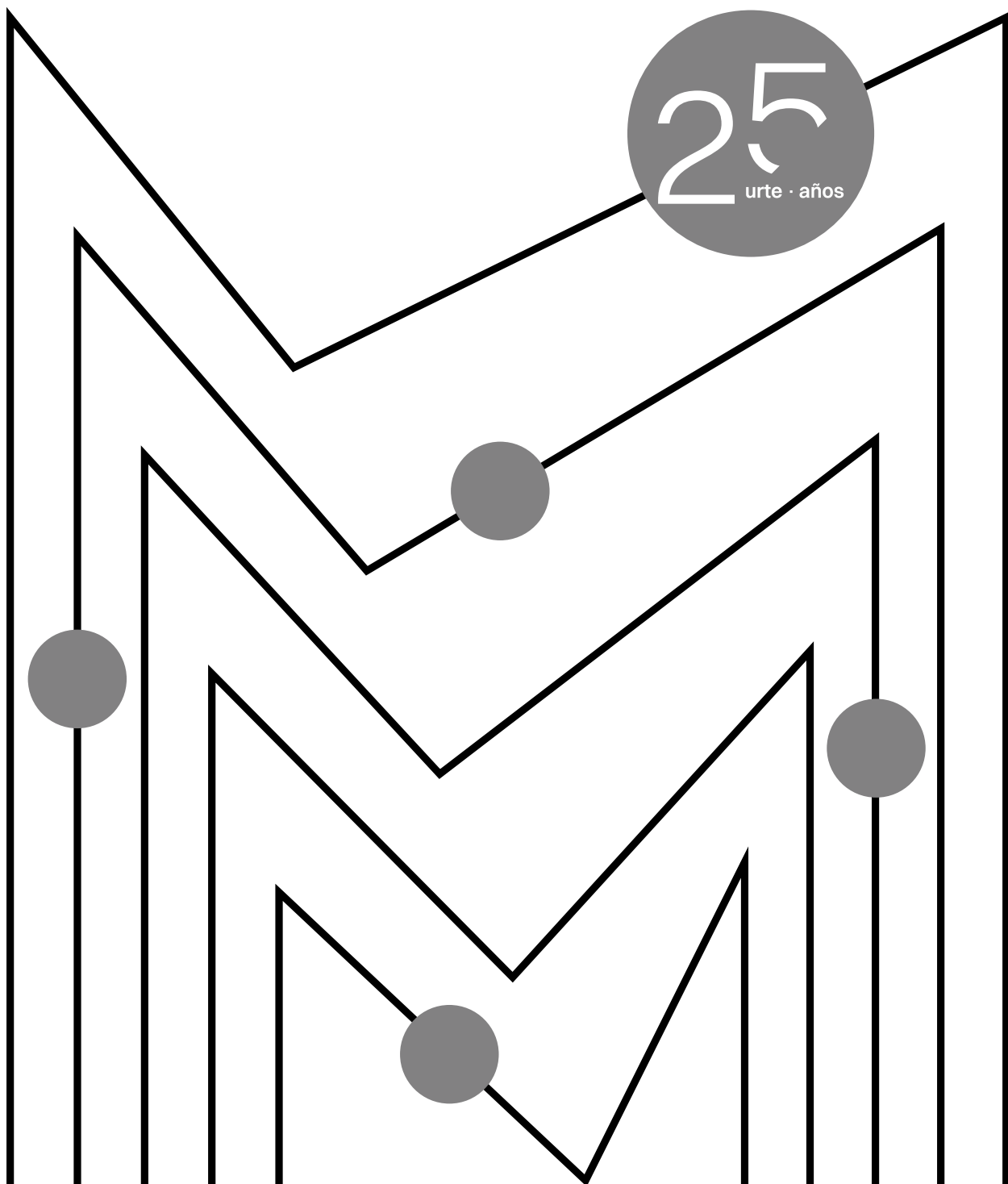


Musika · Música

Bilbao 2026

Martxoak 6 · 7 · 8 Marzo



01

Musika Sinfonikoa
Música Sinfónica

página 6 orria

02

Kontzertuak
Conciertos

página 14 orria

03

Musika Eszenikoa
eta Sinfoniko-Korala
Música Escénica
Y Sinfónico-Coral

página 22 orria

04

Ganbera musika
Música de Cámara

página 28 orria



25
urte · años

María Callas ospetsuak esaten zuenez, interprete batentzako bultzadarik handiena da “entzuleak antzokitik ateratzen direnean merezi izan du” esatea. Izan ere, mota guztietako emanaldien, gaualdi musikalen, kontzertuen eta jaialdien hartzaile izateaz gain, entzuleak izan dira –eta badira– haren motorra eta sostengua. Horregatik, musikaren hizkuntzan publikoak utzi duen arrastoa arrazoizkoa bezain markatua izan da.

Baina audientziak ez dira beti berdinak izan eta belaunaldi bakoitzaren entzuteko modua, bat egiten duten faktore askok baldintzatzen dute. Paradigma filosofiko eta estetikoetan egondako aldaketak, musika tresnak egiteko aurrerapen teknologikoak, musikaren lanbideari pixkanaka eragin dioten botere taldeen eta gizartearen aldaketak... Guztiek baldintzatu izan dute musikaren bilakaera eta XVIII. mendetik nabarmenago gainera. Eta ekoizpen artistikoa berritzeaz gain, genero musikal desberdinak sortzen lagundu dute, eta genero berriak entzuteko espazio egokiak eraikitze beharra ere.

Musikaren historiak egiaztatzen duenez, musika generoen agerraldiak eta ondorengo bilakaerak publiko berrien sortzeekin batera joan dira. Bi kategoriak aliantza nabarmen eta banaezinean lotuta daude.

Gure aurretiko musika entzuleek eragina izan zuten Jaialdiaren edizio honek eskaintzen digun obren katalogo bikainean. Jarraian aurkezten ditugu, generoaren arabera sailkatuta eta hurrenkera kronologikoaren arabera antolatuta, Berpizkundearen amaieratik XX. mendera arte. Katalogoaren aniztasuna bere sorkuntza bultzatu zuten entzuleen aniztasunaren adierazgarri da. Neurri berean dagokigu gozatzea eta eusten jarraitze konpromisoa, soinu paisaia aberats eta argitsua mantentzen laguntzeko.

La irrepertible María Callas afirmaba que el mayor aliciente para un intérprete es “cuando el público sale del teatro y dice: ha merecido la pena”. Y es que, además de destinatario de representaciones, veladas musicales, conciertos y festivales de toda clase, el público ha sido –y es– su motor y sustento. De ahí que la huella que ha ido dejando sobre el lenguaje de la música sea tan razonable como marcada.

Pero las audiencias no siempre han sido las mismas y la manera de escuchar de cada generación está mediatizada por múltiples circunstancias que convergen. La variabilidad de paradigmas filosóficos y estéticos, los avances tecnológicos aplicados a la fabricación instrumental, los cambios en los grupos de poder y las transformaciones sociales que afectaron progresivamente a la consideración de la profesión musical... Todos son condicionantes, acentuados desde el siglo XVIII, que no solo fueron renovando la producción artística, provocando la aparición de los distintos géneros musicales, sino que hicieron necesaria la construcción de espacios apropiados donde acudir a escuchar.

La historia de la música constata que el brote y la posterior evolución de los géneros musicales han discurrido paralelos a la eclosión de nuevos públicos. Ambas categorías están enlazadas en notoria e indisoluble alianza.

Quienes nos han precedido en la escucha tuvieron su porcentaje de influencia en el extraordinario catálogo de obras que nos ofrece esta edición del Festival. Las presentamos a continuación clasificadas por géneros y secuenciadas por orden cronológico según fueron dadas a conocer, desde las postrimerías del Renacimiento hasta el siglo XX. Su variedad es representativa de la diversidad de audiencias que estimularon su creación. Nos corresponde, a partes iguales, el placer de disfrutarlas y el compromiso de seguir sosteniéndolas, contribuyendo así a mantener un paisaje sonoro rico y luminoso.

01

Musika Sinfonikoa Música Sinfónica

Sinfoniak

XVIII. mendean zehar, orkestraren plantillarekin batera, genero sinfonikoa loratzen hasi zen. Horiek biak bilakaera teknologikoaren eta aldaketa estetikoaren aldeko gero eta apustu handiagoa egiten zuen garai hartako ispilu leialak ziren. Sinfonia, musika genero independente gisa, antzinakotzat jotzen diren instrumentuen ordezkatzeko une batean agertu zen, soinu eta distira handiagoko beste batzuegatik. Horrela, aldi berean, orkestra klasikoa ere sortu zen.

Gizarte mailaren mutur aristokratikoan, orkestradun kontzertuak areto handi eta distiratsuetan egiten ziren, eta areto handi horiek babesten zituztenen boterea erakusten zuten. Hala ere, egoitza partikularretan egindako funtzio pribatuak baino ez ziren, eta oturuntza, bilera edo karta partidetarako girotzeko musika gisa baino ez.

Entzutea bere horretan baloratutako jarduera bihurtzen joan zen heinean, genero sinfonikoa entretenimendurako bitarteko soil gisa ikusteari utzi zion, eta adierazpen kolektiboaren agerpentzat hartzen hasi zen. Horrela, bere iraupena, eta josteko eta testura polifonikoa egiteko deitutako tinbre instrumentalen kopurua eta barietatea zabaldu ziren.

Geroago, erromantizismoa bete-betean zegoela, oinordetzan jasotako forma sinfonikoa zabaltzen joan zen, bere izaera emozionala askatzen zen bitartean. Sinfoniaren tonu komunitarioak eta etengabe hedatzen ari zen orkestra baten inpaktuak auditorioak zabaltzera behartzen zuen, eta musika-ekoizpenaren esparru berri bat eskatzen zuten. Horrela, ekimen pribatuei esker lehenik, eta udalen edo estatuaren diru-laguntzei esker ondoren, tradizio melomanoko Europako hiri gehienetan kontzertu areto ugari eraiki ziren.

Espazio horien diseinuan ikusten da musika zela jada protagonista nagusia: solairuak ez zuen ferra forma, antzinako opera antzokietan bezala, zirkuluerdi forma baizik, entzulearen arreta eszenatokian gertatzen zenera bideratzeko, eta ez besaulki patioan.

XIX. mendetik XX. mendera igarotzerakoan, orkestra kopuruaren gorakada geldiezin eta erreperitorio sinfonikoari ematen zitzaion esanahia gero eta erakargarriagoak ziren herritarrentzat. Ondorioz, burgesia izan zen azkenean adierazpen artistiko horren sostengatzailea, fenomeno hedatuz eta

Sinfonías

Mediado el siglo XVIII, el género sinfónico empezó a florecer en paralelo a la plantilla orquestal. Ambos, como fieles espejos de una época que apostaba cada vez más por la evolución tecnológica de los instrumentos musicales y por los cambios estéticos. La sinfonía, como género musical independiente, apareció en un momento de sustitución de los instrumentos considerados antiguos por otros más sonoros y brillantes. Así, simultáneamente, surgió también la orquesta clásica.

En el extremo aristocrático de la escala social, los conciertos con orquesta se celebraban entonces en salones cuyo tamaño y esplendor proclamaban el poder de quien los patrocinaba, pero no dejaban de ser funciones privadas en residencias particulares que, en la mayoría de ocasiones, servían de fondo sonoro a banquetes, reuniones o partidas de cartas.

A medida que la escucha fue convirtiéndose en una actividad valorada en sí misma, el género sinfónico dejó de verse como un simple medio de entretenimiento y empezó a ser considerado una manifestación de la expresión colectiva. De este modo, se extendió su duración y el número y variedad de timbres instrumentales convocados para entretenerse y confeccionar una textura esencialmente polifónica.

Más tarde, con el romanticismo en plenitud, la forma sinfónica heredada se fue ampliando al tiempo que se desataba su carácter emocional. El tono comunitario de la sinfonía y el impacto de una orquesta que, en constante expansión, obligaba a ensanchar los auditorios, demandaban un nuevo marco de producción musical. Así, la iniciativa privada primero y las subvenciones municipales o estatales después fueron artífices de la construcción de numerosas salas de conciertos en la mayoría de las ciudades europeas de tradición melómana. En el diseño de aquellos espacios se advierte que la música era ya la principal protagonista: la planta no tenía forma de herradura, como en los antiguos teatros de ópera, sino de semicírculo, con el propósito de que la atención del oyente se dirigiera a lo que sucedía en el escenario y no en el patio de butacas.

En el paso del siglo XIX al XX, el imparable aumento de los efectivos orquestales y el significado que se fue atribuyendo al repertorio sinfónico resultaban cada vez más atractivos para la ciudadanía. En consecuencia, la burguesía acabó siendo la sostenedora de esta manifestación artística,

areto gehiago eta handiagoak eskatuz. Horrela, “errepertorio handia” deiturikoa sendotuz joan zen, eta horren bihotzean bakarlari bidezko kontzertuak ere badaude.

1760 inguruan konposatua, **William Boyceren si bemol maiorreko 1. Sinfonia** musika gortesau, dotore eta zeremoniatsu baten adibide garbia da. Sinfonia hau soldatapeko musikari honek urtero lana ematen zionarentzat, Ingalaterrako Jorge II.a erregearentzat, konposatu behar zituen bi odetatik abiatuta idatzi zen.

Hamarkada batzuk geroago, **Ludwig van Beethoven**, musika elizetatik eta jauregietatik aldentzeko eta herritarren kulturen babesteko maisu handia izatera deitua zegoen, musika garai profanorantz bideratuz. Bera izan zen Europa erromantikoa inspiratu zuen eredu, musika sinfonikoak dibertimendu izateari uzteko eta mugimendu intelektualaren eremuan sartzea lortzeko, uneko korrante filosofiko, espiritual eta artistikoetan txertatuz. Egun hauetan programatutako bere bi sinfonietan, Beethoven-en originaltasunaren bultzada itzela eta bere ideia musikalen borror etengabea osotasun koherente, zehatz eta bikain batean integratzeko duen gaitasun aparta agerian geratuko da. 1808an estreinatutako **do minorreko 5. Sinfonia**, Beethovenek aukera eman zuen bi garaiko osagaiak elkarrekin egoteko. Batetik aldi klasiko-ilustratuaren elementuak -non bere ibilbideari ekin zion-. Eta, bestetik, berak argitzen lagundu zuen hizkuntza erromantikoa nabarmendu zuen dimentsio dramatiko-teatrala eta pertsonala. Konpas askotan sentitzen da partituran zehar bikain loratzen den zelula boteretsu horren presentzia, lorezain ausart baten zainketei esker, zeinak beti izan zituen norberaren oldarra eta ahalegina balio erromantiko gisa.

Bere pasioaren eta musaren indarren nagusitasuna **la maiorreko 7. Sinfoniaren** diskurtso zoriontsu eta boteretsuan islatu zen, zeinak 1813an, konposizio baliabide berriei ateak ireki zizkien: **crescendi** energia-askatzaile harrigarriak, forma zabalduak, orkestra ehunaren tratamendu berritzailea... Guzti horrek orkestrari benetako jakintza eskatzen dio.

Ez dirudi posible maisulan horiek **Juan Crisóstomo Arriagaren** belarrietara iristea eta inspirazio iturri izatea. 1828an hasi ziren Beethovenen sinfoniak Parisen estreinatzen. Arriaga, hamabost urte besterik ez zituela, hara joan zen, kontserbatorioan ikastera, garai hartan Europako ospetsuenetako batean. Konpositore bilbotarrak 1824 eta 1825 artean idatzi zuen bere **Re Sinfonia**, ikasle izanda. Egia esan, beti izan zen ikaslea, heriotza goiztiarrak -ez zituen

expanding the phenomenon and demanding more halls and of greater magnitude. In this way it was consolidated what has been named the “grand repertoire”, in whose heart are also the concerts with soloist.

Compuesta alrededor de 1760, la **Sinfonía nº1 en si bemol mayor** de **William Boyce** es un ejemplo claro de música cortesana, elegante y algo ceremoniosa, escrita a partir de una de las dos odas que este lacayo-músico debía componer cada año para su empleador, el Rey Jorge II de Inglaterra.

Solo unas décadas más tarde, **Ludwig van Beethoven** estaba llamado a ser el gran maestro de un periodo profano durante el cual la música se emancipó del culto -religioso o palaciego- para refugiarse en la cultura ciudadana. Él fue el modelo en que se inspiró la Europa romántica para lograr que la música sinfónica dejara de ser un modo de divertirse y penetrara en la esfera del movimiento intelectual, incorporándose a las corrientes filosóficas, espirituales y artísticas del momento. Su excepcional capacidad para integrar en un todo coherente, preciso e impecablemente organizado la pulsión incontenible de su originalidad y el borboteo incesante de sus ideas musicales quedan patentes en las dos sinfonías programadas estos días. En la **Sinfonía nº5 en do menor**, estrenada en 1808, Beethoven permite que convivan elementos del periodo clásico-ilustrado -en el que él mismo inició su carrera- con la dimensión dramático-teatral y personal de que hizo gala el lenguaje romántico, que él contribuyó a alumbrar. Hay pocos compases en los que no se sienta la presencia de esa célula poderosa que florece espléndida a lo largo de la partitura, gracias a los cuidados de un jardinero audaz que creyó siempre en el arrojo y el esfuerzo personal como valores románticos.

El dominio de las fuerzas de su pasión y de su musa se plasma en el discurso feliz y poderoso de la **Séptima Sinfonía en la mayor** que, en 1813, abrió de par en par las puertas a nuevos recursos compositivos: **crescendi** portentosos liberadores de energía, formas ampliadas, tratamiento innovador del tejido orquestal... Todo requiere de la orquesta una auténtica pericia.

No parece factible que estas obras maestras llegaran a oídos de **Juan Crisóstomo Arriaga** y pudieran inspirarle. Fue en 1828 cuando las sinfonías de Beethoven empezaron a ser estrenadas en París. Allí se había trasladado Arriaga, con tan solo quince años, para estudiar en el conservatorio, uno de los más prestigiosos entonces de Europa. El compositor bilbaíno escribió su **Sinfonía en Re** entre 1824 y 1825,

hogeak bete- eraman zuelako esparru akademikotik kanpo programatutako konpositore izatera. Hala ere, eta oraindik ikasle zenaren lana izan arren, hura entzutean hautematen dugun indar eta sentsibilitatea talentu miarregarri baten emaitza baino ezin da izan. Ezaugarri horrek ere bazuen heldutasun musikala, eta horri esker, trazu sendoz idazteko baimena eman zioten 18 urteko gazteari. Sinfonia hau, gainera, belarrientzako opari bat da.

Robert Schumannen re minorreko 4. Sinfonia ere opari bat izan zen. Clara emazteari eskaini zion 1841ean bere urtebetetzeagatik, nahiz eta ondoren berrikusi. Mugimenduen arteko batasunaren eta

siendo aún estudiante. En realidad siempre lo fue, puesto que la muerte prematura -no llegó a cumplir los veinte- lo condenó a no conocer el estatus de compositor programado fuera del ámbito académico. Sin embargo, y pese a ser obra de quien era todavía alumno, la concurrencia de vigor y sensibilidad que percibimos al escucharla solo puede ser fruto de un talento prodigioso. Esta cualidad, ligada a la madurez musical que también poseía, permitieron a este joven de 18 años escribir ya con trazo firme. Esta sinfonía es, además, un regalo para los oídos.

También un regalo fue la **Sinfonía nº4 en re menor** de **Robert Schumann**. Se la ofreció por

Clara Schumann
(1819 - 1896)

Robert Schumann
(1810 - 1856)



koherentziaren mirari gisa sortua, paradoxikoa da desintegrazio mentala oso mingarria izango zitzaien gizon baten pentsamendu musikaletik sortzea, eta, aldi berean, hainbeste pena eragitea bere inguruan. Mugimenduak osotasun etengabearen ematen dira – horregatik Schumannek “fantasia sinfonikoa” izena jarri zion partitulari-, eta denak datoz ia-ia sarreraren azaldutako motibo melodikoetatik. Horregatik, multzoa egituratzen duen unitate tematikoa homogeneousotasunaren konkista bat izan zen berrikuntzaren bidez, sinfonia honetan forma zein hura elikatzen duten ideietan hainbesteko originaltasuna dagoelako. Baina ideia horiek aldatzeko modua ere berria izan zen, beti eta nolabait lehen mugimendura itzuliz, errepikapena saihestuz.

la mende erdi geroago estreinatu zuen **Gustav Mahlerrek** bere **Lehen Sinfonia**. Partiturak sentsazio nabarmena sortu zuen premierrean. 1889 zen, eta publikoak nekez bereganatu zezakeen hainbat musika-tresna desberdin aldi berean erabiltzea, denak batera, orkestra handinahia eta lerro argitasunaren arteko elkarbizitza bermatzen zuen uztardura batean. Gainera, mahleriar hizkera bereziak, ildo zabal eta lirismo biziarekin –batzuetan jauzi bitxiekin-, harmonia aberats eta fin kromatizatuarekin, **tempo** eta tonalitatearen erabileran duen malgutasunarekin –biak adierazpen dramatikoaren zerbitzura- eta partitura sinfoniko batean izaera herrikoiko motiboak erabiltzearekin, horrek guztiak lekuz kanpoko probokazioa zirudien orduan.

Baina Mahler beti izan zen leiala bere inspirazioarekin eta bere uste pertsonal eta estetikoaren aginduekin, eta **“Titan”** karrera sinfoniko bikain eta guztiz pertsonalaren hasiera izan zen.

Bere herrikide **Antonin Dvořák**en **Bederatzigarren Sinfonia** ere ezizen batekin igaro da historiara. 1893an estreinatutako **«Mundu Berriarena» Sinfonian**, konpositore txekiarrek ez zuen bere jaioterriko Bohemiako folkloreak berezko kolorea eskaini, baizik eta ia lau urtez bera eta familia hartu zuen lurraldea omendu nahi izan zuen. Denbora horretan zehar, New Yorkeko Kontserbatorioa zuzendu zuen –estreinaldiko hiria-, eta konposizioko ikasleei elementu herrikoiak musika akademikora eramateko teknikak irakatsi zizkien. Han, esklaboek eta indigenen kantu eta dantzak ezagutu zituen, eta interes handia erakutsi zuen bere hizkuntzaren eraikuntzan, “erritmoari, harmonizazioari, kontrapuntu diseinuari eta orkestra koloreari buruzko ekarpen moderno guztiekin”.

su cumpleaños a su esposa Clara en 1841, aunque posteriormente la revisó. Nacida como un prodigio de unidad y coherencia entre los movimientos, es paradójico que surgiera del pensamiento musical de un hombre para quien la desintegración mental llegaría a ser muy dolorosa, causando a la vez tanta pena a su alrededor. Los movimientos discurren en un todo ininterrumpido –razón por la que Schumann dio a esta partitura el sobrenombre de “fantasía sinfónica”- y todos derivan prácticamente de los motivos melódicos expuestos en la introducción. Por ello, la unidad temática que vertebra el conjunto resultó ser una conquista de la homogeneidad a través de la innovación, porque en esta sinfonía hay tanta originalidad en la forma como en las ideas que la nutren. Pero también resultó novedosa la manera en que esas ideas se van transformando, volviendo siempre y de alguna manera al primer movimiento, aunque evitando la repetición.

Casi medio siglo después estrenó **Gustav Mahler** su **Primera Sinfonía**. La partitura causó una gran sensación ya en la premier. Era 1889 y el público difícilmente podía asimilar aún el empleo de tantos y tan variados efectivos instrumentales en una textura que asegura la convivencia entre la megalomanía orquestal y la claridad de línea. Además, el particular lenguaje mahleriano, con sus melodías de línea extensa e intenso lirismo –en ocasiones con saltos extravagantes-, su armonía rica y finamente cromatizada, su flexibilidad en el manejo del **tempo** y la tonalidad –ambos al servicio de la expresión dramática–y el uso de motivos de carácter popular en una partitura sinfónica, todo ello, parecía entonces una provocación fuera de lugar. Pero Mahler fue siempre fiel a su inspiración y al dictado de sus convicciones personales y estéticas y la **“Titán”** fue el brillante inicio de una carrera sinfónica extraordinaria y personalísima.

La **Novena Sinfonía** de su compatriota **Antonín Dvořák** ha pasado también a la historia con un sobrenombre. En su **Sinfonía «Del Nuevo Mundo»**, estrenada en 1893, el compositor checo no ofrece el colorido propio del folklore de su Bohemia natal, sino que rinde homenaje a la tierra que le había acogido –a él y a su familia- durante casi cuatro años. A lo largo de ese tiempo estuvo encargado de dirigir el Conservatorio de Nueva York –ciudad en la que tuvo lugar el estreno- y de enseñar a los estudiantes de composición las técnicas con que llevar los elementos populares a la música académica. Allí conoció los cantos y bailes de quienes habían sido

Planetaren beste mutur batean eta mende erdi geroago **Sergei Prokofiev**ek bere **bosgarren sinfonia si bemol maiorrean** estreinatu zuen. Berak zuzendu zuen, 1945ean, URSSeko Estatuko Orkestra Sinfonikoa Moskuko Kontserbatorioko Hall Handian. Bigarren Mundu Gerraren azken urteetan sortu zuen, sobietar armada etsai naziaren garaile izendatu zenean. Horregatik, beharbada, obrari buruzko buruzko iruzkinak haren indar dramatikoaren eta izaera epikoaren ingurukoak izan dira beti. Nolanahi ere, musikagileak bere hizkuntzatik nabarmentzen zituen ezaugarriak sumatu eta hitz hauekin definitzen zituen: “scherzositatea: txantxa, barrea eta isekaren arteko tartegunea”. Geroago, Prokofiev partitura “giza izpirituaren handitasunari buruzko sinfonia gisa” adierazi zuen irrati elkarrietzeta batean.

Beste konposizio sinfoniko batzuk

Sinfoniez haratago, orkestrarako obra askoren helburua, izen esplizitu edo iradokitzaileekin bataiatuak, giro jakin bat sortzea zen, egoera bat aipatzea edo musikalki soinurik gabeko irudi bat islatzea. Horrela sortu ziren ‘obertura sinfonikoa’ eta, geroago, ‘poema sinfonikoa’. Izendapen horiekin orkestra konposizioak aurkitzen ditugu, normalean mugimendu bakar batean idatzia, asmo deskribatzailearekin eta musikaz kanpoko elementuei buruzkoak. Genero sinfoniko berri horiek konpositore erromantikoaren irudimenetik eta literaturatik edo folkloretik zetozkion eraginetatik elikatu ziren. Bere adierazpen asmoa askotarikoa zen: kondaira bat kontatzea, paisaia edo eszena kostunbrista bat margotzea, testu filosofiko edo literario bat gogoratzea, gertakari sozial edo politiko bati laguntzea, pertsonaia bat deskribatzea edo, are gehiago, autobiografikoak izatea.

1876an, **Chaikovskik** gai oldarkor bat aukeratu zuen bere **Francesca da Riminirako**, horri “fantasia sinfonikoa” izena eman zion. Lehen konpasek infernuko iluntasunean sartzen gaituzte. Hor kokatzen zuen Dantek protagonista kondenatua bere maitale Paolarekin, ezkontzera behartu zuten gizonaren anaiarekin hain zuzen. Baina kontakizun tristeaz harago, Chaikovskiren irudimen ozena **Infernuko urakana** ikusteak piztu zuen, Gustave Doré **Danteren Infernua** ilustratzeko egindako grabatua. Bertan, ikusleari erakusten zitzaien Dante bera jota zegoela Francesca da Riminiren

esclavos y de los indígenas y mostró gran interés hacia la construcción de su lenguaje “con todas las modernas aportaciones en cuanto al ritmo, armonización, diseño contrapuntístico y colorido orquestal.”

En otro extremo del planeta y medio siglo después, estrenó **Sergei Prokofiev** su **Quinta Sinfonía en si bemol mayor**. Él mismo dirigió, en 1945, a la Orquesta Sinfónica Estatal de la URSS en el Gran Hall del Conservatorio de Moscú. La había concebido durante los años finales de la Segunda Guerra Mundial, cuando el ejército soviético se declaraba victorioso sobre el enemigo nazi. Quizá por eso los comentarios acerca de la obra han girado siempre en torno a su vigor dramático y su carácter épico. En todo caso, no dejamos de percibir rasgos que el compositor destacaba de su lenguaje y definía con estas palabras: “**scherzosidad**, en una gradación que oscila entre la broma, la risa y la burla”. Años después, Prokofiev declaró en una entrevista radiofónica que había concebido la partitura “como una sinfonía sobre la grandeza del espíritu humano.”

Otras composiciones sinfónicas

Más allá de las sinfonías, el propósito de muchas obras para orquesta, bautizadas con nombres explícitos o sugerentes, era crear un ambiente determinado, aludir a una situación o reflejar musicalmente una imagen no sonora. Así surgieron, en el siglo XIX, la ‘obertura sinfónica’ y, más tarde, el ‘poema sinfónico’. Bajo estas denominaciones encontramos composiciones orquestales, escritas generalmente en un solo movimiento, con intención descriptiva y referidas a elementos extra-musicales. Estos nuevos géneros sinfónicos se nutrieron de la imaginación del compositor romántico y también de las influencias que le llegaban desde la literatura o el folklore. Su ánimo expresivo era diverso: contar una leyenda, pintar un paisaje o una escena costumbrista, evocar un texto filosófico o literario, acompañar a un acontecimiento social o político, describir un personaje o, incluso, ser autobiográficos.

En 1876, **Chaikovski** eligió una temática tempestuosa para su **Francesca da Rimini**, a la que dio el nombre de “fantasia sinfónica”. Ya los primeros compases nos introducen en la oscuridad del infierno. Es ahí donde Dante sitúa a la protagonista condenada con su amante Paolo, hermano del hombre con quien la

Musika · Música Bilbao 2026

istorioagatik eta kondenatuak infernura eramaten dituen zurrunbiloagatik ere, zorabiatu egin zela. Haluzinazioaren eta kaosaren indarkeriaren soinu irudikapenaren ondoren, Chaikovskik Francescaren kontakizunera eramango gaitu. Francescaren ahotsak, zurezkoen eskutik interpretatua, honako hau esaten digu: “Ez dago zorigaitz handiagorik minean egun zoriontsuak gogoratzea baino”. Maitasunaren oroitzapenarekin, narrazioa areagotu egiten da eta urakanaren oihartzunak itzultzen dira. Noten zurrunbiloak behin betiko eramaten ditu maitaleak.

Hainbat konpositore erromantikok bezala, **Johannes Brahms**ek ere bere garaiko ideal literarioek liluratuta, 1880an bere **Obertura tragikoa** jorratu zuen Fausto de Goetheren obra eszeniko baterako musika intzidental gisa. Proiektua ez zen amaitu, baina **goethiar** espirituaren berezkoa zen sutasun eta dramatismoaren partitura biribil hau bustita utzi zuen, Brahms izan zen soinuaren arkitekto sentikor eta sendoak ñabartua.

Don Juan poema sinfonikoaren adibide adierazgarri eta distiratsuenetakoa bat da, genero sinfonikoaren musikaz kanpoko elementuei buruzko aipamenen kategoria. 1889an estreinatu zuen **Richard Strauss** gazteak -hogeita bost urte miresgarri zituen-, bere hizkuntzaren ezaugarri izan zen orkestraren maisutasun eta bikaintasunarekin. Literaturan hain erretratatua dagoen pertsonaia honen abenturak eta antsietateak kontatu zituen musikalki, eta, kasu honetan, Nikolaus Lenau poeta alemaniarrek hari buruz egin zuen bertsoa aukeratu zuen. Straussek adierazi zuenez, “Don Juanen irakurketa ez da emakume guztien atzetik dabilen odol beroko gizon batena. Egia esan, emakumearen nostalgia sentitzen du, non betiereko femeninoaren haragitze perfektua aurki dezakeen eta Unibertsoko emakume guztiak eduki ahal izango dituen. Konkistatzen dituenetan ez duenez hori aurkitzen, gogaitasun handi batek harrapatzen du, eta galbidera eramaten du”.

Fantasiatzko unibertsoan, dramatiko urrun egon arren, **Joaquín Turinak** 1919an Manuel de Falla “adiskideari” jakinarazi zizkion dantzak daude. Gutunean esaten zion “pianorako lantxo batzuk egiten ari naiz, azkenaldian igaro ditudan leku interesgarri batzuei buruz”. **Dantza fantastikoak** deitu zituen eta hilabete batzuk geroago orkestratu zituen. Lehenengoak **Aragoiko jota kutsua** du, bigarrenak zortziko konpasa du eta hirugarrenak andaluziar usain bizi eta sorgindua darion **farruka**. Hemen entzungo ditugu, bandarako transkripzioan.

habían obligado a casarse. Pero más allá del triste relato, lo que había estimulado la imaginación sonora de Chaikovski fue la visión del **Huracán infernal**, grabado que Gustave Doré había hecho para ilustrar **El infierno** de Dante. En él se muestra al espectador cómo el propio Dante se siente tan abrumado por la triste historia de Francesca da Rimini y el torbellino que arrastra a los condenados al averno, que se desmaya. Tras la representación sonora de la alucinación y la violencia del caos, Chaikovski nos conduce al relato de Francesca, cuya voz interpretada por las maderas nos dice: “No hay mayor desdicha que recordar, en el dolor, los días felices”. Con la evocación del amor, la narración se intensifica y vuelven los ecos del huracán. El torbellino de notas arrastra definitivamente a los amantes.

Como tantos compositores románticos, también **Johannes Brahms** se dejó seducir por los ideales literarios de su época y abordó, en 1880, su **Obertura trágica** como música incidental para una obra escénica basada en el **Fausto** de Goethe. Este proyecto no llegó a término, pero dejó impregnada esta partitura rotunda de la fogosidad y el dramatismo propios del espíritu **goethiano**, matizado por el sensible y robusto arquitecto del sonido que fue Brahms.

Don Juan es uno de los ejemplos más representativos y brillantes del **poema sinfónico**, una categoría plena de alusiones a elementos extra-musicales dentro del género sinfónico. Fue estrenado en 1889 por un jovencísimo **Richard Strauss** -tenía veinticinco prodigiosos años-, ya con la maestría y brillantez orquestal que caracterizaron su lenguaje. Narra musicalmente las aventuras y ansiedades de este personaje tan retratado en la literatura, eligiendo en este caso la versión que de él hizo el poeta alemán Nikolaus Lenau. Strauss indicó que su “lectura de Don Juan no es la de un hombre de ardorosa sangre que se dedica a perseguir a todas las mujeres. En realidad, siente la nostalgia de la mujer en la que pueda hallar la encarnación perfecta del eterno femenino y en la que podrá poseer a todas las mujeres del Universo. No pudiendo hallar aquella en estas que conquista, es presa de un gran hastío que lo lleva a su perdición.”

En el universo de lo fantástico, aunque alejadas del drama, se sitúan las danzas sobre las que **Joaquín Turina** informó, en 1919, a su “compadre” Manuel de Falla. En la carta le decía que estaba “haciendo unas impresoncillas para piano de algunos sitios interesantes por donde he pasado últimamente”. Las

Bandarako zuzenean konposatutakoa **Zorigaiztoko kolpea** da, 1989an **Dirk Brossék** idatzia. Zezenketa batera eramán nahi gaitu, eta jai giroaren dualtasuna transmititu, zeremonia honetako dramatismo eta solemnitatearekin nahastuta.

Bandarako ere idatzi zuen **Philip Sparkek** bere **Jaia**, 1996an egindako enkargua. Kasu honetan musikak instrumentu multzoaren atal desberdinetan sortutako hainbat kantutara garamatza, betiere ospakizun giro animatu batean.

llamó **Danzas fantásticas** y unos meses después las orquestó. La primera tiene un aire de **jota aragonesa**, la segunda incorpora el compás de **zortziko** y la tercera es una **farruca** que exhala un intenso y embrujado aroma andaluz. Las escucharemos aquí en transcripción para banda.

Directamente compuesta para banda es **El golpe fatal**, escrita en 1989 por **Dirk Brossé**. Su intención es transportarnos a una corrida de toros y transmitirnos la dualidad de un ambiente festivo entreverado con el dramatismo y solemnidad propios de esta ceremonia.

También para banda escribió **Philip Sparke** su **Fiesta**, un encargo hecho en 1996. En este caso la música nos conduce por diversos temas surgidos en distintas secciones del conjunto instrumental, siempre en un ambiente animado de celebración.

02

Kontzertuak Conciertos

Kontzertua

Kontzertua XVII. mendean jaio zen genero instrumentala da, eta, ordutik, idazten dutenei ez ezik, entzuten dutenei ere interesatzen zaie. Kontzertuetako lehen konpositoreen asmoa zen *concertino* izeneko talde instrumental txiki bat “harmonian aurka jartzea”, talde handiago edo *ripieno* baten aurrean. XVIII. mendean jada, kontzertu publikoaren garapena fenomeno garrantzitsua izan zen konpositore eta interpreteentzat, horiek zuzeneko harremanetan jarri zituztelako beren karrerak mantendu eta indartu zitzaizketenekin.

Erromantizismotik aurrera, interprete-ikuskizunarekiko gurtza areagotu egin zen, eta, ondorioz, instrumentista jakin batzuek inoiz ikusi gabeko eran gora egin zuten haien estatusean. Bertutetsu batzuk agerpen publikoetan karisma dosi handiekin agertzean, ordura arte ezezagunak ziren marketin estrategiei bidea eman zitzairen. Gainera entzuleek, miretsita, artistak goratu egiten zituzten eta halako misterio aura bat ematen zieten, artisten estatusa, aberastasuna eta ospea handitzen lagundu zuena, batzuetan hil eta hamarkada askotara irauten zuen ospea hain zuzen ere. Artistekiko gurtza berriak konposaketa kopuru ikaragarriak sortzera bultzatu zuen, eta horietan bakarlariek, etengabe hazten ari ziren orkestrekin soinu borrokan, haien gaitasunak ederki erakutsi ahal zituzten. Sortutako idolatria izan zen kontzertu erromantikoen zati handi bat erakusten duen alarde goratzailearen eragilea.

Programazioan musika tresnak kontrajartzen dituzten obrak aurki ditzakegu, harmonia bilatuz, bi kontzertu ereduren bidez: *concerto grossoy bakarlari batekin edo gehiagorekin emandako kontzertua*.

Kontzertuak

Antonio Vivaldi ez zen generoaren sortzailea izan, baina behin betiko formatuaren sortzaileetako bat bai. Bere kontzertuetako askotan, biolinak paper nabarmena du, biolin jotzaile aparta zelako. Baina, harantzago, tinbre kolorearekiko sentiberatasun zorrotzak, askotariko instrumentuak biltzen zituzten taldeekiko kontaktuak eta bere talentu urduria zirela eta, kontzertu obra ugari osatu zituen. Obra

Concierto

El concierto es un género instrumental que nació en el siglo XVII y, desde entonces, no ha dejado de interesar ni a quien lo escribe ni a quienes lo escuchan. La intención de los primeros compositores de conciertos era “oponer en armonía” un pequeño grupo instrumental llamado *concertino*, frente a otro mayor o *ripieno*. Ya en el siglo XVIII, el desarrollo del concierto público fue un fenómeno importante para compositores e intérpretes al poner a éstos en contacto directo con quienes podían mantener sus carreras y potenciarlas.

A partir del Romanticismo se acentuó el culto al intérprete-espectáculo, lo que hizo ascender a determinados instrumentistas de una forma inédita. Algunos virtuosos incorporaron a sus apariciones públicas grandes dosis de carisma, dando lugar a unas estrategias de marketing desconocidas hasta ese momento. El aura de elevación o misterio que les adjudicaba un público rendido contribuyó a incrementar su estatus, su riqueza y una fama que, en algunos casos, ha permanecido viva muchas décadas después de su desaparición. El nuevo culto al artista fue el detonante para la producción de un impresionante número de composiciones en que los solistas pudieran lucirse en un combate sonoro con una orquesta en continuo crecimiento. La idolatría desatada fue la causante del alarde enaltecedor que representan gran parte de los conciertos románticos.

En la programación podemos encontrar obras que oponen instrumentos, buscando la armonía, a través de dos modelos de concierto: el *concerto grosso* y el *concierto con uno o más solistas*.

Conciertos

Antonio Vivaldi no fue el creador del género, pero sí uno de los artífices de su formato definitivo. En muchos de sus conciertos, el violín tiene un papel destacado ya que él mismo era un violinista extraordinario. Pero más allá, su aguda sensibilidad para el color tímbrico, su contacto con agrupaciones que reunían instrumentos muy diversos y su talento inquieto le llevaron a componer un gran número de obras concertantes de características variables

horiek kantitateari, aniztasunari eta protagonismo instrumentalari dagokienez ezaugarri aldakorrak zituzten. Jaialdiak, saio berean, honako hauek programatu ditu: **RV 576 sol minorreko Kontzertua**, oboearen garrantziarekin; **RV 572 fa maiorreko Kontzertua**, biolinen eta biolontxeloaren arteko alde bakarlarien trukerako aukerarekin; **RV 571 fa maiorreko Kontzertu** indartsua; **mi minorreko RV 432 Kontzertua**, txirularako agerpen nabarmenarekin; eta San Lorentzo egunerako konposatutako **RV 562 re maiorreko Kontzertu** bikain eta ospetsua. Guztiak XVIII. mendeko lehen hamarkadetan hasi ziren jotzen.

Atal honetan **Georg Friedrich Haendel**-en *concerti grossi*etako bi aurkituko ditugu. **Si bemol maiorreko opus 3 2.aren Concerto grosso**ak Arcangelo Corellik (generoaren sortzaile handiak) egindako ildoari jarraitzen dio, eta bere garairako ezohiko mugimendu kopurua du. Bost dira –baten bat dantza–aireetan inspiratuta– eta bakarlarietazako pasarte birtuosistiko ugari dituzte, harizkoak baita haize–zurezkoak ere. Opus 3 honek 1715 eta 1718 artean konposatutako sei kontzertu biltzen ditu.

Grosso opus 6 11. Kontzertua –talde honetako beste hamaikak bezala– Londresen konposatu zen 1739an, eta bost mugimendutan antolatzeko disposizio hori, berriz ere, Corelliren omenaldi argia da. Laster italiarren harrera maila berera iritsi ziren, errepertorioan sartuz, baina beti oratorioetako etenaldietan edo antzerki ikuskizunetan interpretatuta. Hortik bere izaera ez hain transzendentea eta zeremonitsuagoa.

Urte askoan Espainian finkatutako italiar konpositore baten musikaren oihartzunak ere iristen zaizkigu Ingalaterratik. **Charles Avisonen re minorreko 3. Grosso Kontzertuaren** bidez egiten dute. Hau 1744an konposatu zen, Domenico Scarlattiren klaberako zenbait piezatan oinarrituta. Domenico Scarlattik, Braganzako Barbara melomano handi eta ezagunaren eskutik, bere ibilbidearen zati handia egin zuen Iberiar Penintsulan.

Kontzertuak bakarlariekin

Egitarauan aurkitzen ditugun bakarlarien kontzertuen artean, **Antonio Vivaldiren do maiorreko RV 443 flautinerako Kontzertua** dago. 1716 inguruan konposatua, akrobazia teknikoak eta bere tamaina txikiak dirudiena baino apalagoa den instrumentu baten adierazkortasun harrigarria nabarmentzen dira.

en cuanto a cantidad, variedad y protagonismo instrumental. El Festival ha programado, en una misma sesión, el **Concierto en sol menor RV 576**, con relevancia del oboe; el **Concierto en fa mayor RV 572**, con opción para el intercambio de las partes solistas entre violín y violonchelo; el vigoroso **Concierto en fa mayor RV 571**; el **Concierto en mi menor RV 432**, con papel destacado para la flauta y el brillante y solemne **Concierto en re mayor RV 562**, compuesto para la festividad de San Lorenzo. Todos ellos empezaron a sonar en las primeras décadas del siglo XVIII.

Encontramos en esta sección dos de los *concerti grossi* de **Georg Friedrich Haendel**. El **Concerto grosso en si bemol mayor opus 3 nº2** sigue la línea trazada por Arcangelo Corelli, el gran iniciador del género, y tiene un número inusual de movimientos para su época. Son cinco –alguno inspirado en aires de danza– y contienen numerosos pasajes virtuosísticos para solistas, tanto de cuerda como de viento–madera. Este opus 3 recopila seis conciertos compuestos entre 1715 y 1718.

El **Concierto grosso opus 6 nº11** –al igual que los otros once de este grupo– fue compuesto en Londres en 1739 y su disposición en cinco movimientos es, de nuevo, un claro homenaje a Corelli. Pronto alcanzaron el mismo nivel de acogida que los del italiano incorporándose al repertorio, aunque siempre interpretados en las pausas de los oratorios o espectáculos teatrales. De ahí su naturaleza menos trascendente y más ceremoniosa.

Desde Inglaterra nos llegan también los ecos de la música de un compositor italiano asentado durante muchos años en España. Lo hacen a través del **Concierto grosso nº3 en re menor** de **Charles Avison**, compuesto en 1744 a partir de varias piezas para clave de Domenico Scarlatti quien, de la mano de la gran melómana y conocedora Bárbara de Braganza, hizo buena parte de su carrera en la Península Ibérica.

Conciertos con solistas

Entre los conciertos con solista que encontramos en el programa, está el **Concierto para flautín en do mayor RV 443** de **Antonio Vivaldi**. Compuesto hacia 1716, destacan en él las acrobacias técnicas y la asombrosa expresividad de un instrumento menos humilde de lo que aparenta su pequeño tamaño.

Eta jaialdiak egiten duen urteurren borobil honetan, ezin dira falta **Lau urtar oak**. Amsterdamen 1725ean argitaratu zirenetik oso baloratuak, biolinerako lau kontzertu hauek musikaren historiako konposizio ezagunenen artean daude, industria diskografikoa negozio handia zen garaietan gainsalmenten errekorrak haustera iritsiz. “Il cimento dell’armonia e dell’invenzione” izenburu bateratuan bildutako hamabi kontzertuk osatzen dute, asmakuntzaren harmonia edo askatasunaren ordena aurrez aurre jartzeko erronka musikala (termino horiek sinbolizatzen dutena). Naturaren musika–imitazioak ez ziren bakanak Barrokoan, eta hainbat generotako konposizio asko hari buruzkoak ziren. Kontzertu horien berritasuna izan zen bakoitzak urtaro bati buruzko soneto bat zuela aurretik, bertsoak konpositoreak berak idatzi zituelakoan. Instrumentuen bidez imitazio bihurtutako naturaren soinu katalogo hutsa izatetik haratago, obra hauek Naturak –Venezia inguruko landa ingurune batean– urtean zehar izan duen bilakaeran eragiten dituen sentimendu eta inpresioen adierazgarri dira.

Georg Philipp Telemann, Bach eta Haendelen garaikidea, garai guztietako konpositore emankorrenetako bat izan da. **Sol maiorreko biolarako TWV 59 Kontzertua**, 1716 eta 1721 artean konposatua, biolaren sonoritate berora hurbiltzen gaitu, arkudun soken familiako ama. Lau mugimendutan idatzia, motelak eta azkarrak tartekatzen ditu asmo kontrastatzaile argi batekin – elokuentzia barrokoari dagokiona–, bakarlariaren ezaugarri tekniko eta adierazkor guztiak nabarmenduz.

Johann Sebastian Bachen kontzertu gehienak 1717 eta 1723 bitartean idatzi –edo, gutxienez, sortu– zirela uste da. Bach Anhalt-Cöthen printzearen kapera maisua zenez, musikari nabarmenen orkestra txiki bat zuen eta ez zuen zerbitzu erlijiosoetarako konposatzeko betebeharririk, gorte kalbinista zelarik. **Biolin eta oboerako do minorreko Kontzertu** loriatsuan, bi bakarlariak mugitzen diren berdintasun plano nabarmentzen da. Izan ere, haien artean sortzen den elkarriketa perfekzio eta trebetasun liluragarrikoa da. Gainera, Italiako eredutik abiatuta, Bachek testuran aberastasun handia ematen dio kontzertu honi, ahots nagusiak zein tartekoak maisutasunez gurutzatzen baititu. Horrela, bere hizkuntzaren ezaugarri den oparotasun harmoniko–kontrapuntistiko hori erabiltzen du.

Joseph Haydnen **do maiorreko biolontxelorako Kontzertua** Esterházy jauregiko musika aretoan eta jende gutxiren aurrean jotzeko sortua izango zen

Y en un aniversario tan redondo como el que celebra el Festival, no podían faltar **Las cuatro estaciones**. Muy valorados desde que aparecieron publicados en Amsterdam, en 1725, estos cuatro conciertos para violín están entre las composiciones más populares de la historia de la música, llegando a batir récords de superventas en los tiempos en que la industria discográfica era un gran negocio. Forman parte de un conjunto de doce conciertos reunidos bajo un título común: “*Il cimento dell’armonia e dell’invenzione*”, un reto musical en el que confrontar la armonía a la invención o –lo que estos términos simbolizaban– el orden a la libertad. Las imitaciones musicales de la naturaleza no eran infrecuentes durante el Barroco y muchas composiciones de diversos géneros se referían a ella. Lo novedoso de estos conciertos fue que cada uno iba precedido por un soneto alusivo a una estación del año, atribuyéndose los versos al propio compositor. Más allá de ser un mero catálogo de los sonidos de la naturaleza reducidos a imitación por medio de los instrumentos, estas obras constituyen una expresiva muestra de los sentimientos e impresiones que causa Natura –en un medio rural a las afueras de Venecia–, en su devenir a lo largo del año.

Georg Philipp Telemann, contemporáneo de Bach y de Haendel, ha sido uno de los compositores más prolíficos de todos los tiempos. Su **Concierto para viola en sol mayor TWV 59**, compuesto entre 1716 y 1721, nos acerca a la cálida sonoridad de la viola, madre de familia de las cuerdas con arco. Escrito en cuatro movimientos, alterna lentos y rápidos con una clara intención contrastante –muy propia de la elocuencia barroca–, haciendo evidentes todas las cualidades técnicas y expresivas de la solista.

Se cree que la mayoría de los conciertos de **Johann Sebastian Bach** fueron escritos –o, al menos, concebidos– entre 1717 y 1723 cuando, como maestro de capilla del príncipe de Anhalt-Cöthen, disponía de una pequeña orquesta de músicos notables y no tenía obligación de componer para los servicios religiosos, siendo la corte calvinista. En el glorioso doble **Concierto para violín y oboe en do menor** destaca el plano de igualdad en que se mueven los dos solistas. Y es que el diálogo que se establece entre ellos es de una perfección y una desenvoltura cautivadoras. Además, partiendo del modelo italiano, Bach aporta en este concierto una portentosa riqueza en la textura al entretejer con maestría tanto las voces principales como las intermedias, haciendo uso de esa exuberancia armónico–contrapuntística que caracteriza su lenguaje.

ziurrenik. Horregatik, orkestrazio murrizta eta soila du. Agian 1761etik aurrera “Berorren Gorentasunaren zerbitzura bakarrik” egon zen lehen urteetan idatzi zuen. Kontua da zalantza asko daudela berrehun urte geroago arte aurkitu ez zen lan honen inguruan, Pragako Txekiar Liburutegi Nazionaleko artxibo batean. Ikuspegi estrukturaletik, kontzertu barrokotik jasotako patroia bati jarraitzen dio, orkestra “ritorneloekin” eta mugimendu bakoitzaren diseinuarekin, gai bakar batean oinarrituta nagusiki. Nolanahi ere, Haydnen talentuak ideia nagusi bakoitza hainbat motibotan egituratzen zuen. Horiek aldatu egiten dira eta instrumentu moldakor eta bikain baten edertasun guztia aprobetxatzeko dute; barre egiten duen, abesten duen, ahots paregabe batez negar-zotinka ari den tresna bat.

Hil baino bi hilabete lehenago, 1791n, **Mozartek la maiorreko K622 klarinete eta orkestrarako Kontzertua** amaitu zuen. Musikagileak musika-tresna horrekiko sentitzen zuen erakarpena ikusten dugu obra horretan. Klarinetea, musika-panoraman agertu berria zen eta berak lagundu zuen hura garatzen. Hiru mugimenduen bidez, liluratuta ikusten ditugu moldakortasuna, tinbrearen berotasuna eta bakarlari honen aukera tekniko eta adierazkorrak. Zineak eman dion ospeaz haratago, partitura honek une sublime ugari lortzen ditu; sosegutik alaitasunera edo jolasetik kontenplaziora doazenak. Dena, Mozart magoaren talentuaren eta musikaltasun miresgarriaren emaitza.

Ludwig van Beethoven-en piano eta orkestrarako 1. kontzertua do maiorrean bigarren zenbakia daramanaren ondoren konposatu zen, eta, izatez, hark baino konfiantza handiagoa transmititzen du. Honek guztiak iragartzen du Beethovenek bere azken kontzertu-lanetan lortuko zuena. **Allegro brioduna** ideia melodiko baten gainean baino gehiago motibo erritmiko baten gainean artikulatuta dago. Horrek freskotasun eta kemen bat ematen dio, Vienara ibilbide arrakastatsu bat egiteko ilusioz eta asmo sendoz emigratu zuen musikari gazte eta hornitu bati dagokiona. **Largo**-a da, zalantzarik gabe, kontzertuaren izar-mugimendua. Bere tonalitate eta instrumentazioagatik ezohikoa – oraindik gaztea den klarinete estiloarentzat paper garrantzitsua zuena –, bertatik sortzen den inspirazioa bikaina da.

Bere giro introspektibo, etereo eta fina pasioz betetzen joaten da amaierarantz. Energia erabatekoa da **Rondó**-an, bere lelo sinkopatu eta

El **Concierto para violonchelo en do mayor** de **Joseph Haydn** fue probablemente concebido para sonar en el salón de música del palacio Esterházy y ante un público escaso por lo selecto. Por ello tiene una orquestación reducida, casi austera. Quizá lo escribió durante los primeros años que pasó “al exclusivo servicio de Su Alteza”, a partir de 1761. El caso es que hay muchas dudas alrededor de esta obra que no fue descubierta hasta doscientos años después, en un archivo de la Biblioteca Nacional checa en Praga. Desde el punto de vista estructural, sigue un patrón heredado del concierto barroco, con ritornelos orquestales y el diseño de cada movimiento basado principalmente en un único tema. En todo caso, el talento de Haydn articula cada idea principal en diversos motivos que varían y aprovechan toda la belleza de un instrumento versátil y extraordinario que ríe, canta, se ensimisma o solloza con una voz incomparable.

Terminado apenas dos meses antes de su fallecimiento, en 1791, el **Concierto para clarinete y orquesta en la mayor K622** de **Mozart** rebosa toda la atracción que el compositor sentía por este instrumento, recién aparecido en el panorama musical y a cuyo desarrollo él mismo contribuyó. A través de los tres movimientos, asistimos con fascinación a la versatilidad, la calidez del timbre y las posibilidades técnicas y expresivas de este solista. Más allá de la popularidad que le ha dado el cine, esta partitura alcanza numerosos momentos sublimes que van del sosiego a la alegría, del juego a la contemplación. Todo, resultado del talento y la prodigiosa musicalidad del mago Mozart.

El **Concierto para piano y orquesta nº1 en do mayor** de **Ludwig van Beethoven** fue compuesto después del que lleva el número dos y, de hecho, transmite una mayor confianza que aquel. Todo en éste anuncia ya lo que Beethoven lograría en sus últimas obras concertantes. El **Allegro con brio** está articulado sobre un motivo rítmico más que sobre una idea melódica, lo que le da una frescura y un brío propios de un joven y dotado músico que había emigrado a Viena con la ilusión y el firme propósito de hacer una carrera exitosa. El **Largo** es, sin duda, el movimiento estelar del concierto. Inusual por su

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 – 1791)



biribilarekin. Bere alaitasun zalapartatsuak eta erritmo asimetrikoaren sentsazio lotsagabe horrek obra gaztetasunaren, talentuaren eta ausardiaren fruitu zapoetsua dela gogorarazten digu. Beethoven 1795ean hasi zen kontzertu horretan lanean, eta 1800. urteko premierrean, bere garaiko piano jotzailerik onenetako baten eta garai guztietako konpositorerik ausartenetako baten aurkezpen gutun bikaina izan zen.

Chaikovskiren *Biolontxelo eta orkestrarako rokoko gai bati buruzko bariazioak Op.33* 1877an estreinatu ziren eta, izenak dioen bezala, kontzertuaren formatu tradizionaletik aldentzen dira. Hala ere, biolontxeloaren erabateko protagonista da ia ganbera instrumentazioa duen obra batean, konpositore bikain honek oso ondo aprobetxatutako harikortasuna ematen diona. Izan ere, bakarlariaren eta bariazio ezberdinetan bere lagun batzuen artean ezartzen diren elkarrizketak edertasun eta adierazkortasun paregabekoak dira, une jakinetako argitasun pasarteak ahaztu gabe, bitxikeria jostariekin. Gaiaren dotoretasun sentimentalak aurreko garai batera hurbiltzen du -izenburuan faltan botatzen duela dirudi-, baina tempoaren malgutasunak, melodiaren kadentziak eta pasioak gogorarazten digute garai guztietako musikagile erromantikoenetako baten aurrean gaudela. Hori bai, asko miresten zuen Mozarti begira.

Manuel de Falla bere jaiotzaren 150. urteurrenean eta bere heriotzaren 80. urteurrenean gogoratzeko modu on bat – berak beti pentsatu zuen bere bizitza zazpi urteko aldietan banatuta zegoela, eta horrela gertatu zen- bere ***Noches en los jardines de España*** obraren usaina arnastea da. Parisen abangoardia artistikoekin izandako kontaktuak liluratuta eta aberastuta, Fallak pieza horien arima espainiarra estali zuen – hasieran piano solorako pentsatuak – jantzi inpresionista atsegingarri batekin, eta ***“Piano eta orkestrarako inpresio sinfonikoak”*** gisa aurkeztu zituen, 1916an. Arthur Rubinstein piano jotzaile paregabea bertan zen estreinaldiaren egunean, eta hauxe esan zuen: “Han bertan maitemindu nintzen obraz”. Handik aurrera, bere errepertorioan sartu zuen. Bere hiru mugimenduek gure entzutea eta gure fantasia gidatzen dute, Granadako ***Generalife*** delakotik ***Kordoba mendilerroa, urrutiko dantza baten*** misteriotik pasatuz. Fallak honako hau idatzi zuen estreinaldiko programari buruzko oharretan: “Gogoan izan gaueko horien musikak ez duela deskribatzailea izan nahi, adierazkorra baizik, eta jaien eta dantzen zurrumurruak baino zerbait

tonalidad y su instrumentación –con un importante papel para el aún joven clarinete–, la inspiración que brota de él es sublime. Su atmósfera introspectiva, etérea y refinada se va cargando de pasión hacia el final. La energía es plena en el ***Rondó***, con su estribillo sincopado y rotundo. Su alegría bulliciosa y esa irreverente sensación de ritmo asimétrico nos recuerda que la obra es el sabroso fruto de la juventud, el talento y la audacia. Beethoven empezó a trabajar en este concierto en 1795 y resultó, ya en la premier de 1800, una digna carta de presentación de quien fuera uno de los mejores pianistas de su época y uno de los más valientes compositores de todos los tiempos.

Las Variaciones sobre un tema rococó para violonchelo y orquesta Op.33 de **Chaikovski** fueron estrenadas en 1877 y, como su nombre indica, se apartan del formato tradicional del concierto. Sin embargo, el violonchelo es protagonista absoluto en una obra con una instrumentación casi camerística, que le da una ductilidad muy bien aprovechada por este compositor exquisito. De hecho, los diálogos que se establecen entre el solista y algunos de sus acompañantes en las diferentes variaciones son de una belleza y una expresividad incomparables, sin olvidar los puntuales pasajes de lucimiento y un no sé qué juguetero. La elegancia sentimental del tema lo acerca a una época anterior –que parece añorada en el título–, pero la flexibilidad del ***tempo***, la cadencia de la melodía y la pasión nos recuerdan que estamos ante uno de los compositores más efusivamente románticos de todos los tiempos. Eso sí, con una mirada puesta aquí en su adorado Mozart.

Una muy buena manera de recordar a **Manuel de Falla** en el 150 aniversario de su nacimiento y 80 de su fallecimiento –él siempre pensó que su vida estaba dividida en periodos de siete años, y así resultó– es aspirando el aroma de sus ***Noches en los jardines de España***. Fascinado y enriquecido por su contacto en París con las vanguardias artísticas, Falla cubrió el alma española de estas piezas –concebidas inicialmente para piano solo– con una voluptuosa vestidura impresionista y las presentó como ***“Impresiones sinfónicas para piano y orquesta”***, en 1916. El incomparable pianista Arthur Rubinstein estaba presente el día del estreno y esto es lo que dijo: “Me enamoré allí mismo de la obra”. A partir de entonces, la incorporó a su repertorio. Sus tres movimientos conducen nuestra escucha y nuestra fantasía desde el ***Generalife*** granadino hasta la ***Sierra de Córdoba***, pasando por el misterio

gehiago inspiratu direla soinu-oroitzapen horietan, zeinetan minak eta misterioak ere beren zatia baitute.”

Edward Elgarrek *Biolontxelo eta orkestrarako kontzertua mi minorrean opus 85* estreinatu zuen 1919an. Bertan, bere edertasun biribilaz gain, bakarlariak obran zehar zuen erabateko nagusitasuna nabarmendu behar da. Lehenengo mugimenduaren adierazkortasun trinko eta hunkigarria, bigarrenaren askatasun iradokitzailea –bere artikulazio puntillistarekin– eta ***Adagioaren*** naturaltasun melodiko eta samurra dira haren amaiera, jatorrizkoa bezain dardarkaria, hasierako gai gogoangarriari azken keinua eginez eta bakarlari eta orkestraren arteko agur besarkada batekin.

Hiru alderdi nabarmentzen dira **Sergei Prokofieven *Biolinerako Bigarren Kontzertuan***: bere aberastasun melodikoa, orkestraren tratamendu erakargarria eta bere esentzia nomada. Musikagileak berak bere ***Autobiografian*** kontatzen digu mugimendu bakoitza leku desberdin batean landu zuela: Paris, Voronezh eta Baku, Madril gehitzen zaien hiriak, non 1935ean estreinatu zen. Era berean, desberdinak eta miresgarriki osagarriak dira mugimendu bakoitzean lortzen dituen giroak: meditatiboa eta bizkorra lehena, xarmagarria ***lbiltaria*** eta dantzaria eta indartsua azkena.

de una ***danza lejana***. Falla escribió esto en las notas al programa del estreno: “Téngase presente que la música de estos nocturnos no pretende ser descriptiva, sino simplemente expresiva, y que algo más que rumores de fiestas y de danzas han inspirado estas evocaciones sonoras, en las que el dolor y el misterio tienen también su parte.”

Edward Elgar dirigió el estreno de su ***Concierto para violonchelo y orquesta en mi menor opus 85*** en 1919. En él, además de su rotunda belleza, cabe destacar la hegemonía absoluta del solista a lo largo de la obra. La densa y conmovedora expresividad del primer movimiento, la sugerente libertad del segundo –con su articulación puntillista– y la naturalidad melódica y tierna del ***Adagio*** son tan genuinos como vibrante es su final, con un último guiño al memorable tema del inicio y un abrazo de despedida entre solista y orquesta.

Tres aspectos sobresalen en el ***Segundo Concierto para violín*** de **Sergei Prokofiev**: su riqueza melódica, el atractivo tratamiento orquestal y su esencia nómada. El propio compositor nos cuenta en su ***Autobiografía*** que trabajó cada movimiento en un lugar diferente: París, Voronezh y Bakú, ciudades a las que se añade Madrid, donde tuvo lugar el estreno en 1935. También distintos y admirablemente complementarios son los ambientes que logra en cada movimiento: meditativo y ágil el primero, encantador el ***Andante*** y danzante y vigoroso el final.

03

Musika Eszenikoa eta Sinfoniko-Korala

Música Escénica y Sinfónico-Coral

Musika Eszenikoa eta Sinfoniko-Korala

Musikak, antzina-antzinatik, libreto bati lotutako antzezpen eszeniko eta ekoizpen ugari lagundu eta aberastu ditu. Balletak beti behar izan du eta antzerkiak gogo onez onartu zuen, batez ere garai erromantikoan. Askotan, neurrira egindako soinudun jantzi hauek kartelean mantendu dira ikusleen aurrean duten erakargarritasunagatik, eszenatokira eraman zituen piezatik independizatuz.

Profanoa

Opera, “*dramma per musica*” delakoan gauzatutako genero eszeniko gisa, Barrokoaren hasieran jaio zen, Italia iparraldeko hiri-estatuetan. **Antonio Vivaldik**, musika genero guztietan emankorra izan zenak, opera batzuk ere konposatu zituen. Programazioak horietako lau obretako une batzuk jaso ditu. 1724ko ***Il Giustino RV 717an***, testuinguru historikoa protagonistaren amets handi eta mitologikoarekin lotzen da. ***Farnace RV 711ren*** ekintza eta musika, 1727ko egin zena, maitasun gurutzatuz eta amaiera zoriontsua duten konspirazioz beteta daude. 1727an, baina hilabete batzuk geroago, Vivaldik ***Orlando Furioso RV 728*** estreinatu zuen, Barrokoaren kanon estetikoetarako benetako ahots-festa, non bi maitasun triangelu elkarrekin bizi diren magia, maitasun, jelsia eta eromenaren fabula batean. ***L’Olimpiade RV 725***, 1734koa, endredo egoeren kaleidoskopio bat biltzen duen erronka musikal bat da. Obra amaitzeko, istorio erromantiko konplexuenen duin den nahaste-borraste familiarra aurkituko dugu.

Kantatak genero dramatiko konposizioak dira, neurri txikiagokoak, eta libretoa eszena jakin bati egokitzen zaio, eta ez hainbeste argudio garapen bati. Zenbait egoeretarako piezak ere izan daitezke, une jakin baterako pentsatuak.

Johann Sebastian Bachek kantata ugari idatzi zituen bere bizitzan zehar. Gehienak erlijiosoak dira, baina baita eduki profanoa duten batzuk ere, eta, batzuetan, “*dramma per musica*” izena jarri zitzaion. ***BWV 209 Kantata*** 1729an interpretatu zen lehen aldiz, antza denez, Leipzigeke komunitate akademikotik alde egiten zuen norbaiti agur eskaintza gisa. Adiskidearen ibilerarengatik penaz gain, etorkizunean bidaia ona eta oparotasuna izateko desioa ere badago. Bachek italierazko testuarekin egindako lan urrietako bat da, eta sopranoaren garrantziarekin batera – bi aria eta bi errexitatiborekin –, rol nabarmena du flautak.

Música Escénica y Sinfónico-Coral

La música ha acompañado y enriquecido, desde tiempo inmemorial, múltiples representaciones escénicas y producciones asociadas a un libreto. El ballet siempre la ha necesitado y el teatro la aceptó de buen grado, de manera especial en el periodo romántico. En muchas ocasiones, estos trajes sonoros hechos a medida se han mantenido en cartel por su atractivo ante el público, independizándose de la pieza que los llevó al escenario.

Profana

La ópera, como género escénico materializado en el “*dramma per musica*”, nació en los albores del Barroco, en las ciudades-estado del norte de Italia. **Antonio Vivaldi**, prolífico en todos los géneros musicales, compuso también varias óperas. La programación recoge algunos momentos de cuatro de ellas. En ***Il Giustino RV 717***, de 1724, el trasfondo histórico se enlaza con la ensoñación grandilocuente y mitológica del protagonista. La acción y la música de ***Farnace RV 711***, fechada en 1727, están repletas de amores cruzados y conspiraciones con final feliz. También en 1727, aunque unos meses más tarde, estrenó Vivaldi ***Orlando Furioso RV 728***, un verdadero festín vocal para los cánones estéticos del Barroco, en el que dos triángulos amorosos conviven en una fábula de magia, amores, celos y locura. ***L’Olimpiade RV 725***, de 1734, es todo un desafío musical que reúne un caleidoscopio de situaciones de enredo. La obra concluye con el desenlace de un galimatías familiar digno de las más complejas historietas románticas.

Las cantatas son composiciones del género dramático, de dimensiones más reducidas, cuyo libreto se suele ajustar a una escena concreta y no tanto a un desarrollo argumental. Pueden ser también piezas de circunstancias, concebidas para una ocasión puntual.

Johann Sebastian Bach escribió numerosas cantatas a lo largo de su vida. La mayoría de ellas religiosas, pero también varias de contenido profano a las que, en ocasiones, llamó “*dramma per musica*”. La ***Cantata BWV 209*** fue interpretada por primera vez en 1729, al parecer como ofrenda de despedida a alguien que abandonaba la comunidad académica de Leipzig. A la pena por la marcha del amigo, se suman los deseos de que tenga un viaje

Ludwig van Beethovenek *Obertura Coriolano* bere garaikide Heinrich von Collin legelari eta idazle amateurraren izen bereko antzezlanari buruzko “iruzkin musikal” gisa ulertu zuen. Literato diletante hau Plutarcoren *Vidas paralelas* liburuko pertsonaietako batean oinarritutako antzezlan txiki honetatik igaro da historiara. Beethovenek 1807an idatzi zuen partitura hau eszenako musika gisa, eta kontzertu pribatu batean estreinatu zen, Lobkowitz printzearen jauregian. Hala ere, bere mezuaren indarrak eta denborazkanpokotasunak – protagonistaren dilema morala eta barneko borroka – oso konposizio erakargarria egiten lagundu zuten herritarrei begira. Borroka gogor baten ondoren, eta ahalegin handiz, argia iluntasunari gailentzen zaio. Beethovenen pentsamenduan eta lanetan ohikoa den zerbait.

Richard Wagnerrek *Meistersingerren Obertura* sortu zuen 1862an, G.G. Gervinusek alemaniar poesiari buruz idatzitako testuan oinarritutako libretoa idazten zuen bitartean. 1867an amaitu zen München estreinatutako opera informal honen partitura osoa – Bayreuthen urte sakratizatuak ez ziren oraindik iritsi –, kantu lehiaketa mitikoez eta maisu kantarien eta haien ikasleen arteko eztabaidez hitz egiten diguna. Baina, egia esan, berak bizi zuenaren metafora bat da: kontserbadurismoaren eta abangoardia musikaren arteko polemikak –kritikak zein publikoak elikatutakoak–. Partituran, aldaketaren indarrak dira azkenean gailentzen direnak handikeriazko eta ponpazko giro batean, garai hartan alemanez mintzo ziren hirietan nabari zen sentimendu nazionalistarekin batera, lanari eta bere egileari berehalako garaipena eman zietenak.

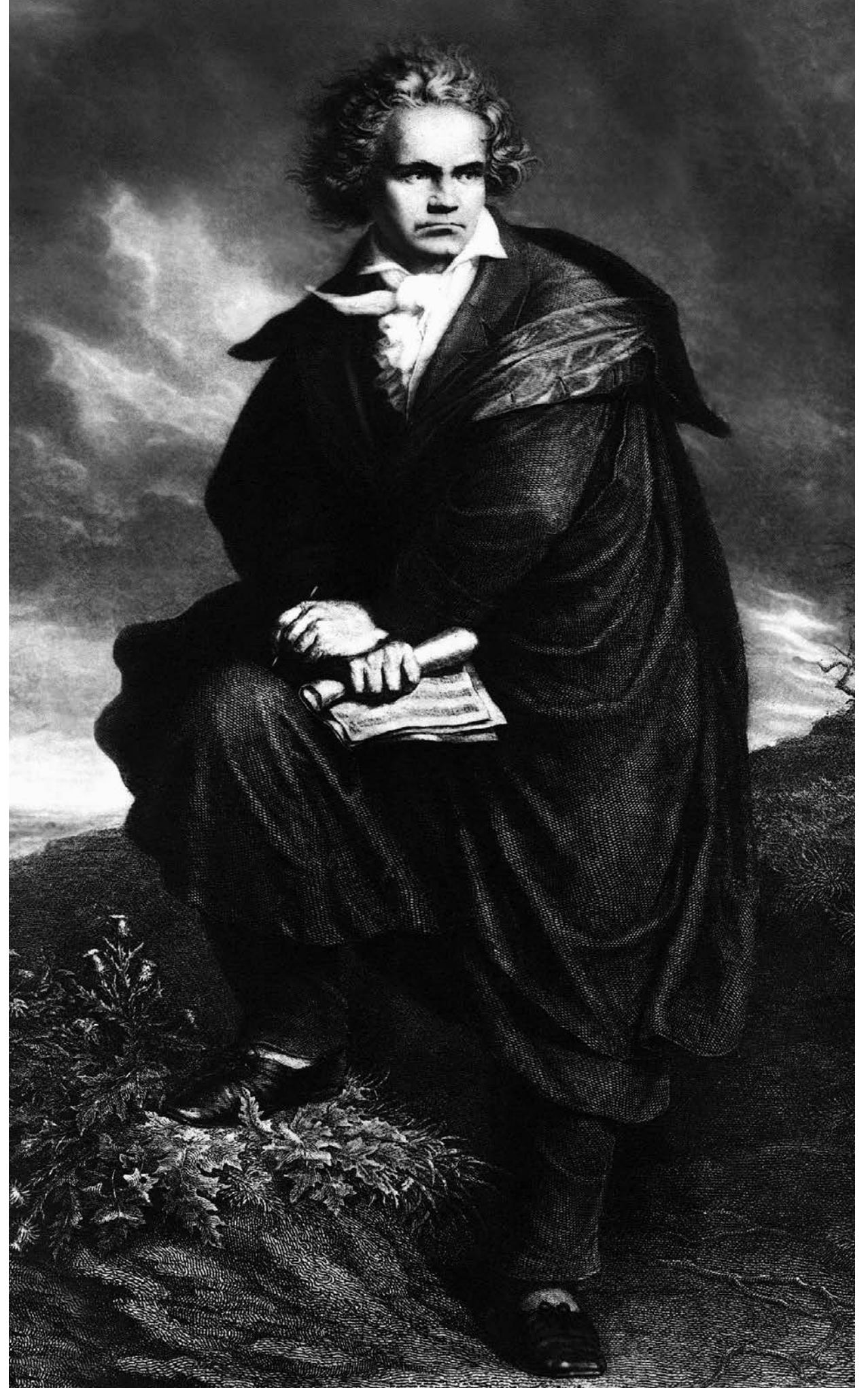
Johannes Brahmsek 1871n estreinatu zuen ***Patuaren abestia-La canción del destino***. Pieza sinfoniko-korala da, Friedrich Hölderlinen poema bati buruzkoa. Bertan, konpositoreak betiereko bizitzaren argitasuna, jainkoen zeruko erresumari erreserbatua, gizakien lurreko iluntasun hilgarriarekin kontrajartzen du. Horretarako, melodia arinetan adierazitako zoriontasuna ez dator bat isiltasun bortitzek etendako motibo malkartsu batzuen kataklismoarekin. Orkestrak lasaitasuna berreskuratzen du epilogoan, amaiera lasai eta ederrean agur esateko irrikaz.

favorable y prosperidad en el futuro. Es una de las escasas obras de Bach con texto en italiano y, junto a la relevancia de la soprano –con dos arias y dos recitativos–, tiene un rol destacado la flauta.

Ludwig van Beethoven concibió su ***Obertura Coriolano*** como un “comentario musical” a la pieza teatral homónima de su contemporáneo, el jurista y escritor aficionado, Heinrich von Collin. Este literato diletante ha pasado a la historia por esta pieza teatral menor, basada en uno de los personajes de la magna *Vidas paralelas* de Plutarco. Beethoven escribió esta partitura como música de escena en 1807 y se estrenó en un concierto privado en el palacio del príncipe Lobkowitz. Sin embargo, la fuerza que destila y la atemporalidad de su mensaje – el dilema moral del protagonista y su lucha interior– hicieron de ella una composición muy atractiva en el panorama público. Tras una intensa batalla, y a costa de gran esfuerzo, la luz vence a la oscuridad. Algo habitual en el pensamiento y las obras de Beethoven.

Richard Wagner compuso la ***Obertura de Meistersinger*** en 1862, mientras abordaba también la escritura del libreto inspirado en un texto de G.G. Gervinus sobre la poesía alemana. En 1867 concluyó la partitura completa de esta ópera desenfadada, estrenada en Múnich –no habían llegado aún los sacralizados años de Bayreuth–, que nos habla de los legendarios concursos de canto y de las controversias y disputas entre los maestros cantores y sus aprendices. Pero en realidad, es una metáfora de lo que él mismo vivía: las polémicas –alimentadas tanto por la crítica como por el público– entre el conservadurismo y la vanguardia musicales. En la partitura, son las fuerzas del cambio las que acaban triunfando en un ambiente de majestuosidad y pompa que, unido al sentimiento nacionalista que se palpaba entonces en las ciudades de habla alemana, otorgaron un triunfo inmediato a la obra y a su autor.

Johannes Brahms estrenó ***La canción del destino*** en 1871. Se trata de una pieza sinfónico-coral sobre un poema de Friedrich Hölderlin en la que el compositor contrapone la luminosidad de la vida eterna, reservada al reino celeste de los dioses, con la oscuridad terrena y mortal de los humanos. Para ello, la bienaventuranza expresada en aéreas melodías contrasta con el cataclismo de unos motivos abruptos y entrecortados por violentos



Ludwig van Beethoven
(1770 – 1827)

1915ean, **Manuel de Fallak *Maitasun sorgindua–El amor brujo*** amaitu zuen, Pastora Imperio dantzariarentzat beren-beregi idatzitakoa “ijitoak ekitaldi batean eta bi koadrotan”. Libretorako iradokizunak artista ijitoak berak egin zituen, amak, La Mejoranak, gogoratzen zituen kantu eta kondairetatik abiatuta. Horrela jaio zen soinu eta dantza narrazio hau, magia eta misterio giroan, maitasunak ilunpearen aurka izandako garaipenaz hitz egiten diguna. Modu sinbolikoan, gau osoan zehar garatzen den borrokak bere erabaki zoriontsua du egunsentian, eta ijitoen erarako *maitasun minduaren kanta, suaren dantza erritual* xarmangarria, *pantomima* argitsua edo *egunsentiko kanpai* zoriontsuak bezalako piezen aurrean, alaiak eta amaiera distiratsua iragartzen dutenak, miresteko aukera ematen digu. Obra horiek konpositore liluragarri honen jaiotzaren mende eta erdia ospatzeko aproposak dira.

Carl Orffek bere joera profesionaletako batzuk bildu zituen ***Carmina Burana obran***: konposizioa, ezagutza musikologikoa eta didaktikoa. Obra soprano, tenor eta baritono bakarlari, abesbatza eta orkestrarentzako eszena-kantata bat da, non perkusio bikaina nabarmentzen den. 1936an amaitu zen, eta XII. eta XIII. mendeetako Erdi Aroko kantuen bilduma batetik abiatuta konposatu zen, ikasle arlote, trobadore, monje erratu eta poeta alderraiek idatziak. Eskuizkribua Beuerngo beneditarren monasterioan aurkitu zuten, Bavarian, 1803an, eta hortik datorkio izena latinez: Beuernen kantuak. Naturari kantatutako poemak dira, satirak, ikasle, maitasun eta tabernako abestiak, latinez, antzinako alemanieraz eta proventzeraz idatziak. Orffek, lan honekin, Erdi Aroko kopla mordoxka bat gizaerteratzea lortu zuen XX. mendean.

Erlijiosoa

Esparru sakratuetan, esperientzia espirituala lortzeaz gain, mota guztietako elizkizunei lotutako musika ona entzun zitekeen denbora luzez. Sarrera doakoa eta leku askotan jendetsua zenez, ez da baztertu behar kalitate handiko edo oso handiko musika baten dibulgazio inpaktuaren garrantzia. Baziren testu liturgikoak estilo mistiko edo solemnean musikatzen zituztenak eta musika hizkuntza humanizatu nahi zutenak, kongregazioaren sentimendutik hurbilago zeuden partiturekin.

silencios. La orquesta recupera la serenidad en el epílogo, con el anhelo cumplido de despedirse en un desenlace plácido y bellissimo.

En 1915 **Manuel de Falla** finalizó ***El amor brujo***, una “gitanería en un acto y dos cuadros” escrita expresamente para Pastora Imperio. Las sugerencias para el libreto vinieron de la propia artista gitana a partir de cantos y leyendas que su madre, La Mejorana, recordaba. Así nació esta narración sonora y bailable que, en un ambiente de magia y misterio, nos habla del triunfo del amor sobre las tinieblas. De forma simbólica, la lucha que se desarrolla durante toda una noche tiene su feliz resolución al amanecer y nos permite maravillarnos ante piezas como la racial *cancción del amor dolido*, la hechicera *danza ritual del fuego*, la luminosa *pantomima* o las felices *campanas del amanecer*, que repican alegres y anuncian un final radiante, ideal para festejar el siglo y medio del nacimiento de este compositor deslumbrante.

Carl Orff reunió en ***Carmina Burana*** varias de sus inclinaciones profesionales: la composición, el conocimiento musicológico y la didáctica. La obra es una cantata escénica para soprano, tenor y barítono solistas, coro y orquesta, donde destaca la espléndida percusión. Fue terminada en 1936 y compuesta a partir de una colección de cantos medievales de los siglos XII y XIII, escritos por estudiantes vagabundos, trovadores, monjes descarriados y poetas errantes. El manuscrito había sido encontrado en el monasterio benedictino de Beuern, Baviera, en 1803 y de ahí su nombre en latín: los cantos de Beuern. Son poemas cantados a la Naturaleza, sátiras, canciones estudiantiles, de amor y de taberna, escritas en latín, alemán antiguo y provenzal. Orff logró con esta obra popularizar en el siglo XX un buen puñado de coplas medievales.

Religiosa

Los recintos sagrados fueron durante mucho tiempo lugares donde, más allá de alcanzar una experiencia espiritual, se podía escuchar buena música asociada a todo tipo de oficios religiosos. Dado que el acceso era gratuito y en muchos lugares multitudinario, no hay que desdeñar la relevancia del impacto divulgativo de una música de alta o muy alta calidad. Había quien musicalizaba los textos litúrgicos en estilo místico o solemne y quienes pretendían humanizar el lenguaje musical, con partituras más cercanas al sentimiento de la congregación.

Johann Sebastian Bachek bere teknika distiratsua eta sinbolismo sakon eta benetakoa aplikatu zizkion bere kantata erlijiosoen konposizioari. Leipzigen aurkeztu zituenek multzo bakarra osatzen dute musikaren historian, alderdi musikal eta erlijiosoen fusioa eta erabateko bateratzea baitute helburu, eta garai guztietako konpositore handienetako baten eta fede erlijioso sakoneko gizonaren emaitza dira. **BWV 82 Kantata** bere gustukoenetako bat zen. Hainbestearino, ezen hainbat aldiz interpretatu baitzuen -1727an lehenbizikoa-, eta urteetan zehar partitura berrikusten eta ahots mota desberdinetarako musika transkribatzen joan zen. Hemen, flauta bakarlariarekin hitz egiten duen soprano baten bidez gozatuko dugu – rol hori oboeak egin dezake –, hiru aria zoragarritan: fede adierazpen malenkoniatsua, berpizkundeari gurtza lasaia eta birtuosismoak markatutako ospakizuna.

Georg Friedrich Haendel ere musikari aparta eta fededun sutsua izan zen. Inork ez bezala menderatu zuen oratorioa, operaren antzeko egitura zuen ahots genero bat, baina eszenifikaziorik gabea eta libreto erlijioso bat -kasu gehienetan- edo profanoa izateko aukerarekin. Arlo horretan zuen trebeziak bat egin zuen ponpaz eta luxuaz zeukan zaletasun ingelesaren pertzepzioarekin. Berehala aurkitu zuen, Londresen kokatu zenean, eta bere talentua partituren zerbitzura jarri zuen, distira hori islatzen zuten partituren zerbitzura. Izan ere, alemaniar honek zaharberritu zuen, batez ere bere oratorio handiekin, XVI eta XVII. mendeetan musika ingelesak lortu zuen handitasuna. ***Sabako Erreginaren etorrera Oratorio Salomon HWV 67koa*** da, 1749an Londresko Covent Garden antzokian estreinatua, Bibliako hainbat testutan oinarritutako libreto baten gainean. Hemen entzuten dugun pasarte instrumental hau oratoriotik bereizita interpretatzen da maiz. Bere asmoaren eraginkortasunak indarrean jarraitzen du gaur egun Britainia Handian.

Te Deum **George Bizeten** lehen konposizio erlijiosoa izan zen, eta ia osatu zen bakarra. 1858an amaitu zuen, Erroman, non Prix de Rome ospetsua irabazteagatik pentsionatua zegoen. Sari honen lehen konpromisoetako bat erlijio-lan bat Parisko Kontserbatoriora bidaltzea zen, hark eman baitzuen saria. Baliteke hiri-antzoki horretako dekoratu bikainek eta bere une pertsonalak Bizet inspiratzea soprano, tenor, abesbatza misto eta orkestrarentzako gorespenezko ereserki bikain hau asmatzeko. Partituraren efektu dramatikoa da entzutean argi ikusten dena. Antzerkirako konposizioetan historia egingo zuen konpositore batengan, zalantzarik gabe, berezko zerbait.

Johann Sebastian Bach aplicó su técnica brillante y un profundo y genuino simbolismo a la composición de sus cantatas religiosas. Las que presentó en Leipzig forman un conjunto único en la historia de la música, puesto que aspiran a la fusión y la completa unificación de aspectos musicales y religiosos, y son fruto de uno de los compositores más grandes de todos los tiempos y hombre de honda fe religiosa. La ***Cantata BWV 82*** era una de sus favoritas. Tanto, que la interpretó varias veces -la primera en 1727- y fue revisando la partitura y transcribiendo la música para diferentes tipos de voz a lo largo de los años. Aquí la disfrutamos a través de una soprano que dialoga con la flauta solista -este papel lo puede hacer el oboe- en tres arias deliciosas: una melancólica profesión de fe, una sosegada loa a la resurrección y una celebración marcada por el virtuosismo.

Otro grandísimo músico y fervoroso creyente -también alemán- fue **Georg Friedrich Haendel**. Dominó como nadie el oratorio, un género vocal de estructura similar a la ópera pero sin escenificación y libre de contar con un libreto religioso -en la mayoría de los casos- o profano. Su habilidad en este campo se alió con su percepción del gusto inglés por la pompa y el boato. Lo había descubierto enseguida cuando se instaló en Londres y puso su talento al servicio de partituras que reflejaban -tanto como aportaban- ese esplendor. De hecho, fue este alemán quien restauró, principalmente con sus grandes oratorios, la grandeza que había alcanzado la música inglesa en los siglos XVI y XVII. ***La llegada de la Reina de Saba*** pertenece ***Oratorio Salomón HWV 67***, estrenado en 1749 en el teatro Covent Garden de Londres sobre un libreto basado en varios textos bíblicos. Este pasaje instrumental que escuchamos aquí se interpreta frecuentemente separado del oratorio. La eficacia de su propósito sigue vigente en Gran Bretaña hoy día.

El ***Te Deum*** fue la primera composición religiosa de **George Bizet** y, prácticamente, la única completada. La terminó en 1858, en Roma, donde estaba pensionado por haber ganado el prestigioso ***Prix de Rome***. Uno de los primeros compromisos de este premio consistía en enviar una obra religiosa al Conservatorio de París, que era quien había otorgado el galardón. Es posible que los magníficos decorados de esa ciudad-teatro y su momento personal inspiraran a Bizet para concebir este grandioso himno de alabanza para soprano, tenor, coro mixto y orquesta. Lo que es evidente a la escucha es el efectismo dramático de la partitura. Algo innato, sin duda, en un compositor que haría historia en las composiciones para el teatro.

04

Ganbera musika Música de Cámara

Ganbera musika

Formatu txiki edo ertainekoa da, eta ez du zuzendaririk behar, denek gozatzen dutelako besteen esku-hartzeez, haiekin elkar lotuz. Ganbera musikaren arloan, instrumentuen arteko elkarriketak arrakasta izan zuen eta iraun egin zuen. Guztien ahotsak entzuten dira eta diskurtsoa aberasten da bakoitzaren ekarpen tinbriko eta adierazkorrekin. Jaio zirenetik, ez da harritzekoa publikoa ganbera taldeetako kide izatea, baina entzute hutsaz ere goza daiteke giro intimista eta adiskidetsuan. Bi aukeretako edozeinek ez du zerikusirik taldeak osatzen dituzten interpreteen kopuruarekin.

Pianoa

Luis XIV.ak Versailles auditorio paregabe gisa eraikitzea agindu zuen – pinakoteka inbidiagarri batez gain –, bere grina melomanoaren mailan. Han musikak sekulako distira lortu zuen **Jean-Baptiste Lullyren** zuzendaritzapean. **Suite de Pièces** deiturikoa ez zuen musikari honek klabezinerako konposatu. Izan ere, haren ospea hain zen handia, ezen editoreek beren dantzak bildu eta teklaturako suite gisa argitaratzen baitzituzten. Transkripzio horiek beren jauregiko operak eta balletak entzute intimoago batera hurbiltzen dituzte.

Frantziako musikaren podiumean Lullyren ondorengoa **Jean-Philippe Rameau** izan zen. **La poule** 1727an argitaratutako **Klabezinerako hiru liburuko** hirugarrena da, eta ezagunenetako bat. Frantziako barrokoko klabezinerako piezetan ohikoak ziren apainduraren erabilera, gauza bitxiak gustua, landa giroko zerbait erretratatzeko garaian fintasuna –oraingo honetan oiloaren portaera–.

Hamarkada batzuk geroago, pianoak klabea ordezkatu zuen eta Erromantizismoko instrumentu gorena izatera heldu zen. Garai hartan, musikagileek beren lirismoa eta grinak partitura batean iraultzeko bide bikaina izan zen, sortzaile, interprete eta entzuleen arteko komunio intimo paregabea bihurtuz. Obra poetikoek piano errepertorioa bete zuten eta kontzertu aretoak izen iradokitzaileko piezekin bete ziren.

Fryderyk Chopinek Poloniako folkloretik abiatuz destilatu zituen bere **Mazurkak**, eta miniatura sorta zoragarri bat lortu zuen, bere bizitzan zehar landu zituenak, nerabazarotik amaierara arte. “Nire pianoak mazurkak besterik ez ditu entzuten”, idatzi zuen konpositoreak 1831n, bere familiari zuzendutako

Música de Cámara

Es de pequeño o mediano formato y no requiere director, pues todos disfrutan de las intervenciones de los demás, entrelazándose con ellas. En el universo de la música de cámara, el diálogo entre instrumentos fue un concepto que triunfó y que perdura. Las voces de todos se dejan oír y el discurso se enriquece con las aportaciones tímbricas y expresivas de cada uno. Desde que nacieron, no ha sido extraño que el público forme parte de los grupos de cámara, aunque también puede disfrutar de la mera escucha en un ambiente intimista y amistoso. Cualquiera de las dos opciones es independiente del número de intérpretes que conformen las agrupaciones.

Piano

Luis XIV mandó construir Versailles como un incomparable auditorio –además de una envidiable pinacoteca–, a la altura de su pasión melómana. Allí la música alcanzó un extraordinario esplendor bajo la dirección de **Jean-Baptiste Lully**. La llamada **Suite de Pièces** no fue realmente compuesta por este músico para el clavecín. El caso es que su fama era tan grande que sus editores solían recopilar sus danzas y publicirlas como suites para teclado. Estas transcripciones acercan sus óperas y ballets palaciegos a una escucha más íntima.

El sucesor de Lully en el podio de la música francesa fue **Jean-Philippe Rameau**. **La poule** pertenece al tercero de sus **Tres libros de piezas de clavecín**, publicado en 1727 y es una de las más conocidas. El uso de la ornamentación, el gusto por lo pintoresco, la intención descriptiva y el refinamiento a la hora de retratar algo rústico –en esta ocasión el comportamiento de una gallina–, eran habituales en las piezas para clavecín del barroco francés.

Décadas más tarde, el piano sustituyó al clave y acabó siendo el instrumento estrella del Romanticismo. Fue entonces un excelente vehículo para que los compositores volcaran en una partitura su lirismo y sus pasiones, convirtiéndose en inigualable medio de comunión íntima entre creadores, intérpretes y oyentes. Los títulos poéticos inundaron el repertorio pianístico y las salas de conciertos se llenaron con piezas de nombre sugerente.

Fryderyk Chopin destiló sus **Mazurkas** partiendo del folklore polaco y logró una deliciosa serie de miniaturas sobre las que trabajó a lo largo de su vida, desde la adolescencia hasta el final. “Mi piano no oye

gutun batean. Izan ere, beren lanen artean talderik ugariena osatzen dute eta eguneroko musikaltzat har daitezke. Bertan, jatorri herrikoiko elementu askoren sintesi distiratsu eta estilizatua jaso zen, *mazurra*, *kujawiak* eta *oberek* kasu, pianorako *mazurketan* sublimatuta agertzen diren hiru dantza folkloriko.

Chopinek bere **1. baladaren sol minorrean opus 23an** konposizioa amaitu zuen 1835ean. Bere izenak izaera narratiboa duen lan poetiko-musikal batean pentsarazten digu. Hala ere, egileak ez zuen gure irudimena gida zezakeen jarraibiderik utzi. Are gehiago, musika programatikoak profesionalen eta zaleen interesa hartzen zuen garai batean, Chopin musika absolutuari edo abstraktuari oso lotuta egon zen, musikaz kanpoko gaiei buruzko aipamenik egin gabe. Nolanahi ere, bere hizkuntzaren aberastasun harmonikoak, *tempoaren* tratamenduak, ideia iradokitzaileek eta testuren malgutasunak obra honen adierazpen ahalmena apartekoa bihurtzen dute, bere edertasuna bezalaxe. Entzuleen fantasiarako eskaintza bat da. Chopinentzat balada hau bere sorkuntzarik maitatuenetako bat izan zen, baita garaikide askorentzat ere. Piano erreperitorioari egindako ekarpena eztabaida ezina da, eta biziki miretsi zuten. Robert Schumannek “bikaina” zela esan zuen, eta Franz Liszték “bere arimaren odisea bat” zela.

Chopinen **Gauekoak** ez dira egokitzen aurrez zehaztutako eskema batera; horregatik, haien forma ez da defini ditzakeen ezaugarri bat. Irradiatzen duten atmosferak eta kokatzen gaituzten giroak bereizten ditu: lasaia, misterioitsua, xuxurlaria, malenkoniatsua, etereoa, ilargikoa... **Opus 27ko** biak programatuta daude, 1836koak. Apponyi kondesari eskaini zitzaizkion, Austriak Parisen zuen enbaxadorearen emazteari, zeinaren saloian maiz agertzen baitzen Chopin. 1841eko bi **Gauekoak Opus 48** ere entzun ahal izango ditugu. Kasu honetan, bere ikaslea izan zen Laure Duperré-ei eskaini zizkion. Lehenengoa, do minorrean, bere generoan antzerkirako egokienetakotzat hartzen da, eta bigarrena, fa sostenitu minorrean, delikatuagoa eta kontenplatiboagoa da.

Chopin 1839an hasi zen bere **Scherzo opus 39** konposatzen -idatzi zituen lau horietatik hirugarrena-, Mallorcan egon zenean. Idazkera distiratsukoa, pasarte burrunbatsuekin eta amaiera bolkanikoarekin, partitura honek soinuaren poeta honen alderik epikoena erakusten digu, ausarta eta imitaezina.

más que mazurkas”, escribió el compositor en 1831, en una carta dirigida a su familia. De hecho, constituyen el grupo más numeroso entre sus obras y pueden considerarse una suerte de diario musical. En ellas se recoge una síntesis brillante y estilizada de muchos elementos de procedencia popular, como la *mazur*, la *kujawiak* y la *oberek*, tres danzas folklóricas que aparecen sublimadas en sus *mazurkas* para piano.

Chopin concluyó la composición de su **Balada nº1 en sol menor opus 23** en 1835. Su nombre nos hace pensar en una obra poético-musical de carácter narrativo. Sin embargo, el autor no dejó ninguna pauta que pudiera guiar nuestra imaginación. Es más, en una época en que la música programática ocupaba el interés de profesionales y aficionados, Chopin se mantuvo muy ligado a la música absoluta o abstracta, sin alusiones a temas extra-musicales. En todo caso, la riqueza armónica de su lenguaje, el tratamiento del *tempo*, las ideas sugerentes y la flexibilidad en las texturas hace que el poder expresivo de esta obra sea extraordinario, al igual que su belleza. Una ofrenda a la fantasía del oyente. Esta balada fue una de sus creaciones más queridas y muchos contemporáneos, cuya contribución al repertorio pianístico es indiscutible, la admiraron profundamente. Robert Schumann la calificó de “genial” y Franz Liszt dijo de ella que era “una odisea de su alma.”

Los **Nocturnos** de Chopin no se adaptan a un esquema predeterminado, por ello su forma no es una característica que los pueda definir. Sí los distingue la atmósfera que irradian y el ambiente en que nos sitúan: sosegado, misterioso, susurrante, melancólico, etéreo, lunar... Están programados los dos del **opus 27** que datan de 1836. Fueron dedicados a la condesa Apponyi, esposa del embajador de Austria en París, en cuyo salón era frecuente la presencia de Chopin. También podremos escuchar los dos **Nocturnos opus 48**, de 1841. En este caso, la dedicataria fue su alumna Laure Duperré. El primero de ellos, en do menor, está considerado uno de los más teatrales de su género, mientras que el segundo, en fa sostenido menor, es más delicado y contemplativo.

Chopin comenzó la composición de su **Scherzo opus 39** -el tercero de los cuatro que escribió- en 1839, durante su estancia en Mallorca. De escritura brillante, con pasajes estruendosos y un final volcánico, esta partitura nos muestra el lado más épico de este poeta del sonido, audaz e inimitable.

Franz Liszten Hungariako 6. Rapsodia -bere bizitzan zehar konposatu zituen beste hemezortziak bezala- bere jaioterriko musikarekiko interesaren lekukotasunik onena da. Hala ere, birtuosismoa gailentzen da herri doinu eta erritmoen zorrotzasun folklorikoaren gainean. Egia esan, konpositoreak ez zuen bertako kolorea bakarrik erakutsi nahi izan, harago joan nahi izan zuen. Nomada zingaroen balio libertarioez, inprobisazioaren zentzuaz eta araurik ezaz txundituta, bere aberriaren poetika musikala bilatu zuen, epopeia nazionala. Horregatik, 1847ko partitura honetan jatorri ezberdineko materialak antolatuta zituen, atal geldo eta azkarrak tartekatuz eta pianorako trebetasunez biolinaren sonoritate aberatsa eta zingaroen *zinbaloia* gogoraraziz.

1867 eta 1901 artean, **Edvard Griegek** hirurogeita sei **Pieza Liriko** konposatu eta hamar albumetan bildu zituen. Pianorako miniatura mosaiko bat da, eta ñabardura, testura, erritmo eta kolore harmoniko ugari ditu. Izenburu iradokitzaile batzuetan islatzen da, eta, gainera, konpositorearen bizi eta estilo bilakaeraren lekuko dira. Pieza batzuk baladetatik eta beste batzuk dantzetatik gertuago daude, baina guztiek dute benetako inspirazioaren xarma. Hemen entzun ahal izango ditugu **opus 12**, 1866koa; **opus 43**, 1886koa eta **opus 54**, 1891koa.

Era berean, programan **Pianorako sonata mi minorrean opus 7** dago, 1865ean gaztetasunaren suharrarekin eta garaiko pianogintzan leku bat egin nahi duenaren kemenarekin konposatua. Bere egitura sendoak eredu tradizionalari jarraitzen dio eta zoramen birtuosistikoa bi **Allegrosetan** lehertzen da. Partituraren bihotzean dauden mugimenduek, berriz, Eskandinaviako folkloreaken zati batzuk dituzte, melodia eta dantza herrikoien bidez. Griegek zioenez, “mendiak, fiordoak eta baso lurrinduak inspirazio iturri handiak izan dira beti niretzat. Naturaren kantua entzun nuen, eta Norvegiako pinuen basoen usaina ezagutarazi nahi izan nuen mundu osoko kontzertu aretoetan.”

Claude Debussyren Clair de lune bere **Suite bergamasque** lanaren parte da, 1890. urtean ereindako soinu lorategi txiki bat, Verlaineren unibertso poetikora igortzen gaituena eta Debussyk gai bat bere adierazpen minimora murrizteko duen trebetasuna mirestea aukera ematen diguna. Horretarako, bere aukera estetiko onenak erabiltzen ditu: inpresioa narrazioaren aurrean, iradokizuna elokuentiaren aurrean eta harmonia irekien erabilera, espazialtasunaren zentzu delikatu bezain iradokitzailea eragiten dutenak.

La **Rapsodia húngara nº6** de **Franz Liszt** -al igual que las otras dieciocho que compuso a lo largo de su vida- es el mejor testimonio de su interés por la música de su tierra natal. Aun así, es el virtuosismo el que domina sobre el rigor folklórico de melodías y ritmos populares. Lo cierto es que el compositor no pretendió únicamente mostrar el color local, sino que quiso ir más allá. Impresionado por los valores libertarios de los nómadas zingaros, por su sentido de la improvisación y su ausencia de normas, buscó en ellos la poética musical de su patria, la epopeya nacional. Por ello, en esta partitura de 1847 organizó materiales de muy diversa procedencia, alternando secciones lentas y rápidas y evocando con habilidad pianística la rica sonoridad del violín y el *zimbaldón* de los zingaros.

Entre 1867 y 1901, **Edvard Grieg** compuso sesenta y seis **Piezas Líricas** y las reunió en diez álbumes. Son un mosaico de miniaturas para piano cuya variedad de matices, texturas, ritmos y colorido armónico se refleja en unos títulos sugerentes que son, además, testimonio de la evolución vital y estilística del compositor. Algunas piezas están más cerca de las baladas y otras de las danzas, pero todas ellas tienen el encanto de la inspiración genuina. Podremos escuchar aquí los **opus 12**, de 1866; **opus 43**, de 1886 y **opus 54**, de 1891.

Igualmente está en el programa su **Sonata para piano en mi menor opus 7**, compuesta en 1865 con el ardor de la juventud y el ímpetu de quien quiere hacerse un lugar en el difícil mundo pianístico ochocentista. Su estructura sólida sigue el patrón tradicional y el arrebató virtuosístico estalla en los dos **Allegros**. Por su parte, los movimientos que alberga el corazón de la partitura incorporan algunos retazos del folklore escandinavo a través de melodías y danzas populares. Grieg decía que “las montañas, los fiordos y los bosques perfumados han sido siempre una gran fuente de inspiración para mí. Escuché el canto de la Naturaleza y quise dar a conocer el aroma de los bosques de pinos noruegos en las salas de conciertos de todo el mundo.”

El **Clair de lune** de **Claude Debussy** forma parte de su **Suite bergamasque**, un pequeño jardín sonoro sembrado en 1890 que remite al universo poético de Verlaine y nos permite admirar la habilidad de Debussy para reducir un tema a su mínima expresión. Utiliza para ello sus mejores bazas estéticas: la impresión frente a la narración, la insinuación frente a la elocuencia y el uso de unas armonías abiertas que provocan un sentido de la espacialidad tan delicado como sugerente.

Sergei Rachmaninovek 1896an konposatu zituen bere ***Opus 16 Musika uneak***. Hogeita hiru urte zituen, eta lau urte besterik ez zituen Moskuko Kontserbatorioan ikasketak amaitu zituenetik, baina piano idazkeraren maisua zen. Izenburuak nolabaiteko arintasuna edo inprobisazioa gogora ekar badezake ere, pieza hauek erabateko sendotasun estruktural eta adierazkorra erakusten dute, piano jotzaile eta konpositore handiari aurea hartuz, ondorengo beste ziklo handi batzuetan frogatu zen bezala. ***Une horiek*** pianotik aberastasun oparoaren kolore paleta bat ateratzen dute, eta hunkigarritasun hutsaren eta birtuosismo indartsuaren artean igarotzen dira, biak ala biak esku ahaltsuak dituen espiritu sentikor batenak.

Bikoteak

Bikotean aritzeko praktika musikala ohikoa izan da aspaldidanik. Instrumentu berdinekin zein desberdinekin, kasu guztietan soinuaren parametroak aberasten saiatuz: erregistroa, bolumena, tinbrea, testura... Baina, batez ere, lagunartean musika egiteak sortzen duen gozamenak bultzatu zuen ohitura. Modu eskuragarrian, espazio handien edo agenda eta gaitasun teknikoen doikuntza zailen beharrik gabe.

Bi piano

XIX. mendetik aurrera, ziurrenik bi pianok osatutako duoa izan da ohikoena. **Maurice Ravelek** arlo horretan utzitako ondarea liluragarria da; izan ere, bera XX. mendeko orkestratzaile onenetako bat izanik, bi pianotarako bere musikak soinu pentsamendu zehatz bati erantzuten dio, iradokitzen dituen koloreetan oso aberatsa. Ravelek 1920an estreinatu zuen ***La valse*** lanaren bi pianotarako bertsioa, orkestraren bertsioa ezagutzera eman baino hilabete batzuk lehenago. Partitura honetan, gutziaren eta ustelkeriaren gaitzei aurre egiteko zorian dagoen Vienaren metafora bikaina aurkezten digu. Raveliarren edertasuna eta dotorezia luzaz janzten dira ametsezko bals batean, zeina, gure belarrietan nebulosa ilun eta kezkagarri batetik sortzen den bezala, garai asaldatuen disonantziak zanpaturik eroriko baita.

Darius Milhauden Scaramouche 1937ko Parisko Nazioarteko Erakusketarako enkargu gisa jaio zen, Picassoren Guernica aurkeztu zen erakusketa bera. Bi pianotarako lehenagoko material baten berregitetik sortu zen obra: Molièren ***Le Médecin***

Sergei Rachmaninov compuso sus ***Momentos musicales opus 16*** en 1896. Tenía veintitrés años y hacía solo cuatro que había concluido sus estudios en el Conservatorio de Moscú, pero era ya todo un maestro de la escritura pianística. Pese a que el título pueda evocar cierta ligereza o improvisación, estas piezas muestran una solidez estructural y expresiva plena y madura, anticipando al gran pianista y compositor que fue, como quedó demostrado en otros de sus grandes ciclos posteriores. Estos ***momentos*** extraen del piano una paleta de colores de una riqueza exuberante y transitan entre lo puramente emotivo y el virtuosismo enérgico, propios ambos de un espíritu sensible con manos poderosas.

Dúos

La práctica musical a dúo ha sido frecuente desde antaño. Tanto con instrumentos idénticos, como distintos, tratando en todos los casos de enriquecer los diferentes parámetros del sonido: registro, volumen, timbre, textura... Pero, sobre todo, la costumbre estuvo alentada por el deleite que produce hacer música en compañía. De manera asequible, sin necesidad de grandes espacios o de complicados ajustes de agendas y competencias técnicas.

Dos pianos

Desde el siglo XIX, probablemente el dúo más habitual ha sido el formado por dos pianos. El legado de **Maurice Ravel** en este terreno es fascinante porque, siendo él mismo uno de los mejores orquestadores del siglo XX, su música para dos pianos responde a un pensamiento sonoro específico, muy rico en los colores que sugiere. Ravel estrenó su versión para dos pianos de ***La valse*** en 1920, unos meses antes de dar a conocer la versión orquestal. En esta partitura nos presenta su brillante metáfora de una Viena a punto de sucumbir ante los males de la codicia y la corrupción. La belleza y la elegancia ravelianas se visten de largo en un vals de ensueño que, del mismo modo que se construye ante nuestros oídos surgiendo de una nebulosa oscura e inquietante, sucumbirá aplastada por la disonancia de tiempos convulsos.

Scaramouche de **Darius Milhaud** nació como un encargo para la Exposición Internacional de París de 1937, la misma en que se presentó el ***Guernica*** de Picasso. La obra surgió de la reelaboración para dos

volant obrarako musika intzidentala. Horregatik, izenburuak ***Commedia dell'Arteko*** italiar aktore bati egiten dio erreferentzia, antzerkigile frantziarraren ikuskera eszenikoetan eragin handia izan zuena. Hiru mugimenduko suite bat bezala antolatua, partitura burutsu eta fina da, leundua eta dardaratsua, ironikoa eta sentimental. Milhaud sarri ibili zen gerra arteko Paris hartako kafetegi eta kabaretetako soinu paisaiaren ezaugarri guztiak bilduta. Amaiera ***sambak*** eman zion, konpositoreak bi urtetan zehar Brasilen bizi izandako egun alaien ***saudiadea*** jasotzen duena.

L’embarquement pour Cythère miniatura zoragarria da, ***valse-musette*** itxurakoa, **Francis Poulencek** 1951n konposatu zuena ***Le Voyage en Amérique*** filmaren soinu bandaren zati gisa. Izenburua Jean-Antoine Watteauren koadro batetik hartua dago, non Cupidok maitale gazte talde bat Citera, Afrodita uhartea, maitasunaren jainkosa bisitatzera gonbidatzen duen. Poulencen musika ganoragabea eta baikorra da, bere garaiko klabe estetikoetatik kontatzen duen egoera bezala. Hauek eszena bineta bizi eta gozagarri bihurtzen dute.

Poulencena ere bada ***Capriccio d’après le bal masqué***. Bi pianotarako idatzi zuen 1952an, 1932an konposatu zuen izenburu bereko kantata profano bateko materialetan oinarrituta, Max Jacoben poemei buruz. Obra beste haren berrirakurketa bat da eta suhartasunaren eta gogoeta malenkoniatsuaren artean kulunkatzen da, Poulenc probokatzaille, dibertigarri eta gainbeheran dagoen Paris omentzen duen zerbait naif hori aurkezten digularik. Baina ez du sentimentalismoz egiten, ironia apur batez baizik...

Pianoa lau eskutara

Hil baino hilabete batzuk lehenago, 1828an, **Franz Schubertek** bere ***Fantasia en fa menor D940*** amaitu zuen, motibo sinple, eder eta intimista batetik loratzen doan partitura miraria. Tonalitatearen, testuren, ***tempien*** eta musikaren izaeraren aldagetak osotasun etengabearekin batera gertatzen dira, eta poeta honek soinuan duen maisutasunaren lekuko dira, melodia profil amaigabeko unibertso bihurtzeko.

Maurice Ravelek bere lagun Godebskiren seme-alaben maitagarriei buruzko ipuinetan oinarritu zen ***Ma Mère l’Oye*** idazteko. 1908an aurkeztu zuen obra, lau eskuko pianorako umeentzako bost pieza gisa. Bere pentagrametatik Loti Ederra, Erpurutxoa, Laideronnette edo Ederra eta Piztia desfilatzen dira, “pieza hauetan haurtzaroko poesia gogora ekartzeko asmoz”, haurtzaroko unibertso magikoa beti faltan bota zuen konpositore honek esan zuenez.

pianos de un material anterior: la música incidental para ***Le Médecin volant*** de Molière. Por ello, el título hace referencia a un actor italiano de la ***Commedia dell’Arte*** que ejerció una gran influencia en las concepciones escénicas del dramaturgo francés. Organizada como una suite en tres movimientos, es una partitura ingeniosa y refinada, pulida y vibrante, irónica y sentimental. Características todas del paisaje sonoro habitual en los cafés y cabarets de aquel París de entreguerras que Milhaud frecuentó. El broche final lo pone la ***samba***, que recoge la ***saudade*** de los alegres días que el compositor vivió en Brasil a lo largo de dos años.

L’embarquement pour Cythère es una encantadora miniatura, en forma de ***valse-musette***, que **Francis Poulenc** compuso en 1951 como parte de la banda sonora de la película ***Le Voyage en Amérique***. El título está tomado de un cuadro de Jean-Antoine Watteau, en el que Cupido invita a un grupo de jóvenes amantes a visitar Citera, la isla de Afrodita, diosa del amor. La música de Poulenc es desenfadada y optimista, como la situación que narra desde las claves estéticas propias de su tiempo. Éstas convierten la escena en una viñeta vivaz y deliciosa.

También es de **Poulenc** el ***Capriccio d’après le bal masqué***. Lo escribió para dos pianos en 1952, basándose en materiales de una cantata profana del mismo título que había compuesto en 1932, sobre poemas de Max Jacob. La obra es una relectura de aquella otra y oscila entre la bravura y la reflexión melancólica, presentándonos a ese Poulenc provocador, divertido y algo naif que homenajea a un París en declive. Pero no lo hace con sentimentalismo, sino con cierta ironía...

Piano a cuatro manos

Pocos meses antes de morir, en 1828, **Franz Schubert** terminaba su ***Fantasia en fa menor D940***, un milagro de partitura que va floreciendo a partir de un motivo sencillo, bello e intimista. Los cambios en la tonalidad, en las texturas, en los ***tempi*** y en el carácter de la música coexisten en un todo ininterrumpido y son testimonio de la maestría de este poeta del sonido para hacer de la melodía un universo de infinitos perfiles.

Maurice Ravel se inspiró en los cuentos de hadas favoritos de los hijos de sus amigos Godebski para escribir ***Ma Mère l’Oye***. Presentó la obra en 1908, como cinco piezas infantiles para piano a cuatro manos. Por sus pentagramas desfilan la Bella Durmiente, Pulgarcito, Laideronnette o la Bella y la

Francis Poulencek bere ***Pianorako sonata lau eskutara*** eman zuen ezagutzera 1918an. Lehen Mundu Gerran konposatu zuen, eta indarkeria horren zati bat bere orrialdetan jasota geratu zen, batez ere ***Preludioan***. Baina tratamendu melodiko, erritmiko eta harmonikoaren zehaztasunak –batzuetan gordinkeriatik gertukoa– ez du lortzen Parisko urrezko aro luzea elikatzen lagundu zuen frantses baten espiritua iluntzea.

George Gershwinen Hiru preludio konpositoreak berak estreinatu zituen, 1926an, New Yorken, bere jaioterrian, eta lo egiten ez duen hiriaren pultsu eta bizitasun guztia askatzen dute. Estilo klasikoko teklatu piezekin Bach-etik Rachmaninov-era, Chopin edo Debussy-ra lotzen dituen izendapen batekin –***preludioak***– aurkeztu ziren. ***Ragtime, blues eta jazz*** konbinazio paregabe batek artikulatzen ditu, eta Gershwin bezalako inork ez zuen horrelakorik asmatzeko gai izan.

György Ligetiren Pianorako bost pieza, miniatura apetatsu eta erritmikoak dira, 1942 eta 1950 artean konposatuak. Beren estilo goiztiarra islatzen dute, tradizio hungariarraren eraginez, eta Ekialdeko Europako ezaugarri folklorikoak eta egitura neoklasikoak uztartzen dituzte. Zehatzak dira eta hainbat atmosferatan ibiltzen dira dantzen estilokoak eta konplexuak diren erritmoen bidez zein melodia sinple eta asimetrikoen bidez. Interpretzaileen arteko elkarreragin ludikoa eragiten dute.

Askotariko instrumentuen bikoteak

Errenazimentutik, ***viola da gamba*** instrumentu kultu etanabarmentzathartuaizanzen, ganbera musikarako egokia. Horrela, paraleloan garatu zen beste arku instrumentuen familia handiari kontrajartzen zitzaion: biolinarena. Azken horiek, tinbre distiratsua goarekin eta soinu proiektzio handi goarekin, egokiagotzat jo ziren espazio handietan edo baita aire zabalean ere musika egiteko. Biolari dagokionez, orduan uste zen arkua haren gainetik igarotzea giza ahotsean arnasa adina luza zitekeela, modu naturalean fraseatzeko eta emozio guztiak eremu ezkutuago batean adierazteko aukera emanez.

Johann Sebastian Bachen Klaberako eta viola da gamarako sonatak konposizio datei buruzko zalantzak daude –soilik BWV 1027 sonata ren partitura autografoa ezagutzen da–, baina 1730etik 1740ra bitarteko hamarkadan idatzi zituela uste da. Eta horiekin batera doan beste galdera bat da Bachek duo instrumental honen idazketari ematen dion trataera

Bestia con “el propósito de evocar en estas piezas la poesía de la infancia”, según dejó dicho este compositor que siempre añoró el universo mágico de la niñez.

Francis Poulenc dio a conocer su ***Sonata para piano a cuatro manos*** en 1918. La había compuesto durante la Primera Guerra Mundial y algo de esa violencia queda recogida en sus páginas, sobre todo en el ***Preludio***. Pero la concisión en el tratamiento melódico, rítmico y armónico –cercano a veces a la crudeza– no logra ensombrecer el espíritu de un francés que contribuyó a alimentar la prolongada edad de oro de París.

Los ***Tres preludios*** de **George Gershwin** fueron estrenados por el propio compositor, en 1926, en su Nueva York natal y desprenden todo el pulso y la vitalidad de la ciudad que no duerme. Fueron presentados al público con una denominación –***preludios***– que los enlazan con las piezas para teclado de la tradición clásica que va desde Bach hasta Rachmaninov, pasando por Chopin o Debussy. Están articulados por una inigualable combinación de ***ragtime, blues y jazz*** que nadie como Gershwin supo crear.

Las ***Cinco piezas para piano*** de **György Ligeti** son miniaturas caprichosas y rítmicas, compuestas entre 1942 y 1950. Reflejan su estilo temprano, influenciado por la tradición húngara, y combinan rasgos folklóricos de Europa del Este con estructuras neoclásicas. Son concisas y transitan por distintas atmósferas a través de ritmos danzantes y complejos y melodías sencillas y asimétricas, que provocan una interacción lúdica entre los intérpretes.

Dúos con diversos instrumentos

Desde el Renacimiento, la ***viola da gamba*** fue considerada un instrumento culto y distinguido, apropiado para la música de cámara. Se contraponía así a la otra gran familia de instrumentos de arco que se desarrolló en paralelo: la del violín. Estos últimos, con un timbre más brillante y de mayor proyección sonora, se consideraron más adecuados para hacer música en grandes espacios, o incluso al aire libre. En cuanto a la viola, se creía ya entonces que el paso del arco sobre ella se podía alargar tanto como el aliento en la voz humana, permitiendo así frasear de manera natural y expresar todas las emociones en un ámbito más reservado.

Hay dudas sobre las fechas de composición de las tres ***Sonatas para clave y viola de gamba*** de

ezohikoa. Sonata horietan, konpositore alemaniarak zehatz idatzi zuen klabezin jotzailearen bi eskuek zer ukitu behar zuten –une hartan ohikoena baxuaren lerroa bakarrik idaztea zen, instrumentistak inprobisa zezan–, eta, gainera, biolari zeregin garrantzitsuagoa eta askatzaileagoa eman zion. Horrela, hiru soinu lerro nabarmen horiek elkarrekin lotzen dira, testura, eremu harmonikoa eta kontrapuntistikoa aberastuz.

Antoine Forqueray izan zen, –Marin Maraisekin batera–, Frantziako ***viola da gambaren*** figura nagusia Versaillesko distiran. Bere garaikideen arabera, “Maraisek aingeru bat bezala jotzen zuen, eta Forquerayk deabru bat bezala”. Frantziako barrokoko musikagileek beren artean lan egiteko zuten ohiturari jarraituz, Antoine Forquerayk ***La Leclair*** izenez ezagutzen den Jean-Marie Leclair konpositore eta biolinistari eskaini zion bat. Bere katalogoaren zatirik handiena bezala, lan hau argitaratu gabe geratu zen eta bere semea, Jean-Baptiste Forqueray, 1747an argitaratu zuen, zirriborroen eta oroitzapenetan oinarrituta, aita hil baitzitzaion. Egileak biolin jotzaile italiarren arintasuna eta teknika eraman nahi izan zituen bere instrumentura eta birtuosismo hori da pieza indartsu eta distiratsu honetatik ateratzen dena.

Maria Theresia von Paradis-en Siciliana 1924an argitaratu zen, biolin eta piano bertsioan, eta bere edertasunak moldaketa mordoa ekarri du formazio desberdinetarako, baina Jacqueline Du Pré errepikaezina izan zen izar bihurtu zuena, biolontxelorako bertsioan. Ez da ezagutzen konposizioaren data zehatza, baina egilea Mozart baino hiru urte geroago jaio zen –piano jotzaile gisa miresten zuen eta bere kontzertuetako bat eskaini zion–, eta Beethoven baino hiru lehenago hil zen. Horregatik, melodiaren diseinu delikatu eta bere sentimentalismo hasiberria garai hartan ondo kokatuta geratzen dira.

Amy Beach konpositore eta pianistak ***Biolin eta pianorako erromantzea opus 23*** idatzi eta estreinatu zuen, Maud Powell biolinistarekin batera, 1893ko Chicagoko Erakusketa Unibertsalean. Bere estiloak Erromantizismo berantiarrean kokatzen du, arreta berezia jarritz, kasu honetan, melodia adierazkor baten garapenean, ideia sortzaile batetik moldatzen dena, protagonismoa bi instrumentuen artean banatuz.

Nadia Boulangerren Biolontxelorako eta pianorako hiru pieza – XX. mendeko musika panoramako emakumerik garrantzitsuenetakoa bat bere alderdi guztietan – 1914koak dira, eta organorako

Johann Sebastian Bach –solo se conoce la partitura autógrafa de la ***Sonata BWV 1027***–, pero se piensa que las escribió en la década que va de 1730 a 1740. Y otro interrogante que las acompaña es lo infrecuente del tratamiento que Bach da a la escritura de esta pareja instrumental. En estas sonatas, el compositor alemán escribe con precisión lo que han de tocar las dos manos del clavecinista –lo habitual en aquel momento era escribir solo la línea del bajo para que el instrumentista improvisara– y, además, da un papel a la viola más relevante y liberador. De este modo, esas tres líneas sonoras destacadas se entrelazan enriqueciendo tanto la textura, como los ámbitos armónico y contrapuntístico.

Antoine Forqueray fue –con Marin Marais– la principal figura de la ***viola da gamba*** francesa en el esplendor de Versailles. Según sus contemporáneos, “Marais tocaba como un ángel y Forqueray como un diablo”. Siguiendo la costumbre de los compositores del barroco francés de dedicarse obras entre ellos, Antoine Forqueray dedicó una a Jean-Marie Leclair –compositor y violinista–, conocida como ***La Leclair***. Como la mayor parte de su catálogo, esta obra quedó inédita y su hijo, Jean-Baptiste Forqueray, la publicó en 1747 a partir de bosquejos y recuerdos, pues su padre había fallecido. El autor quiso llevar a su instrumento la agilidad y la técnica de los violinistas italianos y ese virtuosismo es lo que emana de esta pieza vigorosa y brillante.

La ***Siciliana*** de **Maria Theresia von Paradis** apareció publicada en 1924 en versión de violín y piano y su belleza ha dado lugar a un buen puñado de arreglos para diferentes formaciones, pero quien la lanzó al estrellato fue la irrepetible Jacqueline Du Pré, en la versión para violonchelo. No se conoce la fecha exacta de composición, pero su autora nació tres años después que Mozart –quien la admiraba como pianista y le dedicó uno de sus conciertos– y murió tres antes que Beethoven, por eso el delicado diseño de la melodía y su incipiente sentimentalismo quedan bien encuadrados en aquella época.

La compositora y pianista **Amy Beach** escribió y estrenó su ***Romance para violín y piano opus 23***, junto a la violinista Maud Powell, en la Exposición Universal de Chicago de 1893. Su estilo la sitúa en el Romanticismo tardío con especial énfasis, en este caso, en el desarrollo de una melodía expresiva que se desenvuelve desde una idea germinal, repartiendo el protagonismo entre ambos instrumentos.

Las ***Tres piezas para violonchelo y piano*** de **Nadia Boulanger** –una de las mujeres más relevantes en el

konposatu zituen jatorriz. Hiruretan inpresionismo frantsesaren eragina ikusten da. Lehen piezaren adierazkortasun iradokitzaileak, bigarrenaren atmosfera introspektibo libreak (ia inprobisatua) eta hirugarrenaren birtuosismoak (momentuko frenetikoa) maisuki kokatzen gaituzte urrezko aroko giro frantses benetakoan.

Pianodun hirukoteak

Klasizismoaren distiran -XVIII. mendearen azken herena- eta batez ere Haydn, Mozart eta Beethoven bezalako sortzaileen ausardi berritzaileari esker, biolin, biolontxelo eta pianoz osatutako talde txiki batentzako musikarekiko interesa sortu zen. Tresna bakoitzaren adierazpen propietateak elkarren arteko elkarrekintza berdinzalearen esparruan lotzea bilatzen zuten. Vienatik, eredu berria Europa osora zabaldu zen, eta, ordutik, mota horretako obrak ekoiztea eragin zuen.

Baina egun hauetan trio pare batez gozatu ahal izango dugu, trioak pianoarekin piztu aurretik argia ikusi zutenak. Hori da **Jean-Marie Leclairren** bi konposizioen kasua, bizitza konposizioari eskaini aurretik dantzari gisa nabarmendu zena, bere partituretan sartzen dituen dantza aireetan agerian geratzen dena. Gainera, Turinen ballet maisu zela, Italiako musikarekin harreman zuzena izan zuen eta biolina ikasten hasi zen Corelliren ikasle batekin. Geroago, Pietro Locatelli biolinista ospetsuarekin kolaboratu zuen. Eragin horiek erabakigarriak izan ziren birtuosismoaren eta italiar apainduraren eta bere jaioterriko Frantzian xurgatutako sentsibiltate eta dotoreziaren arteko fusioan.

Bere ekoizpen gehiena biolinerako da, baina bere sonata batzuk instrumentu honetarako flautarekin idatzi ziren alternatiba bezala. Hemen horietako bi goza ditzakegu, 1740 inguruan konposatuak: **2. sonata mi minorrean opus 9** eta **8. sonata re maiorrean opus 2**. Txirularen eta jarraituaren arteko interakzio haztatuari esker, elkarrizketa musikala erakargarria baino erakargarriagoa da, eta solaskideen dotoreziaz, exijentzia teknikoaz eta adierazpen ezaugarriez gozatzeko aukera ematen digu. Horrela, Leclairrek estetika frantsesaren balioak agerian jartzen ditu: argitasuna, proportzioa eta oreka. Plazer bat belarrientzat.

1788ko **Trioa sol maiorrean KV 564 Mozartek** idatzi zuen azkena da. Pianorako pentsatutako material batetik abiatzen da, eta ondoren hari instrumentuen zatiak gehitu zizkion, oso modu adierazkorrean.

panorama musical del siglo XX en todas sus facetas- datan de 1914 y fueron compuestas originalmente para órgano. Influidas todas por el impresionismo francés, la sugerente expresividad de la primera pieza, la libre -casi improvisada- atmósfera introspectiva de la segunda y el virtuosismo -frenético por momentos- de la tercera, nos ubican magistralmente en el genuino ambiente francés de la era dorada.

Tríos con piano

En el esplendor del Clasicismo -último tercio del siglo XVIII- y gracias sobre todo a la audacia innovadora de creadores como Haydn, Mozart y Beethoven, surgió el interés por la música para una pequeña agrupación formada por violín, violonchelo y piano. Buscaban enlazar las propiedades expresivas de cada instrumento en el marco de una interacción igualitaria entre ellos. Desde Viena, el nuevo modelo se extendió por el resto de Europa, provocando la producción de obras de esta clase, desde entonces hasta ahora.

Pero estos días podemos disfrutar también de un par de tríos que vieron la luz antes de la eclosión de los tríos con piano. Es el caso de dos composiciones de **Jean-Marie Leclair** quien, antes de dedicar su vida a la composición, había destacado como bailarín, lo que se hace patente en los aires de danzas que incorpora a sus partituras. Además, siendo maestro de ballet en Turín, entró en contacto directo con la música italiana y comenzó a estudiar violín con un discípulo de Corelli. Más tarde colaboró con el legendario violinista Pietro Locatelli. Estas influencias fueron decisivas en la fusión que logró entre el virtuosismo y la ornamentación italianas y la sensibilidad y elegancia absorbidas en su Francia natal.

La mayor parte de su producción es para violín, pero algunas de sus sonatas para este instrumento fueron escritas con la flauta como alternativa. Aquí podemos disfrutar de dos de ellas, compuestas alrededor de 1740: la **Sonata nº2 en mi menor opus 9** y la **Sonata nº8 en re mayor opus 2**. La ponderada interacción entre la flauta y el continuo hace posible un diálogo musical más que atractivo, que nos permite disfrutar de la elegancia, la exigencia técnica y las cualidades expresivas de los interlocutores. Leclair logra con ello poner en evidencia los valores de la estética francesa: claridad, proporción y equilibrio. Un placer para los oídos.

El **Trío en sol mayor KV 564**, de 1788, es el último de los que **Mozart** escribió. Parte de un material

Nabarmentzekoak dira hasierako **Allegroaren** berezkotasuna, aldakuntzak dituen **Andantearen** sinpletasun hunkigarria -musikan konposatutako opera batetik Mozartek berreskuratzen duen melodia xarmagarria- eta amaierako **rondo**-rako lelo gisa erabiltzen zuen zapore herrikoiko doinua.

Felix Mendelssohn trio bat ere entzun ahal izango dugu. Kasu honetan, konposatu zuen lehena. 1839ko **Trioa re minorrean opus 49** koherentea da musika absolutua adierazpide perfektu eta osoena lortzeko duen gaitasunean buruaskitzat duen ikusmoldearekin, musikaz kanpoko ideiak aipatu beharrik gabe. Horrela agertzen da konpositore hau: erromantizismo taupakariaren eta bere sehaskako dotoretasunaren artean. Azken hori handitu egin zen ideal viktoriarrekin zituen harreman estuetan, eta sarritan izan zituen britainiar erregetzarekiko loturak. Asaldura, grina eta energia ezin hobeki artikulaturik daude etiketaren mugak inoiz gainditzen ez dituen osotasun organiko batean. Robert Schumannek, musika kritikari gisa, “oraingo triorik perfektuena” iritzi zion.

Eta handik gutxira, bera ere triorako konposizio batean murgildu zen, pianoarekin. 1842an, **Schumannek** bere **Fantasia Op 88** jorratu zuen, etxean edo lagunartean interpretatuko zen musika egiteko asmoarekin. Noski, interprete handiengatik. Berak partituraren izaera “delikatua” nabarmendu zuen, pianorako eta harirako bere ganberako beste lan batzuekin alderatuta. Hala sumatzen dugu **Romanzaren** nostalgia leunean, **Humoreskearen** animazioaren eta xarmaren arteko gorabeheran eta **Dueto-ko** pianoak zuhurki lagundutako biolin eta biolontxelo txirikorda hunkigarrian. Martxa airea **Finale** konposizioan itzuli zen, kontrapuntu pasarteekin txandakatuta, eta horrek itxiera kementsu eta ustekabera garamatza.

Urte batzuk geroago, 1846an, **Clara Schumannek** (Wieck jaioa) bere **Biolin, biolontxelo eta pianorako trioa sol minorrean opus 17** konposatu zuen. Izugarria da jakitea kritikari batzuek, partituraz txundituta, ziurtzat jo zutela senarraren lana zela. Inspirazioa, idazketaren kalitatea eta garrantzi musikala nabarmenak dira hasierako Allegroan. **Scherzoak**, bigarren mugimendua modu ezohikoan hartzen duenak, aire zabar eta jostaria du bere esaldi asimetrikoetan. **Andantearen** pentagramen artean lirismoa dario, leun eta bikain, eta Clarak poemei buruzko abestiak ere konposatu zituela gogorarazten digu. **Allegretto** delakoak alemaniar tradizioan kokatzen duen fuga atal bat du, Felix Mendelssohn eta Joseph Joachim txundituta utzi zituena. Joseph

concebido para piano solo al que después añadió las partes de los instrumentos de cuerda, deliciosamente expresivas. Destaca la riente espontaneidad del **Allegro** inicial, la conmovedora sencillez del **Andante** con variaciones -cuya encantadora melodía rescata Mozart de una ópera compuesta en la adolescencia- y la tonada de sabor popular que utiliza como estribillo para el **rondó** final.

Podremos escuchar también un trío de **Felix Mendelssohn**. En este caso, el primero de los que compuso. El **Trío en re menor opus 49**, de 1839, es coherente con su concepción de la música absoluta como autosuficiente en su capacidad de alcanzar la expresión más perfecta y completa, sin necesidad de aludir a ideas extra-musicales. De este modo se manifiesta este compositor: equidistante entre el romanticismo palpitante y la elegancia propia de su cuna. Esta última ampliada en sus estrechas relaciones con los ideales victorianos, que frecuentó por sus lazos con la realeza británica. La agitación, la pasión y la energía están impecablemente articuladas en un todo orgánico que no traspasa, en ningún momento, los límites de la etiqueta. Robert Schumann, desde su papel de crítico musical, lo consideró “el trío más perfecto del presente”.

Y poco después se sumergió, él mismo, en una composición para trío con piano. En 1842, **Schumann** abordó su **Fantasia Op 88**, con la intención de hacer una música que fuera interpretada en un ámbito doméstico o amistoso. Desde luego, por grandes intérpretes. Él mismo destacó el carácter “delicado” de la partitura, en comparación con otras obras suyas de cámara para piano y cuerdas. Así lo percibimos en la suave nostalgia de la **Romanza**, en la fluctuación entre animación y encanto de la **Humoreske** y en el conmovedor trenzado de violín y violonchelo -acompañados discretamente por el piano- del **Dueto**. El aire de marcha vuelve en el **Finale** que, en decidida alternancia con pasajes contrapuntísticos, nos conduce a un cierre enérgico e inesperado.

Unos años más tarde, en 1846, compuso **Clara Schumann** (nacida Wieck) su **Trío para violín, violonchelo y piano en sol menor opus 17**. Resulta tremendo saber que algunos críticos, impresionados por la partitura, dieron por sentado que era obra de su marido. La inspiración, la calidad en la escritura y la trascendencia musical son patentes en el **Allegro** inicial. El **Scherzo**, que ocupa de manera inusual el segundo movimiento, tiene un aire desenfadado y juguetón en sus frases asimétricas. El lirismo fluye, sedoso y sublime, entre los pentagramas del **Andante** y nos recuerda que Clara compuso también

biolinaren bertutetsua zen eta Clarak hainbat errezitaldi eman zuen berarekin batera.

Fanny Mendelssohnen *Biolin, biolontxelo eta pianorako re minorreko trioa opus 11* urtebete geroago datatua dago. Kasu honetan, musika zurrumbilo bizian abiatzen da *Allegro molto vivace* eran. Presaren eraginez, badirudi egilea aste batzuk geroago hilko zela, bere “igandeko areto” ospetsuan estreinatu ondoren: bera pianoan eta Paul anaia biolontxeloan. Eta, haratago, argi uzten du bere egilea pianista bikaina zela. Material lirikoa sartzen duenean ere, azpian dagoen testurak tentsioa mantentzen du eta basakeria ez da falta konpas askotan. *Andante espressivo*, dotore eta nostalgikoak abestiak idazteko duen talentuan pentsarazten digu, denbora gehiegi isildutako profil musikal aberatsa osatuz. Hirugarren mugimenduan ere hala gertatzen da, berak *Lied* bezala etiketatua eta zertxobait arinagoa. *Finale* irekitzen duen pianoaren interbentzio rapsodikoaren interludio gisa balio duen melodia sinple batean oinarrituta dago. Bertan, tentsioa dramatismoz eta hasierako energiak beteta agertzen da berriro. *Tempo*aren malgutasunak inprobisazio eta fantasia kutsua ematen dio, harik eta ondorioa Re maiorreko distiratsu batean iristen den arte.

Johannes Brahmsek bere *Trioa pianorekin si maiorrean opus 8* lanaren lehen bertsioa 1854an idatzi zuen, eta alemaniar herentzia klasikoaren pisuak hogeita hamabost urte geroago berrikustera eramanean zuen. Lehen mugimenduan argi propioz distiratzeko dute trazu luzeko doinuek, zeinak, nolabait, bere Schubert txit miretsiarenak ekartzen baitizkigute gogora. *Scherzo*a arinaren eta maitagarriaren artean dabil. Era berean, *Andante* meditatiboak biolinaren eta biolontxeloaren arteko elkarrizketa bultzatzen du, atmosfera etereo eta estatiko baten gainean. Finalea argiz eta energiak betetzen da igaro ahala.

Lili Boulangerren *D'un soir triste* Parisen estreinatu zen 1919an, Nadia arreba pianoan zuela, hogeita lau urte zituela konpositorea hil eta hilabete gutxira. Berarekin gaueko tristura dekoratu batean murgildu ginen. Konpas hirutarreko prozesio aurrerapen atipikoak, bere kolore modal solemnearekin batera, misterio kutsu bat ematen diote. Pixkanaka harmonia

canciones sobre poemas. El *Allegretto* incluye una sección fugada que lo encuadra en la tradición alemana y que -cosas de la época- impresionó a Felix Mendelssohn y a Joseph Joachim, el virtuoso del violín con quien tantos recitales diera la propia Clara.

El *Trío para violín, violonchelo y piano en re menor opus 11* de **Fanny Mendelssohn** está datado un año después. En este caso, la música se lanza en furioso torbellino en el *Allegro molto vivace*. La urgencia parece presagiar que su autora fallecería unas semanas después de estrenarlo en su célebre “salón dominical”: ella al piano y su hermano Paul al violonchelo. Y, más allá, deja claro que su autora era una excelente pianista. Incluso cuando introduce material lírico, la textura que subyace mantiene la tensión y la ferocidad no está ausente durante muchos compases. El *Andante espressivo*, elegante y nostálgico, nos hace pensar en su talento para escribir canciones, completando un perfil musical tan rico como demasiado tiempo silenciado. También sucede así en el tercer movimiento, etiquetado por ella misma como *Lied* y algo más ligero. Está basado en una sencilla melodía que sirve como interludio a la rapsódica intervención del piano que abre el *Finale*. En él, la tensión va reapareciendo cargada de cierto dramatismo y la misma energía del principio. La flexibilidad en el *tempo* le da un característico aire de improvisación y fantasía hasta que llega la conclusión en un radiante Re mayor.

Johannes Brahms escribió una primera versión de su *Trío con piano en si mayor opus 8* en 1854 y el peso de la herencia clásica alemana lo llevó a revisarlo treinta y cinco años después. En el primer movimiento brillan con luz propia las melodías de trazo largo que, de algún modo, nos traen a la memoria las de su admiradísimo Schubert. El *Scherzo* fluctúa entre lo ligero y lo adorable. A su vez, el meditativo *Andante* favorece el diálogo entre violín y violonchelo, sobre una atmosfera etérea y estática cuya creación corre a cargo del piano. El *Finale* se va llenando de luz y energía a medida que transcurre.

D'un soir triste de **Lili Boulanger** fue estrenado en París en 1919, con su hermana Nadia al piano,

Fanny Cäcilie Mendelssohn
(1805 – 1847)



aberasteak, beti kontrolpean, diskurtsoa une nagusi banatan tenkatzea eragiten du. Gogortasuna eta indarkeria hasiberria desagertu egiten dira amaierarantz garamatzan malenkonia etereoan, mingarria eta fatalista.

Hari-kuartetoak

Hari-kuartettoa 1760 inguruan sortu zen, familia bereko lau instrumentutarako konposaketa gisa – tinbreetan nolabaiteko homogeneotasuna dakarrena –, etengabeko baxurik gabe. Azken horrek berekin zekarren guztiek funtzio parekagarria izatea, autonomia eta interdependentzia bateragarri eginez. Hori izan zen bere lorpen nagusia.

Sortu zenetik, hari-kuartettoa izugarri erakargarria izan da konposatzen duenarentzat eta entzuten duenarentzat. Ordutik, musikaren historiako gailurretako batzuk ekarri ditu ganberako corpusera, eta horietako batzuk Jaialdiko egitarauan daude.

Hona hemen Virginia Woolfen hitzak, “Hari-kuartettoa” kontakizunetik ateratakoak:

“Hona lau silueta ilun iristen dira, instrumentuak daramatzatenak, eta lauki zurien aurrean esertzen dira, argi fokua azpian, beren arkuen puntak atrilean kokatzen dituzte, aldi bereko mugimendu batez altxatzen dituzte, pixka bat kulunkatzen dituzte eta beste aldeko musikariari begiratzen diote, lehen biolinari, alegia, bat, bi, hiru... kontatzen duenari.”

Hasteko, hari-laukoterako sortu ez ziren obrak komentatu genituen, baina, musika britainiarraren sustrai kontrapuntistikoak nabarmentzeko asmoz, transkripzio gisa entzun genituen hemen. **Henry Purcellen *Fantasietak***o lau dira: **Z 736 si bemol maiorrean, Z737 fa maiorrean, Z738 do minorrean** eta **Z 739 re minorrean**. 1680 inguruan jaio ziren, gorteko espazio pribatuan biola *kontsort* batek interpretatzeko pentsatutako pieza bertuosistiko gisa. Gaur egun, *viola de garbarako* errepertorioaren erreferentziazko obrak dira, benetako tradizio ingeles horren gailurra adierazten baitute. Musika iradokitzaile horren edertasunari esker, “garaiko instrumentuak” izenekoekin zorionez interpretatzen jarraitzeaz gain, hari-kuartetooan eta ganbera orkestra askotan sartu da taldeen errepertorioan.

pocos meses después del temprano fallecimiento de la compositora a la edad de veinticuatro años. Con él nos sumergimos en un decorado de tristeza nocturna. Su atípico avance procesional en compás ternario, unido a su solemne color modal, le aportan un halo de misterio. El paulatino enriquecimiento armónico, siempre bajo control, hace que el discurso se tense en sendos momentos cumbre. La aspereza y la incipiente violencia se disipan en una etérea melancolía que nos conduce hacia el final, doloroso y fatalista.

Cuartetos de cuerda

El cuarteto de cuerda surgió hacia 1760 como una composición para cuatro instrumentos de la misma familia -lo que supone una cierta homogeneidad en los timbres-, sin bajo continuo. Esto último implicaba que todos ellos tuvieran una función equiparable, haciendo compatibles la autonomía y la interdependencia. Este fue su gran logro.

Desde su nacimiento, el cuarteto de cuerda ha resultado enormemente atractivo para quien compone y para quien escucha. Desde entonces, ha ido aportando al corpus camerístico varias de las cumbres de la historia de la música, algunas de las cuales están presentes en el programa del Festival.

Sirvan de prólogo a estos comentarios las palabras de Virginia Woolf, extraídas de su relato “*Cuarteto de cuerda*”:

“Aquí llegan cuatro siluetas oscuras que llevan instrumentos y se sientan frente a los blancos recuadros, bajo el foco luminoso, apoyan las puntas de sus arcos en el atril, los levantan con un movimiento simultáneo, los balancean ligeramente y miran al músico del otro lado, el primer violín, que cuenta uno, dos, tres...”

Empezamos comentando unas obras que no fueron concebidas para el cuarteto de cuerda pero que, con la intención de destacar las raíces contrapuntísticas de la música británica, escuchamos aquí como transcripción. Se trata de cuatro de las *Fantasías* de **Henry Purcell: Z 736 en si bemol mayor, Z 737 en fa mayor, Z 738 en do menor y Z 739 en re menor**. Nacieron hacia 1680 como piezas virtuosísticas pensadas para ser interpretadas por un *consort* de violas en el espacio privado cortesano. Hoy día

Eta bai, **Joseph Haydn** izan zen hari-laukoterako musika landu zuen lehen konpositoreetako bat eta, zalantzarik gabe, bere garaiko onena. Izan ere, bere-kuartetoak – Luigi Boccherinek konposatutako askorekin batera – gaur egun ere interpretatzen dira. Gainera, formatu berri hori laborategi gisa erabili zuen, ordura arte ezagutzen ez ziren konposizio teknikak esperimentatzeko eta adierazpen modu berriak sortzeko. Egun hauetan bere aurkikuntzen emaitza batzuk ikus ditzakegu.

Bere **6. *kuartettoa do maiorrean*** bere opus 1-ekoa da eta 1757 inguruan datatua dago. Bere lehen-kuartetooen eredua jarraitzen du mugimendu kopuruari dagokionez –bost, horietako bi *minueto*- eta bere izaera arinari dagokionez. Ezaugarri horiek Austriako *dibertimenduaren* espiritura hurbiltzen dute, nahiz eta formazio txikia eta tinbrikoki homogeneoa izan. Esperimentu berritzaile honek sententzia eragin zuen eta Haydnen nazioarteko ospea eratzen lagundu zuen. Oraindik atseginez entzuten ditugu muturreko mugimenduen erritmo dantzariak, *minuetoen* izaera galanta eta *Adagioaren* xalotasun beroa. **7. *kuartetoak*** (opus 2aren lehenengoa) saiakuntza etapa honen ildoari jarraitzen zion –bost mugimendutan ere idatzita dago-, nahiz eta ideien garapenak sakontasun handiagoa ematen dion eta asmoak egilearen sinfonia batzuetara gehiago hurbiltzen duen. la hiru hamarkada geroago, Haydn-ek bere 71 eta 74 opusak konposatu zituen, Londresera egindako bi bidaien tartean. Ziur aski, modu publikoan interpretatzeko asmoarekin egin zuen, eta ez bakarrik ohiko eremu pribatuan. Britainia Handiko hiriburura egindako lehen bidaiari, *Hannover Square Rooms*-eko-kuartetoetako batzuk interpretatu egin ziren, eta Haydn-ek garai berriak iragartzen zituen eremu komunitario horretan jarraitu nahi zuen. Kontua zen idazketaren elementu batzuk kontzertu areto baten baldintza akustikoetara egokitu behar zirela, nahiz eta haien dimentsioa ez izan oraindik geroago eraikiko ziren auditoriumena. Kontua zen, halaber, programa horien hartzaile zen publikoak sonoritate handiagoa eta keinu zabalagoak eskatzen zituela. Kuartetooen presentzia eszenatokietan oraindik orokortzeko denbora beharko zen arren, Haydn aldaketa horren funtsezko motorra izan zen beste behin ere. **Re maiorreko 55. *Kuartetoak, opus 71, 2. zk.*** dagoeneko erakusten du bere orkestra lanei aplikatutako prozeduren bidez soinuaren distira errazten duen idazkera, nahiz eta lau bakarlari elkartzera ezin hobeto egokituta egon. Nolanahi ere, lehenengo eta amaierako mugimenduen akrobaziak

son obras de referencia del repertorio para *viola de gamba* al señalar la culminación de esta genuina tradición inglesa. La belleza de esta música sugerente ha logrado que, además de seguir siendo felizmente interpretada con los llamados “instrumentos de época”, se haya colado en el repertorio de las formaciones en cuarteto de cuerda y también en muchas orquestas de cámara.

Y ya sí, **Joseph Haydn** fue uno de los primeros compositores que cultivó la música para cuarteto de cuerda y, sin duda, el mejor de su tiempo. De hecho, sus cuartetos –junto a muchos de los que compuso Luigi Boccherini- siguen interpretándose en la actualidad. Además, utilizó este inédito formato como laboratorio en el que experimentar técnicas de composición desconocidas hasta aquel momento y originar nuevos modos de expresión. Estos días podemos asistir a algunos de los resultados de sus descubrimientos.

Su ***Cuarteto nº6 en do mayor*** pertenece a su opus 1 y está fechado hacia 1757. Sigue el modelo de sus primeros cuartetos en cuanto al número de movimientos –cinco, dos de ellos *minuetos*- y su carácter ligero. Estas características lo acercan al espíritu del *dibertimento* austriaco, aunque en una formación reducida y tímbricamente homogénea. Este experimento innovador causó sensación y contribuyó a cimentar la fama internacional de Haydn. Aún escuchamos con agrado los ritmos danzantes de los movimientos extremos, el carácter galante de los *minuetos* y la cándida sencillez del *Adagio*. El ***Cuarteto nº7*** (el primero del opus 2) sigue la línea de esta etapa de ensayos –también está escrito en cinco movimientos-, aunque el desarrollo de las ideas le da mayor profundidad y la intención lo acerca más a algunas de las sinfonías del autor. Casi tres décadas después compuso Haydn sus opus 71 y 74, en el intermedio de sus dos viajes a Londres. Probablemente lo hizo con la intención de que fueran interpretados de forma pública y no solo en el ámbito privado habitual. En su primer viaje a la capital británica, se habían interpretado algunos de sus cuartetos en las *Hannover Square Rooms* y Haydn quería seguir en esa esfera comunitaria que anunciaba nuevos tiempos. La cuestión era que había que adecuar algunos elementos de la escritura a las condiciones acústicas de una sala de conciertos, aunque su dimensión no fuera aún la de los auditorios que se construirían más tarde. El asunto era también que el público a quien iban destinados estos programas demandaba una mayor sonoridad y gestos más amplios. Aunque la presencia

batera gertatzen dira zorionez: *Andantearen* edertasun patxadatsua eta *Minuettoaren* xarma jostalaria –beethoveniar *scherzoak* iragartzen zituenak–. Haydnen kuarteto ospetsuenetako batzuek bezala, *sol minorreko 59. kuartetoak, opus 74*, goitizen bat darama. Ziur aski, hori izango zen programatzaileek eta ikusleek erabiltzen zuten eta erabiltzen zuten metodo bideratzailea, hain sail zabaletan obrak bereizteko edo buruz ikasteko. Kasu honetan, *“Zalduna”* da izena, lehen eta azken mugimenduetan hainbat musika parametro tratatzen direlako: motibo melodiko jauzkariak, maiztasun jakin batekin markatutako eta aldatutako zelula erritmikoak edo azentu errepikariak. Horiek guztiek, nolabait, zaldi baten trosta iradokitzen digute. Baina zaldiak ez gaitu aldendu behar ia erromantikoa den *Largo assai-ren* kontenplazio sosegatutik, ereserki sotil eta harmonikoki ausarta bailitzan marrastua; ezta *Minuetotik* ere, sinpletasunaren eta kromatismo landuaren artean dabil-eta.

Esperimentazio laborategi hurak, Haydn genero jaioberri horrekin entseatzen hasi zenak eta berak argitzen lagundu zuenak– berrogei urte geroago bere emaitzarik onenetako batzuk emango zituen. *Opus 76 Kuartetoa, 3. zk.* –hau ere bere *“Enperadorea”* etiketagatik ezagunagoa erregistro zenbakiagatik baino– 1797an konposatu zen eta bere katalogo kideak Vienan eta Londresen argitaratu ziren. Han, *The Times* egunkariak argitaratu egin zirela iragarri zuen. Haydnnek Europa osoan zuen ospeari atxikita, obra honetan adinarekin lortutako ezagutzaren emaitza mirets dezakegu: Dena *“Jainkoak salba dezala Frantzisko enperadorea”* ereserkiaren ingurukoa da, bigarren mugimenduan bete-betean agertzen dena, aldakuntzak dituen gai gisa diseinatua. Horietan, instrumentuen protagonismoa aldatuz doa salbe inperiala bere horretan kantatzerakoan. Hasierako *Allegroak* ereserki honi indar dotorez sarrera emateaz arduratzen da, *Minuetok* aretora eramaten du eta azken *Prestoak* astindu egiten du, agian hamarkada batzuk geroago inperioak biziko zituen une nahasiak iragarritz.

Hari kuartetoan egindako ibilbide luzean, Haydn esperientzia metatzen joan zen, eta XIX. mendeko prozedurei aurrea hartzen: pixkanaka independentzia handiagoa aplikatu zien ahots instrumentalei, eta modu egokian erabili zituen bakoitzaren aukera indibidualak. Sormen ausardia horrek eragin handia izan zuen bere

de los cuartetos en los escenarios tardaría aún en hacerse generalizada, Haydn fue una vez más un motor fundamental de este cambio. El ***Cuarteto nº55 en re mayor opus 71 nº2*** muestra ya una escritura que facilita la brillantez sonora a través de procedimientos que él mismo había aplicado a sus obras orquestales, aunque perfectamente adaptados a la reunión de cuatro solistas. En todo caso, las acrobacias de los movimientos primero y final conviven felizmente con la plácida belleza del *Andante* y con el encanto juguetero del *Minueto*, que anuncia ya los *scherzos* beethovenianos. Al igual que varios de los cuartetos más célebres de Haydn, el ***Cuarteto nº 59 en sol menor opus 74***, lleva un sobrenombre. Probablemente, este fuera el método facilitador que usaban –y usan– programadores y público para distinguir o memorizar las obras en medio de series tan extensas. En este caso, el apelativo es *“El jinete”*, debido al tratamiento de varios parámetros musicales en el primero y último movimientos: motivos melódicos saltarines, células rítmicas marcadas y modificadas con cierta frecuencia o acentos recurrentes. Todos ellos insinúan, de algún modo, el trote de un caballo. Pero la cabalgada no debe apartarnos de la contemplación sosegada del casi romántico *Largo assai*, perfilado como un himno sutil y armónicamente audaz; ni tampoco del *Minueto*, fluctuante entre la sencillez y el elaborado cromatismo.

Aquel laboratorio de experimentación donde Haydn empezó a ensayar con este género recién nacido –que él mismo contribuyó a alumbrar–, daría varios de sus mejores resultados cuarenta años después. El ***Cuarteto Opus 76 nº3*** –también más conocido por su etiqueta que por su número de registro– fue compuesto probablemente en 1797. El *“Emperador”* y sus compañeros de catálogo fueron editados en Viena y en Londres, donde el periódico *The Times* anunció su publicación. Adosada a la fama que Haydn tenía en toda Europa, podemos admirar en esta obra el producto del conocimiento adquirido con la edad: Todo en él gira en torno al himno *“Dios salve al Emperador Francisco”*, que se manifiesta en plenitud en el segundo movimiento, diseñado como tema con variaciones. En ellas, va cambiando el protagonismo de los instrumentos a la hora de entonar, de forma intacta, la salve imperial. El *Allegro* inicial se encarga de dar la entrada a este himno con elegante vigor, el *Minueto* lo lleva al salón y el *Presto* final lo agita, anunciando tal vez los convulsos momentos que viviría el imperio décadas más tarde.

ondorengoengan, eta uler dezakegu haietako asko determinazio horren zordun izan zirela, musikaren hizkuntza hari kuartetoaren bidez eboluzionarazteagatik.

Zor artistiko horren adibide loriatsu bat **Ludwig van Beethoven** da. Egun hauetan bere katalogoko sail honen bi adibide gozatu ahal izango ditugu. El ***Si bemol maiorreko kuartetoa, opus 18 6. zk.*** 1799an konposatu zen eta egileak aukeratu zuen sei kuartetoko multzo hau ixteko, nahiz eta idatzi zuen azkena ez izan. Ziurrenik, *“Malenkonía”* deitu zion azken mugimendua oso nabarmena iruditzen zitzaiolako egin zuen. Edo, agian, amaiera emateko oso modu pertsonala zela pentsatu zuen –Beethovenek beti horren alde borrokatu zuen–, eta originala. Eta ez da ohikoa Beethovenek kuarteto bati horrelako amaiera ematea. Kuarteto horrek, bestalde, kanon nahiko konbentzionalak jarraitzen ditu, lehen bi mugimenduetan behintzat: *Allegro kementsua*, dantzaria eta iaioa eta, *Adagioa*, cantabile (kantagarria) eta zertxobait odolgabea. Originaltasuna *Scherzo* laburrean sortzen da, zeinak bulkada handiz aurre egiten baitie premiazko izaera ematen dioten zelula erritmikoei. Badirudi denak hartzen duela zentzua konklusio misteriotsuan amaitzen denean, non malenkonía iradokia bertan behera geratzen baita nekazari dantza atsegin bat sortzen den pasarteetan. Nostalgiaz tindatutako ezizen horrez gain, eskuizkribuan zerbait adierazten zaie interpreteei: “Pieza hau fintasun handienarekin tratatu behar da”. Horrela entzungo dugu.

Urte batzuk geroago, 1806an, **Beethovenek** berriro heldu zion generoari, eta ***7. Kuartetoa fa maiorrean opus 59*** konposatu zuen, Razumovski printzeari eskaini zizkion hiruretatik lehena, Vienako enbaxadore errusiarra zena. *Allegroko* izaerak gogorarazten digu lana hamarkada miresgarri batean kokatzen dela konpositorearentzat, bai sinfonikoki bai pianistikoki. Horrela transmititzen dute kantua hasten duen biolontxeloak –aro horretan ezohikoa dena– eta *Allegrettoak*, apetatsua eta zelula erritmiko egoki batek zeharkatzen duena, hainbestearaino amore eman eta arnasa hartzen duen bitartean. *Adagioak* lurralde espiritualetara garamatza, egilea sufritzen ari den eta etsipena gaintitzeko borrokatzen ari den gizakia dela gogoraraziz. Horretarako, zubi loretsu bat zabaltzen du trino baten gainean, eta horrek azken *Allegroa* eramaten gaitu. Bertan, ‘errusiar gaia’ entzuten dugu, izena ematen dion melomano noblearen omenaldia edo ekarpena. Bere oldarra instrumentu batetik bestera proiektatzen da, etenik gabe –arnasketa

En su larga trayectoria por el cuarteto de cuerda, Haydn fue acumulando experiencia y anticipándose a los procedimientos del siglo XIX: aplicó paulatinamente una mayor independencia a las voces instrumentales y utilizó de forma acertada las posibilidades individuales de cada uno. Esta audacia creativa resultó muy influyente para sus sucesores y podemos entender que muchos de ellos fueron deudores de esta determinación por hacer evolucionar el lenguaje de la música a través del cuarteto de cuerda.

Un ejemplo glorioso de esa deuda artística es **Ludwig van Beethoven**. Estos días podemos disfrutar de dos ejemplos de esta parcela de su catálogo. El ***Cuarteto en si bemol mayor, opus 18 nº6*** fue compuesto en 1799 y elegido por su autor para cerrar este conjunto de seis cuartetos, aunque no era el último que había escrito. Probablemente lo hizo porque le parecía muy destacado el último movimiento al que llamó *“La melancolía”*. O tal vez pensó que era un modo de concluir muy personal –aspecto por el que Beethoven siempre luchó– y original. Y es, desde luego, infrecuente el modo en que Beethoven pone fin a un cuarteto que, por otro lado, sigue unos cánones relativamente convencionales, al menos en los dos primeros movimientos: desenvuelto y danzante el *Allegro con brío*, cantabile y algo indolente el *Adagio*. La originalidad se desata en el breve *Scherzo* que, con fuerte impulso, va enfrentando las células rítmicas que le aportan su temperamento urgente. Parece que todo cobra sentido al desembocar en la enigmática conclusión, donde la melancolía sugerida queda en suspenso en los pasajes de los que brota una amable danza campesina. Además de este apodo teñido de nostalgia, en el manuscrito se indica algo a los intérpretes: “Esta pieza debe tratarse con la mayor delicadeza”. De este modo la escuchamos.

Unos años más tarde, en 1806, **Beethoven** abordó de nuevo el género y compuso su ***Cuarteto nº7 en fa mayor opus 59***, el primero de los tres que dedicó al Príncipe Razumovski, embajador ruso en Viena de quien toman el nombre. La entidad del *Allegro* nos recuerda que la obra se encuadra en una década prodigiosa para el compositor, tanto a nivel sinfónico como pianístico. Así lo transmite el violonchelo que inicia el canto –algo inusual en esa época– y el *Allegretto*, caprichoso y atravesado por una pertinaz célula rítmica que, de tanto en tanto, cede y respira. El *Adagio* nos lleva a territorios espirituales, recordándonos que el autor es un hombre que sufre y lucha por vencer la desesperanza. Para ello, tiende

labur bat azkenean bulkada hartzeko-, eta Beethovenek orduan errefusatu zutenei kuartetoaz esandakoa gogorarazten digu: “etorkizunerako da”.

Franz Schubertek bere **Quartettsatz do minorrean** konposatu zuen 1820an, amaitu gabeko obrez jositako une bereziki zail batean. “Kuartetoaren mugimendu” horretan, tonu ilunez tindatuta eta erritmo bortitz eta askatasun harmoniko aitzindari batek bultzatuta, hogeitaka urteko honen tragediari erreparatzen diogu, nahiz eta gaztea izan, heldutasun musikal betea baitu, eta horrekin bere larritasun guztia adierazten du. Gaztetasuna berriz ere tragediarekin lotzen da bere **Kuartettoa re minorrean D810 “Heriotza eta dontzeila”** lanaren pentagrametan, aurreko obran itxuraz falta zitzaion nagusitasuna erakusten duen miraria. 1824an argitu zuen, eta, hainbeste aldiz gertatu zitzaionez, ez zuen argitaratuta ikusi. Urte batzuk lehenago konposatu zuen eta hemen **Andantearen** oinarri gisa erabiltzen duen abesti bati zor dio bere izenburua: “Ez izan beldur, emadazu zure eskua, zure laguna naiz.”, heriotza esaten dio dontzeilari abesti horretan, zeinaren melodia geldo eta xuxurlaria bariazio desberdinetan eraldatuz doan. Bere lirismo intimoa hasierako irmotasun tirabiratsu eta dramatikoarekin, **Scherzoren** diskurtso basatiarekin –barnean Schubert-en argiak baretuta- eta amaieraren amorru obsesiboarekin bizi da. Guzti horiek egiten dute kuarteto hau generoaren lan gailenetako bat.

Felix Mendelssohn gazteak laster ulertu zuen Beethovenen kuartetoen dimentsioa, eta haren heriotzaren berri –hunkitua eta abaildua- jaso ondoren, bere **Kuartettoa la minorrean konposizioa opus 13 jorratu** zuen 1827an. Bere lehen bi mugimenduetan azken Beethovenen oihartzunak entzuten dira, eta bereziki ausarta da bigarren **Adagion** hasierako melodiaren nobleziatik asalduraren eta misterioaren arteko ihes kromatikoraino egiten duen trantsizioa. Xarma eta gardentasuna **Intermezzoan** itzultzen dira, dramatismoa musikari goiztiar honen talentuaren lekuko den obra baten amaieraz jabetu aurretik.

Musikologiaren arabera, **Chaikovskiren 1. Hari kuartettoa re maiorrean** errusiar musikaren lehen adibideetako bat da genero honetan. 1871n osatu zen, eta garai hartan bere herrialdean eztabaidatzen ziren bi joerak beste inork ez bezala lotu zituen konpositore baten emaitza da: errusiar herri espiritua erreskatatzea, europazaleen lehentasunen aurrean. Bi korronte estetiko horiek

un puente florido sobre un trino que nos lleva al **Allegro** final. En él oímos el ‘tema ruso’, homenaje o aportación del noble melómano que le da nombre. Su ímpetu es proyectado de un instrumento a otro sin tregua –una brevísima respiración al final para coger impulso- y nos hace recordar lo que Beethoven dijo del cuarteto a quienes lo rechazaron entonces: “es para el futuro”.

Franz Schubert compuso su **Quartettsatz en do menor** en 1820, en un momento especialmente difícil para él, plagado de obras sin terminar. En este “movimiento de cuarteto”, teñido de una tonalidad sombría y alentado por un ritmo violento y una libertad armónica pionera, nos asomamos a la tragedia de este veinteañero que posee, pese a su juventud, una madurez musical plena con la que expresa toda su angustia. La juventud se enlaza de nuevo con la tragedia en los pentagramas de su **Cuarteto en re menor D810 “La muerte y la doncella”**, un milagro que demuestra el dominio que pareció faltarle en la obra anterior. Lo alumbró en 1824 y, como le sucedió tantas veces, no lo vio publicado. Debe su título a una canción que había compuesto unos años antes y que utiliza aquí como base para el **Andante**: “No temas, dame tu mano, yo soy tu amiga”, le dice la muerte a la doncella en esa canción, cuya melodia lenta y susurrante va transformándose en las distintas variaciones. Su íntimo lirismo convive con la rotundidad tensa y dramática del inicio, con el discurso salvaje del **Scherzo** –apaciguado en su interior por la luz de Schubert- y con la furia obsesiva del desenlace. Todo hace de este cuarteto una de las obras cumbre del género.

El joven **Felix Mendelssohn** comprendió pronto la dimensión de los cuartetos de Beethoven y tras recibir –impactado y abatido- la noticia del fallecimiento de éste, abordó la composición de su **Cuarteto en la menor opus 13** en 1827. En sus dos primeros movimientos resuenan los ecos del último Beethoven y es particularmente audaz la transición que hace, en el segundo **Adagio**, desde la nobleza de la melodía inicial hasta la fuga cromática, oscilante entre la agitación y el misterio. El encanto y la transparencia vuelven en el **Intermezzo**, antes de que el dramatismo se apodere del final de una obra que testifica el talento de este músico precoz.

La musicología considera que el **Cuarteto de cuerda nº1 en re mayor** de **Chaikovski** es el primero de su género alumbrado por la música rusa. Sucedió en 1871 y es digno fruto de un compositor que enlazó como nadie las dos tendencias que se

artearen adierazpen guztietan izan ziren aurrez aurre, baina Chaikovskik frogatu zuen berrikuntza kosmopolita tradizioarekin nahas daitekeela. Nolakotasun horrek, barne aitortzarako duen joerari lotuta, partitura berezi hau egituratu zuen, lehen mugimendutik hunkitzen gaituena (**schubertiar** airea duena), **Finaleraino**, indartsu, haserre eta jai girokoa. Giro herrikoa **Scherzoren** bizitasun eta kontraste erritmikoekin eta **Andante cantabile** ahaztezinaren doinu ukrainar xumearekin iristen da. Horretan, gainera, atsegin handia ematen digu aristokrazia errusiarraren nagikeria sentimentalera baztertzeko ideia delikatuak. Tolstoik negar egin omen zuen hura entzutean...

Bedřich Smetanak 1876an amaitu zuen bere **1. Kuartettoa mi minorrean**. Asmo programatiko argi batekin egin zuen – bere hizkuntzan berria ez zen zerbait –, eta **“Nire bizitzaz”** deitu zion, edukia argitaratu eta nahiko geroago arte azaldu ez zuena. Lanaren narrazio sekuentzia honako hau da: “lehen mugimenduak gaztaroa, artearekiko maitasuna, anbizio sortzailea eta heldutasunak dakarren drama eta zorigaitz intuizio urduria nahasten dituen nostalgia apur bat sinbolizatzen du. Bigarrenak gazteen haizetea deskribatzen du, txekiar dantzen erokeria bat barne. Hirugarrenak lehen maitasunak, nire emaztea izango zen neska eder batek, eragindako kolpearen oroitzapen zirrargarria kontatzen du. Amaierak musika txekiarraren benetako indarraz kontzientzia hartzea adierazten du, kontzientzia nazionalaren biltzaile gisa, eta pozik egiaztatzen du aukeratutako bidea, kulturarekiko eta aberriarekiko konpromisoarena, arrakastaren bidea dela... gaixotasuna eta gorrieria basatik sartu arte, eta, azkenean, min eta hondamendi handiena eragiten dutela.”

1887an, **Antonín Dvořákek** gaztaroko lan bat berrikustea erabaki zuen. Hogeita bi urte lehenago konposatutako abesti zikloa zen, bere koinata izango zen emakume batenganako maitasunaren emaitza: “Imajinatu gazte maitemindu bat, horretaz ari dira abestiak!” Lan goiztiar honi oso atxikia zegoen eta bere bizitzan zehar hainbat aldiz itzuli zen bertara, zikloko melodia batzuk edo besteak genero desberdineko konposizioetan erabiliz: operak, piano piezak edo abesti berriak. Eta baita **Cipreses kuartetooan** ere, jatorrizko doinuen lirismo eta adierazpen fin eta sentimental guztia gordetzen duena.

Urte batzuk geroago, 1894an, **Dvořákek** urte berriari ongietorria eman zion, bere **Kuartettoa**

debatian entones en su país: el rescate del espíritu popular ruso frente a las preferencias europeístas. Estas dos corrientes estéticas se enfrentaron en todas las manifestaciones del arte, pero Chaikovski demostró que la innovación kosmopolita puede entreverarse con la tradición. Esta cualidad, asociada a su inclinación por la confesión íntima, articulan una partitura singular que nos conmueve desde el primer movimiento –de aroma **schubertiano**- hasta el **Finale**, vigoroso, desenfadado y festivo. El aire popular llega con la vivacidad y los contrastes rítmicos del **Scherzo** y con la sencilla melodía ucraniana del inolvidable **Andante cantabile**. En éste, nos deleita además una delicadísima idea con la que abandonarnos a la indolencia sentimental de la aristocracia rusa. Cuentan que Tolstoi lloró al escucharlo...

Bedřich Smetana terminó su **Cuarteto nº1 en mi menor** en 1876. Lo hizo con una intención claramente programática –algo que no era nuevo en su lenguaje- y lo llamó **“Demivida”**, sin explicar su contenido hasta bastante después de su publicación. La secuencia narrativa de la obra es esta: “el primer movimiento simboliza con una nostalgia algo turbulenta la juventud, el amor por el arte, la ambición creadora y la desasosegada intuición de drama e infelicidad que trae la madurez. El segundo describe el vendaval de la juventud, incluyendo una locura de danzas checas. El tercero relata el emocionante recuerdo del impacto causado por el primer amor, una hermosa joven que habría de ser mi esposa. El final representa la toma de conciencia de la fuerza real de la música checa como aglutinadora de la conciencia nacional, constatando con satisfacción que el camino elegido, de compromiso con la cultura y la patria, es el camino del éxito... hasta que irrumpen brutalmente la enfermedad y la sordera, que acaban por provocar el más desgarrado de los dolores y la catástrofe final.”

En 1887, **Antonín Dvořák** decidió visitar una obra de juventud. Se trataba de un ciclo de canciones que había compuesto veintidós años antes, fruto de su amor por una mujer que acabaría siendo su cuñada: “Imáginese a un joven enamorado, ¿de eso tratan las canciones!”. Dvořák estaba muy apegado a esta obra temprana y volvió a ella varias veces a lo largo de su vida, utilizando unas u otras melodías del ciclo en composiciones de distinto género: óperas, piezas pianísticas o nuevas canciones. Y también en el **Cuarteto Cipreses**, que conserva todo el lirismo y la expresión refinada y sentimental de las tonadas originales.

fa maiorrean opus 96, 12. zk. estreinatuz. Bostonen gertatu zen, urtarrilaren 1ean. Txekiar konpositoreak 1892tik New Yorkeko Kontserbatorioa zuzentzen zuen, “iparramerikar” ikutua izango zuen estilo bat lortzeko asmoz sortua. Estatu Batuetako komunitate beltzen hizkuntza musikalaren ezaugarri batzuk ezagutu eta partituran sartu zituen Dvořákek: zelula erritmiko sinkopatuak, eredu modalak, zazpigarreneko tarteak... Hortik datorkio “**Amerikarra**” ezizena. Hala ere, ezaugarri horietako batzuk konpositorearen jaioterrikoa zen Bohemiako eskualdeko estetika musikarekin bateragarriak dira. Horregatik, hasierako ***Allegroaren*** eskala pentatonikoen bidez eraikitako ideiak, ***Lentoren*** nostalgia lasaia, ***Molto vivace***-ren zakartasun garbi eta hautsia edo ***Vivace-ren*** energia kutsakorra bateragarriak dira bi kulturen musikarekin, eta kuarteto honetan hibridazio gogoangarria bultzatzen dute.

Eta atal honetan arrotz bat sartu zaigu. **Luigi Boccherinik** Madrilgo giroaren benetako marrazkia eskaini zuen “***Madrilgo kaleetako gaueko musika***” ezagunean. 1780an harizko kintettoa idatzi zuen, kuarteto tradizionalari bigarren biolontxelo bat gehituz. Zerbait logikoa konpositore-interpretatzaile honengan, bere garaiko biolontxelo jotzaile onenetako bat, ekimen honekin obraren soinuak sakontasunean eta berotasunean irabaztea lortu zuena. Aldi berean, talde emankorrago horrek efektu akustikoen sorkuntzan arrakasta izatea errazten zion, bere kaleko ikusle postuan geldirik dagoen norbaitek prozesio batera hurbiltzen den bezain laster, urruntzen den bezala.

Ahots musika

Abestiak konposatzen dituenak, sarritan, bere joera literarioak musika idazteko beharrarekin lotzea bilatzen du. Baina, batzuetan, sorkuntzara eramaten duena ahots musikan intertestualitatearekiko lilura da. Hori gertatzen zitzaien Jaialdiaren programazioan dauden musikagileetako batzuei.

John Dowland malenkoniari lotutako arrazoi musikalaren lehen bultzatzaileetako bat izan zen. Maiz erabili zuen nota multzo bat, oso pixkanaka jaitsiz -mugimendu kromatikoagatik-, aiene sentsazioa transmititzen duena. Bere izenburuetako batzuetan “malko” (“tears”) hitza ere sartu zuen, eta ***Semper Dowland semper dolens*** izeneko *pavana* dantza osatu zuen, bere hitzen atsekabeari

Unos años después, en 1894, **Dvořák** daba la bienvenida al nuevo año estrenando su ***Cuarteto en fa mayor opus 96 nº12***. Sucedió en Boston, el 1 de enero. El compositor checo dirigía desde 1892 el Conservatorio de Nueva York, fundado con el propósito de contribuir al logro de un estilo que sonara “norteamericano”. Dvořák conoció e introdujo en la partitura algunos rasgos del lenguaje musical de las comunidades negras de Estados Unidos: células rítmicas sincopadas, patrones modales, intervalos de séptima... De ahí le viene el sobrenombre de “**Americano**”. Sin embargo, varios de estos motivos son compatibles con la estética musical de la región de Bohemia, de la que el compositor procedía. Por ello, las ideas construidas por escalas pentatónicas del ***Allegro*** inicial, la serena nostalgia del ***Lento***, la franca y quebrada rudeza del ***Molto vivace*** o la contagiosa energía del ***Vivace*** son compatibles con la música de ambas culturas y favorecen en este cuarteto una memorable hibridación.

Y en esta sección se nos cuela un intruso. **Luigi Boccherini** trazó un auténtico fresco del ambiente madrileño en su popular “***Música nocturna de las calles de Madrid***”. Fue escrito, en 1780, para quinteto de cuerda, añadiendo al cuarteto tradicional un segundo violonchelo. Algo lógico en este compositor-intérprete, uno de los mejores violonchelistas de su tiempo que, con esta iniciativa, logró que el sonido de la obra ganara en profundidad y calor. A la vez, este grupo más nutrido le facilitaba el éxito en la creación de los efectos acústicos que percibe alguien que asiste, quieto en su puesto de espectador callejero, a una procesión que tan pronto se acerca, como se aleja.

Música vocal

Quien compone canciones busca, a menudo, conectar sus inclinaciones literarias con la necesidad de escribir música. Pero a veces, lo que arrastra a la creación en el género vocal es la fascinación por la intertextualidad. Esto les sucedía a varios de los compositores cuya música encontramos en la programación del Festival.

John Dowland fue uno de los primeros impulsores del motivo musical asociado a la melancolía. Utilizó con frecuencia un conjunto de notas que, descendiendo muy gradualmente -por movimiento cromático-, transmiten una sensación de lamento. También incluyó en varios de sus títulos la palabra

erreferentzia eginez. Baina hunkitzeko gaitasun horretatik haratago, Dowlanden musika gozatu egiten da haren testuen edertasunagatik. Oraingo honetan, Ingalaterra isabeldarraren giro berezia ikus dezakegu, ahots formazio desberdinetako abestiak eta lauteko piezak tartekatuko baitira nortasun konplexu eta bizitza gorabeheratsua duen musikari honen biografiako pasarte batzuen narrazioarekin. Omenaldi ederra, haren heriotzaren laugarren mendeurrena betetzen den urte honetan.

Robert Schumann 1840an ***Myrthen*** konposatu zuen, urte oparoa, non bere bi grina handiak lotzeko modurik egokiena aurkitu zuen: musika eta poesia. “Artelanunibertsalbaten moduko zer baitbihurtzeko” asmoarekin eta erupzioan dagoen sumendi baten kemenarekin, irakurle aseegin eta gizon maitemindu honek urte horretan zehar bere katalogoko ***liederren*** erdia baino gehiago konposatu zuen. “Hizkuntzaren eta musikaren arteko sentimendu batasuna” bilatzen zuen, bertsoen interpretazio zehatza baino gehiago. Mirtosen sorta hau Clara Wiecki egindako maitasun eta mirespen eskaintza gisa sortu zen, eta hari eskaini zion hitz hauekin: “Nire Klara maiteari, gure ezkontzaren bezperan”. Hogeita sei kantuko sorta bat bildu zuen, alemaniar eta ingeles poeta batzuen testuei buruzkoa, eta Schumannen maitasunaren eta musaren ñabardura guztiak erakusten dituen aukeraketa bat eskaini zigun: samurtasuna, oparotasuna, intimitate bikaina edo zerbait kontaezinezkoaren esentzia.

Carlos Guastavinok bere herrialdearen irudi erromantiko eta liluragarri bat erakutsi nahi izan zion munduari, nostalgia apur batez betea gainera. Irudi hori poesiaren bidez eskaini nahi izan zuen, baita jendearen, faunaren eta floraren bidez ere. 1969ko ***Flores argentinas*** lana krabelinaren, txilinaren, jazminaren edo madreseibaren alegoria usaintsu eta ozenen eskukada bat da, Argentinako folkloreko elementu batzuetatik destilatuak, soinu usaintsu eta xarmagarriekin.

Musikagileen ahotserako eta pianorako pieza batzuk ere aurkitu ditugu programan, genero horretan konposatzeko gaitasun handia erakutsi zutenak, hala nola **Mendelssohn, Brahms** eta **Sorozabal**.

Marcel Prousten paradoxa hau izan zen: bere garaiko hainbat musikarirekin harreman estuak izan ondoren -intimoak kasuren batean- eta aipamen musikalak bere hitzaldi literarioaren antolatzaile gisa erabili bazuen ere, ez zuela musika tresnarik jotzen. Edizio honetan, Jaialdiak Prousten eta haren soinu nahikarien inguruko musika eszena

“lágrimas” (“tears”) y compuso una pavana titulada ***Semper Dowland semper dolens***, aludiendo a la aflicción que inunda su lenguaje. Pero, más allá de esta capacidad de conmover, la música de Dowland se disfruta por la belleza de su fraseo. En esta ocasión, podemos vislumbrar la particular atmósfera de la Inglaterra isabelina, ya que las canciones en distintas formaciones vocales y las piezas de laúd serán intercaladas con la narración de algunos episodios de la biografía de este músico de personalidad compleja y vida azarosa. Un buen homenaje en este año en que se cumple el cuarto centenario de su fallecimiento.

Robert Schumann compuso ***Myrthen*** en 1840, año prolífico en el que encontró la manera ideal de enlazar sus dos grandes pasiones: la música y la poesía. Con la intención de “fundirlas en algo que fuera como una obra de arte universal” y con el ímpetu de un volcán en erupción, este lector insaciable y hombre enamorado, compuso a lo largo de ese año más de la mitad de los ***lieder*** de su catálogo. Buscaba “la unidad de sentimiento entre el lenguaje y la música”, más que la interpretación exacta de los versos. Este ramillete de ***Mirtos*** nació como ofrenda de amor y admiración hacia Clara Wieck y a ella fue dedicado con estas palabras: “A mi querida Clara, en la víspera de nuestra boda”. En él reunió una serie de veintiséis canciones sobre textos de varios poetas alemanes e ingleses, del que nos ofrecen una selección que exhala todos los matices del amor y la musa de Schumann: la ternura, la exuberancia, la sublime intimidad o la esencia de lo inefable.

Carlos Guastavino buscó mostrar al mundo una estampa romántica y seductora de su país, que resultó, además, impregnada de cierta nostalgia. Quiso ofrecer esa imagen a través de la poesía y también de la gente, la fauna y la flora. Sus ***Flores argentinas***, de 1969, son un puñado de alegorías aromáticas y sonoras del clavel, la campanilla, el jazmín o la madreSelva, destiladas desde algunos elementos del folklore argentino, con la intención de sonar fragantes y encantadoras.

También encontramos en el programa algunas piezas para voz y piano de compositores que demostraron su sobrado talento para componer en este género como fueron **Mendelssohn, Brahms** y **Sorozabal**.

La paradoja de **Marcel Proust** fue que, habiendo mantenido estrechas relaciones con varios músicos de su momento -íntimas en algún caso- y utilizando las alusiones musicales como organizadoras de su discurso literario, no tocaba ningún instrumento

pare bat proposatu dizkigu. Bi aukera on Schubert, Schumann, Wagner edo Ysaather-en partituren inguruan biltzeko, baita Chopin, Fauré, Debussy, Hahn edo Lekeu bezalako frantziar esparruko konpositoreen partituretan ere. Horien bitartez eta kafe orduan, hainbat interpretek garai guztietako idazle melomanoenetako baten giroan murgiltzera gonbidatzen gaituzte.

Formazio handiak

Egun hauetan espazio pribatuetan –elizatik edo antzokitik kanpo– interpretatzeko sortu ziren konposizioez ere goza dezakegu, baina formazio handiagoen bidez. Gehienetan, horrelako ganbera taldeek interpretatzaile bat izaten dute tinbre instrumental bakoitzeko. Horrela, musikari bakoitzaren protagonismoa ahalbidetzen da, etengabeko elkarrizketa esparru batean.

Biola consorta tamaina eta afinazio desberdinetako biola multzo bat da, erreperatorio propio nabarmena duena. Ingalaterran onarpen handia izan zuen XVI. mendetik eta **Henry Purcellek** ondare bikaina utzi zuen. Adibidez, bere **Chacona sol minorrean Z. 730**. Sormenaren muina dantza barrokoa da, eta, aldi berean, hainbat ahotsetako diskurtsoaren ikuspegiak lotura du polifonia sakratuarekin. Azpimarratzekoa da, halaber, errepikapena, motiboak lerro instrumental batetik bestera igarotzean nabarmena, eta horrek sentsazio ziklikoa edo betiko mugimendua sortzen du.

Musica Alchemica taldeak bi programaproposatzen dizkigu: bata **“edertasunak”** egituratua eta bestea **“entropiak”**. Bi gonbidapen dira soinu bidaia bana egiteko, hari igurtzi eta pultsatuko instrumentuekin batera, Barroko goiztiarrenetik hasi eta XVIII. mendean goia jo zuen arte. Horiekin, hainbat musikagilek Espainian, Italian, Frantzian, Austrian eta Alemanian utzitako aztarnak ikus ditzakegu. Besteak beste, Dario Castello, Johann Schmelzer, Andrea Falconiero, Domenico Scarlatti, Johann von Westhoff, Heinrich von Biber, Nicola Matteis edo Jean-Baptiste Drouart de Bousset-en sonaten, **ciacconen** edo **folien** bidez egingo dute.

L’Arpeggiatarekin Mediterraneo ertzera joango gara. Zehazkiago, XVII. mendeko Napoli liluragarriara. Garai hartan, hiriko herri musika, musika akademikoarekin, erlijio sentimenduarekin, egunerokotasunarekin eta italiar eta espainiar kultur tradizioekin nahasten zen. Gortearen, antzerkiaren eta kalearen arteko elkarrekiko

musical. El Festival nos propone en esta edición un par de escenas musicales en torno a la figura de Proust y algunas de sus querencias sonoras. Dos buenas oportunidades para reunirnos en torno a las partituras de Schubert, Schumann, Wagner o Ysaÿe y también de compositores de la órbita francesa como Chopin, Fauré, Debussy, Hahn o Lekeu. A través de ellas y a la hora del café, varios intérpretes nos invitan a sumergirnos en el ambiente de uno de los escritores más melómanos de todos los tiempos.

Formaciones mayores

Estos días también podemos disfrutar de composiciones que nacieron para ser interpretadas en espacios privados –fuera de la iglesia o del teatro–, pero a través de formaciones más grandes. La mayor parte de las veces, este tipo de agrupaciones camerísticas tienen un intérprete por cada timbre instrumental. Así, se permite el protagonismo de cada músico, en un marco de diálogo constante.

El **consort de violas** es un conjunto de violas de diferentes tamaños y afinaciones, que cuenta con un destacado repertorio propio. En Inglaterra tuvo gran aceptación desde el siglo XVI y **Henry Purcell** dejó un excelente legado. Un ejemplo es su **Chacona en sol menor Z. 730**. Su núcleo creativo radica en la danza barroca, al tiempo que su visión del discurso a varias voces mantiene vínculos con la polifonia sacra. Destaca también la reiteración, patente en el tránsito de motivos de una línea instrumental a otra, lo que genera una sensación cíclica o de movimiento perpetuo.

La agrupación **Musica Alchemica** nos propone dos programas: uno vertebrado por **“la belleza”** y otro por **“la entropía”**. Son dos invitaciones a realizar sendos viajes sonoros, acompañados por instrumentos de cuerda frotada y pulsada, desde el Barroco más temprano hasta su apogeo en el siglo XVIII. Con ellos podemos recorrer las huellas que dejaron varios compositores por España, Italia, Francia, Austria y Alemania. Lo harán a través de sonatas, **ciacconas** o **folias** de Dario Castello, Johann Schmelzer, Andrea Falconiero, Domenico Scarlatti, Johann von Westhoff, Heinrich von Biber, Nicola Matteis o Jean-Baptiste Drouart de Bousset, entre otros.

Con **L’Arpeggiata** nos trasladaremos a orillas del Mediterráneo. Más concretamente a la deslumbrante Nápoles del siglo XVII. Esta ciudad era entonces un vibrante crisol donde la música popular se

eraginak ohikoa zena gainditu zuen, eta melodiak eta erritmoak libreki distirarazi zituen, inprobisazioa sormenaren berezko tresna gisa erabiliz, bai ahots arloan, bai instrumentuan. Eraitza folkloreaken eta akademiaren arteko mestizajeko **Alla Napoletana** programan jaso da, askotariko erreperatorio koloretsuarekin: **tarantelak**, artzain eta maitasun kantak, aria birtuosistikoak edo dantza grinatsuak. Dena eskema barrokoetan kokatzen da, horien zabalpena eginez.

Suitea

Musikaren arloan, **suite** formatuan, osotasun organiko batean elkarren segidan doazen eta instrumentu batek edo gehiagok interpretatzen dituzten pieza batzuk biltzen dira, labur samarrak. Askotan, suitearen mugimenduak dantza aire ezberdinetan oinarritzen dira. Generoa Barrokoan loratu zen, eta, garai klasikoan interesik ez izateagatik etenaldi bat egin ondoren, musika intzidentaletik zetozen piezen aglutinatzaile gisa erabili zen berriro. Hori XIX. mendearen bigarren erditik aurrera gertatu zen.

Dirudienez, **Haendelen Uretako Musika** Georg de Hannoverren induljentzia lortzeko beharretik sortu zen. Musikagilea kaperako maisua zen, bere lanpostura ez itzultzea erabaki zuen arte. Haendel Londresera joan zen eta hiriko bizitza musikalak liluratuta utzi zuen. Kontua da azkenean Ingalaterrako Jorge I.a izan zela lana eskaini ziona, eta hura irain handia zela. Orduan, langileak pieza batzuk idatzi zituen erregearen itsasontziarekin batera Tamesis ibaian barrena zihoan gabarra batetik interpretatzeko. Ontzi horretan estreinatu zen obra 1717an. Pieza guztien konposizio data zehatzei buruz zalantzak daude, eta hiru suitetan aurkezten dira. Horietako batzuk entzungo ditugu hemen.

Johann Sebastian Bach katalogoan hainbat formazio instrumentaletarako idatzitako suite ausart eta erakargarrienetako batzuk aurkitzen ditugu. **2. Suitea si minorrean BWV 1067** 1738 eta 1739 bitartean amaitu zen, eta bertan, frantses inspirazio esplizituko **Ouverture** baten ondoren, jatorri bereko hainbat dantza daude, hala nola **Rondeau**, **Bourée** edo **Menuet**. Flautak oso paper nabarmena du suite honetan, eta bereziki gogoangarria da txantxa txiki hori, **–Badineri** goxoa, amaiera jartzeko erabiltzen dena.

mezcló con la académica, el sentimiento religioso con lo cotidiano y la tradición cultural italiana con la española. La mutua influencia entre la corte, el teatro y la calle trascendió lo convencional e hizo que las melodías y los ritmos brillaran libremente, usando la improvisación como herramienta inherente a la creatividad, tanto en la esfera vocal como en la instrumental. El resultado se recoge en dos programas, **Alla Napoletana**, de mestizaje entre folklore y academia, con un repertorio variado y colorido: **tarantelas**, canciones pastoriles y de amor, arias virtuosísticas o danzas apasionadas. Todo se enmarca en los esquemas barrocos, ensanchándolos.

Suite

En el ámbito musical, la palabra **suite** alude a una serie de piezas, relativamente breves, que se suceden en un todo orgánico y que son interpretadas por uno o varios instrumentos. En muchas ocasiones, los movimientos de la suite están basados en diferentes aires de danzas. El género floreció en el Barroco y, tras una pausa por desinterés en el periodo clásico, volvió a utilizarse como aglutinante de piezas que provenían de la música incidental. Esto sucedió a partir de la segunda mitad del s. XIX.

Parece ser que la **Música acuática** de **Haendel** nació de la necesidad de obtener la indulgencia de Georg de Hannover, de quien el compositor era maestro de capilla hasta que decidió no regresar a su puesto de trabajo. Haendel había viajado a Londres y la vida musical de la ciudad le dejó fascinado. El caso es que su empleador acabó siendo Jorge I de Inglaterra y el agravio resultaba grande. El empleado escribió entonces una serie de piezas para ser interpretadas desde una barcaza que acompañaba a la embarcación del rey en sus paseos por el Támesis, donde se estrenó esta obra en 1717. Hay dudas en las fechas exactas de composición de todas las piezas, que se presentan reunidas en tres suites. Escucharemos aquí algunas de ellas.

En el catálogo de **Johann Sebastian Bach** encontramos algunas de las suites más audaces y atractivas escritas para diversas formaciones instrumentales. La **Suite nº2 en si menor BWV 1067** fue terminada entre 1738 y 1739 y en ella, tras una **Ouverture** de explícita inspiración francesa, se suceden varias danzas de la misma procedencia, como el **Rondeau**, la **Bourée** o el **Menuet**. La flauta tiene en esta suite un papel muy destacado y es especialmente memorable esa pequeña broma –la

Edvard Griegek 1884an konposatu zuen bere ***Suite Holberg***, Ludvig Holberg literato eta herrikidearen jaiotzaren bigarren mendeurrena ospatzeko. Jatorriz pianorako idatzia, Griegek hurrengo urtean hemen gozatuko dugun harizko orkestrarako bertsioa egin zuen. Erabat erromantikoa izan arren, bere garaian “antzinako estiloko suite” bezala ezagutu zen, ***gavota***, ***musette*** edo ***rigodón*** bezalako dantza barrokoak sartzeagatik. Keinu handia omenduaren garaia.

Ottorino Respighi konpositore eta orkestra zuzendari izateaz gain, musikologo bat ere izan zen, bigarren bizitza bat ematen zieten piezak berraurkitzen gozatzen zuena. Urte batzuetan, Errenazimentuko eta Barrokoko hainbat pieza bildu eta transkribatu zituen modu askean, lauterako konposatuak, eta hiru serie edo ***suitetan*** bildu zituen, ***Antzinako aireak eta dantzak*** izenarekin. 1931ko **3. suitea** entzungo dugu hemen, arkudun harizko instrumentuen bidez, Besard, Roncalli eta beste egile anonimo batzuen aria gortesau, ***passacagliar*** eta ***siziliarren*** oihartzunak helarazten dizkiguna, fintasun eta malenkonia handiko giro batean.

Divertimento

Klasizismoaren gako estetikoak –oreka, argitasuna, naturaltasuna eta gustu ona– musika genero berrien agerpenaren oinarrian daude. Horietako asko arinak dira. ***Divertimento*** delakoaren kasua da hori, eta bere izenak agerian uzten du publikoa entretenitzeko asmoa, dramatismotik eta espresionismo barrokoaren berezko kontrasteetatik ihesi.

Mozarten *Divertimento si bemol maiorrean K137*, 1772an konposatua, sinfonia italiarraren antzekoa da nolabait, hiru mugimendutan. Izan ere, Mozart bi aldiz egon zen Italian eta hirugarren bidaia prestatzen ari zen hainbeste miresten zuen eta hainbeste ikasi zuen musika santutegi horretara. Baina Haydn anaian, Josephen eta Michaelen, eragin austro-alemaniarra ere badu, eta hari laukote batek gunee txikiagoan antzezteko moduan idatzita dago. Partituran halako kutsu erromantiko bat ere sartzen da, garai hartan eskola klasikoan hezitako nerabe salzburges batengandik etorrita bitxia zena.

Michael Haydnek, Joseph ospetsuenaren anaia gazteena eta Mozarten lagun mina Salzburgon, urtebete geroago, 1773an, ***Nocturno sol maiorrean*** konposatu zuen. Erromantizismo kutsua dario, eta ez du eraginik bere izaera galant eta arinean.

deliciosa ***Badinerie***– con que se pone el punto final.

Edvard Grieg compuso su ***Suite Holberg*** en 1884 para conmemorar el bicentenario del nacimiento de Ludvig Holberg, literato y paisano suyo. Escrita originalmente para piano, Grieg hizo al año siguiente la versión para orquesta de cuerda que disfrutamos aquí. Pese a ser plenamente romántica, ya en su época se la conoció como “Suite en estilo antiguo” por incluir danzas barrocas como la ***gavota***, la ***musette*** o el ***rigodón***. Todo un guiño a la época del homenajeado.

Ottorino Respighi fue, además de compositor y director de orquesta, un musicólogo que disfrutaba redescubriendo piezas a las que les daba una segunda vida. Durante varios años recopiló y transcribió de forma libre varias piezas del Renacimiento y del Barroco, compuestas para laúd, y las reunió en tres series o ***suites*** con el nombre de ***Aires antiguos y danzas***. Escucharemos aquí la ***Suite nº3*** de 1931 que, a través de los instrumentos de cuerda con arco, nos hace llegar los ecos de arias cortesanas, ***passacaglias*** y ***sicilianas*** de Besard, Roncalli y otros autores anónimos, en un clima de arcaico refinamiento y cierta melancolía.

Divertimento

Las claves estéticas del Clasicismo – equilibrio, claridad, naturalidad y buen gusto– están en la base de la aparición de nuevos géneros musicales. Gran parte de ellos, de carácter ligero. Es el caso del ***Divertimento***, cuyo nombre revela su propósito de entretener al público, huyendo del dramatismo y los contrastes propios del expresionismo barroco.

El ***Divertimento en si bemol mayor K137*** de **Mozart**, compuesto en 1772, se asemeja en cierto modo a la sinfonia italiana en tres movimientos. Esto se debe a que Mozart había estado dos veces en Italia y estaba preparando su tercer viaje a ese santuario musical que tanto admiraba y del que tanto aprendió. Pero también desprende el influjo austro-alemán de los dos hermanos Haydn, Joseph y Michael, y está escrito de tal manera que puede ser interpretado por un cuarteto de cuerda en un entorno más reducido. También se cuela en la partitura un cierto aire romántico, original entonces viniendo de un adolescente salzburgués educado en la escuela clásica.

Michael Haydn –hermano menor del más afamado Joseph y amigo íntimo de Mozart en Salzburgo–

Arintasun horrek hemezortzi urteko ***casaciones*** edo ***divertimentos*** estiloan kokatzen du, horietako asko ilunabarrean interpretatzeko pentsatuak. Joseph anaiaarenarekin alderatuta proiektzio txikiagoa izan arren, litekeena da Haydn nagusi honek Mozart estimulatzeari – ia hogeitaz urte txikiago – bere lehen hari kintetoari heltzeko, hemezortzi urte bete gabe zituenean.

Europa erdialdeko klasizismoko entretenimendu piezen herentziari jarraituz, **Leó Weiner** hungariarrak bere ***Divertimento harietarako Op 20, 1. zk*** konposatu zuen 1934an. Bertan, nolabaiteko neoklasizismoa eta hungariar musika tradizionala uztartzen ditu, ***csardak***, ***rokatanc*** edo ***verbunkos*** bezalako dantzen sekuentzietatik abiatuta.

Urte horretan bertan estreinatu zuen **Benjamin Britten**ek bere ***Sinfonia Sinplea***, eta hamar eta hamahiru urte bitartean zituenean berak konposatutako ideia musikal batzuk bildu zituen bertan. Izenburuak adierazten duen erraztasunarekin, lau mugimenduko bagatela zoragarri honek hari instrumentuek artikulatzeko eskaintzen dituzten aukerak aprobetxatzen ditu. Bertan, entzuteak asalduratik bihurrikeriara garamatza, ***country*** giroko herrikoitik, umeen jolasaren arintasunetik edo nerabezaroako sentimentalismotik pasatuz.

Béla Bartók-ek 1939an konposatutako **Harizko orkestrarako Dibertimentua. Sz 113**, XX. mendeko mezenas handienetako bat den Paul Sacherrek egindako enkargu baten emaitza da, zeinak konpositoreari XVIII. mendeko espiritua berpizteko obra bat eskatu zion. Estilo neoklasiko hori hainbat konpositorek erabili zuten urte haietan, iraganeko patroiz estilistikoak berrikusi nahian, beren orainaren estetikatik abiatuta. Horregatik, obran kanon tradizionalarekin konformeago diren osagai batzuk ezagutuko ditugu, hala nola hasierako ***bals*** airea, ***concerto grossoaren*** gogorapena sekzioen arteko elkarriketen bidez, edo ***rondo*** formaren eta amaieraren ***fugaren*** arteko fusioa, kadentzia barne. Baina pentagrama hauetara modernitate iritsi zen harmonia aberastu bati esker, zeina, mugimendu geldoan bereziki, tonalitatearen mugetan mugitzen baita.

Konponketak eta transkripzioak

XIX. mendearen lehen hamarkadetatik, ez zen harritzekoa konposaketa moldatuak edo transkribatuak entzutea sortu ziren formazio

compuso un año después, en 1773, un ***Nocturno en sol mayor***. De él brota un aire de romanticismo que no afecta a su carácter galante y liviano. Esta ligereza lo sitúa en el estilo de las ***casaciones*** o ***divertimentos*** dieciochescos, muchos de ellos concebidos para ser interpretados al atardecer. A pesar de su menor proyección respecto a la de su hermano Joseph, es más que probable que este Haydn mayor estimulara a Mozart –casi veinte años menor– para abordar su primer quinteto de cuerda cuando aún no había cumplido los dieciocho años.

Siguiendo la herencia de las piezas de entretenimiento del clasicismo centroeuropeo, el húngaro **Leó Weiner** compuso, en 1934, su ***Divertimento para cuerdas nº1 Op 20***. En él combina cierto neoclasicismo con la música tradicional húngara, a partir secuencias de danzas como las ***csardas***, el ***rókatánc*** o el ***verbunkos***.

Ese mismo año estrenó **Benjamin Britten** su ***Sinfonía Simple***, en la que reunió algunas de las ideas musicales con las que él mismo había compuesto –cuando tenía entre diez y trece años– un puñado de canciones y piezas para piano. Con la sencillez que indica el título, esta deliciosa bagatela en cuatro movimientos aprovecha las posibilidades de articulación que ofrecen los instrumentos de cuerda. En ella, la escucha nos traslada de la agitación a la travesura, pasando por la campechanía de ambiente ***country***, la agilidad del juego infantil o el sentimentalismo propio de la adolescencia.

El ***Divertimento para orquesta de cuerda Sz. 113*** de **Béla Bartók**, de 1939, es fruto de un encargo hecho por Paul Sacher, uno de los grandes mecenas del siglo XX, que pidió al compositor una obra que reviviera el espíritu del siglo XVIII. Este estilo neoclásico fue utilizado en aquellos años por varios compositores que perseguían una revisión de patrones estilísticos del pasado, desde la estética de su presente. De ahí que reconozcamos en la obra algunos ingredientes más conformes con los cánones tradicionales como el aire de ***vals*** del inicio, la evocación del ***concerto grosso*** mediante diálogos entre secciones o la fusión entre la forma rondó y la fuga del final, cadencia incluida. Pero la modernidad llegó a estos pentagramas gracias a una armonía enriquecida que, particularmente en el movimiento lento, se desenvuelve en los límites de la tonalidad.

Arreglos y transcripciones

Desde las primeras décadas del siglo XIX, no era

instrumentalaz bestelako baterako. Lehen soinu itzulpen haietan, intentzio nagusia etxekoa izaten zen: pianoarekin edo talde instrumental txikiekin, jatorrian, formazio zabalagoetara zuzenduta zeuden obrak interpretatzea, sinfoniak eta operen laburpenak barne. Horrela, zaletu askok formatu handiko musika hori interpretatzeko edo entzuteko aukera zuten, XX. mendean jada sortu ziren erreprodukzio eta dibulgazio bitartekoen faltan.

Funtsean, moldaketek eta transkripzioek jatorrizko obraren ezaugarri nagusiak errespetatzen dituzte, eta obra sortu zuenaren pentsamenduaz gozatzen laguntzen dute neurri handiagoan edo txikiagoan, bere egitura eskeletoaren osagai harmoniko, melodiko eta erritmikoak mantenduz.

Johann Pachelbelek 1680an konposatu zuen bere **Canon eta giga re maiorrean** hiru biolinetarako eta **continuo**arako. Obraren ospeak batez ere kanonarenak, partitura hainbat talderen atriletara eramanez, du, jazz, rock, pop eta beste hainbat estilotako taldeetara barne. Imitazio zehatz etengabea dauden ahotsak hau da, imitazio kontrapuntu kanonikoa edo “kanona” erakusten duten edertasun lasaia eta gai horren sinpletasuna **giga** delakoaren bizitasunarekin kontrastea egiten du, instrumentu konposizio barrokoetan asko erabiltzen den zelula erritmikoko dantza bat baita.

Baina badira alderantzizko bidea egin duten partiturak. Piazzolla eta Gardelen piezak, Argentinako musikaren enbaxadore ospetsuak, egitarauan daude. Bere ospeak etiketek sailkatutako musikaren mugak gainditu ditu eta pasaportea eman die hemen hari orkestra batean jotzeko. **Crossover** fenomenoaren esaten zaio horri. **Carlos Gardel** tangoaren ahots nagusia izan zen, eta ospetsuenetako bat **Por una cabeza** izan zen, 1935ean arin batean sortua.

Astor Piazzollak tangoarekin izan zuen lehen kontaktua Carlos Gardelen bitartez izan zen, eta paper txiki bat eman zion «El día que me quieras» filmean, abeslaria protagonista zela. Hamahiru urte zituen orduan, baina adiskidetasun horrek nerabe batek Argentinako benetako musikarantz esnatzea ekarri zuen. Pixkanaka hizkuntza propioa eta nahastezina eratzen joan zen. Piazzolak Argentinako bira melodikoak eta erritmo tradizionalak eguneratu zituen, asmo nostalgiko bati uko egin gabe eta erdian bandoneoia jarritz. Kolore latzen erabilera, aliantza tinbrikoak oraingoan familia bakarreko multzo batek homogeneizatutakoak eta sinkopen eta azentuen etengabea erabilera daude **Las cuatro**

extraño escuchar composiciones arregladas o transcritas para una formación instrumental distinta de aquella para la que habían sido concebidas. En aquellas primeras traducciones sonoras, la intención primordial solía ser doméstica: interpretar con el piano o pequeños grupos instrumentales obras que, en origen, estaban destinadas a formaciones más amplias, incluyendo sinfonías y extractos de óperas. De esta manera, muchas personas aficionadas podían acceder a la interpretación o a la escucha de esa música de gran formato, en ausencia de los medios de reproducción y divulgación que surgieron ya en el siglo XX.

En esencia, los arreglos y transcripciones respetan los rasgos principales de la obra original y favorecen el disfrute –en mayor o menor medida– del pensamiento de quien la creó, manteniendo los componentes armónicos, melódicos y rítmicos de su esqueleto estructural.

Johann Pachelbel compuso hacia 1680 su **Canon y giga en re mayor** para tres violines y continuo. La popularidad de la obra –sobre todo del canon– ha llevado la partitura a los atriles de formaciones diversas, incluyendo grupos de jazz, rock, pop y otros numerosos estilos. La belleza serena y la simplicidad del tema en re mayor con las que se presentan las voces en continua imitación exacta –esto es el contrapunto imitativo canónico o “canon”–, contrasta con la viveza de la **giga**, una danza de célula rítmica marcada muy utilizada en composiciones instrumentales barrocas.

Pero hay partituras que han recorrido el camino inverso. Es el caso de las piezas de Piazzolla y Gardel, legendarios embajadores de la música argentina, presentes en el programa. Su popularidad ha traspasado las fronteras de la música compartimentada por etiquetas y les ha dado el pasaporte para sonar aquí en una orquesta de cuerda. Es lo que se denomina fenómeno **crossover**. **Carlos Gardel** fue la voz del tango por excelencia y uno de los más famosos fue **Por una cabeza**, creado a vuelapluma en 1935.

El primer contacto de **Astor Piazzolla** con el tango fue a través de Carlos Gardel, que le facilitó un pequeño papel en la película «El día que me quieras» en la que el cantante era protagonista. Tenía entonces trece años, pero esa amistad supuso el despertar de un adolescente a la genuina música argentina. Poco a poco fue configurando un lenguaje propio e inconfundible. Piazzolla actualizó los giros

estaciones porteñas, Vivaldiren **Lau Urtaroak**-, **Muerte del ángel**, **Libertango** eta **Oblivion**-en. Guztiak ere joan den mendeko hirurogeiko eta laurogeiko hamarkaden artean osatuak.

melódicos y los ritmos tradicionales argentinos, sin renunciar a una intención nostálgica y poniendo en el centro el bandoneón. La utilización de colores ásperos, las alianzas tímbricas –homogeneizadas en esta ocasión por un conjunto mono-familiar– y el uso constante de síncopas y acentos, están presentes en **Las cuatro estaciones porteñas** –con citas explícitas a **Las cuatro estaciones** de Vivaldi–, **Muerte del ángel**, **Libertango** y **Oblivion**. Todas ellas compuestas entre la década de los sesenta y la de los ochenta del pasado siglo.

Bisitatu gaituzte / Nos han visitado

Orkestrak / Orquestas

Academy of St Martin in the Fields • Les Musiciens du Louvre • BBC Philharmonic Orchestra • Bilbao Sinfonietta • Das Neue Eröffnung Orchester • Euskadiko Orkestra • Janáček Philharmonic Orchestra Ostrava • Camerata Salzburg • Orquesta Sinfónica de Galicia • Les Percussions de Strasbourg • Orchestre National Bordeaux Aquitaine • EHU Orkestra Sinfonikoa • Orchestre Poitou-Charentes • Orquesta Ciudad de Granada • Orquesta Filarmónica Nacional de Varsovia • Orquesta Filarmónica del Ural • Orquesta Filarmónica de San Petersburgo • Orquesta Sinfónica del Vallès • Orquesta Sinfónica de Castilla y León • Europa Galante • Al Ayre Español • Arcangelo • Ars Atlántica • Capriccio Stravagante • Il Giardino Armonico • La Grande Chapelle • Les Dissonances • Bilbao Orkestra Sinfonikoa • Orquesta Sinfónica de Navarra / Nafarroako Orkestra Sinfonikoa • Orquesta Sinfónica de Navarra Pablo Sarasate • Orquesta Sinfónica Camera Musicae • Orthemis Orkestra • Real Filharmonia de Galicia • Bilboko Udal Musika Banda / Banda Municipal de Bilbao • Akademie Für Alte Musik Berlin • Anima Musicae Chamber Orchestra-Budapest • Bayerische Kammerphilharmonie • Britten Sinfonia • Camerata Royal Concertgebouw Orchestra • Concerto de' Cavalieri • English Chamber Orchestra • Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias • Israel Chamber Orchestra • Münchener Kammerorchester • Orpheus Chamber Orchestra • Orquesta de Cámara Concerto Köln • Bilbao Philharmonia • Orquesta de Cámara de Europa • Orquesta de Cámara de Kiev • Orquesta de Cámara de Mannheim • Orquesta de Cámara de Viena • Orquesta de Cámara de Wurtemberg • Orquesta de Cámara Nacional de Toulouse • Polish Chamber Orchestra • Sinfonia Varsovia • Wiener Kammerorchester • Bilboko Udal Txistulari Banda / Banda Municipal Txistularis Bilbao • Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia • ORCAM, Orquesta de la Comunidad de Madrid • Orquesta de Cámara Mendelssohn de Leipzig • Orquesta sinfónica de Tenerife • OBNI • Ensemble Diderot • Festival Strings Lucerne • Café Zimmermann • Ensemble Nereydas • Orquesta Barroca de Friburgo • Franz Liszt Chamber Orchestra • Solistas de Zagreb • Les Musiciens de Saint-Julien • Gli Incogniti • L'Arpeggiata

Abesbatzak / Coros

Accentus • Araoz Abesbatza • Ensemble Vocal de Lausanne • Cantus Cöln • Capilla Peñaflorida • Cappella Amsterdam • Chorus Musicus Köln • Collegium Vocale Gent • Coral de Cámara de Pamplona • Coro de Cámara de Namur • Bilboko Koral Elkarte • Coro de La Capella de San-Petersburgo • Coro del Patriarcado Ruso de Moscú • Coro el León de Oro • Easo Abesbatza • Niños Cantores de Viena • Rias-Kammerchor • The Tallis Scholars • Vocalia • Singer Pur • Orfeón Pamplones – Iruñeko Orfeoia

Ganbara / Cámara

Salzburg Chamber Soloists • Sexteto de la Aurora Orchestra • JW Ensemble • Collegium Cartusianum • Concerto de' Cavalieri • Concerto Soave • Conjunto de Vientos • Divino Sospiro • Ensemble 415 • Ensemble 442 • Ensemble 5+1 • Ensemble Akoncert • Ensemble Diatessaron • Ensemble Explorations y Roel Deltiens • Ensemble Galdós • Ensemble La Fenice • Ensemble Masques • Ensemble Matheus • Ensemble Zespól Polski • Euskadi Brass • Euskal Barrokensemble • Forma Antiqua Fretwork • Ermitage Academic Ensemble • I Barocchisti • Kölner Kammerchor • La Risonanza • La Ritirata • La Tempesta • La Venexiana • Música Viva • Muzsikás • Natalia Ensemble • Orquesta Barroca de Sevilla • Passamezzo Antico Ensemble • Ricerca Consort • Rubik Ensemble • Stradivaria • Wiener Kammer-symphonie • Le Concert Impromptu • Quinteto Aquilon • Artis-Quartet Wien • Atenea Quartet • Athenäum-Quartet • Cuarteto Amadeo Modigliani • Quatuor Ardeo • Cuarteto Arriaga • Cuarteto Artis de Viena • Aviv Quartet • Cuarteto Bretón • Cuarteto Casals • Cuarteto Èbene • Cuarteto Eutherpe • Cuarteto Gerhard • Cuarteto Gewandhaus de Leipzig • Cuarteto Lindsay • Cuarteto Mandelring • Cuarteto Pražák • Cuarteto Quiroga • Cuarteto Sine Nomine • Ysaÿe Quartet • Neuma • Novus String Quartet • Pavel Haas Quartet • Quatuor Psophos • Schumann Quartett • Signum Quartett • Carducci String Quartet • Vlach Quartet Prague • Milman Trio • Suggia Trio • Trio Arbós • Trio Chausson • Ensemble Galdós • Guarneri Trio Prague • Trio Ludwig • Trio Messiaen • Trio Pennetier-Pasquier-Pidoux • Trio Rodin • Trio VibrArt • Trio Wanderer • Bennewitz Quartet • Quatuor Van Kuijk • Ensemble Moonwinds • Rioja Filarmónia • Meccore String Quartet • Simply Quartet • Quartteto di Cremona • Trio con Brio • Copenhagen Elias String Quartet • Leipzig String Quartet • Philharmonic Berlin String Quartet • Musica Alchemica • Collegium Musicum Madrid • Trio Camelot • La Spagna

Zuzendaritza / Dirección

Jean Tubéry • Chloé van Soeterstède • Alexander Dmitrev • Alexander Liebreich • Alexander Rudin • Anatoly Gritenko • Andoni Mercero • Andreas Staier • Andrew Grams • Andrew Litton • Mykola Diadura • Yaron Traub • Antoni Ros-Marbà • Antoni Wit • Ariel Zuckermann • Carlos Domínguez-Nieto • Carlos Mena • Case Scaglione • Aarón Zapico • Albert Recasens • Christoph König • Christoph Spering • Claudio Cavina • Daniel Cuiller • Daniel Reuss • David Guindano Igarreta • David Stern • Diego Fasolis • Dima Slobodeniouk • Dmitri Liss • Doru Artenie • Eduardo López Banzo • Enrico Onofri • Erik Nielsen • François-Xavier Roth • Gabriel Bebeşelea • Georges Tchitchinadze • Gérard Caussé • Giancarlo Andretta • Giancarlo Guerrero • Giovanni Antonini • Gorka Sierra • Gregory Ahns • Günter Neuhold • Heiko Mathias Förster • Howard Griffiths • Iker Sánchez • Massimo Spadano • Iñaki Moreno • Jacek Kaspszyk • Jean-Christophe Spinosi • Jean-François Heisser • Jean-Jacques Kantorow • Jean-Marc Aymes • Joan Cabero • Joaquín Calderón • Jonathan Bloxham • Jonathan Cohen • Jonathan Webb • Jorge Nicolás Manrique • José Miguel Pérez Sierra • José R. Pascual-Vilaplana • Josep Cabré • Julio Gergely • Kwamé Ryan • Laurence Equilbey • Lavard Skou-Larsen • Lucas Macías • Luis Méndez-Chaves • Magnus Johnston • Manel Valdivieso • Manolo Cagnin • Marcello di Lisa • Marcus Creed • Maria Pomianowska • Matthias Pintscher • Michel Corboz • Nicholas Kraemer • Iñaki Urkiz • Nicholas Milton • Paul Daniel • Perry So • Peter Csaba • Peter Neumann • Peter Phillips • Philippe Pierlot • Pierre Dumoussaud • Rafael Sanz-Espert • Ralf Gothoni • Robert Howarth • Robert Treviño • Rossen Milanov • Ruben Gazarian • Rubén Gimeno • Rumon Gamba • Semyon Bychkov • Stefan Asbury • Stefan Fraas • Stefan Vladar • Juanjo Mena • Julio García Vico • Thierry Fischer • Thomas Rösner • Tomàs Grau • Vittorio Ghielmi • Vladislav Chernoushenko • Otto Tausk • Lucasz Borowicz • César Álvarez • Carlos Miguel Prieto • Marzena Diakun • Peter Bruns • Tomo Keller • Nicolò Foron • André de Ridder • Fabien Gabel • Ulises Illán • Pablo Valetti • Céline Frisch • François López-Ferrer • Enrique Azurza • Victor Pablo Pérez • Alondra de la Parra • Christina Pluhar • Vasily Petrenko • Nuno Coelho • Sreten Krstić

Bakarlariak / Solistas

PIANO • PIANO Joaquín Achúcarro • Judith Jáuregui • Abdel Rahman El Bacha • Adam Laloum • Alain Planès • Alberto Rosado • Alexander Melnikov • Alexandre Tharaud • Alexei Volodine • Alfonso Gómez • Alphonse Cemin • Ana Guijarro • Andreas Staier • Andrei Korobeinikov • Anne Queffelec • Antón Cardó • Antonio Galera • Anus Cividian • Aurelio Viribay • Bertrand Chamayou • Boris Berezovsky • Brigitte Engerer • Carlos Goikoetxea • Carmen Deleito • Christian A. Pohl • Christian Ivaldi • Claire Désert • Cristina Esclápez • David Kadouch • Deszö Ranki • Edith Klukon • Eduardo Fernández • Iván Martín • Eduardo Frías • Emmanuel Strosser • Endika Gutiérrez • Enrique Bagaria • Etsuko Hirose • Francisco Poyato • François Dumont • François-Frédéric Guy • Frank Braley • Graham Jackson • Iddo Bar-Shai • Igor Tchétuev • Iñaki Salvador • Itxaso Sainz de la Maza • Itziar Barredo • Javier Perianes • Jean-Claude Pennetier • Jean-Efflam Bavouzet • Jean-François Heisser • Jean-Frédéric Neuburger • Jorge Robaina • Josep Colom • Josu de Solau • Juan Pérez Floristán • Luis Fernando Pérez • Maki Wiederkehr • Mariam Batsashvili • Marie-Joséphé Jude • Marta Zabaleta • Michel Daiberio • Miguel Borges • Michel Ituarte • Momo Kodama • Nicholas Angelich • Nikolai Lugansky • Olga Kern • Pablo Amorós • Olga Kern • Pablo Amorós • Pedro Burmester • Philip Mayers • Philippe Cassard • Philippe Giusiano • Ralf Gothoni • Rosa Torres-Pardo • Rubén Fernández Aguirre • Shani Diluka • Simon Trpčević • Steven Lin • Susana García de Salazar • Thomas Beijer • Dúo del Valle • Katia & Marielle Labèque • BDB Dúo • Yoko Kaneko • Zhu Xiao Mei • Amaia Zipitria • Jean Baptiste Fonlupt • Victor del Valle • Luis del Valle • Marco Evangelisti • Martín García García • Ander Marzana • BIOLINA / VIOLIN Vadim Repin • Carole Petitdemange • Lina Tur Bonet • Régis Pasquier • Alejandro Bustamante • Alexis Aguado • Amandine Beyer • Ana María Valderrama • Andoni Mercero • Angela Wee • Anton Steck • Artur Kaganovskiy • Barry Sargent • Benjamin Schmid • Cecilia Berkovich • Chiara Banchini • Daniel Rowland • David Grimal • David Plantier • Dmitri Makhtin • Aitzol Iturriagagoitia • Evgueny Makhtin • Fabio Biondi • Fanny Clamagirand • François Fernández • Fumiaki Miura • Gabriel Adorján • Georg Kallweit • Gregory Ahns • Inés de Madrazo • Isabelle Faust • Jean-Christophe Spinosi • Jennifer Pike • Jesús Reina • Kio Seiler • Kolja Blacher • László Horváth • Laurence Paugam • Liz Moore • Luis Otavio Santos • Marc Daniel van Biemen • Markus Hoffmann • Massimo Spadano • Midori Seiler • Miriam Hontana • Nemanja Radulović • Nicolás Ortiz • Olivia Centurioni • Olivier Charlier • Pablo Gutiérrez Ruiz • Pablo Quintanilla • Paolo Perrone • Raphaël Oleg • Renaud Capuçon • Robert Lakatos • Rüdiger Lotter • Sheila Gómez • Soyoung Yoon • Stephan Sängner • Suyoen Kim • Thomas Gould • Volker Möller • Ellinor D'Melon • Johannes Pramsohler • Daniel Dodds • Cecilia Bernardini • Bozena Božena • Esther Yoo • BIOLONTXELOA / VIOLONCHELO Alexander Kniazev • Josebu Obregón • Alexey Stadler • Aritz Gómez • Danielle Akta • David Apellániz • François Guye • Gaetano Nasillo • Adolfo Gutiérrez • Henri Demarquette • Iagoba Fanlo • Jean-Guihen Queyras • Joanna Sachryn • Juan Pablo Alemán • Kepa Diego • Mikhail Milman • Nadège Rochat • Pablo Ferrández • Pieter Wispelwey • Asier Polo • Rainer Zipperling • Roel Deltiens • Roland Pidoux • Ulrike Mix • Xavier Phillips • BIOLA / VIOLA Joaquín Riquelme • Andoni Mercero • Antje Sabinski • Claudia Steeb • David Quiggle • Elina Pak • Francisco Herrero • Gérard Caussé • Isabel Villanueva • Laure Gaudron • Lise Berthaud • Miguel da Silva • Natan Paruzel • Nicolas Pache • Nicolás Peyrat • Pavel Nikl • Sara Ferrández • Steven Burnard • Vladimir Mendelssohn • Chiharu Abe • François Fernández • Juan Manuel Quintana • Philippe Pierlot • Vittorio Ghielmi • CONTRABAJA • CONTRABAJA Christoph Filler • Marc Marder • Patricia Fernández • Pénélope Poincheval • Timo Hoppe • Toni García Araque • Yann Dubost • ORGANOA-KLABEA / ÓRGANO-CLAVE • Christian Brembeck • Christoph Lehmann • Daniel Oyarzabal • Gerardo Rifón • José Manuel Azcue • Juan de la Rubia • Silvia Márquez • Ana Mafalda Castro • Pierre Hantai • M. Hasselt • Alberto Martínez • Andreas Staier • Antonio Piricone • Blandine Rannou • Carlos García Bernalt • Christian Rieger • Blandine Rannou • Eduardo López Banzo • F. Venanzoni • Fabio Bonizzoni • François Guerrier • Gerald Hambitzer • Ignacio Prego • Skip Sempé • Javier Núñez • Jean-Marc Aymes • Kenneth Weiss • Olivier Fortin • W. Weidanz • Riccardo Doni • S. Erdmann • Laurent Stewart • GITARRA / GUITARRA Charles Trepát • Eugenio Tobalina • Fernando Espí • Juan Manuel Cañizares • Pablo Sainz Villegas • Rafael Aguirre • Toru Kannari • Unai Rodríguez • LAUTEA / LAÚD Eduardo Egüez • Enrike Solinis • Konrad Junghänel • HARPA / ARPA Cristina Montes • Isabelle Moretti • Mara Galassi • Loreto Aramendi • TIORBA / TIORBA Carlos Oramas • MANDOLINA / MANDOLINA Philippe Pierlot • FLAUTA / FLAUTA Clara Andrada de la Calle • Álvaro Octavio • Ander Erburu • Jean-Marc Goujon • Juliette Hure • Magali Mosnier • María de Martini • Philippe Bernold • Rafael Adobas • Cordula Breuer • Guillermo Peñalvier • Julien Martín • Tamar Lalo • Cordula Breuer • Wolfgang Dey • Hugo Reyne • Rafael R. de Torres • KLARINETEA / CLARINETE Romain Guyot • Josep Sancho • Laura Ruiz Ferreres • Olivier Patéy • Pablo Barragán • Paul Meyer • José Luis Estellés • TRONPA / TROMPA Andrew Hale • David Fernández • Johannes Hinterholzer • Jorge Monte de Fez • José Vicente Castelló • Renée Allen • Joan Enric Lluna • Patrick Messina • TRONPETA / TROMPETA Andrea Di Mario • José Miguel Asensi • Sergii Cherevatenko • Guy Ferber • AKORDEOIA / ACORDEÓN Iñaki Alberdi • SAXO / SAXO Mikel Andueza • FAGOTA / FAGOT David Tomás • Guillaume Santana • Salvador Sanchis • OBOEA / OBOE Álvaro Vega • Carlos del Ser • Lucas Macías • Roberto Baltar • Patrick Beaugiraud • Cristina Gómez Godoy • ZEHAARKAKO FLAUTA / TRAVERSO Martin Sandhoff • Wilbert Hazelzet • CORNO DI BASSETTO / CORNO DI BASSETTO Davide Lattuada • PERKUSIOA / PERCUSIÓN Aurél Holló • Joan Castelló • Juanjo Guillem • Zoltán Racz • MARIMBA / MARIMBA Vassilena Serafimova • CANTANTES / ABESLARIAK Miriam Kutrowatz • Mikeldi Atxalandabaso • Jan Antem • Anna Lapkovskaja • Åsa Olsson • Aude Extrême • Elena Gragera • Eva Vogel • Franziska Gottwald • Hermine Haselböck • Ingartze Astuy • Isabelle Cals • Itxaro Mentxaka • Katie Stevenson • Kristina Hammarström • Maite Maruri • Mª José Suárez • Marianne Beate Kielland • Marisa Martins • Marta Infante • Milena Storti • Rinat Shaham • Alexandra Coku • Alicia Amo • Anna Korondi • Anna Palimina • Anna Zander • Arantza Ezenarro • Brigitte Fournier • Brigitte Gelle • Carmen Solís • Cécile Kempenaers • Céline Scheen • Chantal Perraud • Charlotte Müller Perrier • Cornelia Samuelis • Daniela Köhle • Elena Copons • Eugenia Boix • Franziska Gottwald • Gemma Bertagnolli • Graciela Gibelli • Ainhoa Zubillaga • Haida Housseini • Hanna-Elisabeth Müller • Ingrid Perruche • Irantzu Bartolomé • Irene Palazón • Jessica Cale • Joanna Freszel • Johanna Rusanen • Jone Martínez • Julia Böhnert • Katerina Müller • Laetitia Gerards • Letizia Scherrer • Lydia Teuscher • Mª José Moreno • Malin Christensson • María Cristina Kiehr • María Espada • Marta Ubieta • Miah Persson • Miren Urbieta-Vega • Naroa Intxausti • Nele Gramss • Nuria Orbea • Núria Rial • Olatz Saitua • Perpétue Rossier • Raquel Lojendio • Ruth González • Serena Sáenz • Sonia Prina • Sylvie Wermeille • Vanessa Goikoetxea • Vera Kalberguenova • Andeka Gorrotxategi • Andreas Karasiak • Andrew Tortoise • Christophe Einhorn • Daniil Shoda • David Alegret • Dominik Wortig • Emiliano González Toro • Francesco Meli • Gerben Houba • Gustavo Peña • Guy Cutting • Hans Jörg Mammel • Iain Paton • Imanol Nebreda • Joaquín Asláin • Jon Etxabe-Arzuaga • José Manuel Montero • Juan Cabero • Julian Pregardien • Julien Dran • Livio Gabrielli • Lothar Odinius • Mathias Reusser • Maximilian Schmitt • Moisés Marín García • Nicholas Mulroy • Oliver Aigner • Pablo García-López • Ray M. Wade Junior • Roger Padullés • Sam Boden • Steve Davislim • Thomas Jakobs • Thomas Walker • Tobias Hunger • Topi Lehtipuu • Torsten Kerl • Valerio Cotaldo • Vincenzo Di Donato • Brynne Mcleod • Dorian Lievers • Franziska Gottwald • Ingeborg Danz • Jacky Cahen • Renata Kupkupi • Renée Morloc • Valérie Bonnard • Wiebke Lehmkühl • Carlos Mena • Maarten Engeltjes • Michael Chance • Alfredo Grandini • Arnaud Guillou • Christian Immler • Christopher Robertson • Fabrice Hayoz • Fernando Latorre • Iñaki Moreno • Jonathan McGovern • José Antonio López • José Manuel Díaz • Kai Stiefermann • Kevin Greenlaw • Malachy Frame • Marcus Butter • Peter Schöne • Stephan Genz • Toni Marsol • Wolfgang Holzmaier • Arttu Kataja • Franz Josef Selig • Harry Van Der Kamp • Javier Jiménez Cuevas • Konrad Jarnot • Marek Rzepka • Matthew Brook • Mattijs van de Woerd • Nicolas Testé • Peter Harvey • Peter Liza • Stephan Loges • Stephan McLeod • Thilo Dahlmann • Thomas E. Bauer • Tobias Berndt • Valentín Monnier • Antonia Contreras • Marina Heredia • María Petras • Camilla Tilling • Lucía Caihuela • Aurora Peña • Gabriel Díaz • Emiliano Cano • Ferran Albrich • Maite Arruabarrena • Sabrina Gárdez • Isabel Monar • Juan Laboreria • Beatriz Lanza • Andrea Jiménez • Cristina Toledo • Ana Quintans • Carolyn Sampson • Andrea Martí • Sandra Redondo • Carmen Artaza • Beatriz Oleaga • Luciana Mancini • Matteo Iván Rasic • Aitor Garitano • David Azurza • Jan Antem • Clara Montes • Vincenzo Capezuto • Christopher Lowrey

Beste batzuk / Otros

La Canica Teatro • Títeres Etcétera • La Companyia del Príncep Totilau • Bambalina Titelles • Javier Irigoyen • Julián Ramos • aSombras • Samfaina de Colors • A. Crespo Barba & Mateja Drev • Kukai Dantz Taldea • Musbika Ensemble • Cor de Teatre • María Goiricelaya • Naiara Beistegui • César Coca • Patricia Sojo • Ana Simón Hinojo • Tomo Estudio • Ana Dego

Thank
you!

Eskerrik
asko!

25
urte · años

Merci!

¡Gracias!



Bilbao