

# El **b**oletín

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao



EN PORTADA:

*Julia Fischer, Nelson Goerner, Sol Gabetta,  
Philippe Herreweghe, Dorothea Röschmann y Daniele Gatti*



## Sociedad Filarmónica de Bilbao



**H**EMOS CERRADO LA TEMPORADA antes de que tengan en sus manos este Boletín de verano y creemos que ésta se ha desarrollado en general con excelentes resultados y sin ningún contratiempo digno de mención, salvo el cambio a última hora de un pianista en un concierto de cámara por enfermedad. Con este ejemplar acompañamos también el programa detallado de toda la temporada 17-18, como en años anteriores, que facilitará a nuestros socios el organizar sus proyectos futuros.

Se inicia este número con un artículo sobre Monteverdi y sus óperas “De Orfeo a Poppea”. Magnífico repaso a esta actividad teatral que basta con tres obras para coronar a Monteverdi como uno de los compositores de ópera más grandes de la historia. También señala la autora que reducir la labor al teatro-musical supone limitar su producción a un único campo compositivo. Monteverdi compuso además gran número de obras de carácter sacro y profano.

He seguido con la intención de presentar la programación de la temporada de forma escueta, ya que dispondrán con el programa general de todas las obras detalladas que interpretarán los artistas.

En noviembre, el Cuarteto Ébène con dos sobresalientes solistas (Antoine Tamestit y Nicolas Alstaedt) interpretarán “Noche transfigurada” de Schoenberg. Esta obra da pie para que el autor nos de a conocer, en un espléndido trabajo, sus comienzos como compositor hasta llegar a esta obra que analiza en profundidad.

La entrevista está dedicada a Angela Hewitt, esta genial pianista, asidua a nuestros conciertos, en la que ha desarrollado su actividad centrada en un compositor: Juan Sebastian Bach.

Espero que la temporada que les presentamos sea de su agrado, se desarrolle con normalidad y consiga estimularles y hacerles disfrutar musicalmente.

Asís de Aznar

*Presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao*

# DE ORFEO A POPPEA

En el 450 aniversario del nacimiento de  
**Claudio Monteverdi**



*«Y ahora [...] podéis gozar alegremente de la suavidad de la música del nunca suficientemente alabado Monteverdi, que nació para dominar los afectos ajenos, pues no existe un ánimo tan duro que él no cambie y conmueva con su talento, adaptando de tal modo las notas musicales a las palabras y pasiones, que quien canta debe reír, llorar, encolerizarse, compadecerse y hacer todo aquello que éstas ordenan, siendo el oyente arrastrado de un ímpetu semejante a causa de la variedad y fuerza de las mismas perturbaciones. [...] Por todo ello, el señor Monteverdi [...] será recordado en épocas futuras, pues podrán sus gentes consolarse con sus muy nobles composiciones, que durarán cuanto pueda resistir a la violencia del tiempo el más estimado fruto de que se posea memorable recuerdo en su profesión»<sup>1</sup>.*

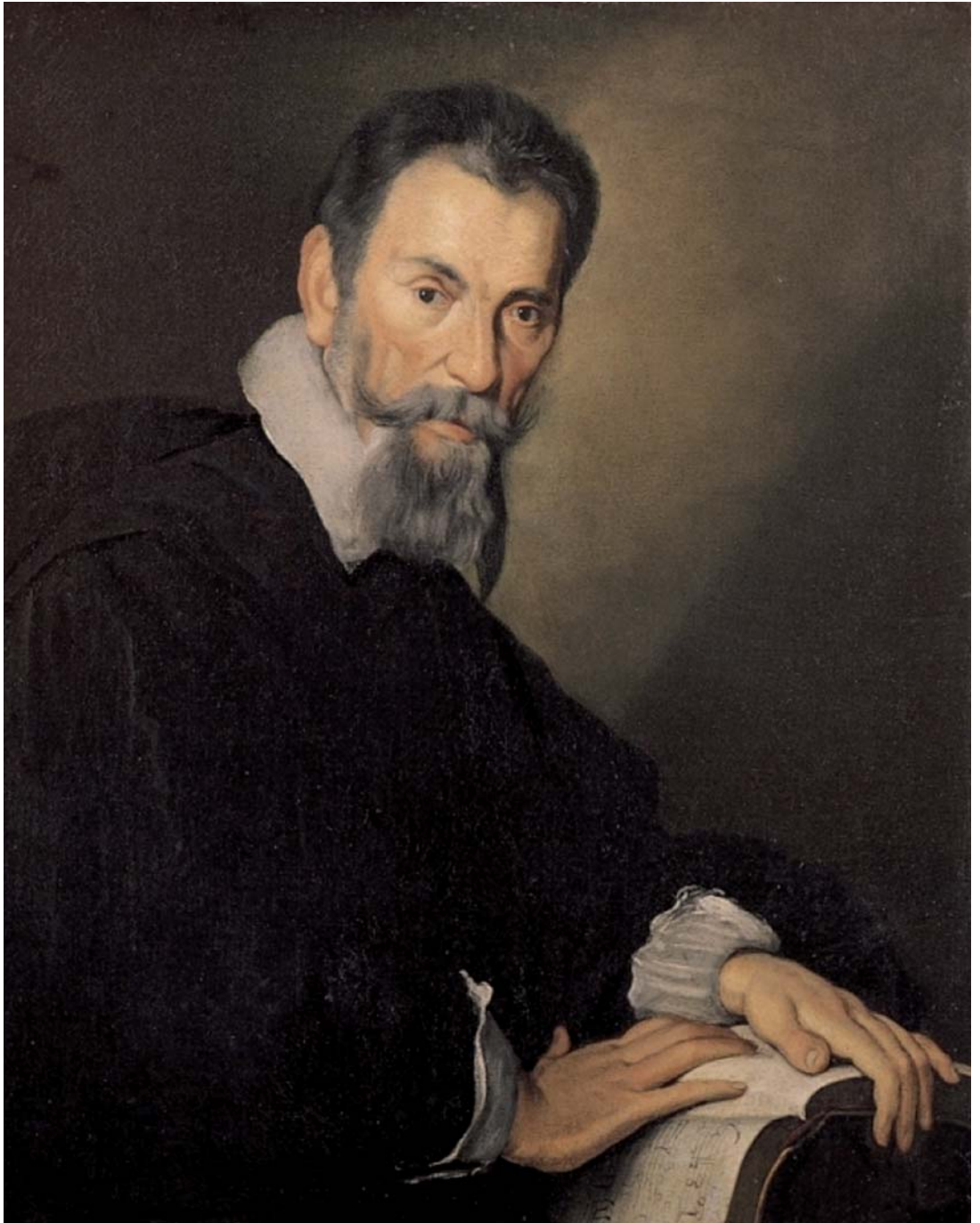
**E**S DIFÍCIL DEFINIR con más exactitud y mayor alabanza el legado de un maestro cuya música (como bien predecía en este texto Michelangelo Torcigliani, libretista

de *Le Nozze d'Enea e Lavinia*) ha sobrevivido cuatro siglos sin perder un ápice de la modernidad que ya entonces la caracterizaba. Operista sin parangón en los albores del

---

<sup>1</sup> Extraído de la *Lettera dell'autore ad alcuni suoi amici*, contenida en el *Argomento et scenario* de *Le Nozze d'Enea e Lavinia* (Venecia, 1640).

---



Claudio Monteverdi por Bernardo Strozzi (ca. 1630)

---

género, reducir la labor de Monteverdi al teatro musical supone, sin embargo, limitar la producción de este genial artista a un único campo de toda su experiencia compositiva. Así, como maestro de capilla de la basílica de San Marcos en Venecia durante treinta años (1613-1643), Monteverdi compondría gran número de obras de carácter sacro, cuya mejor representación encontramos en la *Selva Morale e Spirituale* (1640-41), valiosísimo recopilatorio de su excelso arte en este prestigioso puesto.

En el campo profano, por su parte, el cremonés llevó a la imprenta ocho libros de madrigales que habrían de reeditarse numerosas veces a lo largo de su vida y que suponen la mayor fuente de estudio de su evolución como “músico moderno”. Fue éste el campo de experimentación que Monteverdi utilizaría para desarrollar esa “segunda práctica” (heredada de Peri y Caccini) en la que, en palabras del compositor, “la oración es patrona de la música” y no al contrario. “Segunda práctica” (por contraposición a la “primera práctica” de la polifonía madrigalista) que sería también el blanco de la célebre controversia entre el compositor y el padre Giovanni Maria Artusi, defensor a ultranza de unas reglas armónicas que Monteverdi, en cambio, ponía por debajo de las necesidades expresivas del texto.

## **Orfeo y Arianna: Al servicio de la nobleza**

Respecto a la producción operística de Monteverdi, son tales las diferencias entre las tres obras que hoy conservamos íntegras, que se hace difícil dar una única explicación al respecto. *L'Orfeo* (1607, libreto de A. Striggio), compuesta durante la etapa del músico al servicio de los Gonzaga en la Corte de Mantua (ca. 1591-1612), sigue el modelo de ópera principesca heredado de la *Euridice* de Jacopo Peri y Ottavio Rinuccini, estrenada en Florencia en el año 1600. De argumento mitológico, *L'Orfeo* fue concebida para una reunión de la prestigiosa Academia de los Invaghiti (grupo de intelectuales de la ciudad de Mantua), bajo el auspicio del príncipe heredero Francesco Gonzaga, y representada en las habitaciones del palacio ducal. Un acontecimiento de cuyo carácter extraordinario deja constancia la impresión tanto del libreto como de la partitura musical, con indicaciones detalladas sobre la instrumentación.

Un año después, con ocasión del enlace entre el príncipe Francesco y Margarita de Saboya, se estrenaba *L'Arianna*. Los múltiples y contradictorios sentimientos de su miserable protagonista, abandonada en Naxos por Teseo, y los versos que sobre ello escribió Rinuccini, sentaron la base para la composición del celeberrimo *Lamento d'Arianna*, uno de los fragmentos musicales más ce-

lebrados de todo el catálogo monteverdiano en vida del compositor y (precisamente por eso) el único de la ópera que ha llegado a nuestros días. Una auténtica clase magistral sobre la exaltación musical de los afectos y el uso del estilo recitativo (ya puesto en práctica en el *Orfeo*) como medio de expresión intermedio entre el canto y el habla, de una efectividad extraordinaria.

Tras conseguir el puesto de maestro de capilla en Venecia (1613), Monteverdi mantendría la conexión con Mantua en lo que se refiere a la composición de música teatral. Varios ballets, intermedios e incluso algunas óperas (de cuya música no conservamos una sola nota) fueron fruto de esta relación a distancia. De las óperas, tan sólo *Andromeda* (1620) y *Armida abbandonata* (1627) llegaron a terminarse, y no está claro que la segunda fuera representada. Monteverdi compondría aún una última ópera de corte, *Proserpina Rapita* (1630) (de la que únicamente se conserva la canzonetta *Come dolci oggi l'auretta*, incluida en la colección póstuma *Madrigali e Canzonette*, de 1651), si bien en esta ocasión el encargo provenía de una familia veneciana, los Mocenigo, y no de Mantua.

### La ópera se convierte en negocio

Venecia, precisamente, sería el marco del desarrollo del género operístico en los años siguientes, ya no se-

gún el modelo cortesano, sino como un negocio independiente que buscaba la rapidez en la composición de los títulos, el entretenimiento de un público que acudía al teatro pagando su entrada y el enriquecimiento personal de los empresarios. Monteverdi, que superaba ya los setenta años de edad y quizás demasiado absorbido por las tareas de San Marcos (sobre todo desde su ordenación sacerdotal en ca. 1631), no dio señales de querer participar en el nuevo proyecto durante sus primeros años de vida, pero la temporada de 1640 cambiaría esta situación. Así, la inauguración del Teatro San Moisè traía consigo la reposición de *L'Arianna*, a cuyo éxito seguiría el estreno de *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, en el carnaval del mismo año en el Teatro San Cassiano.

Tras diez años de inactividad en el terreno de la ópera, Monteverdi volvía a los escenarios para formar parte de un nuevo concepto de teatro musical muy distante de aquel *Orfeo*, del que habían pasado más de treinta años. Se elegía, para esta ocasión, un argumento literario de carácter épico, extraído de la Odisea, de cuya adaptación se hizo cargo el aristócrata veneciano Giacomo Badoaro. La música, al igual que sucede con la de *L'Incoronazione di Poppea* (1643), se conserva tan solo en manuscrito, pues la impresión de la partitura no se creía necesaria en un negocio tan cambiante y efímero. Ni siquiera se



Joseph HEINTZ “el Joven”: *La Plaza San Marcos en Carnaval* (s. XVII)

molestó el copista en anotar los detalles de instrumentación o la construcción de los acordes. Una línea de bajo y la melodía eran más que suficientes para los intérpretes y permitían adaptar la partitura a los recursos de cada teatro.

*Le Nozze d'Enea e Lavinia*, estrenada al año siguiente en el Teatro SS. Giovanni e Paolo, supone el segundo trabajo de Monteverdi en la ópera veneciana. Su música no ha sobrevivido, pero sí conservamos, en cambio, el libreto, cuyas no precisamente casuales similitudes con el de *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, llevaron durante años a atribuir erróneamente el texto a Badoaro.

### **La Coronación de Poppea o el triunfo del amor**

Llegamos así a 1643, año del fallecimiento de Monteverdi y del estreno de *L'Incoronazione di Poppea*, última ópera del compositor y tercera de la trilogía conservada. Tres óperas, por tanto, en tres años. ¿Demasiada actividad para un compositor septuagenario que no abandonaba sus múltiples tareas en San Marcos? Efectivamente, es de sobra comprobado que la música de la *Poppea* no es, por mucho que queramos, totalmente atribuible a Monteverdi. Y es que el concepto de “taller” estaba a la orden del día en la Venecia del siglo XVII, algo que solo hoy, con nuestra



perspectiva heredada del Romanticismo y, por tanto, absolutamente distorsionada, nos resulta extraño.

Estrenada en el carnaval de 1643 en el Teatro SS. Giovanni e Paolo, *L'Incoronazione di Poppea* es, sin lugar a dudas, la obra más contradictoria del legado operístico monteverdiano. El libreto de Busenello, basado en acontecimientos históricos, proviene principalmente de Tácito (además de Suetonio y Dión Casio) y de la obra anónima *Ottavia*, entonces atribuida a Séneca, cuyo forzado suicidio se relata en la ópera. En esta ocasión, el relato épico se abandona en favor de una historia en la que las más bajas pasiones triunfan por encima de la justicia y la virtud. Un prólogo “moralizante” presenta al Amor como fuerza todopoderosa por gracia de la cual puede superarse cualquier obstáculo. Es así como la pareja Nerón-Poppea vence sobre el resto de personajes, en una serie de horribles actos justificados por un poder inmortal y superior. Poppea, en su imparable afán por lucir la corona de emperatriz, manipula a Nerón para obtener el destierro de su esposa Octavia, así como la muerte de Séneca, única imagen de moralidad y rectitud en un escenario plagado de intrigas y egoísmo.

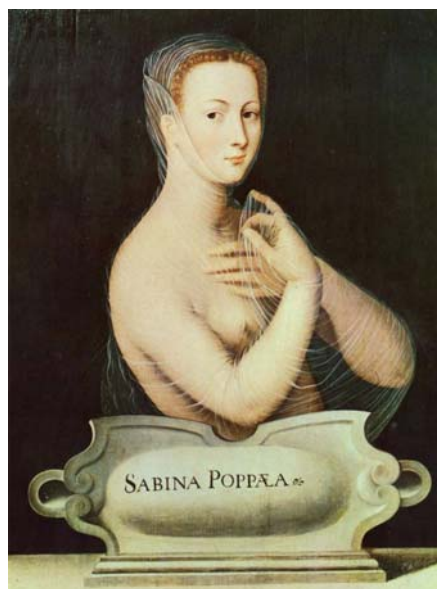
Todo ello, unido a algunas escenas de marcado erotismo, puede resultar

sorprendente en el contexto de la época. No lo es tanto si tenemos en cuenta que Busenello era un orgulloso miembro de la conocida *Accademia degli Incogniti*, asociación intelectual veneciana que se jactaba de su libertinaje y carácter antimonárquico. De ahí también la caracterización de Nerón como un monarca despiadado, caprichoso y voluble, retrato que se acerca bastante a la imagen que la historia nos ha dejado de este emperador romano. Al margen de todo ello, el libreto de la *Poppea* otorgaba a Monteverdi la posibilidad de jugar a su antojo con los afectos, de provocar las más variadas pasiones en sus personajes y de explotar al máximo el estilo recitativo, razón suficiente para que el compositor se decidiera a poner en música las palabras de Busenello.

La música que hoy se interpreta proviene de los dos únicos manuscritos conservados (posteriores a la muerte del autor), uno de los cuales<sup>2</sup> perteneció a Francesco Cavalli, discípulo de Monteverdi y probable autor de algunos pasajes de la ópera. El eterno debate respecto a la autoría sigue abierto, pero la presencia de música de compositores más jóvenes en ambas fuentes está más que comprobada. Es el caso del dúo final (*Pur ti miro*), quizá el fragmento más conocido de la obra (de una belleza

---

<sup>2</sup> El It. IV 439 [=9963] de la Biblioteca Nazionale Marziana de Venecia. El otro manuscrito se encuadra en el marco de una reposición de la ópera que tuvo lugar en Nápoles en 1651.



Sabina Poppea, anónimo de la Escuela de Fontainebleau (siglo XVI)

extraordinaria), que podría atribuirse a Cavalli, pero también a Ferrari, a Laurenzi o a Sacrati.

A pesar de todo, la mano de Monteverdi es indiscutible en algunos pasajes de la ópera como el lamento de Ottavia en el primer acto (*Disprezzata regina*), que tanto tiene en común con aquellos de Arianna y de Penélope. También se distingue la firma del genio en el uso de ciertos recursos como la intercalación de frases de personajes secundarios dentro de algunos monólogos (la intervención de la Nutrice en el mismo lamento de Ottavia), o la repetición de palabras que enfatizan la acción o crean expectación (El “*Tornerai?*” de Poppea en su primer dúo con Nerón, o varios versos de la discusión entre Nerón y Séneca: “*Oggi*

*Poppea sarà mia moglie!*”), un procedimiento que solo Monteverdi se tomaba la libertad de utilizar, en detrimento del texto original.

Tres obras bastan para coronar a Monteverdi como uno de los más grandes compositores de ópera de la historia. Tres obras que, por su contexto y forma, tienen entre sí más diferencias que similitudes, pero que guardan una virtud común: la música de un genio que aún hoy continúa conmoviendo de la misma forma en que lo hizo para sus contemporáneos. Qué tesoros hallaríamos de descubrir por fin alguna de sus otras obras perdidas (ese codiciado manuscrito de *L’Arianna* que hace tiempo se perdió la esperanza de encontrar), es algo con lo que solo podemos soñar.

Y. Q.

## PROGRAMACIÓN

# Temporada 2017-2018



LA TEMPORADA se configura, como en años anteriores, equilibrada en los grupos que forman el grueso de nuestra programación, solistas y conjuntos de cámara. Éstos se completan con el de Orquestas, más reducido por su presupuesto y limitado por la ordenación de las giras, y con el canto, igualmente corto por su especialización, aunque este año hemos incluido también una ópera en concierto.

Seguimos intentando diversificar y ampliar el repertorio de obras de manera significativa con algunos estrenos y se mantienen los 31 conciertos.

Otra característica interesante es dar a conocer un amplio número de artistas que actuarán por primera vez. Esto confirma que intentamos compaginar los intérpretes de nuevas generaciones con anteriores, ya consagrados. Este planteamiento ayuda a ajustar presupuestos, aunque también hay riesgos que creemos merece la pena correr. Son muchas las satisfacciones que nos deparan los que inician una carrera internacional y

tenemos la suerte de seguir desde un principio en su brillante desarrollo. Habremos iniciado unas relaciones interesantes, que estarán presentes más adelante en nuestros conciertos.

Es norma también en 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

Una novedad importante, consistirá en la Conmemoración del 450 aniversario del nacimiento de Claudio Monteverdi, con la interpretación de la ópera de “L’Incorazione di Poppea”, que cierra el ciclo de sus óperas que hemos realizado anteriormente: “Orfeo”, el 3 de mayo de 2007 e “Il ritorno d’Ulisse in patria”, el 4 de mayo de 2010.

También recordaremos el centenario de la muerte de Claude Debussy y el 20 aniversario de la de Toru Takemitsu.



Leif Ove Andsnes

Finalmente, un concierto dedicado al flamenco completa esta programación.

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

Inauguramos la temporada en octubre con **Juan Pérez Floristán**, ganador del Concurso de Piano de Santander, Paloma O'Shea. Desde hace años, tenemos el acuerdo con el concurso de ofrecerle un concierto si hay un primer premio. Tocaré obras de Rachmaninov, Beethoven y Mussorgsky. Vuelve la **Kremerata Baltica**. Esta vez con el pianista francés **Lucas Debargue** que tantas polémicas y expectativas ha suscitado después del Concurso Tchaikovsky. Interpretará dos conciertos de Haydn y Mozart. Colabora con

nosotros la Embajada de la República de Letonia que celebra el Centenario de la creación de su Estado. El pianista noruego **Leif Ove Andsnes** nos vuelve a visitar en la cúspide de su carrera con un programa muy variado.

En noviembre **Isabelle Faust** y **Kristian Bezuidenhout** están otra vez con nosotros después de sus éxitos, ahora juntos. Isabelle completa de alguna manera sus conciertos con las partitas y sonatas de J.S. Bach para violín solo, esta vez con tres sonatas para violín y clave más una sonata para violín y continuo. Cuenta para ello con el fenomenal clavecinista y fortepianista Bezuidenhout. El joven y femenino **Cuarteto Cecilia**, canadiense y residente en la Universidad de Toronto, está siendo aclamado en sus primeras giras europeas por el público y la prensa. Tocarán obras también juveniles de Beethoven y Mendelssohn con el complemento del movimiento para cuarteto de Webern. La famosa soprano alemana **Dorothea Röschmann**, hace su presentación con el reconocido pianista **Malcolm Martineau**. En su programa se incluyen los Rückert lieder de Mahler y los Wesendock lieder de Wagner. El **Cuarteto Ébène** nos visita, esta vez con dos invitados sobresalientes, el viola **Antoine Tamestit** y el chelista **Nicolas Altstaedt**. Un programa sugestivo que incluye obras de jazz y el sexteto de Schoenberg "La noche



Trío Vadim Gluzman (violín,) Johannes Moser (violonchelo) y Yevgeny Sudbin (piano)

transfigurada”. La formación del trío **Vadim Gluzman**, violín, **Johannes Moser**, violonchelo y **Yevgeny Sudbin**, piano, nos parece espléndida. El programa incluye un estreno en nuestra sala del compositor armenio Arno Babajanian y el monumental trío de Tchaikovsky. En diciembre cerramos el ciclo Monteverdi, al que antes hacíamos referen-

cia, con la ópera *L’Incoronazione di Poppea* con el acreditado conjunto del **Ensemble Matheus**, dirigido por **Jean-Christophe Spinosi** y un elenco de excelentes cantantes. Acabamos el primer trimestre con **Cañizares y su Cuarteto flamenco**. Nos ha parecido interesante salir de nuestra programación habitual e incorporar un concierto flamenco que



Jean-Christophe Spinosi

ha preparado el gran guitarrista Cañizares, único instrumentista de guitarra que ha actuado con la Filarmónica de Berlín. Programa que puede ser un puente entre la música clásica y el flamenco con obras de Falla y Cañizares.

Después de Navidad reiniciamos la temporada en enero con **Sol Gabetta**, violonchelo y **Bertrand Chamayou**, piano. Vuelve esta consagrada chelista con este estupendo pianista. Interpretarán obras de Schumann, Britten y Brahms. Siguen en nuestro recuerdo después de su actuación anterior. La **Chamber Orchestra of Europe**, de la que sobran elogios, estará con **Yuja Wang**. La extraordinaria pianista que ya ha dado dos recitales en la Filarmónica,

dejándonos asombrados, esta vez tocará dos obras para piano y orquesta de Beethoven y Chopin. **Emmanuel Pahud**, flauta, **Jean-Guihen Queyras**, violonchelo y **Eric Le Salle**, piano se han unido formando un trío, todos ellos grandes intérpretes, para darnos un programa muy interesante y fuera del repertorio habitual con obras de Haydn, Weber y Martinu. Estará de nuevo con nosotros el **Collegium Vocale Gent** con su titular **Philippe Herreweghe** al frente. Un director, conjunto y coro fenomenales, con adecuados solistas para un programa con obras relevantes de Bach, como son dos Cantatas y una Missa Brevis. Comenzamos febrero con el **Cuarteto Modigliani** que hará su presentación. Este joven cuarteto está consiguiendo una proyección importante. El programa franco-belga recuerda a Debussy en su centenario y aporta con el joven pianista **Adam Laloum** el estreno en nuestra sala del Quinteto de Louis Vierne. El proyecto Dvorak, que propone el magnífico **Cuarteto Jerusalem** con varios invitados en dos días consecutivos, es muy significativo de la obra de cámara de este compositor, en el que se incluyen parte de sus mejores obras. La joven pianista **Beatrice Rana** está teniendo una fulgurante carrera internacional, después de su segundo premio en el Concurso Van Cliburn. Desarrollará un programa exigente



Beatrice Rana

con obras de Schumann, Ravel y Stravinsky. Se abre marzo con el recital de la extraordinaria violinista **Julia Fischer**, que vuelve esta vez con **Julianna Avdeeva**, premio Chopin, que también ha actuado en nuestra sala. Programa difícil y comprometido con obras de Brahms, Szymanowski y Shostakowich. El formidable **Cuarteto Schumann** hará su presentación. Vendrá con la prometedora pianista rusa **Varvara** para hacer el Quinteto de Brahms. Se completa el programa con obras de Haydn y Schubert. El pianista **Rafal Blechacz**, otro ganador del Concurso Chopin, dará un recital después de su éxito de la temporada pasada tocando un concierto para piano de Mozart con la Camerata Salzburg. Obras de Mozart, Beetho-



Akiko Suwanai

ven Schumann y Chopin en su actuación. Cierra el trimestre el gran chelista **Truls Mork** que retorna con un pianista reputado, **Behzod Abduraimov**, que ya dio un recital en nuestra Sociedad. Han combinado perfectamente obras de Grieg y Rachmaninov.

Ya en abril, después de Semana Santa y Semana de Pascua, otro de los grandes cuartetos alemanes hace su presentación. El **Cuarteto Mandelring** nos dará a conocer dos obras de György Kurtág y con el español **Joaquín Riquelme**, viola de la Filarmonía de Berlín, interpretarán dos quintetos de Mendelssohn y Brahms. Tendremos de nuevo, después de años, a la excelente violinista japonesa **Akiko Suwanai** con **Enrico Pace** al piano. Obras de



Anna Lucia Richter

Grieg, Franck y Takemitsu, al que recordará en el XX aniversario de su muerte. La **Mahler Chamber Orchestra** es seguramente la mejor orquesta de cámara europea. Viene con el titular, nada menos, de la Orquesta del Concertgebouw al frente, **Daniele Gatti**. En el programa dos grandes sinfonías, la primera de Schumann y la séptima de Beethoven. Mayo comienza con el recital del joven pianista **Boris Giltburg**, que ha iniciado una interesante carrera internacional. Nos visitó con el Cuarteto Takacs. Presenta un programa técnicamente difícil y de gran magnitud con obras de Liszt y Rachmaninov. La **Accademia Bizantina**, el soberbio conjunto que dirige **Ottavio Dantone**, nos ofrecerá un programa barroco italiano

lleno de atractivo. El **Trío Hamlet** ha sido creado por la violinista Candida Thompson, concertino-directora de la Amsterdam Sinfonietta. Obras de Beethoven y Schubert en su concierto. El **Cuarteto checo Bennewitz** hace su presentación y viene con el interesante pianista invitado **Alexander Melnikov**. Es importante que hayan aceptado hacer el maravilloso Quinteto de Mieczyslaw Weinberg, que será primera vez en la Filarmónica. La joven soprano **Anna Lucia Richter**, que ha iniciado una brillante carrera y el barítono **Georg Nigl** recrearán el colosal “Cancionero Italiano” de Wolf. Colabora el acreditado pianista **Gerard Wyss**. Clausura la temporada en junio, el genial pianista **Nelson Goerner** con un extenso programa de gran envergadura con obras de Schubert, Brahms y Chopin.

Finalmente aportamos algún dato más que puede interesar a los lectores. Los conciertos que hacen su presentación en nuestra Sociedad son doce y hay un número elevado de artistas que actúan por primera vez como solistas o formando parte de un grupo. Las obras consultadas en partituras y grabaciones, para examinar la calidad de los registros, equilibrar los repertorios y estudiar los estrenos, son alrededor de ciento treinta.

A. A.



# SCHOENBERG

## Y EL INSTINTO ATONAL

*Sobre Noche transfigurada*



Arnold Schoenberg

---

EL PRÓXIMO 22 de noviembre el Cuarteto Ébène, acompañado por Antoine Tamestit a la viola y Nicolas Altstaedt al violonchelo, interpretará *Vertklärte Nacht* (*Noche transfigurada*) de Schoenberg en la versión original para sexteto de cuerda. Apenas tenía veinticinco años cuando la compuso y su nombre aún no asustaba a casi nadie en la vida musical de la Viena *fin de siècle*, aunque poco antes de estrenarla una de sus canciones provocó un pequeño alboroto que él mismo recordaría muchos años después diciendo que, desde ese momento, “el escándalo no ha cesado jamás”. Y hoy ese escándalo sigue aún sin cesar, porque las enemistades, las protestas y los odios que provocó hasta el final de sus días se mantienen intactas, porque muchas personas siguen sin perdonarle haber devastado el orden tonal heredado de sus antepasados (Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner), a quienes él, sin embargo, admiró profundamente y tomó como referentes a lo largo de todo su camino. No hay contradicciones: Schoenberg siempre reconoció el peso de la tradición en su música, y además lo defendió con todas sus fuerzas. En una carta escrita en 1947, cuatro años antes de su muerte, cuando la mayor parte del público se había desatendido completamente de su música y unas cuantas instituciones le daban la espalda, dejaba claro que “aunque seamos mo-

dernos, aunque tengamos conciencia de nuestro deber de atenernos a las exigencias del pensamiento actual, no olvidamos nunca lo que debemos a nuestros predecesores. Así, al pedir que se aprecie lo que hemos hecho, reconocemos nuestra deuda con nuestros predecesores y queremos hacerles partícipes de nuestros logros”.

Pero si la huella de la tradición se puede rastrear en toda la música de Schoenberg, es precisamente en piezas de juventud como *Noche transfigurada*, en las que la tonalidad se mantiene pese a tambalearse continuamente, donde esa huella asoma con más claridad. Por eso fueron obras que le persiguieron en sus años de madurez, en los que se le preguntaba una y otra vez por qué no componía como en aquella época inicial, a lo que solía responder que “eso es lo que hago, pero no puedo hacer nada si la gente aún no lo reconoce”. Así que para comprender al Schoenberg atonal y dodecafónico hay que comprender antes a este Schoenberg joven y solitario que, convencido de que todo acorde y toda progresión musical son posibles, empezó su carrera en un momento en que en Viena soplaban vientos favorables al cambio. Sólo hace falta tomar perspectiva y contemplar los acontecimientos desde la distancia.

### Extrañas armonías

A Schoenberg le irritaba la palabra “gusto”. Le parecía estéril, un factor restrictivo, un producto de masas incapaz de crear nada por sí mismo. Una vez lo definió como “arrogancia y complejo de superioridad de los mediocres”. Y sin embargo, el gusto tomaba cuerpo como argumento de valor en la Viena en que nació en 1874 para convertirse en bastión de resistencia frente los desafíos progresistas de otros centros europeos. Brahms gustaba, los vales de los Strauss gustaban, pero Bruckner aburría al público y espantaba a los críticos, pues lo consideraban acérrimo continuador de las ideas musicales de Wagner. Bruckner debía leer de sus sinfonías comentarios como “interminable, desorganizada, violenta, tiene una extensión espantosa (...) No es imposible que el futuro pertenezca a este estilo pesadillesco en el que predominan los maullidos lastimeros”. El gusto se había convertido para los vieneses en una cuestión de dignidad histórica y por eso parecía inviable realizar una revolución desde dentro. Pero en abril de 1897, en cuestión de días, se dieron tres acontecimientos que dieron inicio a la transición de la ciudad al siglo XX: la muerte de Brahms, la creación (por parte de unos cuarenta arquitectos, escultores, pintores y grabadores) del movimiento de la Secesión y el nombramiento de Mahler como director de orquesta en la Ópera Estatal.

Schoenberg observó la escena poco después de componer su *Cuarteto en re mayor*, que había recibido *in extremis* el visto bueno del propio Brahms. El camino hasta esta primera obra de envergadura no fue fácil. Aunque desde muy temprano mostró interés por el violín y el violonchelo, a su padre, que se ganaba la vida vendiendo zapatos en el barrio judío de Leopoldstadt, la profesión de músico no le parecía seria, por lo que nunca favoreció la formación musical del compositor, que fue prácticamente autodidacta. Devoró libros de música y aprendió gran parte del repertorio clásico con una banda militar que tocaba en un café de la ciudad. A los 17 años, al poco de morir su padre, el joven Arnold se vio obligado a trabajar como empleado de banca para asegurarse el sustento familiar. Fue entonces cuando conoció a Alexander Zemlinsky, judío como él, quien le confió la parte de violonchelo en su pequeño conjunto instrumental de aficionados. A su lado comenzó a componer sus primeras piezas, generalmente en la vena de Brahms, hasta que se sintió con fuerzas y apoyos suficientes para anunciar a su familia, en 1895, que fue despedido del banco y que no tenía ninguna intención de volver a ese mundo.

Continuó tocando el violonchelo como aficionado y comenzó a dirigir coros de obreros en los alrededores de Viena, pero en ningún mo-

mento dejó de componer, y en marzo de 1896 presentó un *Nocturno* para arpa, violín y cuerdas en un concierto en la sala de la Asociación de Comerciantes de Viena. Era la primera vez que daba a conocer una obra al público y los comentarios de la prensa alabaron tímidamente su inspiración y su clima particular. Un año más tarde se incorporó a la Sociedad de Músicos, donde se organizó en marzo de 1898 la primera audición de aquel *Cuarteto en re mayor*. Zemlinsky recordaría mucho después que la nueva obra “fue un gran éxito que no pasó inadvertido, y a partir de entonces el nombre de Schoenberg comenzó a ser conocido en los círculos musicales”. Ese éxito hizo que el cuarteto Fitzner se interesara por la partitura y que la diese a conocer en la pequeña sala Bösendorfer junto a obras de Goetz y Beethoven, recibiendo aplausos unánimes de la prensa, incluso de la más antisemita, que quiso ocultar los orígenes judíos del compositor. Pero entre los elogios al dominio de la forma, al desarrollo de las melodías y a la sonoridad del conjunto, Ludwig Karpath, gran admirador de Brahms, fue uno de los pocos en destacar sus “originales armonías, a veces extrañas”.

### Una novena invertida

Richard Dehmel, alemán de 1863, fue un poeta conocido por celebrar en sus obras una existencia intensa y fieramente humana, la rebelión de las fuerzas vitales y de la energía sexual. Desconcertó a sus primeros contemporáneos, pero la posteridad lo consideraría un precursor del expresionismo. En la primavera de 1899 Schoenberg escribió una serie de canciones sobre textos suyos, después incorporados a sus dos colecciones de lieder con opus 2 y 3, y ese mismo verano, de vacaciones en Payerbach con Zemlinsky y la hermana de éste, Mathilde, compuso de un plumazo un sexteto de cuerda inspirado en su poema *Noche transfigurada*, que se había publicado en 1896 dentro de la colección *Mujer y Mundo*. Este sexteto sería importante por varias razones. En primer lugar, porque había muy pocos precedentes con plantilla de dos violines, dos violas y dos violonchelos, y los más ilustres pertenecían, por supuesto, a Brahms. Schoenberg sabía muy bien de dónde venía y a quién continuaba. En segundo lugar, la música de programa se había venido desarrollando hasta entonces en las obras sinfónicas, mientras que la música de cámara había resistido como depositaria de formas puras y absolutas. Así que por primera vez se componía una obra de cámara de programa, y además en movimiento único. En tercer lugar, el interés de

Schoenberg por el “ardor erótico” del poema de Dehmel pudo estar estimulado por la presencia en esas vacaciones de Mathilde, con quien se casaría en 1901.

Y en cuarto lugar, desde el punto de visto armónico este sexteto empezaba a llevar el cromatismo de Wagner a un punto de imposible retorno, como si se sintiese instintivamente atraído por rincones de la tonalidad que hasta entonces habían permanecido ocultos. Años después, Schoenberg reconocería en su *Tratado de armonía* haber escrito en esta obra, “sin saber lo que hacía desde el punto de vista teórico, simplemente guiándome por mi oído, la inversión de un acorde de novena (...) Veo con disgusto que precisamente se trata de la inversión considerada por los teóricos como la más inimaginable, porque, ¡cómo!, la novena está en el bajo”. El impacto de ese acorde de novena invertida, que oficialmente *no existía*, hubo ser similar al del acorde de *Tristán* tiempo atrás, y tal vez por eso (y porque la proliferación de novenas era habitual en Wagner) no sorprenden del todo las palabras que le dedicó el jurado de la Sociedad de Músicos cuando le presentó la obra ese mismo invierno: “Suena como si hubieran tomado la partitura de *Tristán* todavía húmeda y ésta hubiera desteñido”. Pero la modernidad de la armonía en esta obra no se puede reducir a un único acorde, ya que esa amplia-

ción permanente de las fronteras de la tonalidad es lo que le confiere un clima especialmente intenso, onírico y sensual. Es probable que ninguna otra obra refleje tan claramente su idea de que la armonía es un equilibrio de fuerzas en tensión máxima. Como tantas veces en Schoenberg, en *Noche transfigurada* la propia idea es el estilo.

El poema de Dehmel se divide en cinco partes: tres escenas en el bosque con dos figuras humanas (1, 3 y 5), una mujer reconociendo a su amado estar embarazada de otro hombre (2), las palabras del hombre consolándola y prometiéndole que aceptará al niño como propio (4). Schoenberg se aviene a la estructura original y asegura la unidad de la obra mediante el recurso, muy de Brahms, de la variación en desarrollo, moviéndose preferentemente en modos menores, porque la armonía penetra con fuerza en los sentimientos de los dos protagonistas. Por eso para el discurso del hombre modula a re mayor, tonalidad en la que Schoenberg busca reflejar “el estado de ánimo de un hombre cuyo amor, en armonía con el esplendor de la naturaleza radiante, es capaz de ignorar la tragedia”.

El rechazo de la Sociedad de Músicos hizo que la obra debiera esperar una temporada en el armario antes de presentarse en público, y también que un poco más tarde abandonase para siempre la institución,

consciente de que no era el lugar adecuado para promocionar su música. Entretanto comenzó una sinfonía a la manera clásica (nunca terminada), compuso algunos lieder de vida breve y convenció al violinista Arnold Rosé para presentar *Noche transfigurada* en el ciclo de música de cámara de la Musikverein. Mahler asistió a uno de los ensayos y quedó maravillado. El estreno tuvo lugar el 18 de marzo de 1902 y la obra de Schoenberg, presentada como *Sextett nach Richard Dehmels Gedicht "Die verkärte Nacht"*, estuvo secundada por un cuarteto de Grädener y un quinteto de Brahms. El compositor quiso que el público tuviese a su disposición el poema de Dehmel, como se hacía a menudo con los poemas sinfónicos, pero fue imposible, y probablemente no por una cuestión técnica, sino de contenido. Sí lo tuvieron los críticos, y lo definieron de pecaminoso, revolucionario y "sospechoso a ojos de la policía".

El ambiente en la sala debió de ser tumultuoso, con luchas entre partidarios y detractores, tal y como esperaba Schoenberg, que no estuvo allí presente, pues se había trasladado a Berlín con Mathilde. Sus amigos rugieron como leones. Zemlinsky le aseguró en una carta que "el éxito fue como tú lo deseabas. Varias llamadas a escena entusiastas, mezclados con oposición. Les cerramos el pico a dos o tres tunantes". En cuanto a la música, las opiniones no pudieron ser

más dispares, y si al crítico de *Die Zeit* le pareció "sencillamente espantosa", el de la *Neue musikalische* se extasió "ante la belleza del cielo iluminado por la luna", y Richard Heuberger afirmó en *Neue Freie Presse* que "lo más notable en este movimiento para sexteto que se extiende más de media hora ininterrumpida en un tempo lento, es la sonoridad, que no tiene igual en toda la literatura de música de cámara".

### Música del futuro

Si en el estreno de *Noche transfigurada* no se armó más revuelo fue probablemente porque unos y otros, brahmsianos y wagnerianos, veían asegurados los valores de sus respectivas tradiciones, que por primera vez en muchas décadas parecían estar conciliándose, equilibrándose, integrándose mutuamente. Adorno escribiría más tarde que "la expansiva fantasía de Schoenberg se encendió en contacto con el material wagneriano, y la exigencia de consecuencia en la composición, la responsabilidad ante aquello que la música impone por sí misma, lo llevó a los procedimientos de Brahms". El compositor llegaría aún más lejos al reconocer que de Brahms había aprendido "bastante de lo que había adoptado inconscientemente de Mozart, sobre todo la irregularidad en el número de compases, y la extensión y abreviación de las frases", resolviendo

que “los analizadores de mi música habrán de comprobar lo mucho que yo, personalmente, debo a Mozart”. La música de Schoenberg debía continuar, por tanto, el camino de esa libertad de extensión de la frase que recordaba a Mozart, depurando simultáneamente su incomparable inventiva tímbrica y su instinto atonal. Las piezas que compuso en 1903, el poema sinfónico *Pelleas und Melisande* y los *Gurrelieder* (que terminaría unos cuantos años después), allanaban la senda para una transición natural de la música tonal, que había llegado al límite de sus posibilidades, a la atonal. En términos musicales, se estaba preparando la liberación de la disonancia con respecto a la consonancia. Sus contemporáneos contemplaban el proceso con asombro. Strauss le daba su apoyo y Mahler se preguntaba “para qué sigo yo escribiendo sinfonías si esto es lo que acabará siendo la música del futuro”, pero el momento histórico llegó en el otoño de 1904 cuando Schoenberg, que impartía clases de armonía y contrapunto en la escuela femenina de Eugénie Schwarzwald, en la Wallnerstrasse, acogió como alumnos a Anton Webern y Alban Berg, que entonces tenían veintiuno y diecinueve años. Juntos trataron de revitalizar la vida musical en Viena, transformaron en triunfos moderados los fracasos de las sinfonías de Mahler, a quien admiraron como referente absoluto, y, sobre todo, to-

maron conciencia del alcance revolucionario de sus lecciones. “En 1908 la música de Schoenberg no estaba en ninguna tonalidad”, diría Webern en referencia a las *Piezas para piano op. 11*, que consideraba las primeras obras atonales puras. Y entonces el camino, ese mismo camino, continuó por un sendero distinto que se prolongaría durante largas décadas. Pasaron muchas cosas, pero Schoenberg jamás renegó de sus obras de juventud, no sólo porque eran etapas necesarias en el proceso, sino porque creyó firmemente en ellas en el momento de componerlas. Siempre se supo un compositor a contracorriente, coherente con sus motivaciones y con la misión que se sentía interiormente llamado a realizar. Y por supuesto, nunca dejó de ironizar sobre su propia música: durante su estancia en Barcelona se le propuso incluir su *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* en el programa de un concierto, a lo que respondió diciendo que “he hecho aquí muchos amigos que nunca han oído mis obras pero que juegan al tenis conmigo, ¿qué pensarán de mí cuando oigan mis horribles disonancias?”.

**A. V. U.**

# ANGELA HEWITT

Pasión por Bach





**QUIÉN SABE** qué nos acerca a la música. Quizás una manera de encontrar la belleza en un mundo por lo general hostil, quizás un medio para construirnos un entorno amable, o bien la admiración por nuestros progenitores, nuestros primeros socializadores.

En el caso de Angela Hewitt (Ottawa, 1958) es posible que exista una confluencia de todos estos factores y de algunos más, seguro, como el de dedicarse profesionalmente a algo que es su pasión, su vida. Ella empezó a tocar el piano a los tres años. Su padre, organista y maestro de coro de la catedral de la Iglesia de Cristo de Ottawa, le inculcó el amor por la música de Bach. Hoy en día es una de sus mejores embajadoras, llevando sus composiciones por los mejores escenarios del mundo de la mano de su proyecto Bach Odyssey, un ambicioso recorrido por la producción completa de obras para teclado del compositor alemán. Su manera de interpretar Bach es de una delicadeza máxima y en sus conciertos logra la magia solo destinada a unos pocos privilegiados, ese encantamiento por medio del cual la audiencia logra de su mano detener el tiempo.

Nos recibió amablemente en el camerino de la Sociedad Filarmónica horas antes de interpretar las Partitas número 1, 2 y 4 y la Suite Francesa número 5 de Johann Sebastian Bach.

**Usted empezó a tocar el piano desde una edad muy temprana, a los tres años. ¿Sigue encontrando en su edad adulta la motivación para tocar?**

*Creo que nunca la he perdido ya que es una fuente de placer y alegría para mí, así que me siento muy afortunada. De hecho, creo que cuanto mayor te haces, más sentido tiene el hecho de tocar. Eres más consciente de la belleza que transmites a la gente. Cuanto más profundizas en ciertas piezas, eres más consciente del mensaje de la música, acaba formando parte de ti. Definitivamente creo que, más bien al contrario, la motivación crece.*

**A los tres años seguramente no podemos hablar de motivación.**

*No, claro. Mi madre fue mi primera profesora, ella solía decir que yo pedía tener una clase cada día. Quería tocar, me divertía. Aprendía con rapidez, puedo decir que fue algo de lo que siempre disfruté. Por supuesto también tuve una infancia de juegos, pero si hecho la vista atrás considero que tuve una infancia feliz porque tuve la oportunidad de hacer muchas cosas. No solo practicaba el piano, esa era una de mis actividades, pero también cantaba, toqué la flauta, hice ballet clásico igualmente desde los tres años. En fin, tuve una infancia de mucha actividad,*

*hasta fui al colegio (risas), jugué al fútbol con mi hermano y sus amigos, hice amistades, anduve en bicicleta.*

*Después, cuando cumplí veinte años fui a vivir a París principalmente para seguir con mis estudios de piano. En definitiva, la música siempre ha sido una fuente de alegría, no puedo decirlo de otra manera.*

### **Su padre era organista, intérprete de Bach. Se podría decir que usted creció con la música de Bach.**

*Es una gran verdad, así es. Escuché sus grandes piezas interpretadas por mi padre casi desde el día de mi nacimiento. Él tocaba maravillosamente, probablemente él fue mi mayor influencia en la manera en la que interpreto a Bach. Todos mis profesores me inculcaron la importancia de estudiar a Bach, ya desde el principio de mis estudios, con el fin de adquirir una buena base técnica en cuanto a la pulsación, al fraseo, la articulación; todas esas cosas básicas se aprenden muy bien con Bach. Desde ese punto de vista fui muy afortunada, también por el hecho de no adquirir malos hábitos durante mi aprendizaje, me enseñaron un estilo adecuado, aunque por supuesto esto va cambiando mucho con el transcurso de los años. En cualquier caso puedo decir que crecí en el entorno adecuado para el estudio de Bach. Por supuesto existen exigencias técnicas derivadas de la interpretación en un solo teclado de piezas que fueron compuestas para teclados dobles. El hecho en cualquier caso es que en el piano se dispone de más “color” a tu servicio que en un clave. En el*

*clave puedes utilizar recursos expresivos como el cambio del tempo a la hora de interpretar, pero no puedes imitar la voz humana. En el piano puedes dar color a las diferentes líneas, cada voz con su color. Por supuesto es muy trabajoso, pero se puede interpretar Bach al piano de una manera muy interesante y en un estilo aceptable e inteligente.*

### **Seguramente es una pregunta poco adecuada, pero ¿qué música cree que Bach podría haber compuesto teniendo a su disposición un piano?**

*Realmente no creo que habría compuesto una música diferente, porque no estaba tan ligada al instrumento. Cuando se piensa en una pieza como “El arte de la fuga”, una persona puede interpretarla en un teclado, o por un cuarteto de cuerda, en un órgano, probablemente se pueda cantar a cuatro voces. Primero es la música y después viene el instrumento. Por supuesto, el teclado del piano es mayor y habría podido tener más combinaciones, pero no creo que en su música habría habido una diferencia sustancial. Creo que a él le habría provocado una gran emoción si hubiera tenido a su disposición un teclado que pudiera imitar la voz humana, un instrumento tan expresivo. Él estaba muy interesado en la expresividad, escribía con ese propósito sus invenciones a dos y tres voces, de manera que el intérprete desarrollara un estilo cantabile a la hora de tocar esa música. Así que eso era obviamente muy importante para él como intérprete de teclado.*

**Usted ha tocado en Leipzig. Cuéntenos algo sobre la emoción de interpretar la música de Bach en el lugar donde desarrolló la mayor parte de su trabajo.**

*Desde luego causa una gran impresión. Sin embargo creo que el lugar relacionado con la historia de Bach en el que más me impactó tocar, fue en el transcurso de mi gira mundial de Bach en 2008. Toqué en una pequeña iglesia rural en Dornheim, Alemania, el lugar dónde se casó con su primera mujer, Maria Barbara, su prima. Toqué en el sitio donde seguramente ellos estuvieron a la hora de casarse. Es una iglesia pequeña y toqué junto al altar. Interpreté el Clave bien temperado y fue realmente emocionante, estaba tocando justo en el lugar donde se casó. El templo es realmente precioso y esa parte rural de Alemania, en Turingia, es preciosa.*

**Usted ha tocado más veces en esta sala de la Sociedad Filarmónica. Nos encontramos en el camerino por dónde han pasado grandes figuras de la música clásica como Ravel o Rubinstein.**

*Sí, es un lugar maravilloso, me recuerda al Wigmore Hall de Londres. Es maravilloso venir a un sitio así y ser consciente de la historia. Me encanta tocar en esta sala, ver las fotos de todas estas personalidades, y me encanta que pueda seguir desarrollándose esta actividad aquí. Claro que es fantástico que existan salas nuevas con los últimos avances en acús-*

*tica, pero también es encantador tocar aquí o en el Wigmore Hall, donde cualquier músico puede apreciar esta historia maravillosa. ¡En estas paredes resuena la música!*

**Siendo canadiense, me imagino que Glenn Gould será una referencia importante para usted, alguien aún muy presente en la vida cultural de su país a través de sus grabaciones, de su Fundación. Usted ganó la Bach Piano Competition en 1985 en Toronto, el 300 aniversario del nacimiento de Bach, y tres años después de la muerte de Gould.**

*Así es. No se podía llamar el Concurso Glenn Gould porque él odiaba las competiciones y su fundación no lo habría permitido, pero se realizó en su memoria. Yo le había visto tocando en televisión desde que era muy pequeña, aunque no tuve la ocasión de verlo interpretar en directo. También escuchaba en casa los LPs que teníamos de sus grabaciones. Creo que desde muy joven comprobé que yo tenía una personalidad muy distinta a la suya, sus ideas eran en ocasiones algo locas y sí, escuchaba y tomaba alguna idea de aquí y de allá, pero creo que siempre desarrollé mi propia manera de tocar. Escucho a veces sus interpretaciones de Beethoven, Brahms u otros autores, no demasiado de lo que grabó de Bach. En alguna ocasión puede haber algo en lo que diga, “vaya, esto sí me puede dar qué pensar”, lo que es fantástico, pero si se trata de imitar su*

manera de tocar lo único que se conseguiría es ser una mala imitación de Glenn Gould, así que mejor no intentarlo. En cualquier caso era un genio, tenía capacidad para hacer lo que quisiera y una mente increíble.

### **Retornando a usted, ¿cuáles son sus siguientes desafíos, qué viene ahora?**

En estos momentos me encuentro realizando la grabación de las obras completas de Bach para teclado, comencé en septiembre de 2016 y finalizaré en junio de 2020. Este año tocaré muchas Partitas, las Suites Francesas, mucho Bach hasta 2020. Para mí en cualquier caso es maravilloso visitar determinadas piezas como las dos primeras Partitas, piezas que he interpretado mucho durante mi carrera. En algún otro caso, como en la Partita número 4 la volveré a tocar después de diez años sin hacerlo.

Editaré un nuevo disco en octubre, con piezas de Scarlatti. Me encanta su música, así que cuando no sé qué hacer siempre me gusta tener la oportunidad de grabar algo de él. Estoy finalizando mi ciclo sobre Beethoven. Pronto se editará el volumen siete, en el que interpreto la sonata “La tempestad”, y luego me quedarán dos volúmenes más por grabar.

La organización del festival de Trasi-meno en Italia me tiene muy ocupada, planificando programas, preparando mis propios conciertos, etc. Por otra parte el año que viene cumpliré 60 años y estoy preparando algunos eventos especiales.

Por ejemplo el día de mi cumpleaños tocaré las Goldberg en el Wigmore Hall, y algunas otras fechas que todavía no están anunciadas. En cualquier caso veré la manera también de disminuir el número de citas, creo que cuando uno alcanza una cierta edad puede determinar hasta cierto punto lo que quiere hacer, si uno tiene una cierta reputación.

Este año se cumple el 150 aniversario de Canadá como nación, así como el centenario de Finlandia, y para celebrarlo estoy preparando un concierto para piano del compositor canadiense y también finés Matthew Whittall. Será un estreno mundial y se hará en octubre en Canadá. Es una nueva composición que aprender, lo que es siempre muy excitante.

### **Cuéntenos algo más sobre el festival en Trasimeno.**

Estoy muy implicada en su organización, esta misma mañana he respondido a unos diez millones de mensajes. Además de los conciertos en los que tocaré, que serán seis conciertos en una semana, ayudo a organizar el resto y estoy implicada en la producción del festival. Somos pocos los implicados en la organización, pero está bien, conozco el nombre de todos los que han reservado una entrada, se los podría decir, sé dónde van a pernoctar. Es fabuloso, la audiencia se convierte en una gran familia. Esperamos más público desde España, espero que los aficionados de la Filarmónica quieran venir a visitar este festival. El año que viene además será especial por mi sesenta cumpleaños.

### **¿Cómo se organiza teniendo que cubrir la faceta de intérprete, además de organizadora?**

*Siempre he sido capaz de hacer muchas cosas a la vez. Por supuesto, en primer lugar esta la concentración a la hora de afrontar la interpretación. A fuerza de haber tocado mucho Bach he logrado armar una fortaleza de concentración.*

*En cualquier caso puedo realizar muchas tareas a la vez. Es importante tener la capacidad de dejar a un lado tareas para concentrarse en una y afortunadamente creo que soy rápida y eficiente, trato de no gastar energías en cosas que no son importantes. Al menos lo intento.*

### **Usted es embajadora del proyecto didáctico Orkidstra en Canadá.**

*Sí, se desarrolla en mi ciudad natal, Ottawa. Es un proyecto realmente estupendo, fue el primero basado en El Sistema que se realizó fuera de Venezuela. Se nutre de criaturas procedentes de áreas degradadas de Ottawa, niños que nunca tendrían la oportunidad de aprender a tocar un instrumento. En su tiempo fuera de la escuela se les da un instrumento y estos niños tocan y cantan y tienen una oportunidad de labrarse una carrera como músicos. Muchos vienen de hogares rotos y el proyecto se convierte en su familia, muchas veces son más felices ahí. De esta manera, en vez de vagar después del colegio tocan música, son felices. Los responsables del proyecto han hecho un trabajo estupendo. Organizan muchas actividades. Ofrecerán un concierto*

*dentro de las celebraciones por el 150 aniversario de Canadá, por ejemplo.*

*Su labor es estupenda, los chicos sienten que su esfuerzo tiene un valor, tienen la sensación de que su trabajo, sus logros tienen un cometido. Desarrollan además valores importantes como la camaradería, el trabajo en grupo orientado a un logro común. Esto les ayudará en su vida, no solo como músicos, ya que la realidad es que muchos de ellos no acabarán siendo músicos profesionales, sino en general a la hora de afrontar su vida adulta.*

*Mi labor dentro de este proyecto es la de búsqueda de fondos y de dar a conocer que este proyecto existe, principalmente.*

### **Entiendo que para usted la educación es muy importante.**

*Sí, por supuesto. Veo la importancia de llegar a los niños cuando son muy jóvenes. Cuando tienen trece años ya es demasiado tarde. Considero que tienen que tener 5, 6, 7 años para introducirlos en la música. Por supuesto escuchando pero también ofreciéndoles la posibilidad de tocar algún instrumento, o de cantar, porque considero que es una parte natural del ser humano querer tocar un instrumento, cantar o bailar. Es algo fundamental. También pienso, cuando ofrezco clases maestras, que es muy importante para un músico ser capaz de cantar y bailar, porque la música es canto y baile.*

*Cada movimiento de las suites que voy a interpretar esta noche son un baile y las melodías son cantables. Y si tocas un instrumento como el piano y no canta ni*

baila, más te valdría irte a casa. De manera que cuando enseñe a niños canto mucho en el fraseo e intento incorporar esa sensación de movimiento que es tan importante y tan vital. Cuando ves a niños pequeños de tres años, eso es precisamente lo que hacen cuando juegan, se mueven, cantan. Es algo innato, de manera que es importante ayudar a desarrollar esa capacidad, aunque no lleguen a ser músicos. Necesitamos también desarrollar una audiencia para el futuro de la música clásica. Todos esos niños tienen sus caras plantadas frente al móvil, y es realmente difícil acercarlos a una sala de conciertos. Ya se están haciendo cosas para que eso sea así. En Oriente, en Singapur por ejemplo, toda la audiencia está por debajo de los veinticinco años. Eso es fantástico. Sin embargo la realidad en muchos lugares es que los progenitores no tienen tiempo o dinero para llevar a sus niños a los conciertos, ni siquiera ellos se acercan a las salas. Siempre habrá por otro lado gente cercana a la edad de jubilación o jubilados, con hijos ya mayores y una mayor disponibilidad de tiempo y dinero para escuchar conciertos en directo. En cualquier caso se trata seguramente de gente que ha tenido un interés por la música a lo largo de su vida.

**La última vez que nos visitó en Bilbao interpretó El arte de la fuga de Bach. Fue fantástica su introducción teórica, su manera de derribar de algún modo la barrera entre intérprete y público. ¿Lo hace siempre en sus conciertos?**

Depende de la pieza, en el caso de El arte de la fuga creo que tiene todo el sentido dar alguna pista a la audiencia sobre lo que va a escuchar, es una partitura compleja. Estoy abierta a hacer este tipo de introducciones, es importante además ser capaz de escribir y hablar sobre la música. Algunos pianistas suben al escenario y parece que el mundo acabara en la corbata del escenario, es esa muralla invisible entre ellos y la audiencia, como si éstos no existieran. En mi manera de tocar la comunicación está abierta, eso es importante para mí.

Dejamos a Angela Hewitt concentrarse en su ensayo previo al concierto con la sensación de haber conocido a una intérprete muy implicada con la sociedad y con un profundo conocimiento de la obra de J. S. Bach.

J. F.



# 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

Yolanda QUINCOES

Asís de AZNAR

Asier VALLEJO

Juan FEJJO

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

---