



El *b*oletín

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao



 *Detalle del camerino principal de la Sociedad Filarmónica de Bilbao* 

Sociedad Filarmónica de Bilbao



ESTE CUARTO NÚMERO DE NUESTRO BOLETÍN está centrado en la temporada que se inicia después del verano. Algún trabajo abarca toda la temporada; la mayoría, como es de rigor, se refieren a la programación del primer trimestre. Entre los primeros, un artículo sobre los preludios de Debussy señala la importancia de su obra pianística. Después de Chopin, es el primer compositor que ha buscado explotar todos los recursos del piano, desvelar sus colores y sus timbres. Debussy ha necesitado a menudo el pretexto de la literatura, de las artes plásticas, de fenómenos naturales, como en estos preludios. Dos renombrados pianistas interpretarán los dos libros completos de preludios —Achúcarro el libro II y Zacharias el libro I—.

Un estupendo trabajo de índole general trata sobre un tema candente ¿Existe el melómano o sólo el aficionado? Nuestra experiencia es bastante pesimista ¿Conseguirá la llamada Música Clásica ilusionar a nuevos melómanos y no sólo a grandes aficionados?

Entre los otros escritos que se concretan al primer trimestre, el relativo a los *lieder* centra su interés en los ciclos que podremos disfrutar —Schubert y Brahms— además de las consideraciones sobre otros *lieder*, también apasionantes.

La ocasión de conmemorar el centenario de Grieg da pie para hacer una valoración de los cuartetos nórdicos en general. Tema de interés, poco frecuentado por los analistas.

Dado que se interpreta una obra de Dutilleux —la sonata para oboe y piano— se incluye un trabajo sobre este insigne compositor, que acaba de cumplir noventa años, digno sucesor de Debussy, Ravel y Roussel.

Una entrevista con Alberto Nosé, primer premio del concurso Paloma O' Shea de Santander, concluye estos escritos del inicio de la Temporada.

La semblanza histórica en este número está dedicada a María Barrientos, la extraordinaria cantante catalana que ocupó un lugar destacado en el mundo de la ópera, el *lied* y el oratorio.

Finalmente, el esbozo completo de la próxima temporada, con la programación detallada del primer trimestre, completa este número.

Esperamos que lo aprecien y disfruten de unas buenas vacaciones.

Asís de Aznar
Presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

Melómano:

*el Amor por la música
exige también un esfuerzo de Voluntad*



Velada musical en casa de los Muncácsy. Paris, 23 de marzo de 1886

UN GRAN NÚMERO DE SERES HUMANOS SE SIENTE ATRAÍDO POR LA MÚSICA, tal y como manifiestan escritos, conferencias, encuestas, etc. Además del alto porcentaje general, se suele especificar asimismo que quienes asisten asiduamente a los conciertos o bien aquéllos que poseen una notable colección de grabaciones y las escuchan, por ejemplo, poseen aún una más notable vinculación con la música. Por ello, se les califica como aficionados o como melómanos.

Hay que mostrar, sin embargo, que la diferencia entre el aficionado y el melómano es evidente. Los diccionarios definen a los melómanos como “apasionados de la música”. Si el aficionado es un ser de grata relación con su objeto, el apasionado lo siente y convive con él en un grado mucho más alto ya que la pasión es el sentimiento superior del hombre.

No obstante, lo que se quiere expresar en estas líneas afecta tanto a aficionados como a melómanos. Consideremos a éstos en estas líneas como grandes aficionados, lo que sería la condición de los socios filarmónicos en general (sin negar que haya también

auténticos melómanos). Por eso, a veces sorprenden algunas acciones. Por ejemplo, con referencia al último trimestre de la temporada 2006-07, un amigo comentaba que cuando la soprano Magdalena Kozena, una de los más valiosas cantantes de la actualidad, dio un concierto en la Sdad. Filarmónica con un programa de Dvorak, Novak, Janacek, etc., él se quedó estupefacto al comprobar que había acudido bastante menos público que el habitual. “¿Cómo puede considerárenos como grandes aficionados o melómanos cuando se produce este fenómeno?”, comentaba.

No es fácil la respuesta a todo ello. La explicación sobre la “no normal” asistencia a ese concierto ciertamente excepcional ¿puede aplicarse a que la Kozena no sea aquí muy una cantante conocida, a que los lieder no poseen gran estima o a que autores como Janacek, Novak, etc. no producen entusiasmo entre nosotros? Lo cierto es que esos tres *argumentos* no deben ni pueden corresponder a un melómano.

Es lógico que todo aficionado mantenga adhesiones especiales a determinados autores o tipos de música. En muchos casos suele ser a aquello que haya conocido desde su juventud, etc. Pero la música no debe asumirse simplemente como algo que agrada y se asimila sin esfuerzo alguno. Una vez que conozcamos a fondo figuras como Janacek, seguro que nos arrebatará su poder musical. Pero hay que escucharlo, así como a otros... aunque cueste hacerlo, pues algo similar puede decirse incluso de la música contemporánea o Nueva Música, al menos en lo que se refiere a grandes autores. En otras artes, un amante de la arquitectura puede admirar tanto a Palladio como a Le Corbusier, pongamos como ejemplo, así como el aficionado a la pintura lo hará con Rembrandt y Picasso y el buen lector asimilará a Cervantes y a la vez a James Joyce.

Lo novedoso (bien sea de otro momento histórico o del presente) puede conducirnos a parajes musicales de distinta belleza, e incluso nos hará conocer con mayor profundidad virtudes que no se detectaban en figuras “clásicas”. Así, por ejemplo, a partir del s. XX se ha percibido la personal riqueza armónica de Chopin, cuando en el XIX sólo se apreciaba su melodismo y su onda romántica. Ahora resulta un genio mas completo.

Pero, claro, hay que trabajar por admitir otros tipos de valores, no sólo la progresión de los mismos. En su sensata y breve obra *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin* (*Una reflexión sobre música culta y modernidad*), Alexander Baricco pone este ejemplo: «Cuando se sigue asociando a Schönberg con Beethoven y proclamando una continuidad que sólo es histórica pero no lingüística, se educa al público para que espere de Schönberg lo que le daba Beethoven. Así, cuando no se abandona a una escucha impresionista y rapsódica, ese público se dedica a la tarea desesperada e ilógica de entresacar de esa nueva música el querido y viejo mecanismo de previsión y sorpresa, de espera y respuesta. Es inútil decir que la cosa nunca le dará resultado».

Un melómano ha de convertirse en un ser en continua evolución y en oyente no sólo placentero sino también laborioso e inteligente. G. Wallace Woodworth, en *The World of Music*, publicado hace ya casi medio siglo en Harvard, se pregunta al final

de la obra: ¿Qué cualidades intelectuales definen al oyente inteligente? El distingue seis, que están bastante alejadas del compendio de hechos, tópicos y conceptos que forman el meollo de los cursos ordinarios de apreciación musical. Veamos un resumen de estas cualidades expresadas por Woodworth:

En primer lugar, basta la presencia de la música para que la mente de esa clase de oyentes entre en actividad. Cita a Robert Burton quien en 1621, en su *Anatomy of Melancholy*, manifiesta que «*la música pone sobre aviso a la mente*», juicio que entre otros recogió Paul Claudel al escribir que, al comenzar la música. «*el oyente no es ya otra cosa que atención y espera*».

En segundo lugar, «*sabe situar la música en su contexto histórico y tiene alguna noción de la amplitud de la literatura musical, desde el canto gregoriano hasta las composiciones dodecafónicas, y más allá todavía*».

El oyente inteligente «*sentirá una permanente curiosidad por todo lo concerniente a la música, especialmente la música nueva*», es el tercer factor. Cuenta la anécdota de que, cuando William Turner pintó una puesta de sol, una señora le dijo: «*Jamás he visto yo una puesta de sol como ésta*», a lo que él respondió: «*Señora, ¿y no lo lamenta?*».

Con todo ello, el oyente adquirirá gradualmente la más preciosa de las cualidades: el gusto musical, virtud que sólo se adquiere «*con la oración y el ayuno. Es el don del filósofo*», dice G. W. Woodworth.

La quinta característica que define al oyente experimentado es su conciencia de las infinitas variedades de la belleza. «*La belleza en música no se reduce sólo a un sonido agradable y una armonía eufónica*», sino que la hay de artesanía, de ritmo y movimiento, de textura, disonancia y timbre, etc.

Sexta cualidad de oyente inteligente o melómano: admitir las infinitas facetas de la belleza. Pone como ejemplo a Bartók: «*Su música es disonante, compleja, de ritmos bárbaros, de sonoridades fantásticamente insólitas*» [...] «*pero son esas cualidades, unidas a su intensa seriedad y a la absoluta simplicidad de su exposición, las que han causado y causan la admiración de jóvenes y viejos, profesionales y aficionados. El amor a Mozart no excluye una pasión idéntica hacia Bartók*».

Finalmente, el oyente «*tendrá profunda conciencia de los inagotables poderes de comunicación y regeneración de la música*». Cita Woodworth las últimas obras de Beethoven, cuya ambigüedad estética y espiritual ha hecho que «*cientos de miles de seres se hayan convencido plenamente de que en las Variaciones de los Op. 97 y 111 y en los últimos Cuartetos, Beethoven estaba hablándoles directamente a ellos, y que el tema de su conversación era algo sublime, etéreo, celestial y puro de corazón*».

En resumen, esforcémonos un poco si queremos conocer y disfrutar más y mejor del mundo de la música. Así podremos convertirnos en verdaderos melómanos.

J. A. Z.

Debussy al piano

los preludios

SI EL ACERCAMIENTO DE CLAUDE DEBUSSY AL PIANO, como compositor, fue relativamente tardío, sus progresos como estudiante de piano parece que fueron sorprendentemente rápidos. A los siete años fue a pasar una temporada en Cannes, en casa de su tía Mme. Roustan, donde recibió algunas lecciones muy primarias; pero su carrera fue decidida, como ocurre a menudo, por un encuentro fortuito. Fue Mme. Mauté de Fleurville —madre de Mathilde Mauté, la desafortunada esposa de Paul Verlaine— quien escuchó al pequeño Claude-Achille jugar en un viejo piano y decidió que “debería ser un músico”. Y ella misma se ofreció como profesora.



Retrato de Claude Debussy
fotografiado por Nadar

Acto seguido, Manuel Debussy, que hasta entonces pensaba que su hijo debía ser marino, con la vehemencia que a veces genera la ignorancia, determinó que Claude-Achille sería un gran virtuoso, y para lograrlo le sometió a largas horas de estudio. Todo esto tenía la Commune de 1871 como telón de fondo, durante la cual Manuel Debussy, un simple vendedor de cerámica, fue encarcelado por actividades revolucionarias.

Si Mme. Mauté de Fleurville fue o no fue ella misma discípula de Chopin es todavía un punto de debate; pero Debussy, cuando preparaba una edición de Chopin en 1915, escribía a Jacques Durand: «*Es una pena que Mme. Mauté de Fleurville, a la que debo lo poco que sé sobre el piano, esté muerta. Ella sabía muchas cosas acerca de Chopin*». Entre ellas —decía en otra carta— que «*Chopin quería que sus alumnos estudiaran sin hacer uso del pedal y sólo lo usaran, pero económicamente, al interpretar la obra*». ¡Qué ironía! ¡Quién puede pensar en las obras pianísticas de Debussy sin utilizar el pedal, especialmente el *sostenuto* en muchas de ellas!

Según el artículo biográfico de Roger Nichols para el *Grove's*, en 1874, poco después de ingresar en la clase de Marmontel, en el Conservatorio, el joven Debussy ya tocaba el *Concierto en fa menor de Chopin*. Esto era un logro importante con sólo

doce años, y parecía que su carrera como virtuoso estaba claramente a la vista, pero estos sueños se desvanecieron tras los resultados poco brillantes en sus exámenes de 1878 y 1879. Al año siguiente se incorporó a la clase de composición de Guiraud, y bajo su tutela ganó el segundo Prix de Rome en 1883, y el primero en 1884 con su cantata *L'enfant prodigue*. El futuro estaba, sin duda, en la composición, aunque nunca dejaría de ser un extraordinario pianista.

Léon Vallas, uno de los primeros biógrafos de Debussy y analistas de su obra, señala tres períodos bien diferenciados de su obra creativa: (1) Desde alrededor de 1880 hasta 1892, es decir desde los últimos años del Conservatorio hasta el comienzo de *Pelléas*; (2) de 1892 hasta 1904, el período de sus mejores obras; y (3) de 1904 a 1918, un período de declive. No es sorprendente que estas etapas coincidan con sucesos importantes en su vida privada y amorosa, especialmente el tormentoso rompimiento de su primer matrimonio con Lily Texier y su unión sentimental en 1904 con Emma Bardac, antigua musa y amante de Gabriel Faure. Así mismo, el nacimiento en 1905 de Claude-Emma Debussy, *ma chère petite* Chouchou, para quien escribiría la suite *Children's Corner*. Sí sorprende, por el contrario, como hemos señalado al principio, el lento desarrollo de Debussy como compositor para piano. Salta a la vista que en los dos primeros períodos mencionados por Vallas las obras para piano son relativamente escasas. Las dos *Arabesques* no aparecen hasta 1888, la *Petite Suite* y la *Fantaisie* (publicada póstumamente) son de 1889, igual que la *Suite bergamasque* en su forma original, aunque no se publicó hasta 1905. La siguiente obra es la suite *Pour le piano* de 1896, y no hay nada hasta las *Estampes* de 1903. Si recordamos ahora las obras del último período (*L'Isle joyeuse*, las dos series de *Images*, *Children's Corner*, *Préludes*, *Boîte à joujoux*, *Six Épigraphe antiques*, los *Études*, y *En blanc et noir*), vemos que la mayor parte, irónicamente las obras más importantes, corresponde a estos últimos años de declive.

Quizás pensando en lo que escribiría más tarde, Edward Lockspeiser considera las primeras composiciones para piano decepcionantes. ¿Puede uno creer —se pregunta— que la *Petite Suite* sea contemporánea de los *Poèmes de Baudelaire*, o *Pour le piano* de las *Chansons de Bilitis*? Apunta con razón que mientras las canciones nos muestran a un Debussy completamente maduro, las obras para piano de esa misma época, es decir música absoluta, son poco más que la obra de un estudiante. Parece, concluye, que Debussy necesitaba constantemente un estímulo extra musical, ya fuese poético o pictórico. Su música es de sensaciones.

Esto resulta especialmente evidente en sus dos cuadernos de *Préludes* que queremos comentar aquí. Si consideramos los *Études* de 1915 como obras de mero trabajo, los dos cuadernos de *Préludes* —veinticuatro piezas, en total— publicados en 1910 y 1913 representan sus últimas obras importantes para piano, y muestran su definitivo e individualista estilo de escritura pianística, alejándose así mismo de las ideas programáticas de Bach o de Chopin, que ordenaron sus Preludios agrupándolos sobre los doce tonos de la escala. Otra originalidad de estas dos colecciones reside en la colo-

cación de los títulos. Debussy no los indica al principio, sino al final de cada pieza, entre paréntesis y precedidos de puntos suspensivos. Parece querer evitar que el intérprete conceda excesiva importancia a estos títulos, a menudo pintorescos, para que queden simplemente como impresiones o sugerencias de una idea poético-musical.

En todo caso, es muy poca la información que nos ha llegado sobre la génesis de estas obras. Aunque Jacques Durand publicó el primer cuaderno en abril de 1910, numerosos bocetos de preludios que datan de 1907 y 1908 (*Voiles*, *La fille aux cheveux de lin*, *La cathédrale engloutie*) indican que la obra se gestó durante varios años. Igualmente el segundo, publicado en 1913, parece ser el trabajo de otros dos años. Hablamos de un conjunto - dos series - de obras, pero la escritura de estas veinticuatro pequeñas piezas es tan diversa como los temas que inspiran cada una de ellas: las danzantes griegas (*Danseuses de Delphes*) que abren el primer cuaderno, y que representan la danza de tres bacantes que Debussy admiró en el Louvre; personajes del *music-hall*, (que encontramos en *General Lavine - eccentric* y *Minstrels*); personajes de Shakespeare (*Danse de Puck*) o Dickens (*Hommage à S. Pickwick, Esq., P.P.M.P.C.* - divertido por la costumbre inglesa de poner letras después de los nombres); poemas de Baudelaire (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*) y Leconte de Lisle (*La fille aux cheveux de lin*); la leyenda de la villa sumergida de Ys, en Bretaña (*La cathédrale engloutie*); una ilustración de la Alhambra de Granada que aparece en una tarjeta postal (*La Puerta del Vino*); mundos exóticos, como Egipto (*Canope*) o la India, que Debussy jamás visitó (*La terrasse des audiences du clair de lune* - es conocido el comentario que hizo a su amigo André Messager, “cuando se carece de medios para pagar los viajes, es necesario suplirlos con la imaginación”.); *Voiles* sigue siendo un tema de debate: ¿velos o velas?; *Le vent dans la plaine* es una referencia al poeta Charles-Simon Favart; otros temas son paisajes reales (*Les collines d'Anacapri*, en la bella isla mediterránea), o imaginarios (*Des pas sur la neige*, *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, o *Brouillards*). Dentro de esta diversidad, sin embargo, existe un amplio consenso sobre la superioridad del primer cuaderno respecto del segundo. De este último, Lockspeiser destaca *Les Fées sont d'exquises danseuses* y *General Lavine - eccentric*, que le hace pensar en un Toulouse-Lautrec musical, pero considera que en el resto falta espontaneidad y, concretamente, en *Brouillards* y *Canope* piensa que Debussy está preso de sus propias ‘fórmulas’. En nuestra opinión, sin embargo, el segundo cuaderno termina con la pieza más brillante de la colección, *Feux d'artifice*, en la que la belleza sonora compite con el tremendo virtuosismo pianístico.

Los pequeños misterios que encierran estas piezas, si alguno encierran, fueron enterrados con su autor. Debussy manifestó en diversas ocasiones su intención de escribir sus memorias al cumplir los sesenta años, pero desgraciadamente nunca pudo alcanzar sus deseos. Un cáncer doloroso le arrebató la vida en 1918, cuando sólo había cumplido cincuenta y cinco.

R. R.

Excelentes Lieder a partir de octubre

EL LIED ES UNO DE LOS GÉNEROS MÁS ATRACTIVOS Y REFINADOS. Nacido de una de las formas más populares de la música, como lo es la canción, su creación se convierte en uno de lo más perfilados y cultivados ejercicios compositivos, ya que música y poesía deben abrazarse hasta concurrir en perfecta simbiosis. La expresividad de un breve lied o de un ciclo de lieder puede compararse con la de toda una sinfonía o de una ópera, como advierten los propios músicos.

Para esta temporada 2007-08, la Sdad. Filarmónica bilbaína ha programado conciertos con espléndidos intérpretes y grandes obras liederísticas. Téngase presente que de los tan sólo nueve conciertos del primer trimestre dos se dedicarán al género liederístico. Así, el 30 de octubre Mathias Goerne y la pianista Elisabeth Leonskaja interpretarán el ciclo *Die Winterreise* (Viaje de invierno), de F. Schubert. El 21 de noviembre, Angelika Kirchschrager ofrecerá una selección del ciclo *Zigeunerlieder*, lieder a los que añadirá otros de Liszt, de Mendelssohn y de Dvorak, con Helmuth Deutsch al piano.

Para el 5 de febrero del 2008 se programan los *Liebesliederwalzer* para cuarteto vocal y piano a cuatro manos, con los cantantes Marlis Petersen, Crista Meyer, Werner Güra y Konrad Jarnot, con los pianistas Christoph Berner y Camillo Radicke.

De los 32 conciertos de la temporada, tres se situarán por tanto en el campo liederístico. Una cantidad normal en nuestra temporada que no sobrepasa ninguna proporción entre las distintas ofertas musicales sino que está en buena consonancia con el resto de conciertos, destinados a otros géneros.

Anotemos brevemente algunas consideraciones sobre los lieder que se van a interpretar en este primer trimestre, iniciando con la colección *Die Winterreise*. Para la mayoría de los teóricos musicales y los melómanos, este ciclo es, junto con *Die schöne Mullerin* (La bella molinera), la obra maestra de Schubert dentro del género. A renglón seguido se suele citar el *Schwanengesang* (Canto de cisne). Pero hay que tener en cuenta que Schubert escribió cientos de lieder, y si los citados títulos aparecen como sus obras maestras lo son en su condición de ciclos, ya que, por ejemplo, algunos consideran aún de mayor valor expresivo las composiciones sobre poemas de Goethe escritas ya en 1821, o las que el gran músico vienés hizo en 1822-23 sobre textos de Rückert. Piénsese, en todo caso, que todos los lieder schubertianos son de altísimo nivel, así como de carácter diverso. A pesar de que se diga que hay que tener muy en cuenta el espacio temporal, los años de composición, obsérvese que el ciclo *Die schöne Mullerin* es de 1823, mientras que el *Die Winterreise* es de 1827 —un año antes de la muerte del autor—, siendo anteriores los citados de Goethe y Rüc-



Franz Schubert sobre el lateral del coche de caballos.
Acuarela de Leopold Kupelwieser, 1820

kert... Y, sin embargo, la calidad de unos puede equipararse a la de los otros. De *Die Winterreise* se suele comentar que se trata de una pequeña tragedia en un estilo muy apropiado al tema de los poemas. El “argumento” es el siguiente: un joven hombre cuyo amor ha “desertado” de él inicia un viaje a mediados del invierno. Se encuentra triste y con ansia de morir. Sin embargo, hacia el final del ciclo recobrará su propia valía.

Schubert no se aferra aquí a una línea tenebrosa, aunque el carácter triste esté bien manifiesto, dada su consideración trágica. Pero con los pasajes de más sombrío sentimiento se mezclan otros números que tienden a la alegría, como son el lied *Der Lindebaum*, el *Frühlingstraum*, el *Täuschung*... La audición de la obra supone una verdadera delicia, ya que la serenidad interna —aunque a Schubert se le considerara como un músico prerromántico— es aquí el mejor recurso para la belleza.

Exponiendo de forma más sucinta que lo anterior, digamos que los lieder y canciones de Franz Liszt son de otro estilo. Si se suele comentar que Schubert se había “familiarizado” con las *Baladas* de Haydn y, sobre todo, con *An die ferne Geliebte*, de Beethoven (obra contemporánea con las suyas: Viena, 1816), aunque luego compusiera de forma diferente y personal, algo similar puede decirse de Liszt respecto a Schubert. El músico húngaro escribió con verdadero entusiasmo acerca del vienés, pero él compondría de otra manera sus lieder y canciones. Como dice Humphrey Searle, de las setenta obras sobre poemas franceses, alemanes, italianos y húngaros (más una en inglés), muchas de ellas fueron escritas en el período de Weimar (de 1848 a 1860) y según las épocas son de estilo distinto. Así, las primeras “tienden a enfatizar excesivamente la parte de piano en detrimento de la línea vocal, aparte de la inclinación de Liszt a la exagerada dramatización de los poemas más simples; en las versiones posteriores, estos defectos desaparecieron casi por completo”.

Así, hay deliciosas musicalizaciones suyas de poemas de Victor Hugo, de J. W. Goethe y, sobre todo, de Heinrich Heine. “Las canciones de los años setenta ponen de

manifiesto las mismas tendencias que las otras obras de Liszt de este mismo período, esto es, austeridad, contención y un cierto cansancio del mundo».

Johannes Brahms fue un extraordinario liederista del XIX, al lado de Schubert y Schumann. Acerca de los *Zigeunerlieder* (cantos zingaros), cuya primera audición –privada– se dio en 1888, se suele afirmar que no se trata de un ciclo orgánico y que, por tanto, cada lied es independiente de los otros y puede escucharse como tal (por ello, no importa que Angelika Kirchschrager haya decidido reducir y cantar menos de los II números de que consta la colección). Por otro lado, Brahms, cercano ya al final de su trayectoria artística, parece volver a uno de sus amores de juventud, el folklore húngaro, pero sin los colores llamativos de las *Danzas Húngaras*, sino para transmitir algo más interior, conceptual y universal; por ejemplo, el orgullo del mundo zingaro, como expresan A. Poggi y E. Vallora, que fascinaba al músico hamburgués.

Si bien con gran brevedad, indiquemos finalmente que Antonin Dvorák es otro de los grandes autores de lied. Desde joven (a los 24 años dedica unas melodías a Josefina Cermáková) escribe canciones, de las que se conocen casi un centenar. Al igual que Schumann, Dvorák destina sus mayores inspiraciones al lied, género que le sirve de experimentación pues, como Schubert, considera que es mucho más profundo que lo que es una simple emisión canora, una canción vulgar. Además, se suele anotar que su inspiración tiene mucho que ver con su patriotismo checo, ya que permite al autor, gracias a los “aires” extraídos de la tradición popular, mostrar al mundo la riqueza cultura de la nación y de sus habitantes. En el fondo, el de su propia persona.

J. A. Z.



Tres maestros escandinavos



Cuarteto Vertavo

TRES DE LOS CUATRO PAÍSES QUE CONFORMA, con Suecia, la península más septentrional de Europa que conocemos como Escandinavia, están representados en la peculiar y en cierto modo infrecuente sesión de cámara que el Cuarteto Vertavo propone en su concierto de presentación en Bilbao el próximo día 21 de noviembre. Evidentemente cada uno de estos países posee su propia identidad pero, a la vez, no son pocas las cosas que les unen en arte y cultura y que, especialmente a través del movimiento romántico-nacionalista, reconocemos como una característica de aquellos países, por mucho que en cada uno de ellos haya dominado orientaciones diferentes.

En Finlandia, hacia la mitad del siglo XX comienza a crearse un movimiento de inspiración nacionalista, abandonando la influencia alemana, hasta la llegada del maestro más representativo: Jan Sibelius.

Suecia tiene en Franz Berwald su creador más importante, a pesar de su deuda germánica.

En Noruega, tras la anexión a Suecia en 1814, el sentimiento patriótico condujo al desarrollo de un arte musical que correría por varios caminos del nacionalismo, particularmente apreciado en gran parte de Europa gracias al arte del espectacular violinista Ole Bull a quién se debe mucha de la inspirada música de Grieg, maestro que logró la atención musical internacional sobre el arte sonoro de su país, elevándolo a cotas similares a las de Ibsen en el campo de la literatura.

Quizá hasta el siglo XX los compositores daneses no consiguieron alcanzar un perfil que los distinguiese. Fue Niels Gade quien mantuvo un peculiar individualismo, aunque tendente hacia un lenguaje clásico. Con Carl Nielsen, nacido el mismo

año que Sibelius, la música danesa alcanza un lugar destacado pero en ella resulta más notable la influencia de Sibelius que la propia del país.

Posiblemente entre los suecos, Wilhelm Stenhammer sea quien en alguna de sus composiciones mejor refleja algunos tintes propios de la música folk de su nación, aunque su obra no resulta todavía bien atendida en buena parte de Europa.

Los Cuartetos

Edvard Grieg escribió poca música de cámara pero en ella consta su peso de experto armonista, tanto como una auténtica inspiración popular. Por otra parte se ha achacado a su música algunas incertidumbres estructurales. El mismo compositor confesó a un amigo, el compositor Matthison-Hansen, con respecto a su *Cuarteto en sol menor n° 1, op. 27*: “No puedes imaginar cuantas dudas he tenido en su forma, y todo porque me he arriesgado estérilmente en la escritura de mucha música incidental”. Al de 13 años de su *Cuarteto en sol menor* compuso dos movimientos de un *Cuarteto en fa mayor*. (Existe una partitura en cuatro movimientos completada por Julius Röntgen). El inicial “Allegro vivace e grazioso” presenta una alegre espontaneidad. Las repeticiones del tema en estilo de variación contienen un cierto toque humorístico. El “Allegro vivace scherzando” llama la atención por el uso de ritmos contrastantes en los diferentes instrumentos: mientras el ritmo general está en compás de $\frac{3}{4}$, la viola insiste en tocar en $\frac{2}{4}$ con el vigor característico de una danza saltarina.

Carl Nielsen aportó a la música de cámara un excelente y variado conjunto de obras, aunque como ocurrió con su música sinfónica, tuvo que transcurrir un cierto tiempo tras de su muerte para que llegara a interesar fuera de su país. Llegó a escribir seis cuartetos, siendo los dos primeros, ensayos de estudiante. El *Cuarteto n° 1* contiene ciertos conflictos musicales que era algo que el artista necesitaba para abordar una composición. El *Cuarteto en sol menor, op. 13* fue escrito en 1888 y revisado en 1900. F. R. Tranchefort encuentra en él la influencia de Brahms y sobre todo de Johan Svendsen, dedicatario de la obra. A pesar de la “dependencia” de sus citados ídolos muchas frases temáticas, ritmos y expresivas secuencias melódicas llevan el carácter personal del autor.

El *Cuarteto en re menor, op. 56* “Voces íntimas” es la obra propia de un autor en su plena madurez. Sibelius lo escribió entre 1908 y 1909. Se estrenó en Helsinki en 1910. Contiene cinco movimientos bien distintos. Los dos primeros están enlazados. Marc Vignal repara en los nexos temáticos muy sutiles de esos que no son fáciles de detectar auditivamente. En todo el Cuarteto sobresale la perfecta escritura para cuerdas propia de un músico que fue un gran violinista. Además de los nexos temáticos de los dos primeros movimientos es notable la íntima existente entre las cuatro voces que lo componen.

K. E.

María Barrientos



Retrato de María Barrientos dedicado a la Filarmónica de Bilbao

«Tuve la fortuna de cantar *I Puritani* con María Barrientos, la más ágil soprano ligera que se recuerde en el teatro lírico desde hace cincuenta años. Mujer no hermosa pero inteligente, culta, sugestiva, había conquistado gran renombre con sus inverosímiles agilidades, su estilo delicioso en los adagios, la habilidad en las respiraciones, la entonación perfecta y, sobre todo, el ataque de las notas y la milagrosa bravura de los picados. El público arrebatado por el hechizo de aquella voz fue transportado desde el asombro hasta la más frenética alegría del placer de los sentidos al oír las notas maravillosas». Cita extraída de las memorias de Giacomo Lauri-Volpi, el famoso tenor italiano que hizo su presentación en el Teatro Real con *Rigoletto* en febrero de 1921. Al año siguiente, también en febrero, cantó con María Barrientos la ópera a la que hace referencia y que estaba considerada como una de las más grandes creaciones del tenor. La admiración del cantante no hace sino abundar en la calidad artística de la soprano catalana a quien los “filarmónicos” bilbainos pudieron escuchar los días 28 y 30 de marzo de 1925. Fueron dos recitales ofrecidos con su acompañante musical favorito, el pianista y compositor Tomás Terán con quien compartía sus actuaciones desde que la soprano se interesó por los recitales de cámara.

Pablo Bilbao Arístegui, durante tantos años Vicepresidente de la Sociedad Filarmónica llamó a María Barrientos “diva entre las divas de su época”. Ampliando su breve reseña añadía: “A los legítimos timbres de gloria de la artista española debe añadirse la fundación de un premio importante con que dotó a la Escuela Municipal de Música de su Barcelona natal, para ampliación de estudios en el extranjero, no sólo de canto, sino también de piano e instrumentos de cuerda”.

Ya desde sus primeros años la Sociedad Filarmónica de Bilbao mostró gran interés por presentar a cantantes famosos en recitales con piano. Por mencionar un caso notorio, para cuando la Barrientos cantó en Bilbao la gran soprano francesa Ninon Vallin había actuado en siete ocasiones, con músicos como Turina y Guridi, continuando sus recitales hasta un total de once veces. Parece lógico que sintiendo interés por la música vocal la Filarmónica invitase a la soprano catalana que ocupaba un lugar destacado en el mundo de la ópera, alternando con el “lied” y el oratorio, géneros en los que con su refinada musicalidad alcanzaba triunfos tan notables como en los escenarios líricos.

El talento artístico de la soprano catalana fue extraordinario. Nació en Barcelona el 16 de marzo de 1885. Estudió piano en Pellicer, violín con Sánchez tomando lecciones de canto con Bonet, músico de Tarragona precursor del wagnerismo en Cataluña. A los 14 años debutó en el Teatro Novedades de su ciudad natal con *L’Africaine* de Meyerber. Un poco más tarde cantó *Il barbiere* de Rossini en el Teatro Lírico y *La sonámbula* de Bellini. La reacción de público y crítica fue tanta que se escribió entonces: «*realmente excepcional en su género*». Su presentación oficial en el Liceo fue hacia finales de 1900 con la citada ópera de Bellini. No satisfecha con sus primeros triunfos se trasladó a Milán para perfeccionar sus conocimientos. En Italia realizó una gira por Génova y Roma alcanzando grandes triunfos.

Su presentación en el Teatro Real, donde actuó en 1901 con la misma ópera de Bellini, fue apoteósica. A partir de entonces fue frecuentemente requerida por el mismo teatro donde actuó con gran éxito en óperas como “Amleto” de Thomas, *Rigoletto*, *Lucia* y *La Traviata*. Después de su gran acogida en Italia y Madrid, se presentó en el Covent Garden de Londres con *Il barbiere* y nuevamente en la Scala de Milán con *Dinorah* de Meyerber. Contrajo matrimonio en 1907 con el norteamericano Jorge Keen, retirándose de la escena. Volvió al de unos años en plenitud de sus facultades artísticas. Su regreso a los escenarios operísticos fue en Méjico y La Habana. En 1911 cantó *Lucía* en el Colón de Buenos Aires, una de sus óperas favoritas que se interpretó en París en 1913 en la inauguración del Teatro de los Campos Elíseos. En el mismo año volvió a causar admiración en el Liceo de Barcelona con *Lucía*, *La sonámbula*, *Amleto* y *Lakmé* de Delibes. De por entonces es una actuación con el Orfeo Catalá, dirigido por el histórico Millet, recordada como excepcional, de la *Oda a Santa Cecilia* de Haendel. En 1914 colaboró nuevamente con el Orfeo Catalá en Londres cantando *Tonadillas* dedicadas a ella por Granados. En el Metropolitan de Nueva York



Portada del programa de los dos conciertos celebrados en la Sociedad Filarmónica de Bilbao los días 28 y 30 de marzo de 1925

fue una de las artistas favoritas del público. A partir de 1916, fecha de su presentación, actuó en tan famoso escenario en 86 ocasiones.

Su amor a la música más pura le llevó a satisfacerla plenamente moviéndose muy a gusto en el ambiente artístico de las salas de conciertos. Actuó más veces con el Orfeo Catalá e incluso con la clavecinista Wanda Landowska, hasta que se retiró definitivamente fijando su residencia en París.

Hasta su retiro fue una de las sopranos más famosas de su tiempo, particularmente célebre por su interpretación de *La sonámbula*. Durante 30 años cantó el repertorio completo de soprano ligera, desde Lakmé a Mireille, de Amina a Gilda. Entre sus actuaciones en el Metropolitan figuró *El Gallo de Oro*, de Rimski Korsakov, de cuya ópera seleccionó un aria para su segundo recital en Bilbao y ¡todo un detalle! cantó *Urrundik ikusten dut* del Padre Donostia.

Un crítico de su época, Solana, se refirió así con respecto a las características de su voz: “Posee un registro completo de soprano lírica: una voz cristalina de inmaculada pureza, respiración amplísima y poderosa, graves vibrantes y potentes, y sobreagudos incomparables por limpieza y bello timbre, que le permiten ejecutar los trinos, gorjeos y picados más difíciles, además de una vocación y fraseo clarísimos y una gran intuición musical y escénica”.

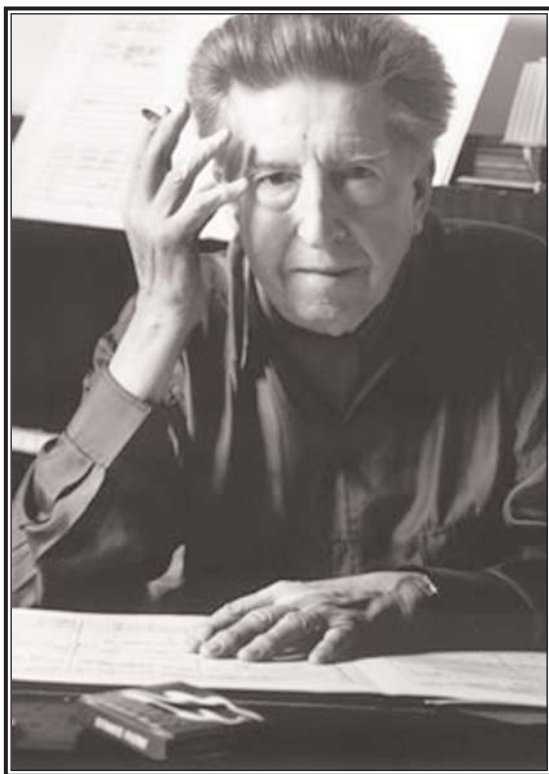
En París, entre marzo de 1928 y junio de 1930, con Manuel de Falla al piano hizo algunas grabaciones, testimonio discográfico lejano pero precioso de *Siete canciones populares españolas*, *Soneto a Córdoba* y *Canción del fuego fatuo*.

Después de ganar grandes dinerales y perderlos, acabó tranquilamente su vida en San Juan de Luz el 8 de agosto de 1946, convertida en una impenitente jugadora de bridge «quizás como alivio de añoranzas de pasados laureles», como escribió en 1992 Pablo Bilbao Arístegui.

K. E.

Henry Dutilleux

Un clásico de nuestro tiempo



Henry Dutilleux

ANNE-SOPHIE MUTTER, INTÉRPRETE y dedicataria de algunas de sus obras, no Aduda en proclamarle como el más importante de los compositores vivos. Charles Münch y George Szell, leyendas de la dirección orquestal, fueron los primeros en apostar seriamente por él. Mstislav Rostropóvich promocionó y defendió efusivamente sus pentagramas con el arco y la batuta. Stern, Maazel, Sacher, Ozawa, Masur, y más recientemente, Simon Rattle se han hecho cargo de sus estrenos. El Cuarteto Juilliard, la soprano Renée Fleming, las orquestas de Cleveland, Boston y Washington, la Nacional de Francia, las Filarmónicas de Londres y Berlín... le han solicitado en alguna ocasión la creación de obras nuevas con destino a sus atriles. ¿Quién es Henri Dutilleux para que los más distinguidos intérpretes de nuestra época se interesen entusiastamente por su música? Dutilleux es un “clásico viviente”, que hace pocas fechas celebraba su nonagésimo aniversario,

no sólo en una forma física y mental envidiables, sino en plenitud absoluta de sus facultades creativas. Razón por la que nuestra Sociedad Filarmónica ha querido rendirle un pequeño homenaje, programando para el mes de diciembre próximo su *Sonata para oboe y piano*.

Dutilleux es un clásico, porque su obra —o al menos un número significativo de sus trabajos—, gracias a su calidad, su originalidad, su sustancialidad, la perfección de su escritura, y el pensamiento artístico al que responde, ha entrado en eso que llamamos el gran repertorio, el patrimonio musical universal. Así, por ejemplo, su bellissimo concierto para violonchelo y orquesta que lleva por título el verso de Baudelaire *Tout un monde lointain*, y que escuchamos en Bilbao hace sólo unos meses dentro de la temporada de la Orquesta Sinfónica, raro es el violonchelista de fuste que no lo tiene en dedos desde que Rostropóvich, su dedicatario, lo estrenara en el París de 1970. Y otro tanto ocurre con el cuarteto de cuerda *Ainsi la nuit*, que el Ysaÿe tocó para nosotros años atrás. O con *L'arbre des songes*, un concierto para violín, que igualmente ha sonado en alguna ocasión en nuestra villa.

Todo un mundo lejano, Así la noche, El árbol de los sueños... Los títulos de las obras de Dutilleux, ciertamente hermosos, no tienen sin embargo nada de decorativos, porque, consciente o inconscientemente, revelan mucho sobre el autor y el contenido de la propia obra a que se refieren. Fijar la atención sobre ellos puede muy bien servir como un primer acercamiento a su universo estético. Revelan, por ejemplo, saliéndose como se salen de la terminología estrictamente musical para adentrarse en los terrenos de lo poético, el temperamento esencialmente lírico del maestro galo. De lírico de raza, de esos que persiguen por encima de cualquier otra consideración de orden constructivo, técnico o especulativo, la belleza, la pura belleza sonora, sensorial. Pero también la intelectual, la artística, porque es consciente que la una sin la otra es condenar fatalmente la obra a lo ornamental, o peor aún, a la vacuidad. Su música, pues, siempre está guiada por un inconfundible aliento lírico que envuelve y empuja al oyente, pero que sin embargo es de raíz netamente abstracta. Y ése es uno de sus mayores logros, porque, a pesar de los títulos que portan, sus partituras no pretenden describir ni ambientar nada, ni mucho menos expresar los estados de ánimo del ego del compositor, sino que se gobiernan única y exclusivamente por una lógica de la más estricta musicalidad; por la lógica que el propio discurso musical va creando. Abstracta, sí, pero ajena por completo a fórmulas y sistemas que se aparten del resultado sonoro. Ese perfecto equilibrio entre la racionalidad de lo sensorial y la sensorialidad de la razón, cosa que le hace transitar no muy lejos de las sendas del surrealismo literario y pictórico, es una de las señas de identidad más marcadas de su arte.

Revelan los títulos también una querencia por los dominios de la noche, y de su hermano, el sueño. *Ainsi la nuit* —cuyos movimientos primero y quinto se llaman además *Nocturne*—, *La nuit étoilée*, *L'arbre des songes*, e incluso la *Primera sinfonía*, que él

mismo señala como “el nacimiento y el desarrollo de un sueño”, no pretenden tampoco describir, narrar o evocar, sino, si acaso, suscitar correspondencias, estimular sinestesias. Porque la música de Dutilleux, como la noche estrellada, provoca también muchas veces en el oyente el trampantojo de la “movilidad estática”. La misma sensación de quietud y movimiento simultáneos que, por ejemplo, la contemplación del titilar de las estrellas desde un espacio de quietud. La noche y el sueño, o la percepción del mundo a la vez real y a la vez imaginada. Doble percepción, ambigüedad, universo de lo real y lo reflejado: *Miroirs* –cuarto movimiento del concierto *Tout un monde lointain*, que todo él es un gran nocturno–, *Miroir d'espace* –segundo de *Ainsi la nuit*–, *Le Double*, subtítulo que porta la segunda de sus sinfonías, para dos orquestas, en la que una funciona como *alter ego* de la otra... Los espacios que la música de Dutilleux nos invita a habitar no están muy alejados de los lugares nocturnos, oníricos, inciertos de las telas de Paul Delvaux.

Sus obras son producto de un trabajo lento y meticuloso, de una labor de extrema concentración que se traduce en un acabado perfecto en cuanto a la forma y en una precisión absoluta de pensamiento y lenguaje. No le sobra ni le falta una sola nota, no ya al conjunto de la partitura, sino a cada uno de los pasajes que la integran. Pero esta sobriedad es todo lo contrario de la aspereza, la rigidez o la frialdad, puesto que como buen francés que es –en la temprana *Sonata para oboe* que escucharemos bien claro queda su deuda con Ravel y Roussel–, Dutilleux también ama el color, con la calidez y el gozo que siempre le acompañan. Cada momento sonoro, aquilatado al máximo, es como es y sólo puede ser como es. Únicamente de este modo se hace posible atrapar el fondo mismo del instante y revelarnos así todos sus secretos. *Temps suspendu*, se llama el último movimiento de su cuarteto de cuerda. *Mystère de l'instant*, una de sus páginas orquestales más celebradas.

C. V.



Alberto Nosé

P—Ud. comenzó a participar en certámenes ya a los 11 años, en que ganó el primer Premio del internacional “Jugend für Mozart”, de Salzburgo. Luego, a partir de 1998, en que logró el Premio Venezia, ha concursado en el Chopin de Varsovia, en el Bolzano, en el Maj Lind de Helsinki, en los Vendôme y Long-Thibaud parisinos, en la World Piano Competition de Londres, etc. colocándose siempre en los más altos puestos, y obtuvo hace dos años la medalla de oro del Paloma O’Shea, de Santander. Además del gran trabajo de preparación, ¿conllevan los concursos otros valores positivos para los intérpretes?

R—Prepararse para un concurso es siempre una difícil tarea y los buenos resultados dependen de factores muy variables e impredecibles: además de un gran trabajo, también requiere una selección adecuada de las piezas, que deben mostrar las mejores aptitudes de cada uno y con las cuales el concursante debe sentirse a gusto.

Un concurso se compone de muchas fases (solo, música de cámara, concierto con orquesta), gracias a las cuales se puede juzgar al intérprete teniendo en cuenta diferentes aspectos del repertorio de piano, e incluso a veces con otros músicos.

Todos estos elementos hacen hábil a un pianista joven, ya que a veces hay que cambiar el programa cada dos o tres días y prepararse para tocar más de 4 horas de música. Así que, un concurso se puede considerar un ejemplo de lo ajetreado que puede llegar a ser el calendario de conciertos de un pianista, con interpretaciones muy seguidas una de otra. Una buena carrera de concertista se determina por el interés que muestren los organizadores del concierto, las agencias o cualquier otro tipo de asociación musical. En este sentido los concursos son casi siempre necesarios.

P—A pesar de que posea tan sólo 28 años, ha realizado ya varias giras por diversos continentes, actuando en salas y festivales de gran prestigio. El año pasado obtuvo

un “estrepitoso” éxito en la sala Zankel del Carnegie Hall neoyorkino. Tras ello, tal y como puede verse en Internet, el New York Times le adjudicó una crítica en la que se califica su pianismo de “técnica impresionante y brillo estremecedor”, así como se habla de su “suave lirismo” y “apasionada melancolía”, etc. ¿Son para Ud. ajustadas definiciones de su arte o cree que hay otros valores más consistentes en su propia filosofía de la música?

R—En mis interpretaciones nunca he puesto en primer lugar la fría técnica: la música se forma de silencio y sonidos que en el transcurso del flujo musical pueden estar muy separados o muy próximos; para cada elemento de la música se usa alguna clase de técnica, como el tacto, la polifonía o la ley del sonido, supuestamente llamada “jeu perlé” y muchas otras. Personalmente cuando toco, trato de conseguir una imagen o representación, lo más clara posible, de lo que el compositor intentó transmitir o expresar a través de su obra, y para ello es necesario emplear una amplia variedad de técnicas. Así, no se puede distinguir (o al menos no se debería poder) una de la otra, ya que todas tienen que conducir al mismo resultado: componer música.

Considero que la música brota de los sentimientos del compositor, y estos sentimientos deben ser la conexión con las manos del pianista, sin tener en cuenta el lado físico de sus movimientos.

P—De hecho, en su amplio repertorio, del que hablaremos luego, se encuentran también obras que no están inmersas, en principio, en estas consideraciones. Por ejemplo, las obras de J. Sebastian y de J. Christian Bach, de Dubugnon, de K. Lang, de Ligeti, Petrassi, Stockhausen, Webern, pongamos por caso. ¿De qué otras valoraciones puede hablarse en estas obras, en general?

He trabajado con estos compositores en ocasiones concretas, cuando se trataba de algún proyecto musical, como un concurso, una grabación o alguna clase maestra, o

incluso cuando el propio compositor me solicitaba incluir una de sus piezas en mis recitales. Por ejemplo, he grabado las *Sonatas op.17* de J. Ch. Bach para Naxos; he tocado dos *Klavierstücke* de Stockhausen en un concierto en Lucerna, delante del *Mtro.* Pollini que estaba impartiendo un master allí y una pieza obligatoria de Dubugnon dentro del concurso de Long-Thibaud en París.

En el caso de Ligeti o de Webern, los suelo tocar con mucha frecuencia, forman parte del repertorio clásico.

Me divierte el hecho de aprender música que no se encuentra generalmente en el repertorio clásico de los pianistas, y sigo con ganas de aprender y cuanto más mejor, incluso cuando no se solicita o se rechaza en recitales.

Recuerdo la época en la que aprendí Stockhausen: estaba completamente perdido cuando vi la partitura, requería un acercamiento completamente distinto y una gran habilidad manual para tocarlo entero de forma adecuada. Fue un gran trabajo, pero también me brindó mucha satisfacción.

Aprecio esa sensación de frescura al introducirme en un mundo intocado y por descubrir; es como regresar a los orígenes, cuando los sonidos se mantenían, aparentemente, aislados pero unidos al silencio, y que le otorga el mayor valor musical.

P—Parece ser que hoy se está “recuperando” a Muzio Clementi, por parte de algunos pocos intérpretes, a pesar que en las carreras de piano se suelen insertar sus sonatinas y el *Gradus ad Parnasum*. Ud. lleva en su repertorio dos sonatas de este autor. ¿Encuentra alguna virtud peculiar en el arte de Clementi, aparte de que su escritura pianística fuera novedosa en su época?

R—Desafortunadamente, se recuerda a Clementi como el compositor de estudios de piano. La mayor parte de sus sonatas poseen los mismos elementos de composición mecánica de sus estudios.

Ahora bien, existe otro aspecto escondido de su naturaleza que puede encontrarse si mira-

mos su producción completa: también fue capaz de ser sensato, creando obras de gran intensidad y lirismo: estoy pensando en el estudio del *Gradus* denominada "*Pathetic*", que sirvió como trabajo de preparación para componer dos preciosas sonatas de mayor tamaño, en mi repertorio se encuentran: op.26 n.º2 en fa sostenido menor y op.40 n.º2 en si menor. Ambos desarrollan un nuevo aspecto sentimental ya que Clementi lo introdujo en la música por primera vez.

Estas dos obras maestras son composiciones muy dramáticas, especialmente la op. 40, que muestran como Clementi también era capaz de ser un dramaturgo de primera categoría y no sólo el inventor de una revolucionaria técnica de piano.

Su límite, o mejor dicho su desgracia, fue vivir en un período complicado entre los siglos XVIII y XIX, caracterizados por el auge de Beethoven y su *Sonata op.13*, un trabajo patético mucho más maduro y famoso que los del italiano, que tal vez estaba más interesado en otras actividades como la construcción de pianos y su carrera de concertista, que en desarrollar plenamente su arte.

P—Entre sus discos figuran las sonatas Op. 17 de J. Christian Bach, editadas por Nescor- Harmonía Mundi. Estan escritas para clave y las ha grabado con el piano actual. ¿Ha recibido alguna "protesta" por parte de quienes se empeñan en que se grave en su instrumento original? ¿Cree que siguen siendo fieles al autor si se interpretan en los instrumentos actuales?

Por desgracia la grabación de J. Ch. Bach para Naxos todavía no está terminada y deberá volver a retomarse durante 2008, por lo que todavía no he recibido ninguna protesta y espero no obtener ninguna para entonces...

Sé que grabar un repertorio, en el límite entre el clavicémbalo y el piano, es siempre una operación difícil. He escogido estas desconocidas sonatas para la grabación porque, en primer lugar, me gustan los retos, pero también porque me di cuenta del lento paso del Barroco al

Clásico, sin pertenecer completamente a un estilo concreto.

Es una música muy fresca, muy sencilla de escuchar, con fluidez como Mozart y con virtuosidad como Scarlatti y a veces muy intensa y polifónica como J. S. Bach: es una mezcla de estilos encantadora, pero la característica de esta música es la del "belcanto" italiano, el singende Allegro de J. Ch.

Opino que mi interpretación con un piano moderno encaja a la perfección con esta música o su naturaleza a la hora de cantarla y variedad de entonaciones y colores; lo toco todo con extrema simplicidad, sin cambios de ritmo o románticos rubatos, simplemente dejo que la música cante con un suave sonido resplandeciente, y articulaciones fáciles de las frases.

Espero que este cd sea apreciado incluso por los puristas.

P—En el programa que ofrecerá en la Sdad. Filarmónica de Bilbao figuran Beethoven (dos sonatas), La Valse de Ravel y diez piezas del ballet Romeo y Julieta, de Prokofiev. Beethoven es uno de sus preferidos, según parece, y también suele tocar con cierta frecuencia esa obra de Prokofiev. Alguien describió su interpretación de esas páginas del ballet combina la "musculatura de acero propia del piano de Prokofiev y el encanto y fantasía propia de historias de amor". ¿Está de acuerdo con ello?

R—Estoy completamente de acuerdo. Es importante fijarse en como Prokofiev puede ser tan intenso a la hora de describir un sujeto de amor a través del uso de un instrumento.

Cuando toco este trabajo, siempre tengo en mente la versión orquestal para ballet, que incluso es más encantadora. El gran valor de la versión para piano es que mantiene su intensidad; cada personaje, Julieta, Mercucio, Fray Lorenzo tiene su propio tema con sonidos característicos, registro, ritmo y es agotador pero maravilloso ser capaz de reproducir cada voz con la exactitud que sólo una orquesta puede conseguir. J.A.Z.

Primer trimestre

de la nueva temporada 2007-08

LA TEMPORADA 2007-2008 de la Sociedad Filarmónica se inaugurará el 10 de octubre con el recital de piano de Alexei Volodin. Entre las características peculiares de este curso musical puede anunciarse que se irán programando algunas obras de Edvard Hagerup Grieg, de cuya muerte se celebra el centenario en el presente año; de Johannes Brahms, en el 175 aniversario de su nacimiento, y de Eric Wolfgang Korngold, quien falleció hace medio siglo. Asimismo, retorna una vez más a nuestra sala el pianista bilbaíno Joaquín Achúcarro, quien cumple 75 años y cuya primera actuación entre nosotros data del año 1946, en el que interpretó el *Concierto en Re menor*, de Mozart, con la Orquesta Municipal de Bilbao.

Además de estos actos conmemorativos, la temporada cuenta con especiales elementos que merecen asimismo precisarse, como son la ejecución de la integral de las sinfonías londinenses de Franz Joseph Haydn —sin duda la etapa más sólida del “padre” del sinfonismo—, así como la interpretación de la integral de *El Clave Bien Temperado*, de Johann Sebastian Bach, obra considerada como una de las mayores cumbres de la música de todos los tiempos. Las *London* haydianas serán ejecutadas nada menos que por Les Musiciens du Louvre, bajo Mark Minkowski, en cuatro sesiones, y el conjunto de los 48 Preludios y Fugas del citado *Das Wohltemperierte Klavier*

bachiano lo tocará Angela Hewitt en dos actuaciones prácticamente seguidas, con una jornada de descanso en medio.

Pero estas referidas noticias no son lo único realmente asombroso del total de 32 conciertos que se ofrecerán en esta temporada. Entre otras valiosas actuaciones y obras pueden citarse los dos conciertos camerísticos con los Capuçon, Caussé y Nicolas Angelich, el Trío Florestán, el Cuarteto Wolf, la Jerusalem Chamber Ensemble, el Cuarteto Tokio (que retorna tras su gran éxito obtenido ya en nuestra sala), el Trío Zimmermann, los Solistas de San Petersburgo, etc., así como la programación de *Motetes* de Vivaldi a cargo de la Capella Turchini bajo Antonio Florio, *La Creación* de Haydn, con la Orquesta del Siglo XVIII junto con el Orfeo Catalá, bajo la dirección de Frans Brüggen, etc., etc. Lo cierto es que, aunque se citen por costumbre los actos que llaman la atención, la realidad hace que a veces todo el público quede incluso más asombrado por algunas actuaciones menos preanunciadas.

Por ello, centrémonos de momento en los conciertos de este primer trimestre, hablando de todos. Aún así, por su condición especial podría también aquí ponerse especial acento en la actuación de tres importantes cantantes en el plazo de unos veinte días, como lo son Mathias Goerne, Jennifer Larmore y Angelika Kirchsluger.



Sarah Chang

Pero vayamos uno por uno. La temporada dará comienzo el 10 de octubre con el pianista petersburgués **Alexei Volodin**, quien se estrena en la Sdad. Filarmónica, con un programa de obras diversas de Haydn (¡qué delicada maravilla la de este su *Andante con variazioni en fa menor!*), Beethoven y Chopin, para finalizar con una obra que no se suele interpretar con mucha frecuencia, como lo son las *Reminiscencias de D. Juan*, S. 418, de Franz Liszt.

El día 15 actuará la **English Chamber Orchestra**, con la violinista **Sarah Chang**. Programa variado, con el bachiano *Concierto de Brandeburgo n. 3* en Sol, la *Serenata para cuerda* en Mi bemol. de Josef Suk y *Las Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi. Recuérdese que Suk, el más famoso alumno de la escuela de Dvorak, fue un gran especialista en música camerística.

Con **Mathias Goerne** se inaugura la ya apuntada actuación de tres grandes cantantes en un breve plazo. El barítono alemán, discípulo de Dietrich Fischer-Dieskau y de Elisabeth Schwarzkopf,

actúa en esta ocasión con la pianista **Elisabeth Leonskaja**, con quien hace dos años interpretó en esta sala un magnífico ciclo brahmsiano. En esta ocasión, día 30, ofrecen el *Winterreise* (Viaje de Invierno), de Franz Schubert, ciclo de 24 lieder con texto de Wilhem Müller que, según muchos aficionados, resulta especialmente adecuado para barítono, si bien existen asimismo magníficas grabaciones hechas por cantantes de otra cuerda. Lo cierto es que en Schubert lo que causan verdadero apego son los propios lieder... siempre que se interpreten como es debido.

La ya citada mezzo **Jennifer Larmore** será la intérprete solista, el 9 de noviembre, del siguiente concierto, de claro carácter italiano. Con la **Orquesta de Cámara de Basilea**, bajo la batuta de **David Stern**, se interpreta la Obertura de *La italiana en Argel*, a la que siguen dos arias de la misma ópera; se continúa con la Obertura del *Orlando Furioso*, de Vivaldi, con otras dos arias orlandinas, y la del rossiniano *El Barbero de Sevilla*, con un aria de la misma ópera. Finaliza el programa con la *Sinfonía n. 4*, "Italiana", de Felix Mendelssohn.

El día 15 tendrá lugar la primera actuación del **Cuarteto Vertavo** en la sala de la Filarmónica. Se trata de un conjunto noruego formado por mujeres, que posee ya una reconocida fama mundial. Ya que el programa acoge tres *cuartetos* escritos por el noruego Edvard H. Grieg, el danés Carl Nielsen y el finlandés Jan Sibelius, puede tenerse en cuenta que la interpretación más estrechamente enlazada con el espíritu de esas obras será la que experi-



Angelika Kirchschrager

mente un conjunto nórdico, como lo es el Vertavo. Sería lo natural.

El día 21 la mezzo-soprano **Angelika Kirchschrager** actúa junto al pianista **Helmuth Deutsch**, concluyendo los conciertos con canto de este primer trimestre. En principio, se había programado el ciclo completo de los *Zigeunerlieder*, op. 103, de Johannes Brahms, más ocho lieder de Franz Liszt con texto de Johann Wolfgang von Goethe, pero se ha anunciado ya una cierta mutación de este programa. Según el cambio advertido, se interpretarán los lieder desde el n. 1 al n. 7 del referido ciclo brahmsiano, se ofrecerán seis de los de Liszt y se añadirán cinco lieder de Mendelssohn, así como ocho de Dvorak, del Op. 83. De esta forma, el programa resulta más variado.

El mes de noviembre, en el que se dan cuatro conciertos (uno por semana, más o menos), finaliza con la actuación del **Cuarteto Pacifica**, el día 28. Este conjunto de Chicago interpreta el *Cuarteto n. 2*, en

Sol, op. 18/2, de L. van Beethoven; el *Cuarteto n. 4*, op. 22, de Paul Hindemith, y el *Cuarteto n. 1 en mi menor*, T. II6, llamado “*Mi Vida*”, de Biedrich Smetana.

Diciembre contará con dos conciertos, los días 14 y 18. Así, el primer trimestre resulta mucho más reducido —ya que cuenta con un total de nueve funciones, al igual que el último trimestre, de abril a junio— que el segundo, que integrará nada menos que 15 conciertos. Más o menos, suele acontecer algo similar en todos los años.

El primer concierto de vísperas de navidad, el día 14, corre a cargo del **Trio Wanderer**, conjunto francés que cumple ahora sus 20 años de existencia y que en la Filarmónica actuará el citado viernes 14 junto con el oboísta **F. Leleux**. El trío esta formado por piano, violín y violonchelo. En esta jornada se interpreta el *Trío en si bemol*, op. 11, de L. van Beethoven (en versión para piano, oboe y violonchelo), los *Tres Romances*, de Robert Schumann; el *Trío con piano en Mi bemol “Nocturno”*, de Franz Schubert; el *Trío con piano en re menor*, op. 120, de Gabriel Fauré; la *Sonata para oboe y piano*, de Henri Dutilleux, y el *Cuarteto* (oboe, piano, violín y cello), de Bohuslav Martinů.

Finaliza el trimestre con la aparición, por primera vez entre nosotros, de **Alberto Nosé**, quien obtuvo el Primer Premio del Concurso Paloma O’Shea, de Santander. El día 18, este pianista veronés, de 28 años, se presenta con las *Sonatas n. 13 y 14 “Claro de luna”*, de Beethoven, con diez piezas del ballet *Romeo y Julieta*, de Sergei Prokofiev, y con *La Valse*, de Maurice Ravel.

J. A. Z.

El *boletín*

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

Edita

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE BILBAO



Marqués del Puerto, 2. 48009 BILBAO

Tel. 94 423 26 21 ✦ Fax: 94 423 90 92

filarmonica@euskalnet.net

Director

Asís DE AZNAR

Patrocinador

Fundación BILBAO BIZKAIA KUTXA Fundazioa



Colaboradores en este número

Karmelo ERREKATXO

Anton ZUBIKARAI

Ramón RODAMILANS

Carlos VILLASOL

Diseño y maquetación

IKEDER, S.L.

Ilustración de cubierta

Archivo fotográfico de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

El Boletín de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

es una publicación cuatrimestral, no venal dirigida a los socios de la misma

La Sociedad Filarmónica de Bilbao

quiere ofrecer la oportunidad de presentar las actividades que desarrolla
a todas aquellas personas interesadas en incorporarse como socios

Nombre:

Apellidos:

Dirección:

Población:

C.P.:

Provincia:

Tfno. contacto: