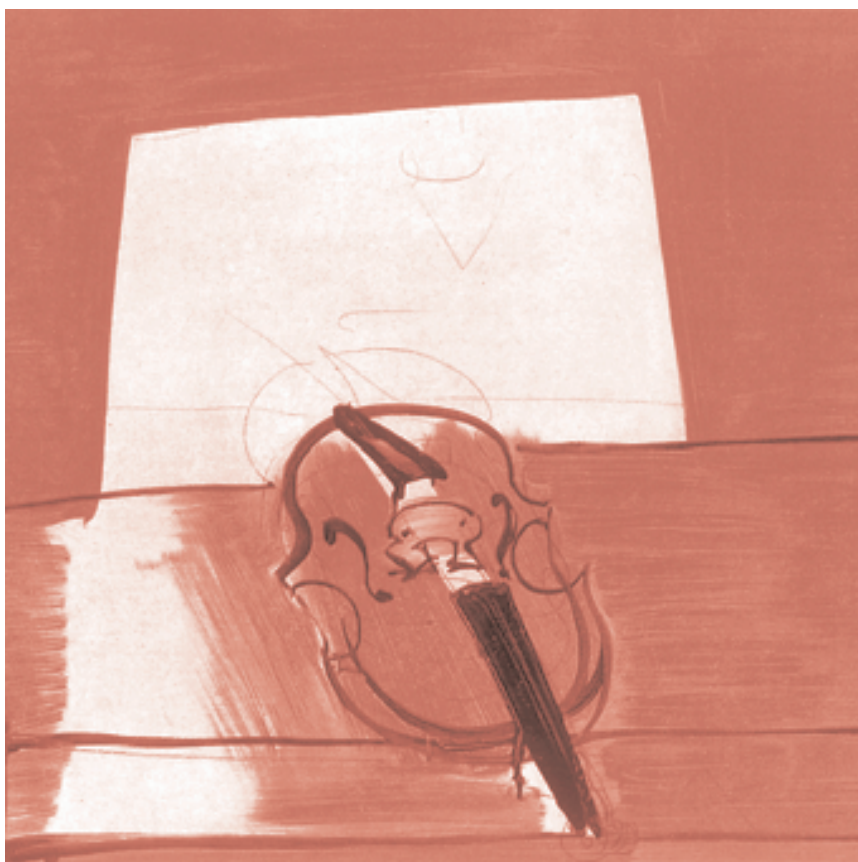




El *b*oletín

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao



 *De talle de la obra *Le violon rouge* - Raoul Dufy, (1877-1953)* 

Sociedad Filarmónica de Bilbao



El octavo número de nuestro boletín, que nace unos días antes de las entrañables fechas navideñas, se centra fundamentalmente en trabajos relacionados con la programación del segundo trimestre de nuestros conciertos.

Comienza con un artículo sobre las Sonatas para violín y piano de Johannes Brahms. El 16 de febrero los afamados artistas Leonidas Kavakos, violín, y Elisabeth Leonskaja, piano, serán los intérpretes de esta conmemoración en el 175 aniversario de su nacimiento.

El concierto de la Orquesta de cámara de Basilea dirigida por Karel Mark Chichon y con la mezzo Elina Garança como solista y el recital de la soprano Juliane Banse con el pianista Alexander Madzar dan lugar a un generoso estudio sobre los contrastes musicales en el canto. Estamos ante dos fenómenos musicales, en los que la voz humana es protagonista, pero en ámbitos muy diferentes. En definitiva, la ópera es teatro y el lied poesía como muy bien lo expresa el autor.

El pianista Jonathan Biss, que hace su presentación en la Filarmónica, nos propone dentro de su programa una obra de György Kurtág lo que da pie, en otro trabajo, a la consideración de este importante compositor húngaro.

Con motivo del recital del estupendo pianista Mark Andre Hamelin, que interpretará una obra de Alexis Weissenberg, recordamos en otro escrito a este gran artista, pianista y compositor que, debido a una grave enfermedad, tuvo que retirarse de la escena internacional.

La semblanza histórica esta vez se refiere a Victoria de Los Ángeles, grandísima cantante y artista. Victoria reunía todas las cualidades que le hicieron única. Maravillosa cantante de ópera en el repertorio francés e italiano, también abordó la ópera wagneriana y fue asimismo extraordinaria liederista.

La entrevista está dedicada a Ophelie Gallard, la excelente violonchelista y directora del grupo Pulcinella que vendrá a la Filarmónica para dar un concierto dedicado a Vivaldi y en el que también participa la soprano Sandrine Piau.

Cierra el número como siempre la programación, esta vez la del segundo trimestre de nuestra temporada.

Esperamos que, una vez más, sea de su interés.

Asís de Aznar
Presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO DE BRAHMS

ASI COMO SUS TRES SONATAS para Piano las compuso Johannes Brahms en plena juventud (hacia los 20 años), las otras tres para violín y piano pertenecen a su etapa de madurez, escritas incluso después de sus dos primeras sinfonías. La *Sonata n. 1, en Sol mayor, Op. 78. "Regensonate"*, fue iniciada en verano de 1878 en Pörtschach, lugar montañoso muy apreciado por el músico, y la terminaría entre primavera y verano del año siguiente, tras realizar algunas readaptaciones. Si bien Brahms es un autor romántico, su escritura conlleva un orden clasicista, lo que no quiere decir que la música del autor hamburgués no posea un interior emocional propio del espíritu romántico. Esta Sonata n. I para violín y piano contiene tres movimientos: *Vivace ma non troppo*; *Adagio* y *Allegro molto moderato*. En cuanto al título *Regensonate* se debe a que así como en el primer movimiento aparece ya esa melodía, el último movimiento está basado en el *Regenlied* (Canción de Lluvia, compuesta por Brahms cinco años antes) donde el piano ha de "moverse" constantemente con una serie de corcheas que de alguna forma señalan el goteo pluvioso. La Sonata n. I fue dedicada a Joseph Joachim, famoso violinista, compositor y director de orquesta.

Según escribió M. Mila en su "L'età brahmsiana", la melancolía del músico

era reconfortante: «Es la melancolía del solitario, que se ha encerrado en casa mientras afuera llueve: melancolía y bienestar a la vez, sueños con los ojos abiertos de aquel que habría podido ser y no es (por renuncia propia), intimidad y comodidad doméstica en lugar de las turbulencias de los grandes ideales».

El primer movimiento, *Vivace*, posee tres temas, y en la coda construye el momento más culminante. El *Adagio* conlleva asimismo otros tres momentos, cuyo primer tema parece una canción popular, así como luego se inspira un momento de gran serenidad. El *Allegro* final, según explica A. Poggi y E. Vallora, está «caracterizado por una excepcional libertad y aliento que confirma la dulce riqueza del op. 78- En el plano formal se descubre una vez más la forma-sonata unida a una forma-rondó (una conjunción bastante habitual en Brahms)».

La *Sonata n. 2, Op. 100, para Violín y Piano, en La mayor*, la escribió en 1886, después de su Cuarta Sinfonía. Se le denomina *Thunersonate*, por ser compuesta en Hoffstetten, en el suizo lago Thun, cerca de la desembocadura del célebre río Aar. Asimismo, se le llama también *Liedersonate*, ya que contiene el uso de varias canciones brahmsianas. Los movimientos son *Allegro amabile-Andante tranquilo*- *Vivace di qui andante-Allegretto grazioso* (quasi andante).

Brahms tenía 53 años cuando compuso esta sonata y, tal y como se cuenta, vivía con alegre ternura así como con profunda inspiración. Ya en el primer movimiento, que está construido sobre tres temas principales y dos secundarios, se advierte una gran dulzura, mientras que el tercer tema crea un espíritu enérgico. También se suele comentar que el parecido de las primeras notas con la wagneriana *Canción del premio*, de *Los maestros cantores de Nuremberg*, creó ataques de sus enemigos, cuando realmente resulta tan sólo una breve similitud. Y lo cierto es que podría emparentarse ese tema con la canción de Brahms *Komm bald*, op. 97, núm. 5, escrita dos años antes. Claro que esta melodía es sólo una de las canciones brahmsianas, que inspiraron la *Segunda Sonata*. También encontramos reminiscencias en el “allegro amabile” inicial del lied *Wie Melodien zieht es mir*, Op. 105, núm. 1, que da lugar a un poético vals. En el “allegretto grazioso” (quasi andante) del final encontraremos también el recuerdo de otras melodías del músico hamburgués: *Mein liebe ist grün*, op. 63, núm. 5, sobre el que se basa el tema principal, y *Auf dem Kirchbote*, Op. 105, núm. 4, que evoca en la *Primera Sonata*, Op. 78.

En el movimiento central, Andante, se alternan dos secciones: una lenta y otra más rápida, a modo de melancólico “scherzo”. El primero es de melodía alegre y ligera, mientras el segundo se nota de carácter danzante. Es una especie de cambios entre felicidad y dolor, con mutaciones cuando se vuelve al andante. El Allegretto grazioso quasi andante, que es el Finale, posee algunas frases nostálgicas pero se nota que en el

último episodio se imponen caracteres de amplia serenidad. Así, la Sonata n. 2 para violín y piano de Brahms posee una gran impresión “de equilibrio espiritual, dominio de la melodía, exuberancia de imaginación e inmarcesible juventud”, como se ha indicado a menudo.

La *Sonata n. 3 para violín y piano Tercera Sonata, en Re menor, op. 108*, fue comenzada desde 1886 pero se interrumpió durante cierto tiempo y fue concluida en el verano de 1888. La dedicó Brahms al amigo Hans von Bülow, eximio director orquestal, pianista y compositor. Al igual que la Sonata n. 2, ésta también la finalizó a orillas del lago Thun. Como explica F. R. Tranchefort, «está escrita con otra tinta que las dos precedentes. Brahms ha alcanzado los cincuenta y cinco años, algo más que la madurez: “la vejez se acerca con sigilo” (José Bruyr), el tiempo tormentoso y de confidencias han pasado. Pero no así el de una inspiración más soberanamente derramada en un lirismo sin trabas y tanto más imperceptiblemente dominada».

Si bien no es una partitura más extensa que las otras dos sonatas, esta tercera posee cuatro tiempos, única cantidad en sus sonatas. Como subrayó Claude Rostand, «el material temático es aquí particularmente rico. Esta partitura no ofrece desarrollos contrapuntísticos y sinfónicos tan rigurosos como era su costumbre, sino que fluye en total libertad». Se suele comentar que el segundo movimiento-Adagio- constituye, ciertamente, el más emocionante de esta obra pujante, caprichosa y brillante a la vez, una de las más significativas de la gran “manera” brahmsiana y de toda la música de cámara del compositor. Por otra parte, los ya



Leonidas Kavakos

citados Poggi y Vallora definen que las proporciones de estos movimientos “son casi sinfónicas”, así como declaran que «si bien Brahms era un maníaco a la hora de elaborar, retocar y limar, este trabajo se presenta como uno de los más inmediatos e intuitivos. Es una sonata tersa, sintética, emotivamente directa».

El primer movimiento, Allegro alla breve (en 2/2) se inicia con un tema confiado al violín y sólidamente expresivo, tal y como define T. Robbins. El segundo tema está confiado al piano y así como el primero camina por transversales “resplandores épicos” el segundo es más melódico y menos agitado. Se advertirán también grandes arpeggios pianísticos. Como indican Poggi y Vallora, a lo largo de esta escritura se reúnen “racimos” de ideas secundarias, líricas y rítmicas. Tras esta escritura de tan estudiada forma llega la coda, que será bastante larga (casi cincuenta compases)

en la que se repite la acción musical de la parte central .

El segundo movimiento, Adagio, (en re mayor, en 3/8) es relativamente breve (setenta y cinco compases) y posee primero una melodía apasionada, que es su tema principal, cantada por un violín expresivo. Se ha citado que Sergio Simonis ha señalado que este tema principal tiene una afinidad con la conocida melodía italiana *Tú que te has apoderado de mi corazón*, pero no parece que Brahms se apoderara de ello. El segundo tema, muy declamado, es envuelto por amplios acordes del piano. En una sección adyacente, los temas se presentan de forma diferente: el primero sobre un acompañamiento pianístico claramente más lleno, el segundo más ornamentado. La coda reanudará con el primer tema, finalizando con maravillosa simplicidad. De esta página se ha escrito que el crítico musical Jose Bruyr la defi-



Elisabeth Leonskaja

ne como “una de las más efusivas *rêveries* que hayan salido de la pluma y el corazón de Brahms”.

El tercer movimiento está anotado como “Un poco presto e con sentimento” y lleva la tonalidad de fa sostenido menor, en un 2/4. Posee dos temas brillantes, el primero de los cuales tiene un carácter de scherzo y se distingue por su camino rítmico desde su inicio con el piano (con acordes “desgarrados” del violín), hasta que pronto iniciará el violín el segundo tema, de alta expansión melódica. Como este movimiento posee tres partes, el último repite el tema inicial y abona una idea secundaria. Como indican Poggi y Vallora, “la vitalidad de este intermedio es prodigiosa.

La Sonata finaliza con el cuarto movimiento, “Presto agitato”, volviendo al re menor y en 6/8. Se ha calificado este presto final como “un sabio equilibrio entre invención desbocada y escritura

ajustada”. Se dice también que la personalidad del primer tema es de gran ardor, así como posee una gran amplitud de planteamiento, pues lleva trescientos treinta y siete compases. Tras este tema principal sigue una especie de breve diálogo, tras el que llega el segundo tema, un coral en el que el piano, a base de acordes, conlleva el canto del violín.

Llega luego el tercer tema, más el tema conclusivo. Como define F. R. Tranchefort, «el Finale, Presto agitato, con su fogoso conflicto emotivo-instrumental, parece rebasar los límites de la camerística para adentrarse en los confines de ese sinfonismo que acababa de dar por cerrado. Y si aceptamos la idea previamente expuesta de una trilogía en el caso de estas páginas brahmsianas de madurez para violín y piano habría que convenir que pocos ciclos del siglo romántico igualan en grandeza interior el itinerario que aquí se nos propone».

J. A. Z.

Contrastes musicales en el canto

EL *LIED* es una de las formas musicales más antiguas, tanto como el propio hombre, ya que el canto acompañado por un instrumento ha estado presente en todas las culturas desde que el ser humano se sociabiliza. Esta práctica ha dado lugar a un amplio, rico y diverso repertorio que con el paso del tiempo nos ha ido ofreciendo testimonios de civilizaciones, corrientes de pensamiento o espacios geográficos y culturales. No obstante, el *lied* tiene, estrictamente, un origen más concreto. La mayor parte de los investigadores sitúan su inicio en las creaciones de autores del barroco germánico como Heinrich Schutz y Johann Rist. En alemán la palabra *lied* significa, como el lector conocerá, *canción*. Se trata, por tanto, de una pieza generalmente breve que se plantea como objetivo musical un poema. Su tipología es variada, aunque las formas predominantes son dos: el estrófico, en el que cada segmento del texto cuenta con la misma propuesta compositiva, y el libre, en el que el pentagrama se adapta a la expresión y sentimientos que puntualmente van marcando las palabras. Este último fue el habitual durante el siglo XIX, a partir del Romanticismo.

Mozart y Beethoven son reconocidos como los primigenios referentes del *lied*, pero en ellos aún los clímax musical y poético aparecen separados. Franz

Schubert sería el primero en vincular los dos artes de modo más estrecho, logrando que un poema sencillo sonara grandioso en su transformación en canción. Sin embargo no fue demasiado meticuloso a la hora de diferenciar entre la gran maestría de Goethe y los textos de dudoso valor de algunos de los miembros de su círculo de amistades.

Autores como Schumann, Brahms y Wolf ayudaron a consagrar el género y propiciaron su cultivo más allá del área germánica, dando lugar a nuevos desarrollos estéticos e idiomáticos. Estas piezas intimistas son un vehículo adecuado para que los intérpretes—el cantante y su acompañante— puedan expresarse con sutileza y crear un clima que, cuando el recital se construye eficazmente, logra un estrecho nivel de comunicación entre los solistas y el público que no se encuentra en otro tipo de conciertos.

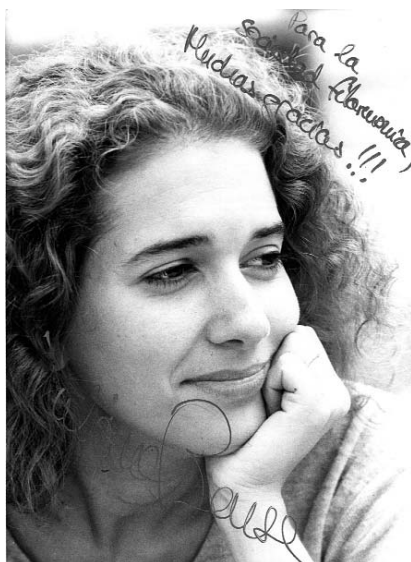
En contraste, la ópera constituye una expresión artística más extrovertida dramáticamente, con unos presupuestos argumentales de mayor complejidad, en los que generalmente se entrecruzan varios personajes en una acción servida a través de una partitura con acompañamiento orquestal. Lógicamente, el resultado es una obra más larga y monumental que la dada en el muy conciso e introvertido *lied*. Estas características ya están, en esencia, presentes en el desa-

rollo del género por la Camerata Florentina. Estamos, pues, ante dos fenómenos musicales en los que la voz humana es protagonista pero en ámbitos muy diferentes. En definitiva, la ópera es teatro y el *lied* poesía.

Como antes señalaba, varios compositores de la órbita alemana cultivaron con esfuerzo el género liderístico. Los primeros pasos fueron dados por Schubert en su afán por alcanzar una fusión perfecta entre música y palabra a través de sus casi seiscientos *lieder*. Como decimos, fue el auténtico iniciador de este fenómeno creativo, que muy pronto tuvo continuadores en Schumann y Brahms. Estos dos últimos concentraron su preocupación en la expresión de sentimientos, con un planteamiento sofisticado en el primero y con una búsqueda de inspiración popular en el segundo. Hugo Wolf, junto a Richard Strauss o Liszt, incrementaría la valoración del texto, intentando expresar de la forma más literal posible lo que éste contiene.

El *Liederabend* que la soprano Juliane Banse y el pianista Alexander Madzar ofrecerán el 4 de febrero de 2009 nos servirá de pretexto para adentrarnos un poco más en el universo creativo de tres de los nombres claves del género: Brahms, Schumann y Berg.

Desde su juventud, Johannes Brahms había sido un gran amante de la poesía y de ahí derivaba su interés por esta expresión artística. Cumplidos los veinte años editó su primera colección de *Seis Canciones* op. 3, a las que con el tiempo fue añadiendo un muy nutrido catálogo de piezas para voz y piano. En ellas



Juliane Banse

lograría resaltar la sencillez estructural de los cantos populares por encima de las elegantes melodías frecuentadas por los grupos sociales asentados en el poder. En sus adaptaciones no siempre puso música a pasajes de escritores consagrados —como hicieron sus contemporáneos— sino que también adaptó letras extraídas del cancionero tradicional centroeuropeo. A pesar de la sencillez del material de partida utilizado, Brahms concebiría piezas en las que los poemas son resaltados con exquisitas sutilezas melódicas y armónicas. Aquí se abría una puerta que luego el nacionalismo musical transitaría en varios países de la mano, por ejemplo, de Grieg, Sibelius, Dvorak o Falla.

De los más de doscientos cincuenta *lieder* compuestos por Brahms, la mayoría tienen una cierta gravedad clásica, no exenta de encanto y emotividad, que ha situado estas colecciones entre las predilectas de intérpretes como Ferrier, Fischer Dieskau, Schwarzkopf, Della Casa, Ludwig, Hotter, De los Ángeles,

Wunderlich, Prey, Janowitz, Ameling, Baker, Norman o Goerne.

Robert Schumann, muy cercano a Brahms aunque en un plano sentimental y estético menos popular y quizás más íntimo, describió su *Liederkreis* (literalmente, “ciclo de canciones”), compuesto en el año 1840 tras su boda con Clara Wieck, como “la música más romántica que jamás haya escrito”. Los textos de Eichendorff contienen continuas referencias a la naturaleza y al tópico romántico del viaje, entendido no sólo en un sentido físico, sino fundamentalmente emocional. En esencia, casi toda su obra se convierte en una expresión de los estados de ánimo del compositor, cuya densa escritura da cuenta de un clima melancólico y misterioso que adscribe su producción de forma inequívoca al Romanticismo.

Al contrario que Brahms, Schumann escogió con más cuidado los textos que utilizó en sus pentagramas, lo que le da un valor añadido a sus *lieder*. No debe extrañar este esmero ya que literatura y música compartían sus inquietudes artísticas durante su adolescencia, hasta el punto de dudar entre ambas vocaciones. «Mi vida entera ha sido una lucha constante entre la poesía y la prosa, entre la música y la ley», escribe a su madre en 1830, refiriéndose no sólo a sus verdaderas pasiones, sino a los estudios de leyes con que pretendía contentar a su progenitora. A pesar de que, naturalmente, terminó imponiéndose la música, Schumann nunca abandonaría la elaboración de poemas dentro de los parámetros estéticos románticos, ni la prosa, que desarrolló en una publicación periódica, *Neue Zeitschrift für Musik*, que se convertiría en el foro de difusión de las

teorías musicales más progresistas de esa época. Para ella sería autor de una colección de artículos polémicos y vehementes redactados bajo los seudónimos de *Eusebius* o *Florestan*.

En el *Liederkreis*, Schumann fue capaz de poner de manifiesto el sentido profundo de las palabras a través de una bella y expresiva escritura vocal, pero también otorgó a la parte de piano el cometido de exteriorizar sentimientos y significados, incluyendo con frecuencia largos epílogos al final de cada canción. El protagonismo es, por tanto, compartido entre cantante e instrumentista. Cada *lied* hace referencia al amor o a paisajes alemanes, evocando sentimientos como la nostalgia, el dolor por la pérdida de personas queridas, la ensoñación de un atardecer o la quietud de la noche. La música es descriptiva y sugerente, gracias a la gran riqueza armónica, a la variedad rítmica y a la inspiración melódica. Lógicamente, la sutileza y delicadeza de estas piezas ha despertado el interés de una variada nómina de intérpretes como, entre otros, Schwarzkopf, Fischer Dieskau, Schreier, Ameling, Margaret Price, Terfel, Bostridge o Bonney.

En fechas recientes, Schumann, convertido en personaje, ha sido fuente de inspiración de una ópera que lleva precisamente por título *Liederkreis*, compuesta por Gerardo Gandini y estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires el 26 de noviembre de 2000.

La riqueza acumulada por el *lied* alemán propició que fuese un género con múltiples posibilidades de evolución, como demuestra que autores posteriores lo siguiesen frecuentando con una gran diversidad de propuestas, desde Mahler o Richard Strauss hasta Webern o Bartok.

Alban Berg, alumno de Arnold Schoenberg y el más popular de la Segunda Escuela de Viena, se adentraría en los terrenos de la atonalidad y luego del dodecafonismo escribiendo obras vinculadas a la estética expresionista aunque de forma bastante singular. Esto es debido a que sus partituras atesoran una sonoridad que siempre evoca la tonalidad, el romanticismo post-wagneriano (Mahler, Schreker y Wolf) y una intención marcadamente dramática en la que mezclaba de modo muy libre lo nuevo con las viejas técnicas musicales de los siglos XVII, XVIII y XIX. Su obsesión por la concisión y perfección formal, además de su exacerbado lirismo hacen de él un expresivo modelo para estudiar el giro estilístico de la composición tonal a la dodecafónica.

Berg compondría alrededor de setenta *Jugendlieder* (*Lieder juveniles*) para voz y piano entre 1900 y 1908. En ellos se pone de manifiesto el papel que para él la literatura tenía como elemento fundamental en su vida, como un lugar donde podía hallar “los pensamientos de un divino idealismo” que iluminaban su mundo emocional y espiritual. Sus primeras canciones están fechadas entre 1900 y 1901, aunque ya en 1903 había escrito una treintena que le servirían como tarjeta de presentación para ingresar en las clases de composición de Schoenberg. El exigente maestro pudo ver en estas piezas la capacidad expresiva del joven y su desbordante emotividad.

Berg llevaría al pentagrama a los más variados autores, desde los clásicos y románticos (Goethe, Heine, Rückert) hasta sus contemporáneos (Rilke), con especial predilección por los escritores de

fin de siglo y también por los concisos versos de Peter Altenberg, que le servirían de base para su Opus 4. En estas páginas mostraba ya una especial sensibilidad para captar la esencia del poema y plasmarla con un lenguaje musical extremadamente conciso, muchas veces a modo de aforismo, adornado con leves trazos post-románticos y, ocasionalmente, con ciertos toques orientales.

Las *Sieben Frühe Lieder* (*Siete Canciones Primitivas*), de las que también existe una versión orquestada, son piezas de gran cromatismo compuestas bajo la influencia de su maestro, pero todavía dentro de un sutil universo tonal. Despiertan un particular interés los números intermedios: el tercero, *Die Nachtigal* (*El Ruiseñor*), y el cuarto, *Träumgekront* (*Coronado en un sueño*, de Rilke), donde la cantante tiene la oportunidad de sobrecoger con la intensidad y el juego de matices de esta breve canción. No es extraño, pues, que destacadas intérpretes femeninas hayan frecuentado este ciclo, como es el caso de Norman, Von Otter, Hendricks, Fleming, Orán y Damrau.

La extroversión y teatralidad operística no ha convivido en demasiadas ocasiones con el intimismo propio de *lied*. Schumann, responsable de ciento treinta y ocho *lieder* compuso tan sólo una ópera: *Genoveva*. A Schubert tan sólo debemos cuatro: *Alfonso und Estrella*, *Die Zauberharfe* (*El arpa mágica*, de la que sólo se conserva la obertura *Rosamunda*), *Die Verschworenen* (*Las conspiradoras*) y *Die Zwillingbrüder* (*Los hermanos mellizos*). Ninguna de ellas es interpretada con la asiduidad de los ciclos de canciones de estos compositores. Por otra parte, Brahms o Mahler no fueron autores de

ninguna obra para la escena. Tan sólo un pequeño grupo de compositores alternaron estos dos géneros tan dispares con igual fortuna y frecuencia. Entre ellos, por no abandonar el ámbito germánico, destacan Richard Strauss y, mucho antes que él, Mozart.

La ductilidad, fértil inspiración y prodigalidad inherentes en Mozart nos han legado un corpus creativo de proporciones colosales. Sólo entre los títulos operísticos, encontramos varias joyas del repertorio habitual de los teatros, entre las que destacan la “trilogía da Ponte” (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*), *La clemenza di Tito* o dos de los *singspiel* más sobresalientes de la historia: *Die Entführung aus dem Serail* y *Die Zauberflöte*.

Gracias a la mezzosoprano Elina Garanča y a la orquesta de Cámara de Basilea dirigida por Karel Mark Chichón, tendremos la oportunidad de escuchar el 24 de enero de 2009 algunas de las más bellas arias que el genio creador de Mozart nos ha legado.

Le nozze di Figaro, a través de la adaptación de la comedia de Beaumarchais, preludea el inicio de las revoluciones burguesas en Europa tan sólo tres años antes de la toma de la Bastilla. En muchos aspectos estamos ante el cierre del Antiguo Régimen cuando observamos que amos y criados se encuentran en posiciones parecidas y que, incluso, Figaro pueda ser más inteligente que el Conde de Almaviva y que Susanna y la Condesa Rosina lleguen a ser amigas por encima de su relación sierva-señora. Aunque estamos ante una obra “coral”, la *particella* más larga es la de Susanna, personaje difícil para una soprano lírica ya que sobrepasa en extensión las dos octavas (del la2 al do5).



Elina Garanča

Su aria principal es cantada en el último acto, el cuarto, con la intérprete ya extenuada. *Giunse alfil nel momento* es el inicio del recitativo que precede al aria *Deb vieni non tardar*, un hermoso andantino de progresión armónica clara y sencilla, con una gracia y ligereza que evoca a algunos de los mejores compositores de la *Opera Buffa*, como Paisiello y Piccini. Los motivos expuestos por las maderas remarcan las frases de la soprano, que debe transitar por una amplia tesitura y expuesta a exhibir una limpia y cuidada línea de canto. Conservando el mismo recitativo, Mozart compuso dos arias alternativas, *Al desso di chi t'adora* K. 577 y *Un moto di gioia* K. 579, destinadas a adaptarse a las condiciones vocales de sucesivas intérpretes del papel. Nancy Storace, soprano lírica de sólido registro medio, fue la primera Susana en el estreno de 1786. La reposición de 1789 contó con la voz de Adriana Ferrarese, más ágil y con un registro agudo más brillante en detrimento de unos graves opacos. Por ello, las piezas alternativas son abundantes en

coloraturas y desplazan arriba y abajo de modo llamativo el eje de la línea vocal.

Asimismo, la Ferrarese crearía, también en 1789, el rol de Fiordiligi en *Così fan tutte*, obra encargada por el emperador austriaco José II. El aria *Come scoglio* se mueve, como es de prever, en un terreno vocal similar, aunque con unas exigencias vocales aún mayores. Es muy interesante la parodia que Mozart realiza de la ópera sería con este pasaje. Las pomposas promesas de fidelidad al amante ausente —que pronto se verán incumplidas— sirven para recrear el modo en el que los compositores de la generación anterior construían este tipo de situaciones dramáticas. El fin buscado era, naturalmente, cómico, de ahí escritura vocal quebrada e irregular que, a la vez, por su extrema dificultad, provocaba la admiración de la intérprete. La soprano debe subir y bajar varias veces por toda su tesitura. En la trepidante sucesión de notas, la voz debe superar un salto de octava descendente, precisamente, por ironía, en la palabra *immoto* (inmóvil); además de un salto de décima descendente, otro de décima ascendente y un nuevo descendente de casi dos octavas. Luego bajar medio tono desde esta región tan grave y saltar hacia arriba una octava y media, para caer finalmente una octava con la palabra *tempesta*. Estas proezas vocales se producen en el recitativo. Después, si aún queda aliento, la cantante debe comenzar el aria, que presenta relativamente menos dificultades. El clarinete acompaña algunos pasajes y la solista debe enfrentarse a una coloratura precisa y exigente al final de la pieza. Pocas sopranos —y algunas mezzos— se han resistido a este papel: Schwarzkopf, Lorengar, Caballé, Grube-

rova, M. Price, o Bartoli. Del mismo modo que el personaje de Susanna ha sido servido por ilustres cantantes como Seefried, Gueden, Mathis, Cotrubas, Popp, Freni, Bayo o Netrebko.

La clemenza di Tito, compuesta simultáneamente a *Die Zauberflöte* en 1791, no ha tenido una valoración excesivamente positiva entre los estudiosos precisamente por comparación con esta obra y porque el compositor era menos libre al estar bajo el dictado de los festejos de la coronación de Leopoldo II en Praga como rey de Bohemia, ajenos probablemente a sus intereses creativos. Sin embargo, a pesar de la rigidez del argumento, que identifica las virtudes de Tito con las del nuevo monarca, la obra contiene alguna de las páginas más bellas salidas de las manos de Mozart, particularmente las destinadas al personaje de Sesto, inicialmente pensado para un *castrato*. El aria *Parto, parto* del acto I tiene un fascinante acompañamiento instrumental, con un especial protagonismo del clarinete, que cobra casi tanta importancia como la voz en algunos pasajes. La nobleza de la línea vocal —muy acorde con el carácter del personaje— junto con la belleza de la coloratura con la que el aria se corona, hacen de este fragmento un obligado vehículo de lucimiento para las mezzosopranos líricas, de Berganza a Kasarova.

Este amplio y multifacético recorrido por la voz, el que va del *lied* a la ópera, no es más que una expresión de las múltiples posibilidades que el instrumento musical más inherente al hombre ha ofrecido y ofrece a este campo creativo, que ha logrado convertir un fenómeno esencialmente físico en artístico.

J.P.B.

Kurtág:
un músico a considerar

PIANISMO CLASICO Y NUEVO



Jonathan Biss

JONATHAN BISS, joven pianista excelentemente acogido ya en importantes centros musicales como Nueva York, Filadelfia o Salzburgo; que ha tocado con algunas de las mejores orquestas norteamericanas y europeas, actuando con directores tales como Barenboim, Levine o Maazel, se presentará en la Sociedad Filarmónica el martes 31 de marzo en un recital en el que queda reflejada la personalidad de un artista que ha vivido en marco idóneo para absorber la mejor savia musical. El pianista es hijo de la excelente violinista Miriam Fried a quien hemos tenido ocasión de escuchar en la Filarmónica en estupendas interpretaciones.

A pesar de su juventud Jonathan Biss cuenta ya con varios premios discográficos:

“Diapason d’Or”, “Edison 2007” por la grabación de sonatas de Beethoven y ha obtenido muy buenas críticas por su grabación (2008) de obras de Mozart.

Como músico con inquietudes propias de un artista de su tiempo, aunque se hayan resaltado sus interpretaciones de Mozart por su “gran sensibilidad” y “técnica sobresaliente”, no solamente “vive” de las rentas de los clásicos como se deduce de su programa de presentación en la Filarmónica; además de obras de Mozart, Schubert y Chopin figura una selección de “Játékok” (juegos) del músico György Kurtág.

Su obra

Hasta hace no mucho tiempo apenas se conocía entre nosotros la obra de Kurtág, compositor húngaro de nacimiento rumano, (Lugoj, Rumanía 1922-1926), no lejos del lugar de nacimiento de su célebre compatriota György Ligeti con quien compartió en su juventud inquietudes artísticas.

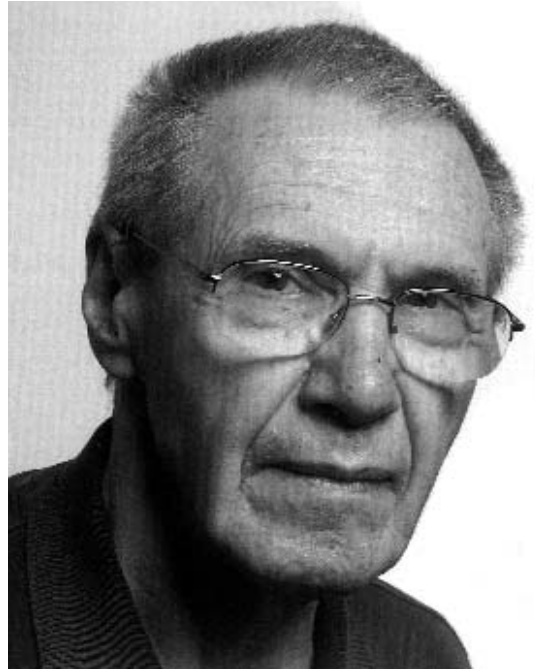
En 1948 Kurtág se hizo ciudadano húngaro. En 1957, para alejarse del totalitarismo húngaro que en los años 50 prohibió las últimas obras de Bartók, la música de Schoenberg y Stravinsky acudió a París. En su Conservatorio atendió las clases dadas por Milhaud y Messiaen. Además de la influencia francesa, ya que contra sus deseos no pudo estudiar con Bartók que murió en los Estados Unidos en 1945, no es difícil en-

contrar un importante acercamiento hacia la obra del genial creador de *El castillo de Barba Azul*.

Su primera obra catalogada fue su Cuarteto de cuerdas escrito en París. De este modo, aunque sea simbólicamente, rompía con sus anteriores trabajos. En 1967 fue nombrado profesor de la Academia de Música de Budapest, de la que se retiró en 1986. Durante su estancia en Budapest entre sus alumnos encontramos artistas como Andras Schiff y Zoltán Kocsis.

A pesar de la individualidad del lenguaje musical de Kurtág, se le reconocen influencias que van desde Bach hasta Stockhausen de quien oyó *Guppen* en Colonia en 1958 o la música electrónica de Ligeti; incluso hay quien haya en ella alguna relación con música del histórico representante del “Ars nova” de Guillaume de Machaut (1300-1377) de quien transcribió para piano alguna de sus obras. De sus composiciones suele destacarse la “expresividad controlada por impecable técnica” y su “aproximación a la atonalidad de Schoenberg” (G. Kroò).

En las creaciones de Kurtág es importante la palabra. Además de rumano habla y conoce el húngaro, alemán, francés, ruso, griego antiguo e inglés, de lo que se sirve para el tratamiento musical de algunas de sus piezas vocales. Hasta cumplidos los 30 años sus obras reflejaban la influencia de Bartók. En su madurez el cambio fue notable. Fue decisivo el año de 1956 derivando su trayectoria hacia un pensamiento que se manifiesta en unidades breves, motivos mí-



György Kurtág

nimos pero sin dejarse llevar por las tendencias más vanguardistas de su tiempo. Entre las que se consideran sus obras más accesibles, también de mayor atención para el oyente, figuran sus *Játékok* que inició en 1973. Se trata de un trabajo que denota una fantasía liberadora y que viene a ser un “work in progress”. Hasta el momento ha escrito varios cientos de estas pequeñas piezas, de entre las cuales Jonathan Biss ofrecerá algunas muy significativas. Entre estas piezas pueden encontrarse citas de otros músicos y, aunque sin parecerse excesivamente, *Játékok* tiene algo en común con *Mikrokosmos* de Bartók.

K. E.

VICTORIA DE LOS ÁNGELES

«[...] *torrente de dorados sonidos*».

Gerald Moore (1899 - 1987)



RAMON RODAMILANS, en la historia de la Sociedad Filarmónica (*Memoria de un Centenario*), comenta: «Victoria de los Ángeles fue la voz de los años 40». En la mitad de tal década, la ilustre soprano barcelonesa actuó en tres ocasiones que resultaron absolutamente impresionantes para los “filarmónicos” de entonces, hoy envidiados, que pudieron asistir a tales conciertos.

Consultando la programación de los tres recitales, uno por cada año, (1945-1946-1947) se observa el alto grado de sentido artístico, gusto musical, entre otros valores que conformaron la personalidad de la más grande cantante que ha tenido España en el siglo XX. De Bach a Turina, pasando por los genios del “lied”: Schubert, Schumann, Brahms, entre otros en la primera fecha. Al año siguiente desde los ingleses Dowland y Arne, —una de sus señas de identidad musical— hasta los grandes de la “melodie” francesa: Debussy y Ravel, incluyendo los “liederistas” citados más H. Wolf y R. Strauss. En 1947, además de a los grandes clásicos acudió a los mejores maestros de la canción española: Pedrell, Roma, Turina y Guridi. La imaginación se enciende, ¡qué no haría la artista de dos de las canciones castellanas del compositor alavés! Por cierto que siempre estuvieron en su repertorio, como otras canciones de Aita Donostia y Arambarri.

El mismo escritor de la historia de la Filarmónica cita un comentario notable de Gerald Moore, tenido como uno de los mejores acompañantes de voces y quien tantas veces compartió al piano recitales y grabaciones con la cantante

de quien dijo: cuando Victoria de los Ángeles cantó por primera vez en el Wigmore Hall de Londres «inundó la sala con un torrente de dorados sonidos, tan cálidos y sensuales para los oyentes como los rayos de sol de su nativa España».

Un poco de historia

De ascendencia malagueña y zamorana Victoria de los Ángeles López García, nacida en Barcelona el 1 de noviembre de 1923, se matriculó en el Conservatorio en 1940 en las disciplinas de canto, piano y guitarra. Y aunque no suele aclararse su conocimiento del instrumento, en los primeros años 60, con el grupo de música antigua “Ars Musicae Ensemble”, fundado por el ingeniero y músico *amateur* José María Lamana, además de cantar colaboraba interpretando a la flauta dulce. Con 17 años cantó la “Mimi” de La Bohème en el Teatro Victoria de Barcelona. El 19 de mayo de 1944 canta por primera vez en el Palau de la Música de Barcelona, acompañada de cuarteto de cuerda y piano. El 13 de enero de 1945 tiene lugar su primera aparición “oficial” como cantante de ópera: la Condesa de *Las Bodas de Figaro* en el Liceu catalán. Al de dos años (4-10-1947) gana el Concurso Internacional de Ginebra que entonces era uno de los más prestigiosos de Europa. Este acontecimiento coincide con el año de su tercer concierto en la Filarmónica que tuvo lugar al de apenas un mes del triunfo de Ginebra. El premio “ginebrino” le sirve de trampolín internacional. En 1948 canta en la BBC *La vida breve* de Falla. En 1949 se presenta en

la Ópera de París como Marguerite de Fausto de Gounod. A partir de entonces la soprano alcanza notoriedad como intérprete de música francesa. Óperas como Fausto, Manon, Werther, Les contes d'Hoffmann y "mélodies"... Fauré, Duparc, Debussy, Chausson y todos los grandes la sitúan como favorita, incluso por encima de las cantantes francesas en este repertorio.

En 1950 entusiasma en el Covent Garden y al año siguiente debuta en el Metropolitan como Marguerite y en sus admiradas interpretaciones de "Mélisande", (*Pelleas et Mélisande* de Debussy) y "Desdemona" (*Otello* de Verdi). En 1961 y 1962 triunfa en Bayreuth como "Elisabet" (Tannhäuser), además de en otras operas wagnerianas más que cantó en escenarios internacionales: Los maestros cantores y Lohengrin. Entre sus mayores triunfos operísticos se cuentan las heroínas líricas de Madama Butterfly, La Bohème y Manon.

Liederista extraordinaria

A partir de finales de los años 60 se dedicó principalmente a cantar recitales llegando a compartir escenarios con los más grandes del "Lied", como E. Schwarzkoff o D. Fisher-Dieskau. En casi todos sus conciertos incluía canciones de músicos españoles, siendo una de las más importantes difusoras del repertorio de maestros como Montsalvatge.

En cierta ocasión en San Sebastián a quien escribe esta semblanza le comentó el compositor de Gerona que nadie había cantado como ella sus *Cinco cancio-*

nes negras, superando las realizadas por otra famosa soprano que no se menciona aquí por la promesa hecha entonces al compositor.

Otro valiosísimo comentario sobre Victoria de los Ángeles se debe a otro extraordinario músico, Pablo Casals que dijo en cierta ocasión: «El arte de Victoria de los Ángeles pertenece a la más alta jerarquía de la interpretación musical». Al principio de su carrera, anticipando a sus intervenciones operísticas, insistía en darse a conocer en recitales en los que, como señala el excelente crítico inglés Alan Blyth, deseaba darse a conocer lo más ampliamente posible en todas sus facetas canoras.

Una de las principales causas de que a Victoria de los Ángeles se le conociese y admirase más en el extranjero que en su país se explica porque, en el momento más esplendente de su carrera, salvo en algunos centros musicales como Barcelona, Festival de Granada y algún recital esporádico, España no gozaba entonces de una vida musical importante. Por el contrario el mundo anglosajón, como recuerda S. Salaverri "la adoptaron como suya".

El citado crítico A. Blyth, profundo conocedor del mundo de las voces, escribió en 1993 que tras del recital de Victoria de los Ángeles en marzo de 1950, en la prestigiosa Wigmore Hall de Londres, la cantante se quedó firmemente en los corazones del público británico que amó su seguridad en el canto "legato" y delicado tono. Los más grandes directores, Karajan, Kleiber, Beechman, Giulini o Solti compartieron



Victoria de los Ángeles y Xavier Montsalvatge (*Socio de honor de la Sociedad Filarmónica*)

actuaciones con la cantante que fue siempre tan original y personal que no se le han conocido imitadoras.

En los últimos años su vida pasó por varios trances que se reflejaron en la voz que había conquistado al mundo por su timbre absolutamente único, terso y cálido, sin fisuras a lo largo de su tesitura. Diría ella misma: «Mi voz fue durante unos años la tarjeta de visita de mi sufrimiento, de la soledad que sentía en lo más hondo aunque viviera acompañada».

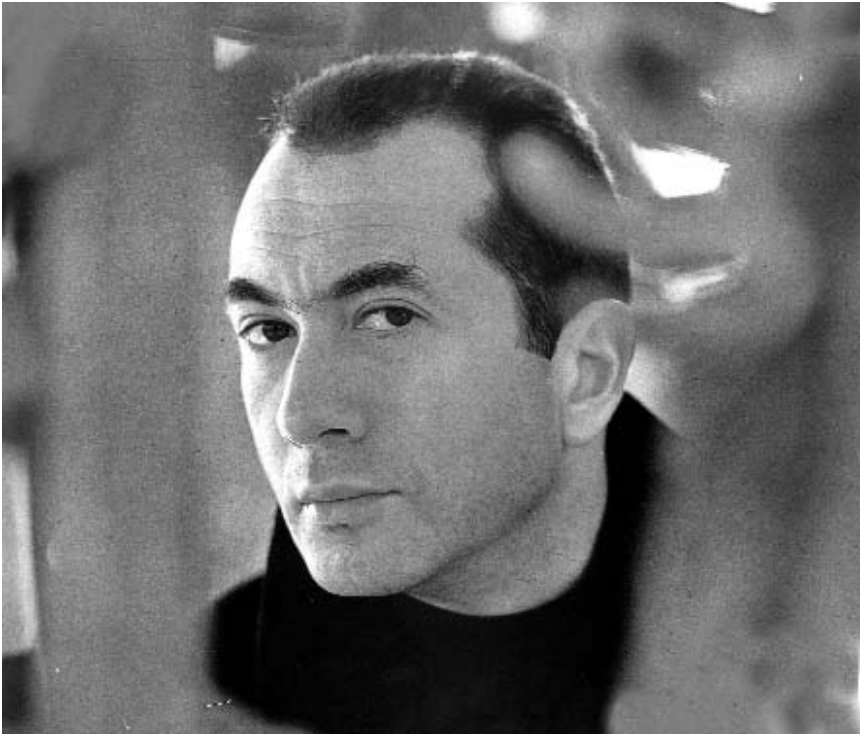
Algunos aficionados que no tuvieron la suerte de escuchar a la soprano en sus días más brillantes gozaron de su arte en el recital dado en Getxo en noviembre de 1995; otros todavía recordamos

la emoción que transpiró el concierto gratuito dado en la Catedral de Santiago el 28 de febrero de 1984, con el pianista Miguel Zanetti en “homenaje al tesón demostrado por los bilbainos para intentar superar las catastróficas consecuencias de las inundaciones de 1983”. ¡Y cómo cantó en aquella ocasión obras de Guridi! En la Catedral la emoción llegó a su momento más cálido cuando interpretó en euskera *Nit baditut* y *Anderegeya* en los arreglos de Aita Donostia.

Desde el 15 de enero de 2005 su victoria vive con los ángeles.

K. E.

LA SONATE EN ETAT DE JAZZ



Alexis Weissenberg

EL 10 DE FEBRERO DE 2009, el pianista Marc André Hamelin tocará en la Filarmónica un recital en el que incluirá una obra de Alexis Weissenberg: la sonata jazzística (sonata en estado de jazz). Con este motivo, me gustaría recordar a este excepcional pianista de origen búlgaro, que visitó la Filarmónica en seis ocasiones: los años 1952, 53, 55, 58, 65 y 75 dejándonos imborrables recuerdos de sus interpretaciones. Weissenberg no era solamente un gran pianista, sino un músico, un artista de vasta

cultura, de una inspiración personal profunda abierto a todas las escuelas musicales, lo que hizo escribir al gran crítico neoyorquino Harold Schoenberg «Alexis Weissenberg será el pianista de todos los tiempos». Lo que se conoce mucho menos, es el conjunto de sus actividades como compositor y arreglista, así como la potencia y el individualismo de su lenguaje musical. También es verdad que ha compuesto relativamente poco y que sus obras son difíciles de encontrar. Marc André analiza en una de

sus últimas grabaciones esta sonata y dice así: «Aunque enteramente tonal, su lenguaje armónico utiliza sin embargo muchas disonancias, sin aparente lógica, lo que añadido a la densidad poco común de su escritura hace que el aprendizaje de esta música sea extraordinariamente difícil. Recuerdo haber pasado por varios intentos fallidos aprendiendo la sonata en estado de jazz... leyendo algunas páginas, renunciando luego y volviendo a empezar, abandonando de nuevo... antes de llegar, por fin, al final. Esta sonata es tan compleja que hace falta aprenderla al menos parcialmente antes de poder evaluarla. Pero no quiero dar la impresión de una sonata “cerebral”. En realidad produce el efecto contrario sobre el público y no quiero disuadir a los pianistas de tocarla”.

Vale la pena reproducir el prefacio escrito por Weissenberg para la partitura, aunque dada su extensión, lo hemos reducido algo: «Una sonata en estado de jazz, como una persona en estado de intoxicación, de histeria, de enamoramiento o de gracia, no está en estado normal. El choque sufrido, las consecuencias, las palpitaciones, el exceso de entusiasmo y la borrachera del cerebro, le obligan a funcionar en una lógica cubista, que no es lúcida más que en una cierta locura. He hecho soportar la contaminación del jazz a una composición construida sobre bases clásicas.

Cuatro temperamentos, influidos por lugares diferentes —Buenos Aires, Nueva York, Nueva Orleans y Río de Janeiro— se unen en un lenguaje común que evoca los años 25, aunque la escritura se inspira en el jazz de los años 50. El tango, el charleston, el blues y la samba, encierran sus patologías individuales.

El tango, tocado tradicionalmente por una pequeña formación compuesta de piano, acordeón, batería y violín, se desarrolla sobre un ritmo a cuatro tiempos. El automatismo requerido de acordes repetitivos e implacables, le confieren un acento de fatalidad. Pareciendo querer escapar a un eventual encarcelamiento, una melodía crea su propio camino, como si su existencia dependiera de la libertad de su estilo. La yuxtaposición de los dos elementos contradictorios crea un efecto patético. Danzado, el tango obliga a dos cuerpos enlazados, absorbidos uno por otro a plegarse, doblarse, romperse, torcerse y tumbarse al solo acento de una nota, de una palabra o de una armonía precisa. El melodrama no está nunca lejos, pero el resultado es dramático.

El charleston, por el contrario, es una danza esencialmente dependiente de la geometría de su ritmo. Las melodías y las armonías, relegadas a un segundo plano, permanecen inconsecuentes. El charleston se baila aisladamente, la pareja separada uno del otro. Su ritmo sincopado es sistemáticamente mecánico y tiene por efecto, sonoro y visual, recordar la aceleración, incluso las brusquedades accidentales, de las imágenes de las películas mudas de la misma época. La elegancia no está excluida, pero lo que predomina es la sed de divertirse y el apetito de la risa.

El blues es ante todo un grito de soledad. Una voz, un saxofón, una trompeta, un clarinete solo buscan decirlo y hacerse oír en un círculo aislado. Un fondo rítmico, poco articulado, armonías subyacentes, vagas y turbias, pero sofisticadas por estar construidas de una cierta manera, inspiran el mar del alma. Para la melodía, es el camino que recorre una serpiente en el desierto para morir. El blues se danza a dos, sin precisión rítmica, pero con un sentido de continuidad cadencial. La pareja unida se desliza, vacila, titubea, se tambalea, se paraliza, empieza de nuevo, como

si estuviera al borde de una separación definitiva. El clima es de una infinita melancolía. El color tonal es el de la noche.

Con la samba es el sol de los trópicos que estalla. Una mezcla de ritmos en su paroxismo y de armonías lujuriantes le mantienen en un vértigo sensual constante. Las melodías, estrechamente ligadas al clima armónico, evocan, cuentan, reivindican o condenan el recuerdo de un pasado reciente o lejano, de un cuerpo amado y perdido, de una playa conocida o soñada. Esta sensación sentida lleva a un nombre concreto en Brasil: Saudade.

Para terminar, habiendo insistido tanto sobre los estados del alma, de intoxicación, de contaminación, de borrachera de paroxismo, de histeria de palpitaciones y de locura de la que se alimenta esta composición, me encuentro en la obligación urgente de jurar por mi honor haber escrito esta sonata en estado de sobriedad indiscutible”.

El análisis de esta sonata impulsa, aunque sea brevemente, a preguntarnos ¿Qué es el jazz? Una cierta forma de rigor rítmico asociada a una cierta forma de libertad sonora según la acertada definición de André Hodeir, violinista, compositor y arreglista, musicólogo y escritor (1921-).

En *Le Jazz* André Hodeir hace una serie de consideraciones, de gran interés, algunas de las cuales transcribo a continuación: Este rigor rítmico no ha aparecido súbitamente, ha evolucionado mucho en cincuenta años. El jazz de los años 20 se ha separado mucho del actual. El lenguaje rítmico del jazz moderno es mucho más complejo que el del jazz primitivo. En el jazz antiguo el grupo de instrumentos encargados de producir la pulsación de base: piano, guitarra, contrabajo y batería —sección rítmica de la orquesta— funcionan según un principio unitario; la

sección rítmica moderna es un grupo homogéneo en donde los elementos están netamente diversificados. Paralelamente, la otra característica que define el jazz, la emancipación de la materia sonora, se continúa con alternancias de opulencia y austeridad que no han alterado el principio de libertad del sonido por el que se expresa la sensibilidad jazzística. Estos timbres son muy diferentes a los que admite el uso europeo tal como se enseña en las academias. Un instrumentista de formación clásica que deseara hacer carrera en el jazz tendría que asimilar una concepción del ritmo y descubrir una sensibilidad sonora absolutamente nueva para él.

En el jazz se identifica al creador de jazz con el intérprete. Sin embargo en la música llamada clásica, una larga tradición ha acostumbrado al público europeo a distinguir al compositor del intérprete. La improvisación es todavía el principal medio de expresión del jazzman, el más corriente y, sin duda, el más fecundo. Sin embargo la improvisación es un medio, no un fin en sí mismo. No tiene el carácter de esencialidad que se vincula a la concepción rítmica (la excitación rítmica que se llama el “swing”) y a la concepción sonora jazzística, sus dos características fundamentales.

El jazz fue descubierto por los músicos europeos, después de la Primera Guerra Mundial. Muchos músicos sintieron su influencia como Schoenberg, Stravinsky, Hindemith, Berg, Ravel, Milhaud, Copland, Weill, Schuller entre otros. El papel del jazz no es ser el balón de oxígeno de una cierta música europea moribunda. Le hace falta vivir su propia aventura y arriesgar su propia muerte con más gran-

deza. Son compositores contemporáneos como Boulez y Barraqué, los que han comprendido que el jazz no podía prestar a la música europea más que algunos elementos, no un lenguaje.

Este breve inciso, quizá nos ha hecho olvidar a nuestro ilustre pianista y compositor. Nos quedan unas líneas para hablar del Weissenberg arreglista y es el propio Marc André el que lo hace: «En los años 50 un doble 45 rpm titulado *Mr. Nobody plays Trenet*, apareció en el mercado bajo el sello Lumen. Proponía unas versiones pianísticas, excepcionalmente creativas y divertidas, de seis canciones de Charles Trenet (1913-2001). La identidad de Mr Nobody permaneció mucho tiempo secreta y el nombre de Alexis Weissenberg ha sido revelado hace solamente unos años. Desde que un amigo me hiciera descubrir una grabación, he querido tocar estos arreglos. Pero Weissenberg no los había dejado escritos, por lo que tuve que crear la partitura. Aunque me llevó un mes hacerlo, fue una experiencia muy agradable».

Por mi parte, tuve el privilegio de escuchar a Weissenberg tocando alguna de esas canciones en la casa de mi tío Javier, durante las visitas frecuentes que Alexis nos hacía cuando actuaba en la Filarmónica. Quizá ahora, Marc André nos interprete alguna como bis. Sería maravilloso.

No me resisto a terminar estas líneas sin incluir, aunque sólo sea, el final de un largo artículo que Alexis escribió para la *Revista de Occidente* en mayo de 1965, denominado “Glotonería musical”. En él expone con gran humanidad, unos comentarios conmovedores sobre el comportamiento del público, una vez

acabado el concierto. Yo, que naturalmente estoy en contacto con tantos artistas, antes y después del mismo, he creído que deben conocerlo.

Hay personas a quienes les gusta ver al artista después del concierto y que esperan a veces horas para poder estrecharle la mano. Otros, igual de entusiastas o de conmovidos, dudan en hacerlo por pudor, timidez o porque creen que molestan al artista. Que se desengañen. El artista, tras la prueba del concierto, siente una gran necesidad de cordialidad próxima, una verdadera sed de afecto. Nada es más deprimente que los teatros desiertos, entre bastidores, después de un gran éxito, nada más triste que un cuarto de hotel, impersonal y solitario, tras los aplausos estruendosos de una sala repleta. También hay quienes retroceden en el último minuto, porque no han sabido encontrar las palabras precisas para expresarse, las palabras correctas para no parecer vulgares, poco iniciados en la música o incluso estúpidos. Pero todo eso son complejos que ellos mismos se crean inútilmente. No necesitan decir nada; su presencia, su mirada bastan. Al final de un concierto inolvidable fui una vez a ver a Isaac Stern. Una multitud de admiradores casi le aplastaba en su camerino de artista, y entre ellos se debatía una muchacha de veinticinco o veintiséis años para lograr estrecharle la mano. En sus labios se adivinaba el balbuceo de frases que había intentado formar desesperadamente en su mente. Ante él —por fin— se olvidó de todo para decirle simplemente “gracias” sin darse siquiera cuenta. Con las mejillas arrebatadas, sin aliento, abandonó el camerino diciendo a una amiga con risa nerviosa: ¡No sabía qué decirle!

Lo había dicho todo.

A. A.

entrevista

OPHÉLIE GAILLARD



Usted obtuvo en el Conservatoire de Paris tres primeros premios: el de Música de Cámara, el de Violonchelo y el de Violonchelo Barroco, así como se graduó en Musicología en la Sorbonne. ¿Posee preferencia por alguna de estas especialidades o le gusta combinarlo todo?

No, no tengo ninguna preferencia. Lo que me gusta es variar los placeres musicales. Además, creo profundamente que este acercamiento de diferentes estilos y estéticas muy especializado, pero al mismo tiempo múltiple, es indispensable. Es así como sirvo a la música, esto me resulta tan vital como respirar. Por otro lado, esta práctica ecléctica está mucho más extendida entre los cantantes, aun cuando no pueden cambiar de “instrumento”, según el repertorio... Considero que es el momento de favorecer este tipo de experiencias para la música instrumental.

En 2005 creó Ud. el grupo camerístico Pulcinella, compuesto por grandes solistas, y con grandes repertorios. Una de las más celebradas por la crítica ha sido la grabación de las completas sonatas de violonchelo de Vivaldi. ¿Tiene alguna especialidad en este autor?

Adoro a Vivaldi. Por este motivo estoy muy contenta de ofrecer estos conciertos y motetes con Sandrine Piau, una cómplice desde hace muchos años, para este repertorio.

Asimismo, entre otros importantes premios que ha logrado Ud. está el del de la Competición Internacional de Violonchelo J. S. Bach en Leipzig. Así, ha gra-

bado también las suites bachianas. ¿Lo considera como uno de los mejores acontecimientos de su profesión?

No pasa un día sin las Suites de Bach, es mi pan de cada día, y yo las interpreto también mucho en el extranjero ya que hacen falta pocas cosas: un alma, un cuerpo, una silla y un bello instrumento.

Dentro de la música del barroco, que Ud. ha definido como “lengua maternal”, ¿encuentra una clara diferencia escritural de violonchelo entre autores italianos como Frescobaldi, Jacchini, Geminiani, Vivaldi, etc. y los franceses como Rameau, Duphly, Barrière...?

Tiene usted razón, la Europa barroca es la Europa de las lenguas y cada país, e incluso cada compositor, tiene su propio lenguaje. Se puede desprender una cierta filiación entre estos compositores, a veces dentro de la continuidad y, más a menudo, por la ruptura y la innovación. Pero si hay un punto común entre Jacchini y Barrière, por ejemplo, e incluso con Vivaldi es la experiencia sensible de la práctica del violonchelo, lo que cada uno de estos compositores ha revolucionado.

Además de su clara especialización barroca ha interpretado en sus conciertos y en sus grabaciones obras clásicas, románticas y contemporáneas (Bocherini, Scarlatti, Schumann, Britten, Shostakovich, etc.) e incluso de compositores actuales aún bastante jóvenes. ¿Se encuentra personalmente integrada en todas estas épocas?

Con cada compositor descubro y desarrollo una faceta diferente de mi personalidad. Un intérprete debe darse completamente a una obra, dejarse atravesar por ella y, al mismo tiempo, debe elegir en cada ocasión la parte de su sensibilidad que desea desarrollar. Hay que comprometerse totalmente, pero no invadir la música con las cosas de uno mismo que no encuentran eco en la partitura. El intérprete es como una vidriera. Todas estas opciones están a menudo guiadas por una intuición, a partir de la cual se trabaja, se profundiza y se coloca al servicio de la música.

Además de actuar como solista, en cámara y con orquestas, y de dirigir, se sabe que en 2005 tuvo la idea de crear el espectáculo “Pierrot fiché avec la lune”, con música de Debussy y Janacek, que obtuvo un gran éxito. ¿Le encanta también utilizar la danza, los actores, etc. junto con la música?

Yo no dirijo, doy un impulso musical con mi arco, es muy diferente. Me gusta mucho provocar encuentros entre artistas de otras disciplinas. Pasamos muchas horas al día buscando, a veces encontramos aquello que queremos expresar lo mejor posible y es muy enriquecedor tratar con un bailarín, un mimo, o un actor, compartir su universo y ofrecerle una parte de tu experiencia. Hemos elaborado una versión española del Pierrot, el verano pasado en Santiago de Compostela y estoy impaciente de repetir esta experiencia.

Uno de sus más conocidas interpretaciones es la que figura en video, con el Fandango extraído del Quinteto G448 de Boccherini. ¿Tiene también una especial ilusión por este autor violonchelístico?

Se trata seguramente del violonchelista más grande de todos los tiempos! Una revolución en sí mismo.

En Bilbao, junto con el grupo Pulcinella actuará la soprano Sandrine Piau, en dos motetes vivaldianos y en el Salmo Laudate Pueri. Ud. ha contado en diversas ocasiones con esta cantante. ¿Cómo valora su arte interpretativo?

Elocuencia, sutileza de la línea vocal, belleza de timbre, dicción maravillosa, capacidad de pasar de la ternura a la furia en una fracción de segundo y, sobre todo, una capacidad de escuchar y de compartir, una simplicidad que hace que cada experiencia se convierta en un auténtico momento de felicidad.

J. A. Z.

CATORCE CONCIERTOS EN EL SEGUNDO TRIMESTRE, *desde el barroco hasta lo contemporáneo*



Stephen Hough

PARA EL SEGUNDO TRIMESTRE de la temporada se han programado catorce conciertos de muy diversas formaciones y programas. Así, habrá cuatro sesiones de piano solo, cantantes con orquestas o con piano, dúos de violín o de violonchelo con piano, trío, cuartetos, orquestas, etc. La programación cuenta desde obras barrocas hasta actuales.

Inicia el **Trío Parnassus** el trimestre, el 14 de enero, con obras de Haydn, Mozart y el Príncipe prusiano Louis Ferdi-

nand. Es decir, música clásica del XVIII. El príncipe L. Ferdinand fue discípulo de Beethoven, pero murió a los 23 años en una batalla, por lo que sólo había compuesto 13 obras. Será “novedoso” para muchos escuchar éste, su Trío con piano, op. 3. El día 20 actúa **Stephen Hough**. Este pianista británico (ahora ciudadano australiano) interpreta una Toccata y fuga de Bach revisada por Cortot —quien hizo también una edición de todo El Clave Bien Tempe-



Marc-André Hamelin

rado— y obras de Fauré, Franck y Chopin, con cuya Sonata n. 3 finaliza el programa. El concierto está denominado como *Homenaje a Alfred Cortot*, pianista y compositor que actuó en tres ocasiones en esta Sdad. Filarmónica, en los años 1911, 1913 y 1921.

La Orquesta de Cámara de Basilea, dirigida por **Karel Mark Chichon** y con la actuación de la mezzo **Elina Garança**, interpretará obras de Mozart, Haydn y Mendelssohn. El director y la cantante, que son matrimonio, vienen por primera vez a Bilbao. La joven cantante Garança nació en Riga en 1976 en familia musical. Estudió luego en Viena y destacó en Salzburgo en 2003, así como un par de años antes había obtenido grandes elogios de la célebre cantante Sutherland. Está considerada como una mezzo rossianana de alto valor. El día 30 de enero llega por pri-

mera vez aquí la **London Baroque Ensemble**, que ofrece conciertos, sonatas, tríos, etc. con la flautista **Sharon Bezaly**, que ha actuado con grandes orquestas (a los 14 años con la Filarmónica de Israel) y posee ya unos veinte discos grabados. Se interpretarán obras de Telemann, Bach, Händel, Pergolesi y de Michel Blavet, músico nacido en 1700 cuyas obras más conocidas son las sonatas, etc., para flauta travesera.

En febrero aparecen la soprano **Juliane Banse** y el pianista **Alexander Madzar**, el día 4. Su programa es de Brahms, Alban Berg y Schumann. Precisamente, la soprano alemana grabó los Altenberg Lieder de Berg bajo la dirección de Claudio Abbado, así como la Cuarta Sinfonía de Mahler con la Orquesta de Cleveland bajo la batuta de Pierre Boulez. Además, cantó en el Kunstfest Wei-



Trio Parnassus

mar el estreno mundial del aria de Bach descubierta en el 2006 *Alles mit Gott und nichts ohn'ihn*. Alexander Madzar, actual profesor de la Hochschule für Musik und Theater, de Berna, nació en Belgrado en 1966 y finalizó sus estudios musicales en Moscú. Ha obtenido grandes premios mundiales a partir de 1985.

El día 10 estará el pianista y compositor canadiense **Mark André Hamelin**, quien interpretará obras de Haydn, Weissenberg (Sonata jazzística), Godowsky, Chopin y dos Estudios propios, uno de ellos denominado “según Tchaikowsky” y el otro “según Goethe”. El 16 vuelven de nuevo a la Filarmónica el violinista **Leonidas Kavakos** y la pianista **Elisabeth Leonskaja**. El concierto está adjetivado como Conmemoración Brahms, por lo que interpretarán las tres sonatas violín-piano del autor hamburgués. La gran pianista georgiana ha actuado varias veces en la Filarmónica bilbaína, últimamente con el propio Kavakos.

El 19 de febrero llega por primera vez el **Cuarteto Jerusalem**, formado por aún jóvenes intérpretes. Este grupo, fundado en 1993, ha editado, precisamente en este año 2008 el cuarteto *La muerte y la doncella*, de Schubert, cuyo primer movimiento lo interpretó en la película de este título dirigida por Roman Polanski en 1995. En el concierto de la Filarmónica ofrecerá tres cuartetos de Haydn, Bartok y Brahms.

El último acto musical de febrero será el día 24, en el que la violonchelista **Quirine Viersen** y la pianista **Silke Avenhaus** recrearán la Sonata de Poulenc, la *Arpeggione*, de Schubert, y el arreglo para chelo de la Sonata para violín y piano, de Cesar Franck. Ambas colaborarán habitualmente tanto en conciertos como en grabaciones.

En el mes de marzo se darán cinco conciertos, al igual que en el de febrero. El primero se realizará el día 3, a cargo del **Cuarteto Vogler**, con **Daniel Müller-Schott**, segundo violonchelo para el Quinteto en do mayor, de Schubert. El Vogler ha actuado ya con anterioridad en Bilbao, así como Müller-Schot. En esta ocasión, además de la referida obra schubertiana, se interpretará el Cuarteto op. 64/6, de Haydn y el n° 2, de Anton Stepanovich Arensky, músico ruso que fue alumno de Rimsky-Korsakov –y luego profesor de Scriabin, Rachmaninoff, etc.– pero se suele comentar que su música tiene mucha mayor influencia de Tchaikowsky. Asimismo se dice que su mejor obra es la de estilo camerístico.

El día 12 llegan por primera vez el



Cuarteto Jerusalem

conjunto **Pulcinella**, bajo la dirección de **Ophelie Gaillard** y con la soprano **Sandrine Piau**. El programa está dedicado a Antonio Vivaldi, con motetes y un salmo para voz e instrumentos y con dos conciertos de violonchelo, con la Gaillard como solista. De Ophelie Gaillard aparece una entrevista en este Boletín. En cuanto a Sandrine Piau, puede recordarse que en sus grabaciones ha interpretado sobre todo música de ópera barroca y del primer Mozart. Sobre su voz se ha citado que posee una coloratura y una fuerza como la de Edita Gruberova. Retorna a la Filarmónica el pianista **Nicholas Angelich**, el día 17, con obras de Haydn, Bach y Schumann, lo que indica que dará estilo clásico, romántico y barroco. Este pianista estadounidense ha interpretado a muchos autores, pero puede citarse que últimamente ha grabado un disco de obras brahmsianas en el que están las *Cuatro Baladas*, op. 10, las dos *Rapsodias*, op. 79 y las *Variaciones sobre un tema de Paganini*, op. 35.

El día 25 asiste el **Cuarteto Fauré**, que

interpretará obras cuartetísticas de Mendelssohn, Saint-Saëns y Dvorak. Entre otros valores, hay que tener en cuenta que en este programa se homenajea a Mendelssohn, en el segundo centenario de su nacimiento.

Finalmente, el día 31 llega por primera vez el pianista americano **Jonathan Biss**, quien en octubre de 2008 actuó con la Sinfónica de Bilbao. Ofrecerá ahora obras de Mozart, Schubert, Chopin y György Kurtág, autor éste nacido en Rumanía en 1922 y nacionalizado más tarde como húngaro. También a su literatura pianística se le suele situar en la línea de los compositores pedagogos (Liszt, Kodaly, Bartok...). Sobre sus *Katekok* (Juegos), de los que se dará una selección en la Filarmónica, se dice que «invitan a una escucha minuciosa y activa y que permiten explorar la materia sonora, el silencio, el contacto con el piano por diversos modos de juego con grafismo innovador».

J. A. Z.

El *Boletín*

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

Edita

SOCIEDAD FILARMONICA DE BILBAO



Marqués del Puerto, 2. 48009 BILBAO
Tel. 94 423 26 21 + Fax: 94 423 90 92
filarmonica@euskalnet.net
www.filarmonica.org

Director

Asís DE AZNAR

Patrocinador

Fundación BILBAO BIZKAIA KUTXA Fundazioa

bbk=

Colaboradores en este número

Anton ZUBIKARAI

Karmelo ERREKATXO

Joaquín PINEIRO BLANCA

Asís DE AZNAR

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

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: