguimiento del Boletín con sus excelentes colaboraciones. ¿Qué hacer para que vengan los jóvenes a escuchar música clásica? Es una pregunta que nos hacemos todos y que Karmelo, al final de la entrevista, también deja en el aire. ¿No tendríamos que contar con una mejor formación para los jóvenes en los planes de enseñanza dentro de las humanidades, que cada vez se recorta más? Un esfuerzo de las Instituciones por la cultura estoy seguro sería muy beneficioso para la sociedad. ¿No podrían los medios de comunicación y la televisión dedicar algunos espacios a la música clásica? Cada vez son más escasos los artículos en la prensa sobre esta música, lo mismo que en la televisión, la retrasmisión de conciertos. Con un panorama tan desolador como el actual, es difícil que se cree un conocimiento de la cultura musical que todos nosotros consideramos imprescindible en nuestras vidas.

Después de las vacaciones espero que las expectativas que despierten todos los conciertos de la nueva temporada les resulten estimulantes y les procure más tarde las mayores alegrías.

Asís de Aznar

Presidente de laa Sociedad Filarmónica de Bilbao

STEFAN ZWEIG

y el Festival de Salzburgo

En 1914 Stefan Zweig compró una casa en Salzburgo que no pudo habitar hasta terminada la guerra. Zweig sentía la necesidad de alejarse de Viena y de sus amigos vieneses. La guerra había creado entre ellos posiciones enfrentadas que derivaban en discusiones, a veces agrias, que el buen conversador que era Zweig odiaba. Ya antes, se había alejado en la propia Viena del ambiente de su familia y su círculo social, tradicional, agobiante y chismoso y se había ido a vivir a un apartamento en un barrio pequeño-burgués. Su deseo de independencia y el ansia de libertad le habían llevado a viajar por las ciudades europeas más activas culturalmente. En París, Berlín, Londres y tantas otras se creó una extensa red de amistades entre los intelectuales más brillantes de su momento con los que tenía en común, entre otras cosas, una forma especial de sentirse europeo, una gran tolerancia y un sincero pacifismo. Su afición viajera y su inmensa curiosidad le llevaron a Norteamérica, a Rusia y a recorrer prácticamente toda Europa.

Salzburgo significaba para él no sólo un cambio aún más radical de entorno social, sino un círculo que protegía su vida cotidiana; un refugio donde podría mantener su disciplinado ritmo de trabajo sin interrupciones y un punto geográfico ideal por sus hermosos paisajes y *«..por su situación, ya que, situada en el límite de Austria, a dos horas y media en tren de Munich, a cinco de Viena, diez de Zurich y Venecia y veinte de París, era un verdadero punto de partida hacia Europa...* [era] *una pequeña ciudad antigua amodorrada y romántica, situada en la última falda de los Alpes».*★

La casa que Zweig compró era un antiguo pabellón de caza construido para un arzobispo del siglo XVII. Estaba adosado al muro de la fortaleza en lo alto de Kapuzinerberg, desde donde se domina todo el casco antiguo de la ciudad, las colinas del castillo, Monsberg y Rainberg y, más allá, la cadena de los Alpes, frontera con Alemania. La casa en realidad no era tal, sino una serie de nueve grandes estancias, algunas de cuales sirvieron en otro

★*S.Z. "El mundo de Ayer".*

Stefan Zweig en su casa de Salzburgo

tiempo de establo, con techos altísimos, preciosos estucos y algunos fragmentos de espléndido papel pintado. El edificio estaba en un estado de ruina casi total.

A lo largo de los siguientes 20 años Zweig y Frederike, su primera mujer, fueron dando vida y calor a aquella reliquia y la transformaron en un hogar donde Stefan pudo trabajar tranquilo y a donde acudían amigos de todas partes del mundo. Tuvieron que reparar las cubiertas y las ventanas, por las que entraban el viento y la lluvia a raudales. Durante la durísima posguerra, no era posible encontrar por ninguna parte los materiales necesarios ni los obreros capaces de tales reparaciones. Zweig cuenta en sus memorias que tapaban las goteras más grandes con cartón cubierto con alquitrán y que en invierno tenían que subir al tejado para quitar la nieve con palas y así evitar que se hundiera la techumbre.

En 1918, el poeta y dramaturgo Hugo von Hofmannsthal y el director de teatro Max Reinhardt tuvieron la idea de reinstaurar un festival de música y teatro en Salzburgo. La tradición de acontecimientos musicales a gran escala no era ajena a esta peque-

ña ciudad de 40.000 habitantes. Ya en 1842 se habían organizado una serie de conciertos en homenaje a la memoria de Mozart, a los que asistió su viuda. Cuando se fundó el Mozarteum de Salzburgo comenzó la tradición de los festivales mozartianos en los que participaba, entre otras, la Orquesta Filarmónica de Viena con su director Hans Richter. Los festivales del Mozarteum continuaron de forma esporádica, aunque cada vez con más afluencia de público y participación de grandes músicos. Félix Mottl, Alfred Roller o Gustav Mahler fueron algunos de ellos. La guerra interrumpió esta tradición y, cuando parecía imposible que se reanudase dadas las penosas condiciones económicas y sociales de Austria tras la derrota, Hoffmannsthal y Richter, ambos hombres de teatro, pensaron que podrían remediar en parte la indigencia de músicos, actores, cantantes y técnicos, reviviendo el viejo festival y ampliándolo a todas las artes escénicas.

El 22 de Agosto de 1920 el nuevo Festival de Salzburgo puso en escena la obra Jedermann, una nueva versión de una comedia moral escrita en el siglo XV por John Bunyan, "The Calling of Everyman", sobre un auto sacramental anónimo aún más antiguo. El texto de la nueva versión lo escribió Hofmannsthal, con la puesta en escena de Reinhardt; los decorados corrieron a cargo de Alfred Roller y la dirección musical era de Franz Schalk.

A partir del año siguiente, se programaron conciertos y, desde 1922, intermitentemente, ópera. Jedermann sigue representándose cada año en la inauguración del Festival. El éxito del las primeras ediciones, junto con la recuperación económica del país, permitieron en 1926 la construcción de la primera Festspielhaus en el solar que habían ocupado antaño los establos arzobispales; al mismo tiempo se habilitaron las dependencias y el patio de la escuela de equitación adyacentes, adosados a la roca del Mönsberg. Paulatinamente, la programación se fue haciendo más compleja y más ambiciosa. La música de Mozart alternaba con obras contemporáneas, como Ariadne auf Naxos de Strauss. Directores de fama mundial: Bruno Walter, Arturo Toscanini o Clemens Krauss eran habituales en el podio. También la orquesta Filarmónica de Viena colaboraba en las representaciones y miles de melómanos de todo el mundo convertían a la pequeña ciudad en la capital mundial de las artes escénicas cada verano.

Mientras esto sucedía, Zweig, tras tres años de reclusión en su monte de los Capuchinos, había recomenzado sus anuales periplos de otoño e invierno por Europa y otros continentes tal como había sido su costumbre en los años anteriores a la guerra. Fueron para él unos años, entre 1924 y 1938, desde el fin de la inflación hasta la llegada de Hitler, de calma, éxito profesional y trabajo satisfactorio. Zweig era feliz en París visitando a su gran amigo Romain Rolland o a Paul Valery y a tantos otros intelectuales con los que sentía una fraternidad, una especie de comunidad de ideas que derribaría fronteras, prejuicios y mezquindades locales.

«Era grato viajar en aquellos años de calma. Pero también era grato volver a casa.

Zweig y su primera mujer **Friderike** en el jardín de Kapuzinerberg, en Salzburgo, en 1935

Una cosa curiosa se había producido en medio de un silencio absoluto. La pequeña ciudad de Salzburgo…, que yo había escogido precisamente por su situación apartada se había convertido en verano en la capital artística no sólo de Europa sino del mundo entero...

«Nadie quería perderse aquellos extraordinarios espectáculos. Reyes, príncipes, millonarios americanos, estrellas de cine, amantes de la música, artistas, escritores y snobs se daban cita en Salzburgo»★.

«De manera, pues, que sin moverme de mi propia ciudad, me encontré viviendo en el centro de Europa… Y una vez más, el destino me había concedido un deseo que ni tan siquiera me hubiera atrevido a imaginar y nuestra casa del Kapuzinerberg se convirtió en una casa europea. ¿Quién no ha sido nuestro huésped?»★.

«Han vivido en nuestra casa Romain Rolland, Thomas Mann, … H.G.Wells,

★*S.Z. "El mundo de Ayer".*

Hofmannsthal, … James Joyce, Emil Ludwig, Franz Werfel, … Paul Valery, Arthur Schnitzler….Alban Berg, Maurice Ravel, Bruno Walter, Bela Bartók… ¡Y cuántos más entre pintores, actores, eruditos! ¡Cuántas horas de conversación plácida y clara nos traía el viento cada verano!… Un día Toscanini subió los escarpados peldaños y en aquel mismo momento nació una amistad que me enseñó a amar y a disfrutar la música mucho más que antes». … «Entonces se podía volver a creer en el mundo, en la humanidad»[*].

Un Domingo de Ramos, muy temprano, las campanas tocaban en toda la ciudad. Era el último día del festival de Pascua. La mañana era fresca y el sol chispeaba en las volutas del Kollegienkirke. Todas las iglesias tenían programadas misas y conciertos; era tentador. Pero decidimos hacer nuestro viacrucis de los *cien escarpados escalones* hasta lo alto del Kapuzinerberg. Sabíamos que no podríamos ver la casa por dentro. Es una propiedad privada y no se visita. Caminamos a lo largo de Elisabethkal con el río a nuestra derecha y, a la altura del Staatsbrüke, torcimos a la izquierda y empezó una verdadera peregrinación por callejas medievales, buscando siempre la subida. Paramos a cuantos caminantes nos encontramos. Todos, nativos o turistas fueron encantadores pero nuestra pronunciación de *Zweig Villa* debía ser muy mala porque todos sonreían mucho y nos deseaban buena pascua. Por fin vimos un pequeño túnel con una placa que representaba la primera estación del Vía Crucis. Ahora ya sólo quedaban los cien escalones. Un largo rato después desembocamos jadeando en una placita cubierta de hierba. A un lado, una larga tapia, al otro, un vallado con árboles y en medio, un fraile capuchino. Le repetimos nuestra pregunta. No despegó los labios pero extendió los brazos y con una mano señaló un busto de bronce junto a la tapia y con el otro apuntó más allá del cercado. Entonces la vimos entre los árboles: una fachada ancha amarilla con remates blancos, una terraza colgada sobre la ladera, el jardín, los árboles, el bosque como fondo. Con emoción recorrimos monte arriba el perímetro del cercado. No veíamos sólo una casa; estábamos contemplando a Stefan con un grupo de amigos; inmaginábamos disparatadamente a Toscanini tomando un cocktail con Strauss a Berg charlando con Ravel y Bartok, a Zweig sonriendo y atendiendo a sus invitados mientras comentaba con Hofmannsthal la ópera de la noche anterior o el concierto de esa tarde. Y podíamos oír las conversaciones en alemán, francés, inglés y las risas y la alegría. Sentíamos con emoción que de verdad hubo un tiempo en el que *se podía creer en el mundo, en la humanidad*.

Al bajar la cuesta para empezar el descenso de los benditos escalones fue cuando vimos la vista de la ciudad tal como la describe Zweig en sus memorias; cientos de torres y cúpulas, los puentes sobre el Salzach, el Mönchsberg el Castilllo y, al fondo, la cadena de los Alpes.

Pero desde su terraza, Zweig también podía vislumbrar, entre las cumbres, Berchtesgaden y el final de su sueño.

L.O.S.

[*] *S.Z. "El mundo de Ayer".*

STRAVINSKI, *Pulcinella*

y el descubrimiento del pasado

HAY UNA FRASE en las *Crónicas de mi vida* que se puede entender como un ideario que marca el sentido y el desarrollo de prácticamente toda la obra de Stravinski: "Por su esencia, pienso que la música es incapaz de expresar nada en concreto: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca propiedad inmanente de la música. (...) Si, como siempre es el caso, la música parece que expresa algo, eso no es más que una ilusión, pero nunca una realidad". Eso dice Stravinski a mediados de los años treinta y es perfectamente coherente con su idea, desarrollada poco tiempo después en su *Poética*, de que "*inspiración*, *arte* y *artista* son palabras que nos impiden ver con claridad en un dominio en donde todo es equilibrio y cálculo, por donde pasa el soplo del espíritu especulativo". Esta contundente expresión formalista, que lleva implícita una condena del romanticismo, establece las estructuras básicas del estilo neoclásico de Stravinski, en el que renueva por completo su forma de hacer música y adopta el rol de un artesano que, a base de oficio y técnica, trabaja de manera despreocupada sobre materiales extraídos de fuentes y tradiciones muy diversas.

Si fuera posible –que no lo es en absoluto– condensar y resumir en unas pocas palabras este nuevo estilo de

Stravinski, que se desarrolla aproximadamente entre *Pulcinella* (1920) y *The rake s progress* (1951), se podría hablar de claridad, de equilibrio, de orden, de objetividad, de una simplicidad situada en el extremo opuesto a la exuberancia de sus primeros ballets rusos, que tienen su espacio en una Europa que se acerca inconscientemente al desastre, pero no en un mundo que, herido de muerte, demanda nuevas formas de modernidad. Jean Cocteau escribe en 1918 que "ya tenemos suficientes nubes, olas, acuarios, espíritus marinos y escenas nocturnas. Lo que necesitamos es una música que surja de la tierra, una música de cada día". Esa música de cada día la encuentra Stravinski en el pasado, alejándose de todos sus contemporáneos y, principalmente, de quien él mismo ha sido, para entregarse a los placeres de la música del XVIII: *Pulcinella* ofrece a Stravinski un nuevo horizonte, "fue mi descubrimiento del pasado, la epifanía que posibilitó toda mi obra tardía. Fue una mirada hacia atrás, la primera de muchas relaciones amorosas en esa dirección, y también una suerte de mirarse en el espejo".

Diaghilev y la *belle époque*

El primer encuentro entre Stravinski y **Sergei Diaghilev**, el legendario productor ruso, tiene lugar en San Petersburgo en febrero de 1909, con ocasión del estreno del *Scherzo fantastique* y los *Fuegos artificiales* del compositor. Diaghilev acaba de triunfar en la Ópera de París con un montaje de *Boris Godunov* y busca compositores jóvenes de talento para aterrizar en la capital francesa con su compañía de Ballets Rusos, convencido de que al ballet le espera un futuro mucho más favorable que a la ópera. Rusia ha mostrado siempre un gran interés por la danza y los éxitos de Diaghilev en París deben mucho a una tradición que se remonta a los tiempos de Pedro el Grande y que aún perdura en el Teatro Mariinski en los primeros años del XX, pero su intuición teatral es extraordinaria y en el joven Stravinski encuentra al compositor ideal para conquistar a la sociedad parisina de la *belle époque*. No olvidemos que ese París que recibe con entusiasmo la llegada de los rusos es el mismo que acaba de mirar con indiferencia a músicos como Brahms, Mahler o Wagner. La compañía de Diaghilev cuenta con escenógrafos, coreógrafos, compositores, directores de orquesta y bailarines que hoy son leyenda. De su mano estrena Stravinski *El pájaro de fuego* (1910), *Petruschka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913), con los que uno y otro aspiran veladamente a renovar el ideal wagneriano de la obra de arte total. No hace falta insistir en la importancia de estas tres obras, como tampoco conviene exagerarla: lo fundamental en ellas, especialmente en la *Consagración*, es la voluntad de devolver a la música occidental una esencia rítmica eludida durante décadas por los compositores románticos, y eso es algo que va a tener más consecuencias en la música de sus contemporáneos que en la suya propia, porque la guerra que está a punto de estallar va a cambiar el mundo que rodea a Stravinski, y por tanto el rumbo de toda su obra.

La guerra arruina la mayor parte de los proyectos de Diaghilev, que asiste a la dispersión casi total de su compañía, aunque no por ello renuncia a tener encuentros con Stravinski. El compositor, instalado en la localidad suiza de Morges, a orillas del lago Leman, vive en unas circunstancias sumamente precarias y compone por supervivencia, dándose la paradoja de que esa necesidad motiva una obra maestra como es *La historia de un soldado*, compuesta para una combinación ligera de instrumentos con la idea de "crear con el mínimo presupuesto posible una espacio de pequeño teatro ambulante que fuera fácil de transportar de un sitio a otro y de presentar en pequeños lugares". *La historia del soldado* tiene una vida inicial muy corta, pues una epidemia de gripe española impide que pueda representarse más allá de su estreno en Laussanne. Por eso, finalizada la guerra, en un nuevo encuentro con Diaghilev, Stravinski le propone una representación del *Soldado* por los ballets rusos, pero el empresario se nie-

ga a programar una pieza que no ha sido auspiciada por la compañía. La tensión se resuelve con el encargo de una nueva obra en septiembre de 1919: Diaghilev propone al compositor orquestar unos fragmentos musicales del siglo XVIII para realizar un nuevo ballet, que será el futuro *Pulcinella*. Stravinski se sorprende cuando escucha que el autor de la música es Pergolesi, y en un primer momento piensa que Diaghilev delira, pero se anima a dar una oportunidad a esa música que, para su sorpresa, le va a enamorar.

Pulcinella: un cuadro de época

Polichinela, Pilcianelo o Pulcinella es un astuto personaje de la *Commedia dell Arte* que, caracterizado por su aspecto encorvado y su nariz aguileña, viste habitualmente de blanco y porta un gorro puntiagudo. Stravinski lo recuerda como un gamberro borracho, obsceno y deslenguado. En el argumento del ballet, tomado de un manuscrito napolitano de 1700, las chicas del pueblo están enamoradas de Pulcinella, lo que desata los celos de los chicos, que se unen para matarle. Pero Pulcinella los burla gracias a un doble, apareciendo en forma de mago y consiguiendo arreglar el casamiento de todos ellos. Stravinski trabaja en la elaboración de la trama y la selección de los números con Diaghilev y **Leonid Massine**, que se hará cargo de la coreografía. Massine, formado en la Escuela del Bolshói, es en ese momento el coreógrafo principal y el bailarín estrella de la compañía tras la salida de Nijinski. Con sus trabajos para *Las Meninas* (Fauré) y *Kikimora* (Liádov) los Ballets Rusos realizan sus únicas visitas a San Sebastián en agosto de 1916. A Stravinski la coreografía para *Pulcinella* le parece buena en líneas generales, únicamente se dan ligeras discrepancias que se deben a malentendidos en torno a la orquestación de ciertas escenas.

Un elemento enormemente estimulante para Stravinski es la posibilidad de trabajar con **Pablo Picasso**, que se encargará de los decorados y del vestuario. La relación entre el músico y el pintor data de 1917, cuando ambos coinciden en Italia: "me encantó de inmediato su forma llana y poco entusiasta de hablar, así como su característico acento español en cada sílaba". Picasso acaba de colaborar con Diaghilev en el estreno de *El sombrero de tres picos* (Falla) y de realizar en Italia los decorados del ballet *Mujeres de buen humor*, con música de Scarlatti, en ambos casos con formidable éxito. Aun así, en *Pulcinella* saltan chispas entre Picasso y Diaghilev, dado que ambos tienen ideas muy distintas de la obra que quieren ofrecer al público. Los diseños originales del pintor son para unos trajes de la época de Offenbach con rostros que lucen patillas en lugar de máscaras, pero Diaghilev –que termina saliéndose con la suya– prefiere un *Pulcinella* al estilo tradicional de la *Commedia dell Arte*. El decorado final consiste en una calle de Nápoles al claro de luna, con balconadas de estilo español y vistas tanto a la bahía como al Vesubio humeante.

Stravinski compone la obra en Morges entre septiembre de 1919 y abril de 1920 con el título de *Pulcinella, ba-*

El violinista **Samuel Dushkin** e **Igor Stravinski**

llet avec chant en un acte d'après Giambattista Pergolesi. Con el tiempo hemos sabido que sólo once de los veintiún fragmentos empleados son realmente de Pergolesi, los restantes corresponden a compositores como Gallo, Monza o Parisotti, pero eso no altera lo más mínimo la coherencia de una obra que se interesa no por una individualidad concreta sino por las convenciones estilísticas de toda una época. Esa es precisamente una de las esencias del neoclasicismo, aunque en este momento Stravinski no sea consciente de ello. Su principal preocupación es convertir las piezas operísticas y de concierto que tiene en sus manos en números de ballet, pero no tarda en descubrir que esa distinción no existe, que el componente rítmico es consustancial a la música del XVIII, que toda ella es "en cierto sentido, música de baile".

En contra de lo que parece ser el deseo inicial de Diaghilev, Stravinski emplea una orquesta reducida, con cuerdas divididas –como en épocas pasadas– entre *concertino* (2, 1, 1, 1) y *ripieno* (4, 4, 4, 3, 3), sin clarinetes y sin percusión. Además, tres solistas (soprano, tenor y bajo) cantan desde el foso desligados de la acción que se desarrolla en escena. La personalidad del compositor, que es la que con-

vierte *Pulcinella* es una obra inequívocamente stravinskiana, viene dada por una escritura orquestal caleidoscópica que da lugar a deliciosas combinaciones instrumentales, por los *ostinatos*, por las dinámicas, por la recomposición de las armonías, por eso que a menudo se denomina alquimia sonora, pese a que él mismo confiese a Craft que la obra es extraordinaria no por lo mucho sino por lo poco que se ha añadido o cambiado. No es posible adoptar una actitud más radicalmente antirromántica: Stravinski no sólo se traslada a un mundo que aún no conoce el romanticismo, sino que rompe en pedazos la tendencia del XIX a acentuar, intensificar y vigorizar los modelos heredados del pasado. Simplemente les imprime nuevos aires para componer, con música del XVIII, una obra de su tiempo. Y desde luego, *Pulcinella* representa también el giro definitivo en su vida artística hacia Occidente, hacia una tradición musical que no es la suya, hacia un pasado que se le presenta como fuente de auténtica modernidad.

El público recibe bien *Pulcinella* el día del estreno, celebrado en la Ópera de París el 15 de mayo de 1920 con dirección de **Ernest Ansermet**, no así el conjunto de la crítica, que en su mayor parte lanza dardos sobre Stravinski acusándole de componer música sencilla, de desertar de la modernidad, de renunciar a su herencia rusa, incluso de realizar un sacrilegio con respecto a Pergolesi. La noche siguiente el compositor se consuela en una gran fiesta al sur de París junto a Cocteau, Diaghilev, Massine, Picasso, Poulenc y otros tantos, con borrachera y guerra de almohadas incluidas, según el relato de Jean Hugo. Sabe que sus admiradores no le perdonan su abandono del lenguaje de sus primeros ballets rusos, "lo que a mí me emociona o me aporta felicidad, a ellos les deja indiferentes, y lo que a ellos les interesa, para mí no tiene ningún valor" (*Crónicas*), pero está decidido a seguir su camino, el mundo de *La consagración de la primavera* ha quedado atrás, y esa honestidad consigo mismo conlleva un precio –la inevitable pérdida de público– que debe pagar iniciando, en paralelo a su vida como compositor, una nueva carrera como intérprete de sus propias obras.

De *Pulcinella* a la *Suite Italienne*

Una invitación de la Sociedad de Nuevos Conciertos para dirigir en Amberes en el enero de 1924 marca el comienzo de esta nueva actividad de Stravinski, que pronto continúa con una serie de conciertos en Barcelona y en Madrid. Rápidamente le reclaman en Estados Unidos para tocar su recién terminado *Concierto para piano y orquesta*, y aunque duda de sus condiciones técnicas, accede a poner a punto sus dedos practicando estudios y ejercicios de Czerny, a quien considera un pedagogo notable además de un "músico pura sangre". Estos comienzos están dominados por los nervios y el miedo escénico, lo que es comprensible tratándose de un compositor de relevancia mundial empezando una carrera desde cero, pero el piano y la dirección de orquesta le abren nuevas puertas, entre ellas una decisiva para su futuro, que

Stravinski pintado por **Picasso**

es la de América. Al mismo tiempo, nada puede evitar que su distanciamiento del mundo ruso lleve a un distanciamiento con Diaghilev y, de puro natural, a la aparición en su vida de nuevos referentes.

En 1931 conoce a Samuel Dushkin, para el que compone su *Concierto para violín* con la condición de que el intérprete "se ponga a mi entera disposición para darme todas las indicaciones técnicas que yo pueda necesitar". Se entienden fabulosamente y juntos ofrecen numerosos conciertos en los que tocan tanto obras originales del compositor como otras adaptadas de piezas previas para completar el repertorio de sus giras. Al segundo grupo pertenecen arreglos de diferentes partes de *El pájaro de fuego*, *El ruiseñor*, *El beso del hada* y, evidentemente, *Pulcinella*, que presta sus materiales a la *Suite italienne* (1933) a partir de seis movimientos de la partitura original. Hay otra suite del mismo nombre, extraída también de *Pulcinella*, para violonchelo y piano, compuesta para Gregor Piatigorsky. Stravinski no parece mostrar gran interés por ellas, acaso porque las considera obras funcionales, pero no por ello la *Suite italienne* deja de tener entidad como obra de cámara autónoma, aislada del mundo del que procede, pues es palpable la voluntad del compositor de diferenciarla del ballet, de jugar con las dinámicas y las líneas melódicas, de burlar un material que nace burlado y que acaba convirtiéndose, como por arte de magia, en una música totalmente nueva. Si, como dice Stravinski, "mi libertad será tanto más grande y profunda cuando más estrechamente limite mi campo de actuación y me imponga más obstáculos" (Poética), en pocas obras como en la *Suite italienne* respirará aires tan puros de libertad.

A.V.U.

Programación

temporada 2016-2017

ESTA TEMPORADA se configura, como en años anteriores, equilibrada en los grupos que forman el grueso de nuestra programación, Solistas y Cámara. Éstos se completan con el de Orquestas, más reducido por su presupuesto, y con el Canto, igualmente corto por su especialización.

Seguimos intentando diversificar y ampliar el repertorio de obras de manera significativa y se mantienen los 31 conciertos de otros años.

Otra característica interesante es dar a conocer un amplio número de artistas que actuarán por primera vez, casi la mitad de nuestra programación. Esto confirma que intentamos compaginar los intérpretes de las nuevas generaciones con anteriores ya consagrados. Este planteamiento ayuda a ajustar presupuestos, aunque también entraña riesgos que creemos merece la pena correr. Son muchas las satisfacciones que nos deparan los que inician su carrera internacional y tenemos la suerte de seguir desde un principio en su brillante desarrollo.

Algunas novedades además de las integrales de los tríos con piano de Brahms y las Suites francesas de J.S. Bach, son el homenaje a Fritz Kreisler en recuerdo de su concierto en la Filarmónica con doce de sus obras y el recuerdo a George Philipp Telemann en el doscientos cincuenta aniversario de su fallecimiento y a Max Reger en el centenario de su muerte.

Vamos a seguir en esta exposición el orden cronológico de actuación.

Janine Jansen inaugura la temporada el 10 de octubre, lo señalamos porque hay un cambio de fecha. Esta violinista excepcional vuelve a estar con nosotros acompañada por el pianista **Alexander Gavrylyuk** en un programa de gran envergadura. El **Trío Tetzlaff** está formado por los hermanos Christian, violín y Tanja, violonchelo que han estado con nosotros como solistas y el pianista Lars Vogt que también nos ha visitado. Presentan un programa denso con los tríos de Brahms. El Trío formado por **Jörg Widmann**, clarinete y compositor, **Tabea Zimmermann**, viola y **Dénes Varjón**, piano, interpretarán a Schumann y Kurtág en varias combinaciones instrumentales. Widmann tocará una de sus obras para clarinete solo y los tres se unirán para interpretar el célebre Trío "Kegelstatt" de Mozart. La **Orquesta Aurora** es una de las jóvenes orquestas emergentes británicas que está teniendo un gran éxito. No viene con su director titular, Nicholas Collon, sino con el interesante director suizo **Baldur Brönnimann** y el pianista invitado **Louis**

El Trío formado por **Dénes Varjón**, **Tabea Zimmermann** y **Jörg Widmann**

Schwizgebel, ganador del Concurso de Ginebra. Noviembre comienza con el recital de **Arcadi Volodos**, ya muy conocido entre nosotros. Este soberbio pianista tocará un programa romántico. Hará su presentación **Les Paladins**, conjunto barroco francés dirigido por su titular **Jérôme Correas** con la soprano **Sandrine Piau** que ya ha triunfado en nuestra sala. El

Sandrine Piau

programa con obras de Vivaldi es muy variado. El violinista ruso **Sergei Krylov** con **Beatrice Magnani** al piano, se presentan en la Filarmónica. Este ganador del Concurso Fritz Kreisler, va a dedicar la segunda parte del concierto a este mítico violinista y compositor, lo que nos impulsa a dedicarle un homenaje recordando su memorable actuación en nuestra sala el 12 de mayo de 1934, en la época cumbre de su carrera. Cerramos el mes con el **Cuarteto Ehnes**. El canadiense James Ehnes ha decidido incorporarse a la música de cámara a través del cuarteto que ha creado. Estuvo entre nosotros dando un recital. El programa es muy variado, del Mundo Clásico a Bartók. En diciembre incorporamos a nuestra programación a un joven talento, se trata del violonchelista francés **Edgar Moreau** que viene acompañado por el también joven pianista **Pierre-Yves Hodique**. Moreau forma parte también del Cuarteto Renaud Capuçon, que va a prolongar su serie de conciertos en recuerdo de Adolf Buch durante

Tine Thing Helseth

dos o tres años más ante el éxito obtenido. Tenemos que agradecerle su programa renovador. Cierra el mes, antes de Navidad, el reconocido **Cuarteto Borodin**, al que acompaña el estupendo pianista **Alexei Volodin**. En el programa se interpretan importantes obras de Medtner poco conocidas.

Iniciamos enero con la presentación del **Arcangelo Ensemble**, grupo reducido de la excelente formación británica, que dirige **Jonathan Cohen**. Actuará como solista **Kristian Bezuidenhout** en varios conciertos para teclado de Bach. El programa se completa con obras de Telemann, del que se celebra el 250 aniversario de su muerte. Vuelve a estar con nosotros la canadiense **Angela Hewitt**, la excelente intérprete de J.S. Bach para darnos a conocer su versión de las Seis Suites francesas. Por último, este mes vuelve el **Cuarteto Jerusalem** que tanto éxito ha tenido con la Integral de los Cuartetos de Shostakovich, en esta ocasión con obras de Haydn, Prokofiev y Beethoven. Febrero se abre con la presentación del **Cuarteto Attacca**. Este conjunto norteamericano ha hecho su carrera en la Julliard School y ha estado protegido por el Cuarteto que lleva este nombre. Entre otras obras, nos dará a conocer unas Danzas del compositor americano J. Adams. El concierto de la **Camerata Salzburg**, coincidirá, si todo va bien, con el número MMM de los conciertos organizados directamente por nuestra Sociedad. La Camerata esta vez viene con el magnífico pianista **Rafal Blechacz**, ganador del Concurso Chopin de hace unos años. Tocará un concierto de Mozart. Como es habitual, **Grigory Sokolov** no nos dará el programa hasta última hora, lo que entraña el riesgo de coincidir en obras con otros pianistas, pero son avatares al contar con este genial intérprete. Termina este mes con el recital de la trompetista noruega **Tine Thing Helseth** con **Gunnar Flagstad** al piano, concierto que quedó aplazado el año pasado por enfermedad de la artista y que podemos retomar ahora. Programa variadísimo. Marzo se abre con el recital de canto del famoso tenor polaco **Piotr Beczala** acompañado por **Helmut Deutsch**, gran especialista en este repertorio. Este cantante, gran figura de la ópera, también se dedica con gran aceptación al mundo del lied y la canción. Cantará lieder y canciones de Schumann, Karlowich, Dvorák y Rachmaninov. El **Cuarteto** norteamericano **Emerson**, siempre uno de los grandes, vuelve con un programa en que dominan las obras de Shostakovich y Tchaikovsky. Creo que es importante el debut en la

Cuarteto Borodin

Sociedad Filarmónica del gran pianista **Pierre-Laurent Aimard**. Interpretará dos obras capitales de Schubert y Beethoven. Hemos podido volver a traer a la **Orquesta Barroca de Friburgo** con **Pablo Heras Casado**, director que está haciendo una gran carrera. En esta ocasión viene como solista la violinista **Isabelle Faust**, a la que todos recordarán en sus actuaciones y su grabación en nuestra sala del Concierto de Brahms con la Mahler Chamber y Daniel Harding. En el programa, obras de Mendelssohn. Este mes finaliza con la presentación del **Cuarteto Alma** y el pianista ucraniano **Alexander Romanovsky**. El cuarteto está formado por miembros de la orquesta del Concertgebouw y de la Netherlands Philharmonic. El pianista es uno de los jóvenes que está haciendo una destacada carrera. Se une al cuarteto para tocar el quinteto de Franck.

En abril, tendremos a la reconocida soprano alemana **Christiane Karg**. Conoce maravillosamente el repertorio liederista y su programa abarcará obras de Schubert, Schumann, Pfitzner y Mahler. Será acompañada al piano por otro gran especialista **Gerold Hubert**. Después de Semana Santa y Pascua, hará su presentación el pianista británico **Paul Lewis**, prece-

Pierre-Laurent Aimard

Jean-Guihen Queyras

dido de gran fama. Interpretará obras de Bach, Beethoven, Chopin y Weber. En mayo, contaremos con el renombrado violonchelista **Jean-Guihen Queyras**, que ya ha participado en nuestros conciertos. Esta vez viene con **Alexander Melnikov** al piano, con el que forma un dúo muy reconocido. El programa es diverso con obras de Schumann, Beethoven, Webern y Rachmaninov. El **Cuarteto** alemán **Fauré**, bien conocido en nuestra Sociedad, ha aceptado tocar una obra de Max Reger para recordar que en 2016 se celebra el centenario de su muerte. Es triste que haya pasado inadvertida esta fecha de un gran compositor. El **Cuarteto Quiroga**, otro de nuestros cuartetos con el Casals, que tiene una carrera consolidada, viene con **Valentin Erben**, antiguo miembro del Cuarteto Alban Berg. Tocarán dos quintetos con segundo violonchelo, el de Schubert y uno de Boccherini, el del famoso minueto. **Ana Mª Valderrama** ha ganado el Concurso Pablo Sarasate, y es norma de la Sociedad Filarmónica favorecer a los artistas nacionales que inician una carrera prometedora, así lo hemos hecho repetidas veces y lo seguiremos haciendo, no sólo con estos intérpretes sino también con los que desarrollan su actividad en orquestas extranjeras de reconocido prestigio. Le acompañará al piano **Luis del Valle**. Ofrecerán un programa variado en el que no podían faltar obras de Sarasate. Termina el mes con otro pianista esplendido **Nikolai Lugansky**, también conocido en la Filarmónica. En su actuación obras de Tchaikovsky, Chopin y Rachmaninov. Finalizamos la temporada con dos conciertos en junio. El **Ensemble de vientos de la Orquesta del Festival de Lucerna**, que aparte de su calidad está también entre nosotros por otros motivos, el primero hacer obras de cámara que están fuera del repertorio habitual, dada la dificultad de encontrar esas formaciones y el segundo, que entre sus miembros se encuentran varios instrumentistas a los que hacíamos referencia unas líneas más arriba. La clausura de la temporada la hará la **Orquesta de Cámara Rusa de San Petersburgo**, que está asociada a la Orquesta Filarmónica. Será dirigida por su titular **Juri Gilbo** con dos relevantes solistas que ya han colaborado con la orquesta, **Nikolai Tokarev**, piano y **Sergei Nakariakov**, trompeta. Desarrollarán un programa con obras de Tchaikovsky, Elgar y conciertos de Haydn y Shostakovich.

A.A.

KARMELO ERREKATXO

«La Filarmónica es un milagro»

Karmelo Errekatxo
[Fotografía de Iñaki Andrés]

LA BONDAD HABITA con naturalidad en él. Brota de su mirada con serenidad y se acuesta plácida en un sonrisa casi perenne. Sólo de vez en cuando, una nube empaña sus gafas y el gesto se torna tosco, abrupto, pero dura lo que una nube de algodón de azúcar en manos de un niño. Como a Beethoven, algunas palabras se le distraen en los oídos antes de llegar a su destino, pero, como al genial compositor alemán, su amor por la música le diluye todo obstáculo. Es Karmelo Errekatxo, nacido en el «fatídico» 1933; de Bilbao por unos segundos y de Las Arenas para toda la vida. Bancario de subsistencia y crítico de pasión.

- ¿Crítico o criticón?

- Las dos cosas (*sonrisa diminuendo*). El crítico es el que tiene su pose, su sentido de las cosas. El criticón es aquel que cuando las cosas no le gustan lucha entre no herir demasiado ni molestar y la necesidad de decir 'algo'. Hombre, si criticón se dice despectivamente, pues no, no me gusta.

- Qué es un crítico.

- (*Silencio sostenuto*) Lo que debiera ser: la cabeza bien asentada, poseer un gran bagaje, tener los mayores conocimientos posibles y, sobre todo, estar informado continuamente de todas las novedades: de los autores, de las escuelas, porque para mí el estudio no acaba en el XVIII ni en el XIX, acaba hoy, ahora.

- Qué función cumple un crítico.

- Yo distinguiría por lo menos dos tipos de críticas. La primera, cuando el crítico va muy al fondo y la segunda, aquella en la que el crítico tiene que hacer un poco de periodismo, es decir, informar, pero sin apabullar. Si se meten muchos rollos, se deja de leer y, al final… «¡Bah!, voy a Deportes que de eso sí que entiendo». ¿Estoy contestando? (*afectuoso*).

- ¡Sí, claro! Por qué tiene que haber un crítico.

- (*Pausa reflexiva*) El crítico… (*lo ha encontrado*) debiera orientar sobre si aquello que se ha interpretado sigue los cánones obligatorios desde el punto de vista histórico, interpretativo. Así debería ser una crítica seria. Luego está la que es más liviana, la que se usa ahora, por cierto, pero la verdad ésta nada tiene que ver con una crítica.

- Perdone la reiteración pero, ¿podría definir mejor cuál es esa crítica que poco tiene que ver con una crítica?

- (…) Que me digan que el teatro estuvo lleno, que hubo muchos aplausos, que hubo toses… Todas esas anécdotas periodísticas se suelen utilizar para decir que aquello estuvo muy bien porque se aplaudió mucho, pero claro, no se sabe si aquellos que aplaudieron tienen entidad, conocimientos para saber si no les han dado gato por liebre, que, ojo, en música se da, ¡vaya que se da!

- Es decir, que el crítico debe estar fijo en la esencia de lo que se está interpretando.

- (*Contundente*) Yo no puedo hacer un patrón de crítico. Pero sí creo que hay que poner todo lo que se pueda sobre aquello que se ha interpretado…

- ¿El crítico es un ser frustrado?

- A ver si entiendo por dónde va la pregunta. Ya sé que se dice mucho aquello de que «este quería ser músico, pero como es tan malo, ahora se dedica a hacer críticas».

- Exacto.

- Pues no tiene sentido. El crítico ha de tener un espíritu crítico, y no tiene nada que ver que, porque no sea buen intérprete, se dedique a decir lo mal o bien que lo hacen los otros.

«La crítica en España ha caído en desuso. Y gran parte de la que queda es benevolente, hecha para no molestar».

- La crítica es un género que ha caído en desuso.

- Sí. En este país, en España, ha caído asombrosamente. Y, además, gran parte de la crítica que se hace es benevolente, para no molestar.

- Está pasada de moda.

- No lo creo. En Inglaterra, en Francia, en Alemania se hace mucha crítica ya sea de música en directo como de música grabada. ¡Ah! quede claro que hablo de música clásica. De la otra si sé, pero no de ella no hablo (*Risa franca, firmemente sostenida por unas manos fibrosas soldadas a las rodillas*).

- ¿Hay tirantez entre el crítico y el artista?

- No mucha, la verdad. A ver, si el crítico demuestra que es un torpe, claro que el músico va a estar contra él, pero de suyo, no. Yo nunca me he encontrado con nada de eso.

«Siempre he procurado ver lo bueno que un intérprete tiene, sobre todo si es joven. La crítica también es ayuda»

- ¿Ha recibido presiones?

- No. Ninguna. Y además quiero subrayar algo: Siempre he procurado, sobre todo si el intérprete es joven y es de aquí, ver lo bueno o casi todo lo bueno que tiene (*lleno de ternura*). Creo que es una forma de hacer crítica… (*los dedos disipan el espacio para que brote la confesión*), pero ayudando, porque también la crítica debe ayudar. Por ejemplo, no tiene ninguna importancia si un chaval de 18 de años se equivoca en una nota al interpretar la *Patética* de Beethoven. Lo que importa es el espíritu de la obra, no un Fa en lugar de un Fa sostenido. Importa que haya hilazón desde el principio hasta el final, que no parezca que la obra la ha aprendido a trozos.

- Hay veces que ocurre todo lo contrario a lo que el crítico opina.

- Eso sucede. Y por varias razones: Una, por un mal día del crítico; otra, y esta es la más normal, ese público no sabe y va mediatizado por los propios periódicos…

- La frase «éxito pese a las críticas» se suele enarbolar con orgullo, especialmente por los promotores de ese concierto.

- No entiendo la frase «pese a las críticas». Supongo que se refiere a las críticas malas.

«No tiene sentido decir que un crítico es un ser frustrado»

- Sí.

- Bueno (*balbucea*), pero es que el crítico no puede ser la reunión de todos lo pareceres que hay entre el público.

- El público puede pensar: «Errekatxo dirá lo que quiera, pero a mí me ha encantado».

- Claro, y de hecho lo hacen. ¡Hombre!, yo también puedo decir cosas de ellos, porque, por ejemplo, en cuanto se pasa del siglo XVIII… (*una sonrisa pícara queda suspendida en el aire como la brisa de una tarde de julio*). ¡Ya me he desviado!

- ¿Algún artista le ha felicitado, aun cuando su crítica no haya sido favorable?

- Sí me han agradecido, pero no demasiado, y tampoco hace falta, porque es una forma de dar a entender que te quieren comprar.

- Qué crítica es la que le encanta rememorar.

- Cuando oí por primera vez a Rostropovich. Tocó con la Sinfónica de Bilbao el *Concierto para violonchelo* de Dvorak. ¡Aquello era Dvorak!

- Y ahora ¿cómo ve los toros desde la barrera?

- El placer mayor es no tener que criticar el concierto al que asistes. Como más se disfruta es escuchando, atendiendo, sin tener que pensar si el intérprete sigue o no el espíritu de Brahms…

- ¿Es indispensable que el crítico esté formado sobre aquello que va a ver?

- (*Solemne*) Sí, incluso cuando es un estreno.

- Formación a la que hay que añadir el bagaje de cada uno.

- Todos estamos cargados de referencias. Yo escucho música desde los 12 años, edad en la que empecé a cantar gregoriano en el coro de Las Arenas… Nuestra mente siempre está funcionando y si tienes espíritu musical, recibes referencias musicales toda tu vida. Incluso al ir por la calle, aunque parezca mentira, hay una especie de sinfonía entre el tren, el metro, los coches, la gente, los críos… Todo eso está formándose y transformándose en nuestro interior.

- ¿Ha estudiado música?

- Sí, pero no tengo título. Empecé desde niño aprendiendo todos los días repertorio de gregoriano, música de iglesia, etc. Luego, por mi cuenta, acudí a una profesora para recibir clases de piano, pero ella ya me dijo: «¡Ay, con esas manitas!». Lo fui asimilando como pude hasta que al final me convencí y me dije: «Mira Karmelo, lo de una carrera, está claro que no».

- En cualquier caso es importante que todo crítico sepa bastante sobre el arte que va a criticar: pintura, escultura, música, etc.

- En mi caso, si vengo con la partitura, sigo al intérprete. Otra cosa es que pueda tocarla.

- Qué es la música.

- Algo sin lo que, presumiblemente, no podría vivir. Me ha ayudado cuando las cosas me han venido mal y también cuando me han venido bien.

(*Una sonrisa cómplice brota de cada uno de las decenas de retratos que en el cuartito de la Filarmónica siguen en aparente silencio esta entrevista*).

- ¿Cómo ve el futuro de esta sociedad?

- Esto es un milagro. El que se mantenga, el que haya venido toda esta gente (*mira con detenimiento a su alrededor*) causa admiración, como lo causa también la acústica de sala. Y no puedo decir «lo que ha sido», porque sigue siendo.

- ¿Pero no cree que le urge modernizarse?

(*Silencio de calderón*).

- Se lo cuestiono de otra forma: si se mira el patio de butacas, la pregunta viene veloz: ¿dónde está la savia joven?

- (*Susurrante*) No está.

«Cada socio debe sentir esta sociedad como algo suyo. Quienes nos precedieron no sólo amaban la música, sino que lucharon por algo que sentían que Bilbao debía tener».

- Y qué idea se le ocurre para que la Sociedad resurja.

- Lo primero es que cada socio tome la Filarmónica como algo absolutamente suyo, para bien y para mal. No sólo que sea «pago, vengo, escucho y me voy». Quienes nos han precedido no sólo eran amantes de la música, sino que lucharon e hicieron algo que sentían que Bilbao debía tener. La Sociedad Filarmónica de Bilbao sigue causando admiración en muchos sitios. No hace mucho, un crítico especialista en discos vino aquí porque no entendía cómo una sociedad musical, a la que viene lo mejorcito en música de cámara, se podía mantener sólo con las cuotas de los socios. Esto (‘*tan, tan, tan’ subraya rítmico sobre la mesa*) es un milagro. Esto no se da en ninguna otra parte del mundo.

- Pero sin juventud corren el riesgo de ser los más ricos del cementerio.

- (*Con sequedad*) No soy quién para juzgar esas cosas.

(*La nube de algodón de azúcar acaba de hacer acto de presencia*).

- ¿Le ve futuro?

- ¿Eh?

(*Las palabras se han distraído en los oídos beethovianos*).

- Perdone, ¿la Sociedad Filarmónica tiene futuro?

- ¿Futuro? Mientras haya sensibilidad entre los bilbaínos, entre la gente que acude aquí, yo creo que tendrá futuro. De hecho, en el último concierto, la sala estaba llena o casi llena. Quien viene aquí es porque ama la música, mientras exista eso, hay futuro.

«Aquí viene quien quiere y ama la música. Nadie se traga un cuarteto de cuerda sólo por decir que ha estado en esta sala».

- Cree que la Filarmónica tiene la consideración social que se merece.

- Bueno, en algún momento ha existido el prejuicio de creer que es una sociedad crematística, pero eso no es así. Aquí viene todo el que le da la gana, al que le interesa la música. Eso está clarísimo. Nadie se 'traga' un cuarteto sólo por decir que ha estado en la Filarmónica.

- Pero, insisto, a diferencia de su gemela londinense, la Wigmore Hall, se está quedando mayor.

- (*Respira hondo y sonríe*) No voy a contestar a eso. No estoy capacitado.

- ¿Y si el actual presidente, Asís Aznar, le pidiera una idea?

- Asís, del que soy amigo, tiene su gente, su equipo. Ellos son los que estudian…

- Se evade continuamente.

- Ya sé que son evasivas. Sinceramente le digo: no me siento capaz de decirle nada a un señor que logra mantener esto y que en su día tuvo que poner algo más que el alma para que siguiera adelante. Qué le digo, ¿que deje de venir doña Eulalia?

- Y por qué va a tener que dejar de venir 'doña Eulalia', pero sería ideal que viniera de la mano de 'Arkaitz', por ejemplo.

- (*Risas de alivio*). Sí, es un misterio. Cada vez más gente joven estudia música…, pero no viene, ¿qué pasa? ¿por qué?

'Click', 'click', el fotógrafo se abre paso entre otra pequeña nube de algodón, 'click', 'click', fotografía entre fotografías, juego de color y blanco negro, cruces de miradas, ecos lejanos de Onda Vasca, la revista *Ritmo*, *Tribuna Vasca* y Radio Euskadi acuden de nuevo a Errekatxo y le llevan a aquel largo camino en el que entre otros escuchó a quienes ahora observa, 'click', 'click', la paciencia se acaba, 'click', «ya está, ha sido la última». La luz se apaga y en el silencio, de momento, ni una ceniza del esplendor.

G.P.

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

Lali Otero de Saavedra

Asier Vallejo

Asís Aznar

Gorka Pinillos

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