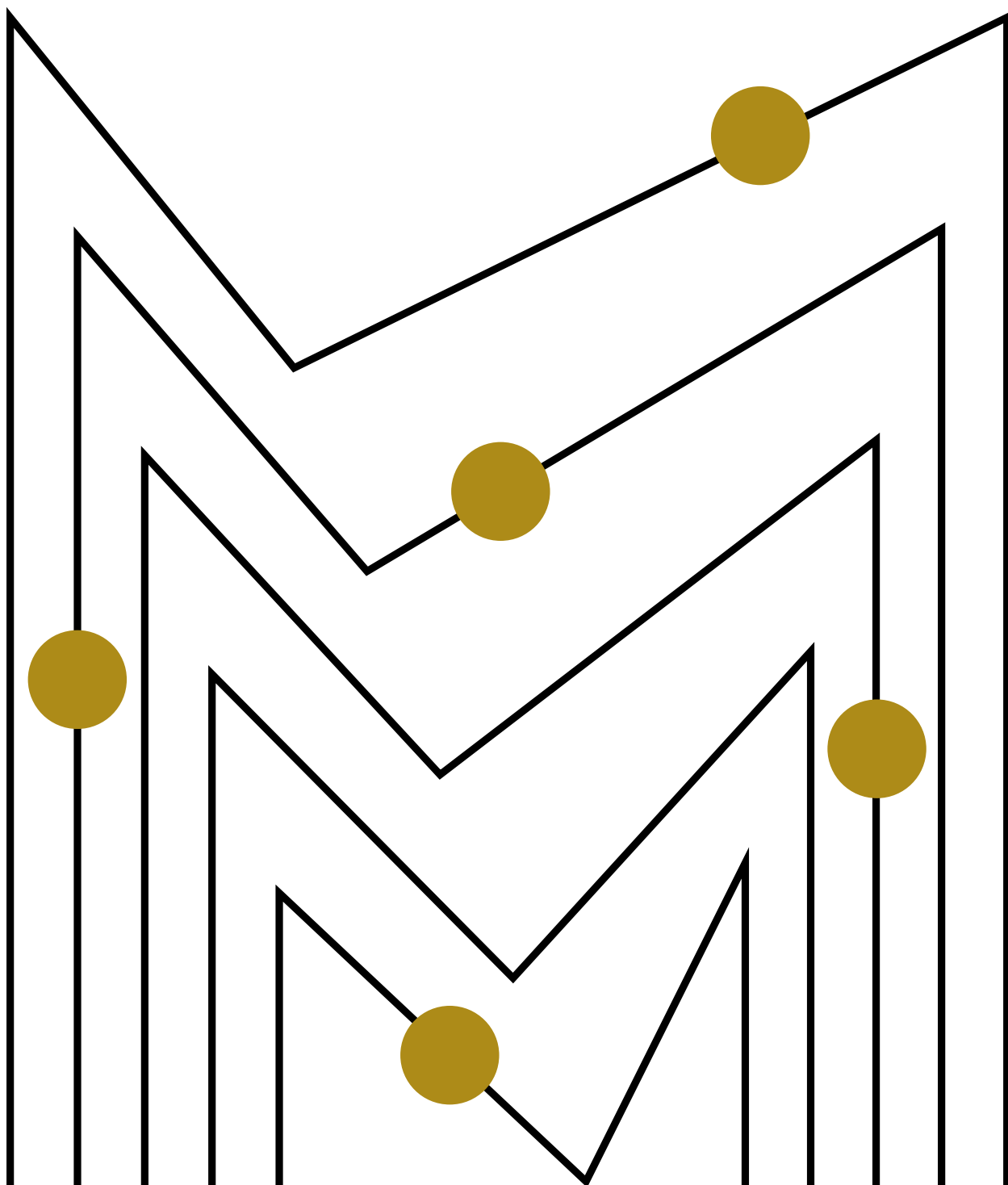


# Musika · Música

*Emozioak - Emociones*

Martxoak 7 · 8 · 9 Marzo

Bilbao - 2025



Musika &  
Emozioak

Música &  
Emociones

24.  
Edizioa  
Edición

**1**  
Errenazimentua eta Barrokoa  
Renacimiento y Barroco  
página **6** orria

**3**  
Erromantizismoa  
Romanticismo  
página **22** orria

**2**  
Klasizismoa eta Empfindsamkeit  
Clasicismo y Empfindsamkeit  
página **16** orria

**4**  
XX. mendea  
Siglo XX  
página **38** orria

Textos de **Mercedes Albaina**-ren testuak



Musikak, hitzetatik aske den sorkuntzak, edozein giza esperientzia goratu eta eraldatu dezake, bere izaera sentsorialaz haratago, adierazpen artistikoen artean espiritualena ere badelako.

Beraz, historian zehar, musika edozein gertaera sozial eta kulturalen eta ideia politiko, filosofiko edo erlijiosoen bilakaeraren erresonantzia kutxatzen har dezakegu. Horregatik, egun hauetan gure entzuketa bideratu dezaketen bi koordinatu posible dira musika idazten duenak inspirazio iturri dituen generoak eta bizitza egokitu zaion garaiak markatutako estiloak dira.

Eta musika "unibertsaltzat" jo dezakegun hizkuntza bakarra dela jakinda ere, ez dugu ahaztu behar gutako bakoitzari desberdin eragiten diola, eta sortzen digun zirrara agian azal daitekeela -ez beti-, baina inoiz ezingo duela beste pertsona batengan berdin eragin. Egoera desberdinetan ere musika bera ere ez gaitu berdin hunkitzen gutako bakoitzari.

Horregatik, Jaialdia belarri guztien gozamenerako gonbidapena da. Eta aurtengo programazioak genero eta estilo musikal ugari biltzen ditu, emozioen erreperitorio oso zabala gogora ekarri edo eraginez. Errenazimentutik XX. mendera arte, sinfonia, kontzertu, aria eta sonatekin, gure biografia musikalak elikatzen jarraitzen du entzunaldi berri bakoitzean. Gozatu soinu-jai bikainaz.

La música, libre de palabras, puede sublimar y metamorfosear casi cualquier experiencia humana porque, más allá de su naturaleza sensorial, es también la más espiritual entre las manifestaciones artísticas.

Podemos, por tanto, valorar la música como caja de resonancia de cualquier acontecer social y cultural y del devenir de las ideas políticas, filosóficas o religiosas a lo largo de la historia. Por ello, dos posibles coordenadas que pueden orientar nuestra escucha estos días son los géneros en los que vuelca su inspiración quien escribe música y los estilos marcados por la época que le tocó vivir.

Y aun sabiendo que la música maneja el único lenguaje que podemos considerar "universal", no debemos olvidar que actúa de manera exclusiva en cada uno de nosotros y la emoción que nos causa tal vez se pueda explicar -no siempre-, pero nunca recrear de manera exacta en otra persona. Ni siquiera nos conmueve del mismo modo en distintas circunstancias.

Por ello el Festival es una invitación para todos los oídos y la programación de este año acoge una rica variedad de géneros y estilos musicales que evocan o provocan un extensísimo repertorio de emociones. Desde el Renacimiento hasta el Siglo XX, con sinfonías, conciertos, arias y sonatas, nuestra biografía musical se sigue nutriendo en cada nueva escucha. Disfruten del espléndido festín sonoro.

Errenazimentua eta Barrokoa

# 01

Renacimiento y Barroco

## Errenazimentua eta Barrokoa

*Errenazimentua eta Barrokoa* deitu izan direnak bi garai estilistiko dira, bata bestetik eratortzen dena eta emozio musikalen aparteko ekoizpenen hiru mende hartzen dituztenak.

Hainbat arrazoik azaltzen dute **Errenazimentu**tiko European espirtu sortzaile bat esnatzea, zeinak, argira igotzean, kulturari arnasa eman baitzion, konposizio-tekniken, aukera instrumentalen eta ausardia akustikoen aurrerapen nabarmenean gauzatu zen birjaiotze bat eraginez, gehiago eta adierazkorrago bihurtzen zen hizkuntza bat sortuz.

Inprentaren sorrera musikarako eraginkortasun pentsaezin eta paregabeko bozgorailua izan zen, eta soinuaren bidez agertutako sentimenduak euskarri zituzten partiturak bezain azkar eta urrun hedatu ziren.

Nagusi zen Humanismoak emozioak jarri zituen lehen lerroan, bai mundutar jatorrikoak, bai erlijio sinesmenek sortutakoak. Elizan gertatutako zatiketa handiak, katoliko eta protestanteen artean, musika fedeen ideien eta debozioen eroale gisa erabiltzeko asmoa elikatu zuen. Ereku profanoan, gorteko poesia dotorearen eta herri-tradizioko materialen

## Renacimiento y Barroco

Lo que se ha dado en llamar *Renacimiento* y *Barroco* son dos periodos estilísticos, que derivan uno del otro y que abarcan tres siglos de una extraordinaria producción de emociones musicales.

Son varios los motivos que explican el despertar de un espíritu creador en la Europa del **Renacimiento** que, en su ascenso a la luz, infundió un nuevo aliento a la cultura, provocando un renacer que se materializó en el notable progreso de las técnicas de composición, de las posibilidades instrumentales y de las audacias acústicas, derivando en un lenguaje que se volvía más y más expresivo.

La creación de la imprenta supuso un altavoz de eficacia impensada e inigualable para la música e hizo que los sentimientos revelados a través del sonido se difundieran tan rápido y tan lejos como las partituras que les servían de soporte.

El Humanismo imperante puso en primera línea las emociones, tanto las de origen mundano como las generadas por las creencias religiosas. El cisma de la iglesia alimentó la intención de católicos y protestantes de utilizar la música como transmisora de ideas y fervores piadosos. En el ámbito profano,

erabileraren eta birsortzearen inguruan kokatu ziren lehentasunak.

Ahots-generoetan, musika hitzen esanahira egokitu nahi izan zen, kantatzen ziren testuen edukia azpimarratzeko. **Grina espiritual eta lurterra Errenazimenduan** bilduman ikus dezakegu. Egitarauak **Palestrina, Gabrieli, Victoria, Arcadelt, Senfl** edo **Juan de Antxieta** azpeitiarraren pieza erlijiosoak -katolikoak zein protestanteak- biltzen ditu, guztiak debozio mistikoz gainezka. **Claudio Monteverdik** eta **Luca Marenziok** grina mundutarrei ere abesten diete, gorteko musikari sentsualismo fina ematen dioten testuekin. Eta eremu profanoan ere, **Hans Leo Hasslerren** musika eta dantzaren aldeko omenaldi alaia daukagu, amestutako naturaltasun horrekin, non landa munduko artzaintza idealizatzen den.

**Barrokoak** Errenazimentuko hunkiberatasunari indar ahaltsuagoa erantsi zion. Bere espresionismoa handinahiagoa izan zen, eta horretarako laguntza izan zuen teknika instrumentalaren arloan egindako aurrerapenekin eta interpreteen hitz-jarioa bultzatu zuten baliabide eraginkorrek. Horrela, entzulearengan eragiteko ahalmena handitu zuen. Izan ere, exhibizionismora iristen den adierazpenaren hedapen horrek publiko zabalagoa behar zuen, gortearen edo monasterioaren mugetatik kanpo. Humanismotik zetorren ezagutzarekiko interesak baliabide gehiago zituzten konpositoreak esperimentatzera eramane zituen. Eraitza beti interesa piztu duten bi musika genero izan ziren: opera eta kontzertua.

Musikaria, garai horretan, hunkitu nahi zuen ikusle bati zuzentzen zitzaion, *affetti* edo “giza afektuen” teoriari jarraituz, musikak sentimenduak transmititu eta entzulearen arimari eragin diezaiokeela dioena.

Operan eszenaratzeen ikusgarritasuna eta ahotsarekin gauza harrigarriak egitea bilatu zen. Musika instrumental profanoan, berriz, birtuosismoa.

Bi generoetan, gainera, izenburuek lan instrumental hutsetan iradokitzen dutena edo hitzek musika kantatuan esaten dutena deskribatuko zuten efektuak sortu nahi ziren. “Erretorika musikal barrokoa” esaten zaio horri.

Dramatismoak, zoraldi sentimentalak, ikuskizunarekiko zaletasunak eta garai haietako sentsazionalismorako joerak oraindik erakartzen gaituzte, eta egun hauetan horiek berpizteko eta **opera** zatiekin berriz hunkitzeko aukera izango dugu. Hori da **Jean-Marie Leclair**-en **Scylla et Glaucus**-

las preferencias se polarizaron en torno a la elegante poesía cortesana y a la utilización y recreación de materiales de tradición popular.

En los géneros vocales, se pretendió adecuar la música al significado de las palabras con el fin de subrayar el contenido de los textos que se cantaban. Podemos constatarlo en el recopilatorio **Pasión espiritual y terrenal en el Renacimiento**. El programa reúne piezas religiosas -tanto católicas como protestantes- de **Palestrina, Gabrielli, Victoria, Arcadelt, Senfl** o el azpeitiarra **Juan de Anchieta**, saturadas de devoción mística y éxtasis divinos. También cantos a las pasiones mundanas de **Claudio Monteverdi** y **Luca Marenzio**, con textos que aportan un sensualismo refinado a la música cortesana. Y aún en el ámbito profano, un alegre tributo a la música y a la danza de **Hans Leo Hassler**, con esa naturalidad soñada que idealizaba la rusticidad pastoril.

El **Barroco** añadió una determinación más poderosa a la emotividad del Renacimiento. Su expresionismo fue más ambicioso y estuvo avalado por los avances en el campo de la técnica instrumental y por el hallazgo de recursos efectistas que impulsaron la elocuencia de los intérpretes con el propósito de persuadir a quien escucha. Y es que este desbordamiento de la expresión que deriva en exhibicionismo necesitaba de un público más amplio, fuera de los límites de la corte o el monasterio. El interés por el conocimiento, hijo del Humanismo, llevó a unos compositores con más recursos a la experimentación. El resultado fueron dos géneros musicales que no han dejado de interesar ni a quien escribe música ni a quien la escucha: la ópera y el concierto.

El músico se dirigía en ese tiempo a un espectador a quien quería emocionar, siguiendo la teoría de los *affetti* o “afectos humanos”, que sostiene que la música puede transmitir sentimientos y afectar el alma del oyente.

En la ópera se buscó la espectacularidad de las puestas en escena y de las virguerías vocales. En la música instrumental profana, la del virtuosismo.

En ambos géneros se pretendía, además, producir efectos que describieran lo que sugieren los títulos en las obras puramente instrumentales, o lo que dicen las palabras en la música cantada. Es lo que se conoce como “retórica musical barroca”.

El dramatismo, el arrebatado sentimental, el gusto por el espectáculo y la inclinación al sensacionalismo de aquellos tiempos aun nos atraen y estos días tenemos la oportunidad de revivirlos y volver a

en kasua, non Circe magoaren, Glauco jainkoaren eta Scylla ninfaren arteko maitasun triangeluak arima hunkitzen digun eta, aldi berean, Mesinako itsasarte izugarrian kokatzen gaituen. Halaber, Eneasek bere buruaz beste egin aurretik bere pena kantatzen duen Dido Cartagoko erreginarene mina entzun ahal izango dugu, Europako barrokoan egin ziren Virgiliok *La Eneida*n kontatutako istorio honen bertsio ugarietako batean. Oraingo honetan, **Baldassare Galuppi**-ren **Didone abbandonata**.

Garai honetako konpositorerik emankor eta liluragarrietako bat izan zen **Haendelen** zenbait opera programatu dira: **Giulio Cesare in Egitto**, non pertsonaien arteko harreman asaldatuek ezin duten beren estatusa alboratu, ezta beren botereak ezin duen tragedia saihestu ere; **Alcina**, -bere arrakasta handiko azken opera-, maitasun suminduez eta magia beltzez josia; eta **Hércules**-jatorrian, oratorioa-, non konpositoreak bere zentzu dramatiko ikaragarria gizakirik heroienaren eta jainkotiarraren emaztearen damuen oroimenean hedatzen duen.

**Niccolò Confortoren** **La Nitteti** obran maitasun gurutzatuetara itzultzen gara -odolkidetasunak eragiten duen larritasun-maila handiagorekin-. Farinelli handiak berak Pietro Metastasio poeta eta libretista ezagunari eskatutako libretorako musika enkargatu zion, Madrildo gortean emango zuen ahots ikuskizunerako -beste bat-.

Zalantzarik gabe, **Henry Purcell** izan zen opera eremuan emozioak transmititzeko inspirazio gehien izan zuen konpositoreetako bat. Baliabide eskasekin eta talentu errepika ezinarekin, bere garaikideak hunkitu zituen, eta gu hunkitzen jarraitzen du. *Curtain tune* jaialdian Atenasko **Timon of Athens** lana -maskarada bat, opera bat baino- eta **Mad Bess of Bedlam** abestia entzungo ditugu. Azken horretan, itzal isilei buruz hitz egiten digu Purcellek, non hildako izpiritu tristeeek maiteminez negar egiten duten eta Bess gaixo eta zentzugabea bere maitasun-malenkonian sendatzera joaten den. Eta emozioa maila gorenera helduko da **Antonio Vivaldik** **La fida ninfa** lanean egin zuen konposizioan, bere arimak sufritzen duen estatusuna adierazteko asmoz. Izan ere, alferrik ari da oinazea maitasunez arintzen. Berrero ere bidean gurutzatzen den eta musika barrokoak hain ongi adierazi zuen patu iluna.

Baina Vivaldi, agian, gehiago gogoratzen dugu Barrokoa argitu zuen beste produktu izar bati egindako ekarpenagatik: **kontzertua**. “Concertino” esaten zaion instrumentu kopuru txiki baten bitartez, “ripieno” izeneko multzo ugariago bati harmoniaren

emocionarnos con fragmentos de **ópera**. Es el caso de **Scylla et Glaucus** de **Jean-Marie Leclair**, en la que el triángulo amoroso entre la maga Circe, el dios Glauco y la ninfa Scylla nos conmueve el alma al tiempo que nos sitúa en el imponente estrecho de Mesina. También podremos escuchar el dolor de Dido, la reina cartaginesa abandonada por Eneas que canta su pena antes de suicidarse, en una de las numerosas versiones que se hicieron en el barroco europeo de esta historia narrada por Virgilio en *La Eneida*. En esta ocasión la de **Baldassare Galuppi** y su **Didone abbandonata**.

De **Haendel**, una de los compositores más prolíficos y fascinantes de este periodo, están programados algunos números de varias de sus óperas: **Giulio Cesare in Egitto**, en la que las relaciones tempestuosas entre los personajes no pueden obviar su estatus, así como su poder no puede evitar la tragedia; **Alcina** -su último gran éxito operístico-, plagada de amores despechados y magia negra y **Hércules** -en origen un oratorio-, en el que el compositor despliega su impresionante sentido dramático en la evocación de los remordimientos de la esposa del más heroico y divino de los humanos.

Volvemos a los amores cruzados -con el agravante de la consanguinidad- en **La Nitteti** de **Niccolò Conforto**, a quien el gran Farinelli encargó la música para el libreto que él mismo había pedido al reconocido poeta y libretista Pietro Metastasio, con vistas al espectáculo vocal -uno más- que daría en la corte de Madrid.

Sin duda uno de los compositores más inspirados para transmitir emociones en el terreno operístico fue **Henry Purcell** quien, con escasísimos medios e irrepetible talento, conmovió a sus contemporáneos y sigue conmoviéndonos. Escucharemos en el Festival *Curtain tune* de **Timon de Atenas** -una “mascarada”, más que una ópera- y la canción **Mad Bess of Bedlam**, que nos habla de las sombras silenciosas donde tristes espíritus difuntos lloran sus amores y donde la pobre e insensata Bess fue a curar su melancolía amorosa. Y la emoción se hace virguería a través de la coloratura que **Antonio Vivaldi** exige a **La fida ninfa** para expresar la opresión de su alma que, en vano, pretende mitigar el dolor con amor. De nuevo la cruel fortuna que se cruza en el camino y que tan bien expresó la música barroca.

Pero Vivaldi es, tal vez, más recordado por su contribución a otro de los productos estrella que alumbró el Barroco: el **concierto**. Género puramente instrumental que busca oponer en

bitartez nagusitzea bilatzen duen genero instrumental hutsa.

Antzerki-kutsua emateko grina ere hor dago, eta hori lortzeko, kontzertuak idazten dituztenek soinuaren parametro guztietako kontrasteak erabili zituzten: tinbre-koloreak, altuera, intentsitatea, eraketa, abiadura, altuera, tonalitatea eta modalitatea... eta, ondorioz, musikaren izaera. **L'estro armonico** osatzen duten **Vivaldi**ren hamabi kontzertuak daude egitarauan, XVIII. mendean lehen erdialdean eragin handiena izan zuen musika instrumentalaren bildumetako bat. Europa iparraldean eta Ingalaterran piztu zuten berotasuna izan zen argitaraturiko berrinprimatze ugarien eta autorearen onarpenaren arrazoia. Bere kalitate musikalak eta erakargarritasunak lilura handia eragin zuten Johann Sebastian Bachengan, eta horietako batzuk transkribatu zituen. Izenburua, berez, asmoen adierazpen bat da, eta haiengandik espero dezakegunaren laburpen eredugarri eta ezin hobea: inspirazioa eta lehen mailako harmoniaren tratamendua. Dantza eta musika herrikoietatik datuen duen Vivaldiaren **“Alla rustica”, sol maiorreko flautarako kontzertua** ere entzungo dugu; eta **La minorreko flautarako kontzertua**, Vivaldiaren talentuaren adibide eder bat, interpretazioaren erronka adierazkortasun mirari bihurtzeko.

Kontzertu generoa Italian sortua zen -opera bezala- eta, horregatik, formatu instrumental horretan ibili ziren konpositore italiar ugari. **Tomaso Albinoni**ren **Re minorreko oboerako kontzertua** entzun ahal izango dugu. Bertan, bere jaioterriko Veneziaren kolorea eta dotorezia nahiko adierazpen mantsoan egiten dira, non erdiko **Adagio**aren edertasun lasaia nabarmentzen den. Programa berean, **Francesco Manfredini**ren **Re minorreko opus 3 kontzertu grossoa, 5. zenbakia**, entzungo da. Italiarra izan arren, Monakoko gorteari lotuta egon zen. Bere mugimendu azkarretan adierazpen kementsuz beteta dago obra, eta inspirazio melodiko arinez mugimendu sosegatuenetan. Eromena adieraztea izan zen **Francesco Durante**ren sormen-motorra, **“La Pazzia”, la maiorreko 8. kontzertua** osatzerako orduan. Bat-bateko aldaketez beteta dago eta gure entzumena ezarritako formaren mugetara eramaten duen musika-tempoaren maneia da horren ezaugarria. Adierazgarria da, benetan, **Pietro Locatelli**ren **Opus 7 kontzertu grossoan, 6. zenbakian**, esplizituki irudikatzen den Ariannaren emozioen asaldura. Opera instrumental moduko bat da, **“Il pianto d’Arianna”** ezizenarekin ezaguna. Teseo maitaleak abandonatutako pertsonai

armonía un numero pequeño de instrumentos al que se denomina “concertino”, frente a otro más nutrido llamado “ripieno”.

El afán de teatralización está también aquí presente y para lograrla, quienes escriben conciertos echan mano de los contrastes en todos los parámetros del sonido: los colores tímbricos, las alturas, las intensidades, las texturas, las velocidades, la tonalidad, la modalidad... y, en consecuencia, el carácter de la música. De **Vivaldi** están programados los doce conciertos que componen **L'estro armonico**, una de las colecciones de música instrumental más influyentes en la primera mitad del siglo XVIII. El entusiasmo que desataron en el norte de Europa y en Inglaterra fueron la causa de las numerosas reimpressiones publicadas y del reconocimiento de su autor. Su calidad musical y su atractivo ejercieron una gran fascinación sobre Juan Sebastian Bach, que transcribió varios de ellos. Su título es en sí mismo una declaración de intenciones y un resumen ejemplar e inmejorable de lo que podemos esperar de ellos: inspiración y un tratamiento de la armonía de primera magnitud. También escucharemos de Vivaldi el **Concierto en sol mayor “Alla rustica”**, con importantes referencias a la música y los bailes populares, y el **Concierto para flauta en la menor**, un hermosísimo ejemplo del talento de Vivaldi para hacer del reto de la interpretación un prodigio de expresividad.

El género concierto había nacido en Italia -al igual que la ópera- y hubo por ello un gran número de compositores italianos que transitaron por este formato instrumental. De **Tomaso Albinoni** podremos escuchar el **Concierto para oboe en re menor**, en el que el colorido y la elegancia de su Venecia natal se hacen música en una expresión relativamente contenida donde destaca la sosegada belleza del **Adagio** central. En el mismo programa sonará el **Concierto grosso en re menor opus 3, nº5** de **Francesco Manfredini** quien, aunque italiano, estuvo vinculado a la corte monegasca. La obra está colmada de enérgica expresión en sus movimientos rápidos y de fluida inspiración melódica en los más sosegados. La expresión de la locura es el motor creativo de **Francesco Durante** al componer su **Concierto nº8 en la mayor, “La Pazzia”**, repleto de cambios bruscos y con un manejo del tempo musical que lleva nuestra escucha a las fronteras de la forma establecida. Elocuente es desde luego la agitación de las emociones de Arianna representada explícitamente en el **Concierto grosso opus 7, nº6** de **Pietro Locatelli**, una especie de ópera

mitologiko honen patua eta negarra ahots lan ugariaren xede izan zen barrokoaren garaian.

Alemanian, konpositore asko erakarri zituen instrumentuen arteko borroka eta bakea bezalako zerbait adierazkorra bilatzen zuen genero horrek. Emankorrenetako bat **Telemann** izan zen, **Re maiorreko bi flautarako, biolinarako eta biolontxelorako kontzertuan** lau bakarlari horiek biltzeak eskaintzen dituen adierazpen-contrasteak antzematen direlako. Haien artean ezartzen diren elkarrizketek gorabeherak dituzte lehiaren eta ulermenaren artean. Telemannek berak eta beste batzuek jotzen ikasitako lau instrumentuen arteko elkarrizketa atsegina. **Haendel** izan zen Telemannen garaikide, bere garaian ezagututako genero guztietan nabarmendu zena. Programatutako **Fa maiorreko kontzertu grossoaren** izenari, beste hamaika obrei bezala, Op. 6 gehitu zion, zenbaki hori gabeko lehen argitalpen baten ondoren. Keinu horrek berekin zekarren Arcangelo Corelli generoaren bultzatzaile handiaren Op. 6 hamabi **Kontzertuekin** lotzeko gogoia. Haendelek ahalegin handia egin zuen bere idazketan, bere konposizio baliabide guztiak erabiliz, eta hortik dator partituratik datorren adierazpen sakontasuna. Haendelen eta Telemannen garaikidea, eta haiek bezala alemaniarra, **Johann Sebastian Bach** izan zen. Berelanean artetik, **Brandeburgetako Kontzertuak** osatzen duten sei piezetatik hiru egongo dira entzungai, euforia instrumental moduko batean konposatuak guztiak. **Lehenak**, fa maiorrean, kontzertino rolean askotariko musika-tresnek osatzen dute: piccolo-biolina, hiru oboe, fagota eta bi tronpa. Eta seietatik Veneziako eskema jarraitzen ez duen bakarra da. **Bigarrenak** ere, tonalitate berean eta oso koloretan, tronpeta gehitzen dio bakarlari taldeari -garai hartan ezohikoa zena-, **konzertinoa** osatzen duen taldearen sonoritatea argizatuz eta proiektatuz. Lauren arteko kontrapuntua zoragarria da erdiko **Andantean**, eta lehiakorra eta birtuoso kanpoko mugimenduetan. **Laugarren Kontzertua** sol maiorreko tonalitatean idatzita dago eta bere idazkeran grosso kontzertuaren ezaugarriak kontzertu bakarlariaren ohiko beste ezaugarri batzuekin konbinatzen ditu. Horrela, inspirazio-iturri diren melodien adierazkortasunari eta Bachek hain maisuki erabiltzen dituen kontrapuntuen baliabideei moko-txirulen eta biolin bakarlariaren tratamendu birtuosistikoarekiko interesa gehitzen zaie.

Musika instrumental hutsaren balioa handitzearen ondorioz, **suitea** bezalako beste genero batzuek eta **sonata, fantasia** edota **fuga** bezalako egiturak esperimenduzko-laborategi ezin hobea bihurtu ziren

instrumental, conocida con el sobrenombre de **“Il pianto d’Arianna”**. El destino y el llanto de esta figura mitológica abandonada por su amante Teseo fue objeto de numerosas obras vocales en la época barroca.

En el contexto germano, muchos compositores se sintieron atraídos también por este género que buscaba algo tan expresivo como el combate y el pacto entre instrumentos. Uno de los más fecundos fue **Telemann**, en cuyo **Concierto para dos flautas, violín y violonchelo en re mayor** se aprecian los contrastes de expresión que ofrece el reunir a estos cuatro solistas. Los diálogos que se establecen entre ellos fluctúan entre la competición y el entendimiento. Un placer de conversación entre cuatro instrumentos que el mismo Telemann sabía tocar, además de varios otros. Contemporáneo de Telemann fue **Haendel**, quien destacó en todos los géneros conocidos en su época. Su **Concierto grosso en fa mayor** programado aquí adquirió, junto con once más, el Op. 6 tras una primera publicación sin ese número. Este gesto llevaba implícito el ánimo de vincularlos con los doce **Conciertos Op. 6** del gran impulsor del género: Arcangelo Corelli. Haendel puso mucho empeño en su escritura, haciendo uso de toda la gama de sus recursos compositivos, de ahí la profundidad de expresión que emana de la partitura. Y contemporáneo de Haendel y Telemann, y alemán como ellos, fue **Johann Sebastian Bach**, de cuya autoría se nos propone el festín de tres de sus seis **Conciertos de Brandeburgo**, compuestos en una especie de euforia instrumental El **Primero**, en fa mayor, tiene un variado elenco en el papel de concertino: violín piccolo, tres oboes, fagot y dos trompas y es el único de los seis que no sigue el esquema veneciano. El **Segundo**, en la misma tonalidad y muy colorido también, incorpora la trompeta al grupo de solistas -algo inusual en la época-, iluminando y proyectando la sonoridad del conjunto que conforma el **concertino**. El contrapunto entre los cuatro es delicioso en el **Andante** central y competitivo y virtuoso en los movimientos externos. El **Cuarto Concierto** está escrito en la tonalidad de sol mayor y combina en su escritura rasgos de concierto grosso con otros típicos del concierto solista. De este modo, a la expresividad de unas melodías inspiradísimas y a los recursos contrapuntísticos que con tanta maestría maneja Bach, se añade su interés por el tratamiento virtuosístico de las dos flautas de pico y el violín solistas.

musikaren hizkuntzaren bilakaerarako, eta, aldi berean, entzulea soinuaren emozioaren unibertso zoragarrian murgiltzeko balio izan zuten.

**Suite**ari dagokionez, XVII. eta XVIII. mendeetan pieza ezberdinek osatzen zuten –gehienak dantza-doinuak–, eta kontrastea azkarrak eta motelak txandakatzean oinarritzen zen. Dantzen jatorria askotarikoa zen eta ez zegoen aurrez zehaztutako zenbaki edo ordenarik. Aurrez ezarritako instrumentaziorik ere ez zegoen, eta garai honetan musika-tresna baterako edo gehiagorako suiteak aurki ditzakegu. Musika instrumentalaren eredu horren bultzatzaile handia izan ziren frantziarrak, eta horren adibide dugu **Jean-Féry Rebelen** **Les Caractères de la danse**, libreto edo collage koreografikorik gabeko ballet moduko bat, non dantzatzeko plazerak dakartzan profil ugariak pieza bakoitzaren sentsibilitatera josita dauden. **Bachen Do maiorreko suite orkestralean** ere dantza gehienak frantsesak dira, eta haien izaerak nolabaiteko solemnitatea eta musika frantsesari egotzitako estilo galanta ekartzen ditu gogora. Kasu honetan, bi oboeek eta orkestrazioak barne hartzen duen fagotak koloreztatuta. **Haendelen Mi minorreko suitean** bi pieza bakarrik entzungo ditugu, baina oso izaera desberdinekoak: sarabanda geldoa eta sentsuala, jatorri ezezaguneko baina Latinoamerikako espainiar kolonien tradizioari lotua; eta anglo-irlandar giga indartsu eta azkarra. Eta **Passacaglia sol minorreko suitean**, jatorri espainiarreko kale-dantza aurkituko dugu, etengabeko mugimendu itxurarekin, etengabeko beheko noten gainean irrastatuz doana. **Andrea Falconieriren Chacona** ere entzungo dugu. Latinoamerikan jatorria duen *ostinato* baxu batean oinarritutako dantza herrikoa da, bere garaiari begiratzean soinu-egitura alai eta ez oso dotore xume bat eraikitzen doana, lagun zituen mugimenduen izaera apur bat atsegingarria dela eta.

**Georg Philipp Telemann**ek suite ugari idatzi zituen, hala nola **La Bizarre**, bere dantzen artean –horietako gehienak frantsesak– multzo oso askotarikoa, hainbat izaera aldaketarekin eta ateraldi ausart batekin harritzen gaituena, hala nola urretxindor bat sartu izana seriea ixteko. Telemannek Hanburgon garatzen zuen bere ibilbide profesionala, garai hartan jada portu-hiri garrantzitsua zena, eta hainbat jatorritako pertsonekin harremana zuen. **Las Naciones Suite** lanean hainbat herrialderen izaera islatzen du: hotsandikoetatik hasi eta landa eremuetaraino, “moskutarrei” buruzko aipamenean kanpaiak gogora ekarriz edo azken mugimenduak, oro har, “herrenen” eta “korrikalarien” soinu-erreturatua direnak. Irakurle

Como consecuencia de la revalorización de la música puramente instrumental, otros géneros como la **suite** y formas como la **sonata**, la **fantasía** o la **fuga** se convirtieron en laboratorio de experimentación ideal para la evolución del lenguaje de la música, al tiempo que servían para que el oyente se sumergiese en el fabuloso universo de la emoción por el sonido.

En lo que se refiere a la **suite**, en los siglos XVII y XVIII suponía la reunión de una serie de piezas –la mayor parte, aires de danza– en las que el contraste solía estar centrado en la alternancia entre rápidas y lentas. La procedencia de las danzas era diversa y no había un número ni orden predeterminado. Tampoco una instrumentación preestablecida y encontramos en esta época suites para uno o varios instrumentos. La música francesa fue gran impulsora de ese modelo de música instrumental y un ejemplo lo tenemos en **Les Caractères de la danse** de **Jean-Féry Rebel**, una especie de ballet sin libreto o collage coreográfico, en el que los múltiples perfiles que conlleva el placer de bailar están cosidos a la sensibilidad de cada pieza. En la **Suite orquestal en do mayor** de **Bach** la mayor parte de las danzas son también de origen francés y su carácter evoca una cierta solemnidad y el estilo galante atribuido a la música francesa, coloreados, en este caso, por los dos oboes y el fagot que incorpora la orquestación. De la **Suite en mi menor** de **Haendel** escucharemos solo dos piezas, pero de muy distinto carácter: la lenta y sensual *sarabanda*, de origen incierto pero asociada a la tradición de las colonias españolas latinoamericanas, y la vigorosa y rápida *giga*, anglo-irlandesa. Y de la *Suite en sol menor*, la **Passacaglia**, danza callejera de procedencia española que, con aire de movimiento perpetuo, se va deslizando sobre un bajo continuo. También escucharemos la **Chacona** de **Andrea Falconieri**, una danza de carácter popular originaria de Latinoamérica basada en un *bajo ostinato* sobre el que se va construyendo un sencillo edificio sonoro alegre y poco decoroso, al mirar de su época, dado el carácter algo voluptuoso de los movimientos que la acompañaban.

**Georg Philipp Telemann** escribió numerosas suites, como **La Bizarre**, conjunto variadísimo en su expresión de danzas –francesas en su mayoría–, que nos sorprende con diversos cambios de temperamento y alguna humorada intrépida como la incorporación de un ruiseñor para cerrar la serie. Telemann desarrollaba su carrera profesional en Hamburgo, ya entonces una importante ciudad portuaria, y mantenía contacto con personas de diferentes procedencias. En su **Suite Las Naciones**

amorrata ere bazen, eta bere liburutegian bazuen *On Kixote* liburua. Cervantesen pertsonaiari buruz konposatu zituen partituren artean **Burlesca del Quijote** dago. Bertan, soinu onomatopeikoak gogora ekartzeko baliabide instrumentalen sentsibilitatea eta erabilera adierazpen eraginkor bezain xarmagarriaren zerbitzura jartzen dira.

XVII. mendearen hasieran, **sonata** izena baxu jarraitua zuten instrumentu melodiko batentzat edo birentzat idatzitako piezei aplikatu zitzaien, eta ahots piezen eragin handia zuen. Konposatuta zeuden instrumentuaren aukera espezifikoak aprobetxatzen ziren beti, eta haien ezaugarri tekniko eta espresiboak indartzea zuten helburu, kantu bakarlariaren ahotsa imitatzea erreferentzia gisa hartuta.

Jaialdiaren egitarauan sonata batzuk aurkituko ditugu. Horietako hiru **Telemann**en irudimen emankorretik datoz. Hiru tonalitateetan idatzita daude eta bi musika-tresna abeslari nagusik parte hartzen dute –biolin barrokoa eta txirula gozoa–, klabeak lagunduta. Pieza horietan konpositoreak bere estilo berezia erakusten du, Italiako nolabaiteko eragina duena, eta horrek kantuen adierazpena areagotzen du. Aldi berean, instrumentuen arteko elkarrizketa ekitatiboa mantentzen du, eta, berak baieztatzen zuen bezala, “aldean arteko harmonia estua”.

**Bachen BWV 1017do minorreko IV sonatari** hasiera ematen dion sizilianaren klima adierazkorra hunkigarria bezain konstantea da obran zehar, mugimendu desberdinei lotutako izaera aldaketa naturalekin. Berebizikoa da **BWV 1021 sol maiorreko sonatak** eragiten duen emozioa, mugimendu geldoen fintasunaren eta *Vivace* eta *Presto*aren argi-distiraren artean mugitzen dena. Bietan, klabearen akonpainamendu beroak eusten dio biolinaren kantariaren roleri.

Eta berriro hirugarren alemaniar garaikidea dugu sonaten atalean. **Haendelen Do maiorreko** eta **Si bemol maiorreko sonatak** entzuteko aukera egongo da, biak txirula gozo eta klaberako. Baita **Re minorreko** biolin eta klaberako **sonata** ere. Hirurekin gozatu ahal izango dugu opera- konpositore bikain bezala giza ahotsaren baliabideak ezagutzen eta erabiltzen zituen horren obrak entzutean. Maisuki eta talentu berarekin, instrumentuen adierazkortasunean aplikatzen zituen baliabide horiek, bai trebezia erakustean, bai sotiltasun bikainenetan. Eta opera konpositorea ere zen **Jean-Marie Leclair** frantsesaren **La maiorreko** biolin eta klaberako **sonata** entzungo dugu. Estetika frantsesaren kanonei jarraituz, xarmaz beteta dago eta entzuten duenaren

retrata el carácter de varios países: desde lo solemne hasta lo rústico, pasando por la evocación de las campanas en la alusión a “los moscovitas” o los movimientos finales que –genéricamente– son un retrato sonoro de “los cojos” y de “los corredores”. También era un ávido lector y su biblioteca incluía *El Quijote*. Entre las partituras que compuso sobre el personaje de Cervantes está la **Burlesca del Quijote**. En ella, tanto la sensibilidad como el manejo de los recursos instrumentales para evocar sonidos onomatopéyicos se ponen al servicio de una expresión tan eficaz como encantadora.

A principios del siglo XVII, la denominación **sonata** se aplicó a piezas escritas para uno o dos instrumentos melódicos con bajo continuo y estaba muy influenciada por las piezas vocales. Se aprovechaban siempre las posibilidades específicas del instrumento para el que estaban compuestas y buscaban potenciar sus cualidades técnicas y expresivas, teniendo como referente imitar la voz del canto solista.

En el programa del Festival encontramos varias sonatas. Tres de ellas provienen de la fértil imaginación de **Telemann**. Están escritas en tres tonalidades distintas y en ellas participan dos instrumentos cantantes por excelencia –el violín barroco y la flauta dulce– acompañadas por el clave. En estas piezas el compositor despliega su peculiar estilo compositivo no exento de cierta influencia italiana que intensifica la expresión del canto, al tiempo que mantiene un diálogo equitativo entre los instrumentos y, como él mismo afirmaba, “una estrecha armonía entre las partes”.

El clima expresivo de la siciliana que da inicio a la **Sonata IV en do menor, BWV 1017** de **Bach** es tan conmovedor como constante a lo largo de la obra, con las naturales variaciones de carácter asociadas a los distintos movimientos. Igual de extraordinaria es la emoción que provoca la **Sonata en sol mayor BWV 1021**, que se mueve entre la delicadeza de los movimientos lentos y la brillantez luminosa del *Vivace* y el *Presto*. En ambas, el papel cantante del violín está sostenido por el cálido acompañamiento del clave.

Y de nuevo el tercer alemán contemporáneo nos sale al encuentro en el apartado de las sonatas. De **Haendel** podremos escuchar las **Sonatas en do mayor** y en **si bemol mayor**, ambas para flauta dulce y clave, y la **Sonata en re menor** para violín y clave. Con las tres podremos deleitarnos en la escucha de quien, como excelente compositor de

plazera bilatzen du. Kontraste emozionala, oraingo honetan, **Antonio Vivaldiren “La Follia”** sonatan aurkituko dugu, ostinato baxu baten gainean egiten den izen bereko dantzak inspiratuta. Musika pozaren, obsesioaren eta malenkoniaren artean mugitzen da hemen.

Eta aurreko sailkapenetatik kanpoko piezen artean, **Jan Dismas Zelenka** Barrokoko konpositore txekiarrak garrantzitsuenaren **Hipocondrie à 7** aipa dezakegu. Adierazkortasunaren maisua, sarritan tonalitatetik kanpoko akordeak erabiltzen zituen, neurri batean arkaikoak diren konposizio-teknika batzuk eta ausartagoak diren beste batzuk ausartagoak konbinatuz. Obra bi oboe, fagot, soka eta baxu jarraiturako idatzita dago.

Bestalde, **Telemannen Re minorreko klaberako fantasia** ere, izenak adierazten duen bezala, idazten duenari aukera ematen dio bere irudimena askatzeko eta bere instrumentuak ezartzen dizkion mugak baino ez dituen diskurtsoa eraikitzeke, entzulearengan etengabeko inprobisazio- eta askatasun-irudipena proiektatuz.

Eta, jakina, ezin ahaztu **Johann Sebastian Bachen Fugaren artea**, musika- sormenaren eta giza pentsamenduaren maisulana, bere egilearen heriotzaren ondorioz amaitu gabe geratu zena. Gai bakar batean oinarrituta, hortik sortutako kanon eta kontrapuntuek aditzera ematen dute musikaren ahalmen eraikitzailea eta soinuaren arkitekto handi honen talentua eta lanbidea. Izan ere, adierazkortasunez betetako egitura bat osatzen du soinuaren inguruan, itxuraz oso gutxi denetik sortzen dena. Amaitu gabe geratzeak zalantza ugari sortu ditu haren interpretazioari buruz, bai instrumentuen aukeraketari dagokionez, bai tempo, apainketa edo dinamikako gaiei dagokienez. Ziurgabetasun horiek, aldi berean, pizgarri dira adierazpen aldaera desberdinetarako.

Jaialdiaren barruan, **“Degli affetti proibiti”** (“Debekatutako afektuez”) izenburupean, bere garaian castrato ahotserako idatzi ziren ariak eskaintzen dizkigun gala lirikoa ere berezia da. Izan ere, garai errenazentista eta barrokoko testuinguru askotan, laiko edo erlijiosoetan, emakumeei ez zitzaion jendaurrean abesten uzten. Aukeratutako errepertorioa mezzosoprano batek interpretatuko du ikuskizun honetan, eta opera oso ospetsuen ariak biltzen ditu, hala nola Henry Purcellen *Dido eta Eneas*, Georg Friedrich Haendelen *Rinaldo*, Antonio Vivaldiren *L’Olimpiade* edo Nicola Porporaren *Polifemo*. Baina baita bere garaian goraiatuak izan

ópera, conocía y manejaba los recursos de la voz humana y, con tanta maestría y con el mismo talento, los aplicaba a la expresividad de los instrumentos, tanto en el lucimiento virtuosista como en las más exquisitas sutilidades. Y de otro compositor de ópera, el francés **Jean-Marie Leclair**, está programada la **Sonata en la mayor** para violín y clave que, siguiendo los cánones de la estética francesa, está llena de encanto y persigue el placer de quien escucha. El contraste emocional lo encontramos en esta ocasión en la **Sonata “La Follia”** de **Antonio Vivaldi**, inspirada por la danza del mismo nombre que, sobre un bajo ostinato, va adquiriendo un carácter desenfrenado. La música se mueve aquí entre el júbilo, la obsesión y la melancolía.

Y como piezas fuera de las clasificaciones anteriores podemos citar **Hipocondrie à 7** de **Jan Dismas Zelenka**, el compositor checo más importante del Barroco. Maestro de la expresividad, utilizaba a menudo acordes ajenos a la tonalidad, combinando técnicas de composición en parte arcaicas con otras más audaces. La obra está escrita para dos oboes, fagot, cuerdas y bajo continuo.

También la **Fantasia para clave en re menor** de **Telemann** que, como indica su nombre, permite a quien escribe dar rienda suelta a su imaginación y construir un discurso sin más límites que los que le imponga el instrumento al que va destinada, proyectando en el oyente una impresión de improvisación y libertad constantes.

Y, desde luego, **El arte de la fuga** de **Johann Sebastian Bach**, obra maestra de la creatividad musical y del pensamiento humano, que quedó inconclusa por la muerte de su autor. Basada en un único tema, los cánones y contrapuntos generados a partir de él dan cuenta del poder constructivo de la música y del talento y oficio de este gran arquitecto del sonido, que arma un edificio sonoro cargado de expresividad, surgido de lo que, aparentemente, es muy poco. El hecho de que quedara inconclusa ha planteado numerosas dudas sobre su interpretación, tanto en la elección de los instrumentos como en cuestiones de tempo, ornamentación o dinámicas. Estas incertidumbres son, al mismo tiempo, alimento para las distintas variantes expresivas.

También es singular, dentro del Festival, la gala lírica que bajo el título **“Degli affetti proibiti”** (“De los afectos prohibidos”) nos ofrece arias que, en su momento, se escribieron para voz de castrato porque en muchos contextos de los periodos renacentista y barroco, laicos o religiosos, no se

arren, mendeen poderioz karteletatik ezabatzen joan ziren beste obra batzuk ere. Nabarmentzekoa da ahaztutako konposizio horiek emakumeen lumatik atera zirela. Adibidez, Francesca Caccini, Ana Bolena, Maria Teresa Agnesio eta Maria Antonia Walpurgisen partitura bokalak eta instrumentalak entzungo ditugu. Programa honek isilaraziak izan ziren abeslarien eta erabat baztertuak izan ziren konpositoreen arteko elkarrizketa eskainiko digu.

permitía a las mujeres cantar en público. El repertorio elegido, interpretado en este espectáculo por una mezzosoprano, recoge arias de óperas muy célebres como *Dido y Eneas* de Henry Purcell, *Rinaldo* de Georg Friedrich Haendel, *L’Olimpiade* de Antonio Vivaldi o *Polifemo* de Nicola Porpora. Pero también de otras obras que, aun habiendo sido alabadas en su época, fueron borrándose de los carteles con el paso de los siglos. Es significativo destacar que estas composiciones olvidadas salieron de la pluma de mujeres. Es el caso de las partituras, vocales e instrumentales, de Francesca Caccini, Ana Bolena, Maria Teresa Agnesi o Maria Antonia Walpurgis que escucharemos aquí. Este programa establece así un diálogo entre las cantantes que fueron silenciadas y las compositoras sobre las que cayó el más contundente mutismo.



Klasizismoa eta Empfindsamkeit

## 02

Clasicismo y Empfindsamkeit

## Klasizismoa eta Empfindsamkeit

Aro barrokoa amaitu ondoren, eta Ilustrazioaren ideien berotasunean, musikak adierazpen neurritsuagoa bilatu zuen, entzuten duenaren asaldura baino atsegina bilatuz. Musika honek gugan eragiten duen zirrara musikagileei forma musikalak ezartzen dizkien mugetan dagoen dotoreziak arintzen du. Hala ere, lerro estetiko bat baino gehiago aurki dezakegu hamarkada hauetan. Horixe da **Estilo sentimental**aren kasua, XVIII. mendearen erdialdean Alemaniako iparraldean garatu zen estetika musikala, *Empfindsamer Stil* edo *Empfindsamkeit* izenarekin. Carl Philipp Emanuel Bach-ek, joera honen idealak gorpuztu zituenak, musikaren helburu nagusia entzuleen bihotzera iristea eta haien afektuak mugitzea izan behar zela zioen eta, hori lortzeko, ezinbestekoa zen arimatik interpretatzea. Konposizioan, helburu hori idazketaren sinpletasun eta naturaltasun baten bidez lortzen zen, entzulearekin komunikazio zuzena ahalbidetzen zutenak, eta, aldi berean, musikan nolabaiteko izaera intimista bultzatzen zutenak.

XVIII. mendearen azken herenean, eta neurri handi batean Vienara mugatuta, **Klasizismoak** bere distira guztia zabaldu zuen, horrela Neoklasizismoaren

## Clasicismo y Empfindsamkeit

Concluido el periodo barroco, y al calor de las ideas de la Ilustración, la música buscó una expresión más moderada, persiguiendo más el agrado que la agitación de quien escucha. La emoción que esta música provoca en nosotros está atenuada por la elegancia contenida en los límites que impone a los compositores la forma musical. No obstante, podemos encontrar más de una línea estética en estas décadas. Es el caso del llamado **Estilo sentimental**, una estética musical que se desarrolló en el norte de Alemania a mediados del siglo XVIII, bajo el nombre de *Empfindsamer Stil* o *Empfindsamkeit*. Carl Philipp Emanuel Bach, que encarnó los ideales de esta tendencia, afirmaba que el objetivo principal de la música tenía que ser llegar al corazón de los oyentes y mover sus afectos y, para conseguirlo, era imprescindible interpretar desde el alma. En la composición, este fin se conseguía a través de una simplicidad y una naturalidad en la escritura que permitían una comunicación directa con el oyente, al tiempo que favorecían un cierto carácter intimista en la música.

Ya en el último tercio del XVIII, y en gran medida circunscrito a Viena, desplegó todo su esplendor el

esparruan sartzen diren beste adierazpen artistiko batzuen gako estetikoekiko analogiaz deitua. Neoklasizismoa izen horrekin ezagutzen da, sortzaileek mundu grekolinora begiratu zutelako.

Musikak, garai horretan, unibertsaltasun- bokazioa hartu zuen eta bere funtzioa, beste ezereen gainera, entretenitzea zen. Erdigunea, itzuli gabeko bidean, eliza eta jauregietatik areto eta kontzertu publikoetara igaro zen. Edo, bestela esanda, gorteko kultura, kultura burges bihurtu zen, gizarte aldaketen ildotik.

Estetikak jakintzak ematen duen giza aurrerapena eta ordena soziala islatu nahi izan zuen, idealizatuz. Horregatik, oreka eta gustu ona giltzarri estetiko bihurtu ziren. Gainera, pentsamendu musikala forma argi, simetrikoki eta guztiz orekatuetan oinarrituta antolatu zen, pentsamendu arrazionalistarekin lotzen zirenak. Eta, aldi berean, kontraste barrokoetatik ihes egiten zutenak eta naturaltasuna, moderazioa eta baretasuna aurreko handitasun eta dramatismoarekin kontrajartzen zituztenak. Horrela, "estilo atsegina" nagusitu zen.

Klasizismoari orkestraren kontzeptu modernoa ere zor diogu, zuzendaritzaz eskusiboki arduratzen den norbaitekin, entsegu-sistema zehatz batekin eta orkestra interpretaziorako asmo adierazkorrekin, instrumentu guztiak interprete baten eskuetan bakar bat balira bezala tratatuz. Gainera, multzoa hazten joan zen denborak aurrera egin ahala, eta bertan, modu iraunkorrean, tronpa, tinbal eta zurak bezalako tresnak sartu ziren, multzo barrokoetatik kanpo zegoen klarinete oso preziatuarekin. Orkestra klasikoa bere distira osoan entzuteko, musika-genero berri bat agertu zen: **sinfonia**. Eta, hain zuzen ere, Carl Philipp Emanuel Bach zen -egile barroaren semerik bikainenetako bat- sinfonien lehen konpositoreetako bat, horiek klasizismoaren ikuspegitik ulertzen den moduan: ahots generotik independizatutako obrak, orkestra batean jotzeko idatziak, bere aukera tekniko eta adierazkor guztiekin. Gauzak horrela, **Wq 183/1 re maiorreko sinfonia** entzuteko aukera izango dugu, sinfonia kanpoko mugimenduen indarraren -lehenengoa zalantzarriagoa da- eta erdiko *Largo*aren xarma galant eta sosegatuaren artean dabilena. Baita **Wq 183/3 fa maiorreko sinfonia** ere, antzeko patroiarekin, baina izaera sentimentalagoko *Larghetto* kasu honetan. Bietan agerian geratzen da hau zioen norbaiten asmo adierazkorra: "Musikari batek ezin ditu besteak hunkitu bera hunkitzen ez bada. Ezinbestekoa da entzuleengan sorrarazi nahi dituen emozio guztiak sentitzea. Izan ere,

**Clasicismo**, llamado así por analogía con las claves estéticas de otras manifestaciones artísticas que se engloban en el marco del Neoclasicismo, conocido con este nombre porque los creadores habían vuelto su mirada hacia el mundo grecolatino.

La música adquiere en esta época una vocación de universalidad y su función es, por encima de todo, entretener. Su centro pasa -en un camino sin retorno- de las iglesias y palacios a los salones y conciertos públicos. O lo que es lo mismo, la cultura cortesana se transforma en cultura burguesa al hilo de los cambios sociales.

La estética pretendió reflejar el progreso humano y el orden social que proporciona el conocimiento, idealizándolo. Por ello, el equilibrio y el buen gusto pasaron a ser claves estéticas. Además, el pensamiento musical se organizó en base a formas claras, simétricas y perfectamente equilibradas que conectaban con un pensamiento racionalista, al tiempo que huían de los contrastes barrocos y contraponían la naturalidad, la moderación y la serenidad a la pomposidad y dramatismo anteriores. De este modo se impuso el "estilo galante".

Al Clasicismo debemos también el concepto moderno de orquesta, con alguien que se encarga en exclusiva de la dirección, con un sistema de ensayos definido y con una intención expresiva en la interpretación orquestal, tratando al conjunto de instrumentos como si fueran uno solo en manos de un intérprete. Además, el conjunto fue creciendo con el paso del tiempo y se incluyeron en él, de manera permanente, efectivos como la trompa, el timbal y las maderas, con la apreciadísima incorporación del clarinete, ausente de los conjuntos barrocos. Para hacer sonar la orquesta clásica en todo su esplendor, aparece un nuevo género musical: la **sinfonia**. Y es precisamente Carl Philipp Emanuel Bach -uno de los hijos más sobresalientes del autor barroco- uno de los primeros compositores de sinfonías tal como se entienden desde la perspectiva del clasicismo: como obras independizadas del género vocal, escritas para sonar en una orquesta con todas sus posibilidades técnicas y expresivas. Tenemos la ocasión de escuchar la **Sinfonía en re mayor Wq 183/1**, que oscila entre el vigor de los movimientos externos -algo más vacilante el primero- y el encanto galante y sosegado del *Largo* central y la **Sinfonía en fa mayor Wq 183/3**, con un patrón semejante, aunque con un carácter más sentimental el *Larghetto* en este caso. En ambas queda en evidencia la intención expresiva de alguien que opinaba esto: "Un músico no puede

horrela, bere sentsibilitatea ezagutarazteak antzeko sentsibilitatea piztuko du besteengan".

Garai horretan garatu eta hedatu zen *pianoforte*a, Italian XVIII. mendean hasieran asmatua, eta pixkanaka-pixkanaka klabea ordezkatzeko zuena, nahiz eta bi instrumentuek hamarkada batzuetan elkarrekin bizi behar izan. Konposizioari dagokionez, berrikuntza nagusia **sonata** izan zen, XX. mendera arte diskurtso musikal hutsaren prototipo bihurtu zena, bere bertso instrumental desberdinetan: sinfonia, kontzertua, harizko laukotea eta instrumentu baterako edo gehiagorako sonata. Programan hiru sonata aurkituko ditugu, oraindik klasikoaren aurrekotzat jo ditzakegunak. **H 512, Wq 76, si minorreko sonata**, berriz ere, **C. P. E. Bach**ena da. Bertan, oreka zaila lortzen da egilearen soinu-hizkuntza jator eta grinatsuen eta lan hau aginduzion Federico Handiaren musika-gustuak behartzen zuen fantasia eta askatasun hedapenen eustearen artean.

**Antonio Soler** katalanaren **R 84 re maiorreko sonata** lanak tokiko izaera du, Malagako dantzari lotutako eredu erritmikotik eratorria. Gainera, behin eta berriz nota errepikatuak erabiltzeak gitarra baten punteatze edo kriskitinen erritmoa imitatzen duela dirudi, herri tradizioko dantzen akonpainamendua gogora ekarri.

**Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville** frantziarraren **Opus 3 (1. zk.) sol minorreko sonatak** biolinaren eta klabearen eskuetan jartzen du bere irudimen sentsual eta kolorista, kanpoko mugimenduetan kontrapuntua eta inspirazio melodikoa konbinatuz eta obraren bihotza mantenduz Madame de Pompadourren gorte paristarraren xarma guztia zabaltzeko.

Beste instrumentu-genero garrantzitsu bati dagokionez, garai honetan *concerto grosso*ak bakarlari eta orkestrarako **kontzertuari** bide ematen dio. Egitarauan **C. P. E. Bach**en **Sol maiorreko flautarako kontzertua** aurkituko dugu. Bertan, bakarlariaren tinbrearen berezko xarmari musikagileak kontraste emozionalen bidez adierazpen sentimentala bilatzeko zuen grina gehitzen zaio. Soinuaren edertasunari, mila ñabarduraz koloreztatua, txirularen bertuosismoa gehitzen zaio.

Klasizismoan ere "musika hutsa" edo "absolutua" deiturikoak gailurrera iritsi zen, bere buruaz haratago ezer deskribatzen, imitatzen edo adierazten ez duen musika hori. Horretan -eta salbuespen batzuekin- **ganbera musika** koka dezakegu. Garai hartan *harizko laukoteak* nabarmendu ziren.

emocionar a los demás si no se emociona él mismo. Es indispensable que sienta todas las emociones que espera hacer surgir en sus oyentes, pues de esta manera la revelación de su sensibilidad estimulará en los demás una sensibilidad semejante".

En este periodo se fue desarrollando y expandiendo el *pianoforte*, inventado en Italia a principios del siglo XVIII, y que poco a poco irá sustituyendo al clave, aunque aún han de convivir ambos instrumentos durante unas décadas. En cuanto a la composición, la principal innovación fue la forma **sonata**, que se erigió en prototipo del discurso puramente musical hasta el siglo XX, en sus diversas versiones instrumentales: sinfonia, concierto, cuarteto de cuerda y sonata para uno o más instrumentos. En el programa encontramos tres sonatas que podemos considerar aun preclásicas. La **Sonata en si menor H 512, Wq 76** es, de nuevo, de **C. P. E. Bach**. En ella se logra el difícil equilibrio entre el genuino y apasionado lenguaje sonoro del autor y la contención en las expansiones de fantasía y libertad a que le obligaba el gusto musical de su empleador, Federico el Grande.

La **Sonata en re mayor R 84** del catalán **Antonio Soler** tiene un carácter local derivado del patrón rítmico asociado a la *malagueña*, un tipo de danza española. Además, la utilización reiterada de notas repetidas parece imitar el punteo de una guitarra o un ritmo de castañuelas, evocando el acompañamiento de los bailes de tradición popular.

La **Sonata en sol menor opus 3, nº1** del francés **Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville**, pone en manos del violín y el clave su imaginación sensual y colorista, combinando en los movimientos externos contrapunto e inspiración melódica y conservando el corazón de la obra para desplegar todo el encanto de la corte parisina de Madame de Pompadour.

En lo que se refiere a otro de los géneros instrumentales importantes, en esta época el *concerto grosso* da paso al **concierto** para solista y orquesta. En el programa encontramos el **Concierto para flauta en sol mayor** de **C. P. E. Bach** en el que al encanto propio del timbre del solista se une el afán con que el compositor buscaba la expresión sentimental a través de los contrastes emocionales. A la belleza del sonido, coloreado con mil matices, se une el virtuosismo con que debe desenvolverse la flauta.

En el Clasicismo tuvo lugar también la culminación de la llamada "música pura" o "absoluta", esa que no describe, imita o significa nada, más allá de sí misma.

**Joseph Haydn** generoaren adierazle nagusietako bat **“La Alondra” re maiorreko koartetoa** da eta entzun ahal izango dugu. Hori da, bestalde, aurreko paragrafoak diotenaren kontrako adibiderik onena. Lehen mugimenduko lehen biolinaren melodia kantariak lanaren izenburua inspiratu zuen, baina horrek ez du esan nahi konpositoreak hegazti honen kantua edo hegaldia deskribatu nahi zuenik. Bigarren mugimenduak abesti baten xarma lasai eta lirikoa du, eta hirugarrenak *menuet* batena. Amaieraren betiko mugimendu animatuak jai-giroa ekartzen du gogora.

**Haydn**ena ere bada Opus 20ko **Do maiorreko koartetoa**, zeinarekin genero honetan bere esplorazioaren osotasuna lortu zuen eta hari-laukotearen historian lehen mugarririk erabakigarritzat jotzen den. Eta Op. 20 osatzen duten sei koartetoen artean, hain zuzen ere, programatutako bigarrena da generoaren lorpen gorenetako bat aldi klasikoan. Biolontxeloaren hemen askatzen da bere laguntzaile paperetik, behin baino gehiagotan protagonismoa lortuz eta hasieratik, lehen kantua abesten duenean. *Capriccio*. *Adagio*-k izaera dramatikoak du, eta *Menuetto* delakoan lausotzen da. Amaierak Haydnen idazkeraren kalitate handia erakusten du, non kontrapuntu-tratamendu konplexua estilo galantaren lotsagabekeriarekin ezin hobeto uztartzen den.

Era berean, generoaren aitzindarietakotzat daukaten **Luigi Boccherini**ren **Opus 32 (5 zk.) sol minorreko koartetoa** entzun ahal izango dugu. Lasaitasun-aldi batean konposatua, konpositorea esperimintatzeko joera sentitu zuen, eta, lehen biolinari rol nagusi bat eman beharrean, lau instrumentuei ematen dien rola oso parekidea da. Nabarmentzekoa da, halaber, biolontxeloaren tenore-erregistroa erabiltzea (ez da ahaztu behar bera ere biolontxelo-jotzaile ospetsua zela). Graziaz eta dotoreziaz hornitutako lau mugimenduak, zati berdinetan, malenkonia ukitu batzuekin eta apaindura-dosi onekin.

Era berean, **Juan Crisostomo Arriaga** bilbotarraren **Mi bemol maiorreko 3. koartetoaz** gozatu ahal izango dugu, Parisko Kontserbatorioan biolin eta konposizioko ikasle zela idatzi zituen hiruretatik hirugarrena. Berak hartu zuen parte estreinaldian, lehen biolina interpretatuz. Eta hain idazkera inspiratu eta heldu baten aurrean -apenas zen nerabe bat-, gogora dezakegu François-Joseph Fétis belgikar musikagile eta musikologoak eta Arriagako irakasleak obra horiei buruz esandakoa: “Ezinezkoa da irudikatzea laukote hauek baino zerbaite originalagoa, dotoreagoa, idatziagoa”. Hasierako *Allegroan*, idazkeraren domeinua eta inspirazio melodikoa emaitza distiratsuan lerrotzen dira.

En este encuadre -y con algunas excepciones- podemos ubicar la **música de cámara**, género en el que destacan, en este periodo, los *cuartetos de cuerda*.

De **Joseph Haydn**, uno de los principales exponentes del género, encontramos en el programa el **Cuarteto en re mayor “La Alondra”** que es, por otro lado, el mejor contraejemplo a lo que dice el párrafo anterior. La melodía cantarina del primer violín en el primer movimiento inspiró el título con que se conoce la obra, lo que no significa que el compositor quisiera describir el canto o el vuelo de esta ave. El segundo movimiento tiene el sosegado y lírico encanto de una canción y tercero el de un *menuet*. El carácter de movimiento perpetuamente animado del final evoca un ambiente festivo.

Y de **Haydn** es también el **Cuarteto en do mayor** de su opus 20, conjunto con el que alcanzó la plenitud de su exploración en este género y que es considerado el primer hito crucial en la historia del cuarteto de cuerda. Y dentro de los seis cuartetos que conforman ese Op. 20 es, precisamente, el nº 2 aquí programado el que representa uno de los logros supremos del género en el periodo clásico. El violonchelo se emancipa aquí de su papel de acompañante, alcanzando protagonismo en más de una ocasión y ya desde el inicio, cuando canta el primer tema. El *Capriccio*. *Adagio* tiene un carácter dramático -marcado ya con la entrada del tema al unísono- que se diluye en el *Menuetto*. El final demuestra la gran calidad de la escritura haydniana, donde el complejo tratamiento contrapuntístico convive perfectamente con el desenfadado del estilo galante.

También podremos escuchar el **Cuarteto en sol menor opus 32, nº5** de **Luigi Boccherini**, considerado uno de los precursores del género. Compuesto en un periodo de sosiego, el compositor se sintió inclinado a experimentar y, lejos de dar un rol principal al primer violín, el papel que otorga a los cuatro instrumentos es muy igualitario. También es destacable el uso que hace del registro tenor en el violonchelo -no hay que olvidar que él mismo era un consagrado violonchelista-. Los cuatro movimientos están impregnados de gracia y elegancia a partes iguales, con ciertos toques de melancolía y buenas dosis de ornamentación.

Podremos disfrutar asimismo del delicioso **Cuarteto nº3 en mi bemol mayor** del bilbaino **Juan Crisóstomo Arriaga**, el tercero de los tres que escribió siendo estudiante de violín y composición

*Andantinoak* natura atsegin baten xarma du, txori batzuen kantuari eta ekaitz mehatxuari erreferentzia esplizituak eginez. *Minuettoa* sutsua eta sentimentala da hirukotearen arintasun laburra iritsi arte. *Presto agitato*-ak sonataren prozedura formalen eta teknika kontrapuntistikoaren konbinazio aparta erakusten du, edertasun handiko eta nolabaiteko premia gazteko gai bat artikulatzen dutelako, beste ideia malenkoniatsuago batekin tartekatuta. Sormenezko eta konposizio gaitasuneko harribitxia da.

**Mozarten La mayor opus 108, KV. 581 klarinete eta harirako kintettoa**, beharbada, haize-instrumentu berria hari- talde batekin lotu zen lehen konposizioa da. Nolanahi ere, bere garaiko onena da, eta edertasun handiko eta fusio aberatseko tinbre konbinazio bat agerian uzten du. Musek bedeinkaturiko konpositore honek hemen hedatzen du bere talentu eta ezagutza goren guztia, eta ahotsen arteko elkarrizketa lan bikaina egiten du. Ideia zoriontsuz jositako hasierako *Allegro* baten ondoren -ez dute Mozartek igarotzen zuen une zaila agerian uzten-, *Larghetto* sublime bat dator, soinu poesiaren unibertsoa zuzenean garamatzana. *Menuetto*, garaiko berezko giro galanteria itzultzen dena, ez dago nostalgiatik libre. Amaierak boskotearen hasierako alaitasunera eta forma klasikoaren unibertsoa itzultzen gaitu, eta, beste behin ere, Mozarten sormena erakusten digu, itxura batean sinplea den ideia bat landu eta bitxi txikiak bezalako bariazio txikien mosaiko bat oparitzeko.

en el Conservatorio de París. Él mismo participó en el estreno, interpretando el primer violín. Y ante una escritura tan inspirada y madura -era apenas un adolescente-, podemos recordarlo que de estas obras dijo François-Joseph Fétis, compositor y musicólogo belga y profesor de Arriaga: “Es imposible imaginar algo más original, más elegante, más puramente escrito que estos cuartetos”. En el *Allegro* inicial, el dominio de la escritura y la inspiración melódica se alían en un resultado brillante. El *Andantino* tiene el encanto de una naturaleza amable, con referencias explícitas al canto de algunos pájaros y a la amenaza de tormenta. El *Minuetto* es arrebatado y sentimental hasta que llega la breve ligereza del trío. El *Presto agitato* muestra una extraordinaria combinación de los procedimientos formales de la sonata y de la técnica contrapuntística, que articulan un tema de gran belleza y cierta urgencia juvenil, alternado con otra idea más melancólica. Una joya de creatividad y capacidad compositiva.

El **Quinteto para clarinete y cuerdas en la mayor opus 108, KV. 581** de **Mozart** es quizá la primera composición en la que el recién incorporado instrumento de viento se enlazó con una agrupación de cuerda. En todo caso, es la mejor de su tiempo y evidencia una combinación tímbrica de gran belleza y rica fusión. Este compositor bendecido por las musas despliega aquí todo su talento y su conocimiento supremo y lleva a cabo una obra sublime de diálogo entre las voces. A un *Allegro* inicial plagado de ideas felices -que no evidencian el momento difícil que atravesaba Mozart- le sigue un *Larghetto* sublime, que nos lleva directos al universo de la poesía sonora. El *Menuetto*, que vuelve al ambiente galante propio de la época, no está exento de cierta nostalgia. El final nos devuelve a la alegría con que empieza el quinteto y al universo de la forma clásica, demostrando, una vez más, la creatividad de Mozart para expresar una idea en apariencia sencilla y regalarnos un mosaico de pequeñas variaciones como pequeñas joyas.

Erromantizismoa

03

Romanticismo

## Erromantizismoa Romanticismo

1800 inguruan aro berri bat hasi zen giza pentsamenduaren historian: **Erromantizismoa**. Europako nazio batek ere ezin izan zion ihes egin, eta bere izpiritua hain indartsua izan zen, non bizitzaren, politikaren eta filosofiaren maila guztiak bete baitzituen. Bere agerpena artean ez zen denboran uniforme izan. Lehenengo poesian agertu zen, geroago pinturan eta ondoren musikan, berezitasun batekin: musika ez zen soilik adierazpen artistiko erromantiko berantiarrena izan, baita biziena ere.

Konpositore erromantikoak ez ziren ilustratuak bezain orekatu, baikor eta arrazionalak izan, baizik eta grinatsu ezkor eta intuitiboak. Gauzak ikusteko moduaren aldaketa sakonak hizkuntza estetikoan erabateko aldaketa ekarri zuen. Adierazkortasun berri bat nahi zen orain, irudimen mugagabeak asaldaturiko sentimenduei bide emango ziena. Sentsibilitate berri horrek balio formal hutsak gainditzen zituen, Frantziako Iraultzak aldarrikatutako askatasunaren bila, gizarte berri baten sorrera adierazi zuena. Testuinguru berri horretan, gizabanakoa goratzen zen, aurretik inoiz egin ez zen bezala, subjektibotasun eta fantasiako artea saihestuz. Musikariak, orain artistatzat jotzen direnak, indibidualismo horren erreleboa oztoporik gabe hartu zuen, eta panorama profesional berri batera jo zuen, non publiko burgesa bere babesle nagusia izango baitzen.

Hacia 1800 dio comienzo una nueva era en la historia del pensamiento humano: el **Romanticismo**. Ninguna nación europea pudo sustraerse a él y su espíritu fue tan poderoso que inundó todas las esferas de la vida, la política y la filosofía. Su aparición en el arte no fue uniforme en el tiempo, sino que se declaró primero en la poesía, más tarde en la pintura y solo después en la música, con la singularidad de que la música no fue únicamente la manifestación artística romántica más tardía, sino también la más intensa.

El compositor romántico no era tan equilibrado, optimista y racional como el ilustrado, sino más bien apasionado, pesimista e intuitivo. El cambio profundo en la visión de las cosas llevó al lenguaje estético a dar un giro radical. Se pretendía ahora una expresividad nueva que diera salida a unos sentimientos exaltados por una imaginación ilimitada. Esta nueva sensibilidad trascendía los valores puramente formales en busca de la libertad proclamada por la Revolución Francesa, que había señalado el nacimiento de una nueva sociedad. En este nuevo contexto, se exaltaba al individuo como nunca se había hecho anteriormente, anegando el arte de subjetividad y fantasía. El músico, considerado ahora artista, recogió el guante de ese individualismo sin trabas y se lanzó a un nuevo panorama profesional donde el público burgués iba a ser su gran valedor.

Orkestraren hazkunde handi eta jarraituak eta instrumentuen hobekuntzak -haize instrumentuak eta pianoa batez ere- musikagileek bere emozioak adierazteko zituzten aukera tekniko eta adierazkorrak zabaltzen zituzten. Interpretaren ausardiak, publikoaren gogo biziak eta gizabanakoa edozein jardueraren erdigunean jartzeak sortzaileekiko eta iaioekiko gurtza bultzatu zuten, eta, batzuetan, jendearen buruzagi espiritualak zirela uste izatera iritsi ziren.

Konpositore erromantikoen interesak anitzak ziren -literatura, filosofia, natura, historia- eta beren inspirazioa eta partiturak bultzatu zituzten, genero berriak argituz, hala nola *oberturak* eta *poema sinfonikoak* eta musika deskribatzailea oro har. Musikaren alderdi adierazkorra areagotu egin zenez, alderdi formalaren kontura, oinordetzan jasotako generoei beste esanahi aberasgarriago bat eman zitzaizkien.

XIX. mendeko giroa musikaren funtzio nagusia askotariko emozioak adieraztea dela sinestearen alde agertu zen. Hori da Erromantizismoaren esentziaren ideia bakar eta zalantzarik gabea ez egotearen arrazoia, baita garai horretan bi musika mota elkarrekin batera egotea, batetik, musika intimista, mugimendu erromantikoaren oparotasun berri guztia ordezkatzen zuena, eta, bestetik, kolorez eta kontraste dinamikoz betetako orkestra batentzat egindako musika liluragarriena. Musikagile askok ikusi zuten abestia eta pianorako piezak ezin hobeak zirela lirismo subjektiborako eta entzulearekiko komunikazio estua lortzeko. Bitartean, beste batzuk ikusgarritasunera makurtu ziren: sinfonia beethoveniarraren oinordekoak, konpositore erromantikoek erretorika distiratsurako eta keinu dramatikorako tresna bihurtu zuten. Berea, kolore dotoreko eta oparotasun urratzaileko musika izan zen, adierazpen poetikoetan aberatsa eta orkestraren soinuaren magian oinarritua. Batzuk haratago joan ziren, eta "etorkizuneko musika" sortzeko premisaren pean, sinboloen hizkuntza gisa eskaini zuten, gizateria osoan eragiteko gai diren izaera unibertsaleko ideia literario-filosofikoen adierazpen gisa.

Aparteko garai oparo horren kontraste gehiago agertu ziren, sinfonia, kontzertu eta ganbera-musikaren pentagramekin, abestien eta piano-piezen zikloekin eta opera, ballet eta obertura sinfonikoekin.

XIX. mendearen erdi aldera, egoerak bere horretan jarraitu zuten, konpositoreek folkloretan eta beren bi aberastasun iturrietan jarri zuten arretari esker: abestiak, beren eredu modal berezietan;

El gran y continuado crecimiento de la orquesta y el perfeccionamiento de los instrumentos -sobre todo los de viento y el piano- ampliaron las posibilidades técnicas y expresivas con las que contaba el compositor para manifestar sus emociones. La osadía del intérprete, la voracidad del público y el hecho de colocar a la persona en el centro de cualquier actividad, favorecieron el culto al virtuoso y al creador que llegaron, en ocasiones, a crearse líderes espirituales de la gente.

Los intereses de los compositores románticos eran múltiples -literatura, filosofía, naturaleza, historia- y alentaron su inspiración y sus partituras, alumbrando nuevos géneros como las *oberturas* y los *poemas sinfónicos* y la música descriptiva en general. Al verse acentuado el aspecto expresivo de la Música, a expensas del formal, los géneros heredados adquirieron una resignificación muy enriquecedora.

El clima del siglo XIX se mostró favorable a la creencia de que la función primordial de la música es expresar emociones de índole diversa. Esa es la razón de que no haya una idea única e inequívoca de la esencia del Romanticismo y también de que en este periodo convivieran la música intimista, que encarnaba toda la juvenil exuberancia del movimiento romántico, y la más deslumbrante para una orquesta llena de color y contrastes dinámicos. Muchos compositores descubrieron que la canción y las piezas para piano eran ideales para el lirismo subjetivo y la estrecha comunicación con el oyente. Al tiempo que otros se inclinaron hacia lo espectacular: herederos de la sinfonía beethoveniana, los compositores románticos la transformaron en un vehículo para la retórica brillante y el gesto dramático. La suya fue una música de color suntuoso y desgarradoras exuberancias, rica en expresiones poéticas y basada en la magia sonora de la orquesta. Algunos fueron más allá y, bajo la premisa de crear "música del futuro", la consagraron como un lenguaje de símbolos, como la expresión de ideas literario-filosóficas de carácter universal capaces de actuar sobre la humanidad toda.

Los contrastes de esta fecunda y extraordinaria época quedaron cosidos a los pentagramas de sinfonías, conciertos y música de cámara, a los ciclos de canciones y de piezas pianísticas y a las óperas, ballets y oberturas sinfónicas.

Hacia mediados del XIX el panorama continuó nutriéndose gracias a la atención que los compositores pusieron en los folklores y sus dos fuentes de riqueza: las canciones, con sus patrones

eta dantzak, beren erritmo berezietan. Joera nazionalistek tokian tokiko kolorearen alderdi pintoreskoak arakatu zituzten eta, horrekin, gogoaldarteen eta bertako giroaren aldeko gogokotasun erromantikoa elikatu zuten. Horrela, etengabe hazten ari ziren orkestra sinfonikoei, ganbera-taldeei eta ahots-musikari hainbesteko edertasun, kolore eta sentimendurako bide izatea ahalbidetuz. Nazionalismo musikalek korrante bizigarri bat irudikatu zuten Erromantizismoaren barruan, eta XX. mendea aurrerago joan arte iraun zuten. Herrialde txikienek eta boteretsuenek beren emozioak eta irrikak horretara bideratu zituzten.

Formatu handiko lanetatik hasita, **eszenarako idatzitako musika** aurkituko dugu programan, libreto batean ere adierazitako emozioen tresna.

**Richard Wagner**ek Beethovenen eta Shakespearearen arteko alkimia berezi bati esker, bere burua musikari-antzezlaritzat hartzen zuen, zeinak -bere ego hautsezinak agintzen zionez- berarengan amaitzen baitzuen. Parisen eman zituen bohemiak bizitza oparoko urteetan, **Holandar alderraia** liburuaren argumentuari forma eman zion: "nabigatzen aritu nintzen bitartean bere tratu intimora ohitu nintzen", argitu zuen. *Oberturak* operaren arrazoia nagusiak jasotzen ditu: itsaso zakarra eta itsasoari eragiten dion arriskuko giro ekaiztua, Sentaren baladarekin iristen den baretasuna -emakume horrek holandarra bere lirismoarekin eta lasaitasunarekin askatu zuen- eta anaitasun eta bozkariozko itsas-kantak.

**Piotr Ilich Chaikovskik**, bere aldetik, bere musikarekin ameskeria bat lortu nahi izan zuen: "hitzek esan ezin dituzten eta bihotzean babesten diren gauza guztiak adieraztea, gugandik irteteko aldarria eginez". **Beltxargen aintzira** XIX. mendeko ballet ezagun eta bikainenetako bat da, kolore grinatsu, arin, atsegina eta jaiegunez betea, giza fantasiaren katarsi musikal zoragarri batean.

**Aleksandr Borodine** hau zioen: "Dena argia, agerikoa eta zuzena den musikazko pinturak egitea gustatzen zait", eta horrela agertu zen **Igor printzearen Dantza polovstsiarrak** obran. Opera horretan, menderatutako herri baten tiraniak eta duintasunak pentagrama orkestral eta koral batzuk betetzen dituzte, melodia zabal eta suharrak eta tinbre koloretan eta erakargarriak dituztenak.

Henryk Ibsen antzerkigile bikainak **Edvard Griega** herrikideari eskatu zion soinu banda moduko bat konposatzeko, **Peer Gynt** Norvegiako tradizioko pertsonaia ausartari buruzko antzezlan batean emateko. Pertsonaia ausarta da, eta leku askotako

modales característicos, y las danzas, con sus ritmos peculiares. Las tendencias nacionalistas exploraron los aspectos pintorescos del color local y alimentaron la predilección romántica por los estados de ánimo y la atmósfera, permitiendo que las orquestas sinfónicas en constante crecimiento, las agrupaciones de cámara y la música vocal sirvieran de vehículo a tanta belleza, color y sentimiento. Los nacionalismos musicales representaron una vivificante corriente dentro del Romanticismo y se prolongaron hasta bien entrado el siglo XX. En ellos volcaron sus emociones y anhelos los países más pequeños y los más poderosos.

Empezando por las obras de gran formato, encontramos en el programa **música escrita para la escena**, vehículo de emociones expresadas también en un libreto.

**Richard Wagner** se consideraba a sí mismo un músico-dramaturgo gracias a una particular alquimia entre Beethoven y Shakespeare, que -según le dictaba su ego inquebrantable- culminaba en él. En sus años de desbocada vida bohemia en París dio forma al argumento de **El holandés errante** "con cuyo trato íntimo yo me había familiarizado mientras estuve navegando", nos aclara. La *Obertura* recoge los principales motivos de la ópera: el mar embravecido y la tormentosa atmósfera de peligro que acecha al marino, la calma que llega con la balada de Senta -mujer que redimirá al holandés con su lirismo y serenidad- y los cantos marineros de fraternidad y júbilo.

**Piotr Ilich Chaikovski**, por su parte, buscó con su música alcanzar una quimera: "expresar todas aquellas cosas que las palabras no pueden decir y que se refugian en el corazón, clamando por salir de nosotros". **El lago de los cisnes** es uno de los más populares y sensacionales ballets del siglo XIX, rebosante de colores apasionados, ligeros, amables y festivos en una deliciosa catarsis musical de la fantasía humana.

**Aleksandr Borodin** decía esto: "Me gusta hacer pinturas musicales en las que todo sea claro, evidente y directo" y así se manifiesta en las **Danzas polovstsiarras** de **"El príncipe Igor"**, una ópera en la que la tiranía y la dignidad de un pueblo sometido inundan unos pentagramas orquestales y corales de melodía amplia y vehemente y timbres coloristas y atractivos.

El genial dramaturgo Henryk Ibsen encargó a su compatriota **Edvard Grieg** la composición de una especie de banda sonora que acompañara una

gorabeheretan parte hartzen du. Musika intzidental horrek, gainera, publikoa girotzeko balio behar zuen, -orduko- eszenatoki aldaketa saihestezin eta zaratatsuetan. Antzezlanaren estreinaldiaren ondoren, eta musikaren kalitateaz ziur, Griegek orkestrazioa berrikusi zuen, eta bi suitetan batu zuen obra. Suite horiek grina kontrajarriak ekartzen dituzte gogora, eta pertsonaia antagonikoen ezaugarriak zehazten dituzte. Herri usainen, egoera dramatikoaren eta sentimendu poetikoen arteko txandakatze giroan gertatzen da dena.

**Prometeoren izakiak** obra zorientzua da, **Beethoveni** orduko dantzari bikote ospetsuenak aginduta, eta erronka berri bat onartzeko aukera eman ziona: ballet baterako musika idaztea. Konpositoreak, nork bere burua gainditzeko eredu erromantikoa izanik, gustura onartu zuen gai erakargarri baten inguruan konposatzea: Prometeok jainkoei sua lapurtu zien hilkorrei emateko, eta giza zibilizazioaren titan babesletzat hartzen da. Mitoari buruz bere Goethe miretsiak idatzi zuen, eta geroago Mary Shelleyk edo Lord Byronek. Mugimendu eszenikoa laguntzeaz arduratzen zen partitura baterako, fintasan ausarteko instrumentazio bat erabili zuen, bakar gogoangarri batzuekin goatzeko aukera ematen diguna. Obrako gai xarmangarri eta ederrenetako bat handik gutxira erabili zen bere *Sinfonia Heroikoa* lanean.

Formatu handikoa eta deskribatzailea ere bada **obertura sinfonikoen** musika, orkestrarako konposizioak mugimendu bakar batean, aparteko kontu musikalki batek inspiratuak. Aurtengo egitarauan hiru daude.

**Zeloak, Leoš Janáček**ena, obertura izan behar zuen *Jenůfa* operarako, baina obra independente gisa estreinatu zen azkenean. Moraviako "Zelati" abesti herrikoitik eratorria, partiturak emozio torturatzailerik baten zurrumbiloa pasarte argitsuagoekin tartekatzen du, baina halabeharrik itzaltzen ditu. Intentsitate espresiboak pieza labur baina kementsu bat betetzen du.

**Beethovenek Obertura Coriolano** "eszenako musika" gisa konposatu zuen Heinrich von Collinek idatzi eta Plutarkoren *Bizitza paraleloak* obran oinarritutako izen bereko antzezlanerako. Bere pentagramak konpositorearentzat oso maitatua den gai bat jasotzen dute: dilema moral, grina larri eta ilun baten eta neurritasunaren artean oinarritzen den barne gatazka, zeinaren argipean arima baretu egiten den. Konposizioak, bere dualtasun bikain eta iradokitzailearekin, noblezia amaigabe batekin eta bere egilearen gizatasun izugarriarekin irradiatzen

pieza teatrala sobre **Peer Gynt**, intrépido personaje de la tradición noruega que se ve involucrado en diversas peripecias en muy diversas ubicaciones. Esta música incidental debía servir, además, para amenizar al público en los inevitables y -entonces- ruidosos cambios de escenario. Tras el estreno de la obra de teatro y seguro de su calidad musical, Grieg revisó la orquestación y refundió la obra en dos suites que evocan pasiones encontradas y perfilan caracterizaciones de personajes antagónicos. Todo transcurre en un ambiente de alternancia entre aromas populares, situaciones dramáticas y sentimientos poéticos.

**Las criaturas de Prometeo** es una obra feliz encargada a **Beethoven** por la más célebre pareja de bailarines del momento, que le dio la oportunidad de aceptar un nuevo reto: escribir música para un ballet. El compositor, modelo romántico de superación personal, aceptó gustoso componer sobre un tema atractivo a su temperamento: Prometeo había robado el fuego a los dioses para dárselo a los mortales y es considerado el titán protector de la civilización humana. Sobre el mito había escrito su admirado Goethe y lo harían más tarde Mary Shelley o Lord Byron. Para una partitura encargada de acompañar el movimiento escénico utilizó una instrumentación de atrevido refinamiento que permite deleitarnos con algunos solos memorables. Uno de los temas más encantadores y bellos de la obra fue utilizado poco después en su *Sinfonía Heroica*.

También de gran formato y también descriptiva es la música de las **oberturas sinfónicas**, composiciones para orquesta en un solo movimiento, inspiradas por un asunto extramusical. En el programa de este año encontramos tres.

**Celos**, de **Leoš Janáček**, iba a ser la obertura para la ópera *Jenůfa*, pero acabó estrenándose como obra independiente. Deudora de la canción popular morava "El celoso", la partitura alterna la turbulencia de una emoción torturante con pasajes más luminosos, aunque sombreados por la fatalidad. La intensidad expresiva colma una pieza breve pero energética.

**Beethoven** compuso la **Obertura Coriolano** como "música de escena" para la obra de teatro homónima escrita por Heinrich von Collin y basada en las *Vidas paralelas* de Plutarco. Sus pentagramas recogen un tema muy querido para el compositor: el dilema moral, el conflicto interno que pivota entre una pasión imperiosa y oscura y la templanza, bajo cuya luz el alma se sosiega. La composición irradia, con su espléndida y sugerente dualidad, una

du, zeinak soinu berrerospena aukeratzen baitu amaiera baretu eta intimista batean.

**Chaikovski** ultra-erromantikoa haratago joan zen, eta bere **Romeo eta Julieta** lanari "obertura-fantasia" deitu zion. Désirée Artôt abeslaria Mariano Padilla baritonoarekin ezkondu eta aste batzuetara jaiotako obra baten hirugarren berrikuspenean egin zuen. Ez dago adostasunik emakume horrekiko maitasun nahigabetua edo bere ikaskide Sergey Kireyevkiko harreman ezinezkoa ote dagoen konposizioaren azpian. Baina nabarmena da notek inolako erreserbarik gabe bideratzen dituztela egilearen efusio liriko, hunkigarri, malenkoniatsu, ameslari, gainezkatzaile eta intimista guztiak. Denak muturreraino eramanez, edertasuna gutxietsi gabe.

Erromantikoek garai klasikoaren **sinfonia** heredatu zuten, baina, herentzia horretatik, batzuek ez zituzten onartu beren emozioen adierazpenari muga jartzen zioten formak. Programan, konpositore desberdinek legatua nola administratu zuten erakusten duten adibideak daude.

Orduan oso gaztea zen **Bizeten Do maiorreko 1. sinfoniak** (17 urte zituen konposatu zuenean) bat-batekotasuna, freskotasuna eta jenio naturala islatzen ditu. Ereditu klasikoaren arabera egituratuta dago, lau mugimendutan: bizia eta alaia lehenengoan, ameslaria eta samurra *Adagioan* -oboerako melodia xarmangarri eta gogoangarria dauka-, pozgarria eta dantzaria *Allegro vivace* baskulante batean, solemnearen, galantaren eta landatarraren artean; eta bikaina eta premiazkoa amaiera batean, zeinak gaztetasunaren berezko premiaendurekin eta baikortasunarekin ixten baitu obra.

Bere arbasoak gurtuz, **Johannes Brahms**ek bere **Mi minorreko Laugarren Sinfonia** idatzi zuen; forma klasikoaren eta adierazpen erromantikoaren arteko sintesi monumental eta aparta, alegia. Ausardiak Brahms bere uste estetikoekin koherentea izatera eramanez, beethoveniar tradizio sinfonikoak markatzen zuen ildoari jarraituz, nahiz eta erromantikoek oinordetzan jasotako formak gainditzeko eta, are gehiago, hausten gozatzen zuten. Ezaugarri horiekin eta trebetasun handi batekin, egile hanburgtarrak ez zuen galdu nahi izan "atzean entzuten ditudan pausoak ematen dituen erraldoi horrekiko" lotura artistikoa (Beethoveni buruz ari zen). Garai hartarako orkestrazio nahiko soila izanik, Brahmsen soinu emaitza bikaina lortu zuen, orkestra gabe pentsatu baina ezin dena.

**Re minorreko Zazpigarren Sinfonia** lantzen ari zela, **Antonín Dvořák**ek hau idatzi zuen: "sinfoniak mundua

nobleza imperecedera y la colosal humanidad de su autor, que opta por la redención sonora en un final aplacado e intimista.

El ultrarromántico **Chaikovski** va más allá y llama a su **Romeo y Julieta** "obertura-fantasia". Lo hizo en la tercera revisión de una obra nacida semanas después de la boda de la cantante Désirée Artôt con el barítono Mariano Padilla. No hay acuerdo sobre si es el amor contrariado con esta mujer o la relación imposible con su compañero de estudios Sergey Kireyev lo que subyace en la composición. Pero sí es notorio que las notas vehiculan sin reservas todas las efusiones líricas, emotivas, melancólicas, soñadoras, desbordantes e intimistas de su autor. Todas llevadas al límite, sin menosprecio de la belleza.

Los románticos heredaron la **sinfonía** del periodo clásico pero, de esa herencia, algunos no aceptaron las formas que ponían coto a la expresión de sus emociones. En el programa hay ejemplos de las maneras en que distintos compositores administraron el legado.

La **Sinfonía nº1 en do mayor** de un jovencísimo **Bizet** (tenía 17 años cuando la compuso) irradia espontaneidad, frescura y genio natural. Está construida según el modelo clásico en cuatro movimientos: impetuosa y alegre en el primero, ensoñadora y tierna en el *Adagio* -que contiene una encantadora y memorable melodía para el oboe-, jubilosa y danzante en un *Allegro vivace* basculante entre lo solemne, lo galante y lo rústico y espléndida y urgente en un final que cierra la obra con el apremio y el optimismo propios de la juventud.

Venerando a sus antepasados, escribió **Johannes Brahms** su **Cuarta Sinfonía en mi menor**, monumental y extraordinaria síntesis entre las formas clásicas y la expresión romántica. La valentía llevó a Brahms a ser coherente con sus convicciones estéticas siguiendo la línea que marcaba la tradición sinfónica beethoveniana, aun cuando los románticos disfrutaban desbordando, traspasando e incluso rompiendo las formas heredadas. Con estas cualidades y un gran oficio, el autor hamburgués no quiso perder la conexión artística con "ese gigante cuyos pasos escucho a mis espaldas" (así se refería a Beethoven). Con una orquestación relativamente austera para la época, Brahms consigue un resultado sonoro que, sin embargo, no se puede concebir sin la orquesta.

Cuando trabajaba en su **Séptima Sinfonía en re menor**, **Antonín Dvořák**, dejó escrito esto: "la sinfonía debe tener una talla tal como para conmovir



hunkitzeko moduko neurria izan behar du". Lortu zuen: bere gaiak sakonak dira eta inpaktu emozional handikoak. *Allegro maestosoak* Bohemiaren musika arimaren fruiturik onenak ematen ditu, klimax erromantikoa behin baino gehiagotan iritsiz. *Poco Adagio*aren lirismo liluragarriak Dvořákentzat melodia ederrak gozamen hutsak ez direla baieztatzen digu, sakonunea baizik. *Scherzo*aren liluratzeko-efektuak luzaroan irauten du gure baitan sinfonia amaitu eta gero ere, eta azken *Allegro*an proposatutako ibilbideak, atmosfera desberdinetan zehar, re maiorraren arrakasta dakar. Baina, bere irudimen emankorraz gain, konpositore txekiarrak erreferente gisa erabili zuen sinfonia brahmsiarraren eredu -Brahms izan zen haren babesle nagusia bere ibilbidearen hasieran-, generoaren historian leku nabarmena segurtatu zion Dvořák, estreinalditik.

Talentua eta askatasuna sortzaileen esanak ziren garai batean, sinfonia idatzi zuenaren nahiak, fantasiak eta bizipenak esplizituki iraultzeko ontzia ere izan zen. Horixe egin zuen **Hector Berliozek Sinfonia Fantastikoa** obran, lan aitzindaria zeregin katartiko horietan. Berliozek uste zuen "bizitza maitasun-harreman erabat interesgarria" dela, eta hala bizi izan zuen, bizitasunez. Harriet Smithson aktoreari Shakespeareren *Hamlet*en Ofeliaren papera antzezten ikusi ondoren ezkontzeko eskatu zionean jarri zuen bezain beste bizitasun, alegia. Emmak -naturaliki- uko egin zion, eta berak maitasun grina zorotasun eta eldarnio bihurtu zuen, bost mugimendutako sinfonia batean islatuz, bakoitza azalpen izenburu batekin. 1830erako gauzatzea lortu zuen. Gainera, publikoari programa bat emateko ideia izan zuen, partituran kontatutako gertaeren nondik norakoa jarraitu ahal izan zezaten. Hauxe zen: "Sentsibilitate gaixotia eta irudimen sutua duen musikari gazte bat, opioarekin pozoitzen da maitasun etsipenezko sarbide batean. Narkotiko dosiak, heriotza eragiteko nahikoa ez denak, loaldi sakon batean murgiltzen du, ikuspenik bitxienekin batera, non sentsazio, sentimendu eta oroitzapenak pentsamendu eta irudi musikal bihurtzen baitira bere garun gaixoan. Emakume maitatua bera ere melodia bihurtzen da, eta, ideia *fin*ko gisa, nonahi aurkitzen eta entzuten du". *Leitmotiv* wagneriarraren aitzindaria, erabat.

Beste erromantiko oso sentibera batek, **Chaikovskik**, musika genero hori erabili zuen baliabide autobiografiko gisa. Musikagile oinazetuarentzat musika obsesioa eta obsesioaren arintzea izan zen aldi berean. Modest anaiaren iritziz, **si minorreko Seigarren Sinfonia** lanean "aspalditik zituen deabru ilun guztiak ateratzea" nahi izan zituen.

al mundo". Lo logró: sus temas son profundos y de gran impacto emocional. El *Allegro maestoso* saca los mejores frutos del alma musical de Bohemia, alcanzando el clímax romántico en numerosas ocasiones; el hechicero lirismo del *Poco Adagio* nos afirma en la idea de que para Dvořák las melodías hermosas no son meros deleites, sino profundidades; el efecto subyugante del *Scherzo* permanece en nosotros mucho tiempo después de haber acabado la sinfonía y el recorrido propuesto en el *Allegro* final, a través de distintas atmósferas, desemboca en un exultante y triunfal re mayor. Pero, además de su fértil imaginación, el modelo de sinfonía brahmsiana que el compositor checo utilizó como referente -Brahms había sido su gran valedor en los inicios de su carrera-, aseguró a Dvořák, desde el estreno, un lugar destacado en la historia del género.

En una época donde el genio y la libertad servían de consignas a los creadores, la sinfonía sirvió también de recipiente donde volcar de forma explícita los deseos, fantasías y vivencias de quien la escribía. Es lo que hizo **Hector Berlioz** en su *Sinfonía Fantástica*, obra pionera en estos menesteres catárticos. Berlioz pensaba que "la vida es un romance inmensamente interesante" y así la vivió con intensidad. Tanta como la que puso al pedir matrimonio a la actriz Harriet Smithson tras haberle visto interpretar el papel de Ofelia en *Hamlet* de Shakespeare. Ella -naturalmente- le rechazó y él transmutó la pasión amorosa en enajenación y delirio, volcándolos en una sinfonía en cinco movimientos, cada uno de ellos con un título explicativo. Toda una audacia para 1830. Además, tuvo la idea de dar un programa al público para que pudieran seguir el curso de los acontecimientos narrados en la partitura. Era este: "Un joven músico de sensibilidad enfermiza y ardiente imaginación, se envenena con opio en un acceso de desesperación amorosa. La dosis de narcótico, insuficiente para provocar la muerte, le sume en un profundo sueño acompañado por las más extrañas visiones, durante las cuales sus sensaciones, sentimientos y recuerdos se traducen, en su cerebro enfermo, en pensamientos e imágenes musicales. Incluso la mujer amada se convierte en una melodía que, como una *idea fija*, encuentra y oye en todas partes". Todo un precursor del *leitmotiv* wagneriano.

Otro romántico hipersensible, **Chaikovski**, utilizó este género musical como recurso autobiográfico. Para el atormentado compositor la música fue, a la vez, obsesión y alivio de la obsesión. En opinión de su hermano Modest, quiso con la **Sexta Sinfonía en si menor** "exorcizar todos los sombríos demonios que le poseían desde hacía largo tiempo". El propio

Konpositoreak berak estreinatu zuen hil baino egun batzuk lehenago, eta horrek, zalantzarik gabe, beti jartzen zaion "Negargarria" izengoitia finkatu zuen. Egia esan, lana konpositoreak bere bizitzan zehar adierazi zituen ondoko gogo-aldarteen erakusleio aparta da: bere irrikak eta beldurrak; bere ezaugarri neurotikoen eratorritako efusioak eta bere egoera depresiboen abandonuak; munduko bazter guztietan gero eta ezagunagoa izateagatik sortutako beroaldiak; eta bere etsipen errepikakorrek eragiten zituen atzeraegiteak. "Ez naiz esajeratzen ari, nire arima guztia sinfonia honetan dago", esan zuen Chaikovskyk. Baina, haratago, lanak generoaren tratamendu originala ekarri zuen, eta idazketa sinfonikoa inspiratzen duen musaren adibide distiratsua da. Hor dago lehen mugimenduan loratzen den gaiaren garrantzia, azalpenik gabe aberatsa dena, fagotak aurkezten duen hoztasun goibel eta zorotik. Edo bals atipikoaren dotorezia mundutarra, graziadun *Allegro*aren bost aldiko konpasean. Baita *scherzo* baten eta ibilera saihestezin baten konbinazioa ere, *Allegro molto vivace*an belarrientzako eta bihotzarentzako apoteosian amaitzen dena. Eta zer esanik ez atsekabe, babesgabe eta etsipenez besaulkiari itsatsita uzten gaituen amaiera horretaz.

Baina hamarkada batzuk lehenago **Beethovenek** arauak hautsi zituen giza ahotsa genero sinfonikora gehitzean. Bere **Bederatzigarren Sinfonia** egin zuen, musikaren historian mugarri izateaz gain, artearen bidez giza pentsamenduaren adierazpenean itzulerarik ez izateko bidea markatu zuena. Europa beste abentura sozial, politiko, filosofiko, artistiko eta gizatiar batean sartuta zegoen.

Beethovenen musika, berez, bere gizatasun itzel eta paradoxikoari lotuta dago. Maitasuna eta adiskidetasuna, pentsamenduak eta sinesmenak, bizitzaren filosofia, musikaren arkitekto gisa duen talentu berritzailea, literatura-gustuak eta testuinguru historikoa partitura honetara josita daude. Urte askoan buruan bolo-bolo ibili ondoren, Beethovenek azkenean aurkitu zuen bere Schiller miretsiaren bertsoei irteera emateko modua: "Lagun baten adiskidetasuna edo emakume atsegingarri bat lortzen duenak bere poza, gure pozarekin bat egin dezan". Konpositoreak bere ni-aren hauskortasuna gainditzea lortu zuen bere artearen bidez, eta esan dezakegu bere musikak ez duela ez denbora mugarik, ez espazio mugarik, ez dela higatzen, ez duela indarra edo edertasuna galtzen, ez dela zahartzen eta ez dela hilko, Beethovenek Gizateria osoarentzat idatzi zuelako: bere garaikideentzat eta baita guretzat ere. Haren ondoreaz gozatzea besterik ez zaigu geratzen, esker on amaigabearekin.

compositor la estrenó unos días antes de morir lo que, sin duda, apuntaló el apelativo de "Patética" con que se programa siempre. Lo cierto es que la obra es un extraordinario escaparate de los estados de ánimo que el compositor manifestó a lo largo de su vida: sus anhelos y sus temores, las efusiones emanadas de sus rasgos neuróticos y los abandonos de sus estados depresivos, las efervescencias nacidas de su reconocimiento cada vez más amplio en todos los rincones del planeta y las retiradas que provocaba su recurrente desesperación: "No exagero, toda mi alma está en esta sinfonía" diría Chaikovski. Pero, más allá, la obra supuso un originalísimo tratamiento del género y es un radiante ejemplo de la musa inspirando la escritura sinfónica. Ahí están la relevancia del tema que florece en el primer movimiento, inexplicablemente rico, desde la frialdad lúgubre y yerma con que lo presenta el fagot. O la mundana elegancia del atípico vals en compás de cinco tiempos del *Allegro con grazia*. También la combinación de un *scherzo* y una marcha inexorable que culmina en una apoteosis para los oídos y el corazón en el *Allegro molto vivace*. Y qué decir de ese final que nos deja pegados a la butaca con aire de desolación, indefensos y resignados.

Pero décadas antes **Beethoven** ya había transgredido las reglas al incorporar la voz humana al género sinfónico. Lo hizo en su **Novena Sinfonia**, que no solo supuso un antes y un después en la historia de la música sino que, más allá, marcó un camino de no retorno en la expresión del pensamiento humano a través del arte. Europa estaba embarcada ya en otra aventura social, política, filosófica, artística y humana.

La música de Beethoven está naturalmente enlazada a su inmensa y paradójica humanidad. El amor y la amistad, sus pensamientos y creencias, su filosofía de vida, su innovador talento como arquitecto de la música, sus gustos literarios y su contexto histórico están cosidos a esta partitura. Tras muchos años de bullirle en la cabeza, Beethoven encontró por fin el modo de dar salida a los versos de su admirado Schiller: "Quien haya alcanzado la fortuna de poseer la amistad de un amigo, quien haya conquistado a una mujer deleitable una su júbilo al nuestro." El compositor logró trascender la fragilidad de su yo a través de su arte y podemos decir que su música no tiene fronteras temporales ni espaciales, no se desgasta ni pierde su vigor o su belleza, no envejece y no morirá, porque Beethoven escribió para la Humanidad toda: para sus contemporáneos y también para nosotros. Solo nos queda disfrutar su legado con agradecimiento infinito.

En el apartado de **conciertos**, el programa nos

**Kontzertuen** atalean, instrumentu familia desberdinetako hiru bakarleri eskaintzen dizkigu programak.

**Vincenzo Belliniren Oboerako kontzertu** labur eta erakargarria gaztaroko obra bat da -haren heriotza goiztiarraren ondorioz, Bellini gaztea izan da beti-, inspirazio melodikoz betea, idatzita dagoen instrumentuari dagokion bezala eta *bel cantoko* maisuetako batengandik espero daitekeen bezala. Arnas luzeko fraseatzea, bere operetarako osatzen zituen arien antzekoa, Vienako tradizioaren idazteko jarraibideen eta italiar usain argiaren artean mugitzen da.

**Max Bruch** konpositorearen ahotsa **Sol minorreko biolinerako kontzertuaren** bidez entzuten jarraitzen da nagusiki. Beharbada, bakarleri lerroaren gidaritzat modu apartagatik, biolinak abestuko balu bezala. Ez alferrik, giza ahotsa ondo ezagutzen zuen: musikarekin izan zuen lehen kontaktua amari zor zion, izen handiko sopranoari. Emaztea abeslaria ere izan zen eta bera koru-zuzendaria, operak, oratorioak eta abestiak konposatzeaz gain, beste genero askoren artean. Kontzertu hau sentiberatasun handiko obra da, interpreteek asko maite dutena, teknika instrumentalaren argitasuna ahalbidetzen duelako eta, aldi berean, adierazpenik bikainena ahalbidetzen duelako. Lehen bi mugimenduetako malenkoniak, sedukzioak eta hasperen zoragarriek amaiera apoteosiko eta guztiz erromantikorako imajina daitekeen bitxikeria grinatsuenari uzten diote bidea. Zalantzarik gabe, orkestra-idazkera oparoa euskarri bikaina da obra guztiz bertuosistiko egiteko. Nabarmena da Bruch ohituta zegoela Pablo Sarasate edo Joseph Joachim bezalako biolinistentzat idaztera, "kontzertu guztietan aberatsena eta erakargarriena" zela uste zuen obra honetan ikus daitekeenez.

**Edvard Griegen La minorreko piano eta orkestrarako kontzertuak** inspirazio iturri ugari ditu, eta horietako batzuk sustrai nazionaltan bilatu behar dira, hala nola dantza herrikoien aireak eta norvegiar kutsuko kantuak. Baina bere Robert Schumann miretsiaren soinudun poesiaren omenaldi sentitua ere badago. *Allegro molto moderatoan* bakarlariari bide ematen dion sarrera bortitzak hiru ideia nagusiei zabaltzen die belarria: lehena, beheranzko motibo labur batetik sortutakoa (formula "zelular" txiki horiek konpositoreak oso gustukoak zituen). Horri beste bat jarraitzen dio, korapilatsuagoa eta umoretsuagoa. Bien osagarri bikaina da nokturno baten antzera landutako azken

ofrece tres para solistas distintos, de distintas familias instrumentales.

El breve y atractivo **Concierto para oboe** de **Vincenzo Bellini** es una obra de juventud -su temprana muerte hizo que Bellini fuera siempre joven- plena de inspiración melódica, como corresponde al instrumento para el que está escrita y como cabe esperar de uno de los maestros del *bel canto*. El fraseo de largo aliento, similar al de las arias que componía para sus óperas, se mueve entre las pautas de escritura de la tradición vienesa y un claro aroma italiano.

**Max Bruch** fue un compositor cuya voz se sigue escuchando principalmente a través de su **Concierto para violín en sol menor**. Tal vez por la manera extraordinaria en que maneja la conducción de la línea solista, como si el violín cantase. No en vano, conocía bien la voz humana: su primer contacto con la música se lo debió a su madre, soprano de cierto renombre, su esposa fue también cantante y él mismo fue director de coro, además de componer óperas, oratorios y canciones, entre otros muchos géneros. Este concierto es una obra de notable sensibilidad, muy querida por los intérpretes porque permite el lucimiento de la técnica instrumental, al tiempo que posibilita la expresión más sublime. Melancolía, seducción y deliciosos suspiros en los dos primeros movimientos, ceden el paso a la extravagancia más apasionada que pueda imaginarse para un final apoteósico y plenamente romántico. Sin duda, la escritura orquestal exuberante es un gran soporte para una obra endiablidamente virtuosística. Es palpable que Bruch estaba acostumbrado a escribir para violinistas como Pablo Sarasate o Joseph Joachim, dedicatario de esta obra a la que consideraba "el más rico y seductor de todos los conciertos".

El **Concierto para piano y orquesta en la menor** de **Edvard Grieg** tiene diversas fuentes de inspiración, algunas de las cuales hay que buscarlas en sus raíces nacionales, como los aires de danzas populares y los temas de sabor noruego. Pero también hay un sentido homenaje a la poesía sonora de su admirado Robert Schumann. La impetuosa introducción que da paso al solista en el *Allegro molto moderato* abre nuestros oídos a las tres ideas principales: la primera generada a partir de un breve motivo descendente -estas pequeñas fórmulas "celulares" gustaban mucho al compositor-, a la que sigue otra algo más atropellada y algo humorística. Ambas se complementan a la perfección con el último tema

gaia. Ibilbide horretatik abiatuta, samurtasunaren eta bertuosismoaren arteko ekidistantziaren bidetik doa musika. *Adagioak* giro intimistago batean murgiltzen gaitu, amesgarriaren eta kantagarriaren artean txandakatuz. Kontzertuaren amaierak indarra berreskuratzen du alai eta fresko agertzen den dantza aire baten bultzada erritmikoari esker, ondoren kemen eta sentimendu epiko huts bihurtzeko, ahotserako idazten oso ohituta dagoen konpositore baten soinuen unibertsoa betetzen duen poesiaren aurrean amore emanez zenbaitetan.

**Bakarlarientzako edo talde txikiarentzako musikari** dagokionez, interpreteekiko hurbiltasunak ahalbidetzen duen konplizitatean xuxurlatutako emozio mordoaz gozatu ahal izango dugu, egun hauetan.

Zaila da **Chopin**en **Nokturnoak** baino gauza goxoagorik imajinatzea. Osorik entzun ahal izango ditugu jaialdian, bi saio desberdinetan. Erromantikoen zatik gaua biziki erakargarria zen, baita haren esanahi ugariak: herioaren metafora gisa zuten misterio hondogabeak, magia liluragarri eta nostalgikoak edo ilargiaren baretasunak, maiteminen babesean. Itxura delikatuak, Chopinek forma hori handitu egin zuen, pianoaren ñabarduretan eta soinu-aukeretan zehaztasuna zabalduz, eta, aldi berean, inoiz erabili gabeko kolore harmonikoz betetzen zuen. Pieza horien adierazpen poetikoak Chopin misteriosu, isil eta bikain bat ekartzen du gogora. Izan ere, konpositorearen lehen biografia frantsesetako bat *Chopin ou le poète* izenburupean argitaratu zen. Eta zer esanik ez Marcel Proustek Chopinen melodiari buruz egin zuen deskribapenaz, oraindik hobeto azaldu ez dena: "... esaldi luze eta bihurri horiek [...] hain libreak, hain malguak, hain ukigarriak, ezen notak iritsiko zirela espero zitekeen puntutik haratago arakaten hasten baitira, fantasiako bidezidorretatik birsortzen baitira, soilik indar handiagoz itzultzeko -errepikapen hausnartuagoarekin, zehaztasun handiagoarekin, kristalezko ontzi batean bezala, oihukatzeraino-bihotza jotzeko".

Esparru pribatuan kokatzen dira, halaber, **Franz Schubert** konpositore eta poetaren **Une musikalak**, giro hunkigarrien eta xehetasunez betetakoen sortzailea. Isilpeko une iheskor horietan, ahapeka, katramilaturik edo bare, presazko edo fraseatze moteleko, Schubertek sotiltasun harmoniko ziurrik lotzen ditu melodia guztiz inspiratuen lirismo errugabe eta garbiarekin. Haren ouskua hain da adierazgarria, ezen dena esan baitezake konpas

elaborado a la manera de un nocturno. A partir de este trazado, la música va discurriendo equidistante entre la ternura y el virtuosismo. El *Adagio* nos sumerge en una atmósfera más intimista, fluctuando entre lo soñador y lo *cantabile*. El final del concierto recupera el vigor gracias al empuje rítmico de un aire de danza que se presenta alegre y fresca, para transformarse después en puro brío y sentimiento épico, con algunas concesiones a la poesía que inunda el universo sonoro de un compositor muy acostumbrado a escribir para la voz.

En lo que se refiere a la **música para solista o pequeñas agrupaciones**, podremos disfrutar estos días de un buen puñado de emociones susurradas en la complicidad que permite la cercanía con los intérpretes.

Difícil es imaginar nada más íntimo que los **Nocturnos** de **Chopin**, cuya integral podemos escuchar en el Festival, en dos jornadas distintas. A los románticos les atrajo poderosamente la noche y sus múltiples significados: su misterio insondable como metáfora de la muerte, su magia seductora y nostálgica o su serenidad lunar, abrigo de enamoramientos. Chopin hizo grande esta forma en apariencia delicada, ampliando la precisión en los matices y las posibilidades sonoras del piano, al tiempo que lo llenaba de colores armónicos nunca antes usados. La expresión poética de estas piezas evoca a un Chopin ensimismado, reservado y sublime. No en vano una de las primeras biografías francesas del compositor fue publicada bajo el título *Chopin ou le poète*. Y qué decir de la descripción, aún por mejorar, que hizo Marcel Proust de la melodía chopiniana: "...esas largas y sinuosas frases [...] tan libres, tan flexibles, tan táctiles, que empiezan por explorar más allá del punto que se podría haber esperado que alcanzaran las notas, que se recrean por senderos de fantasía, solo para volver con mayor fuerza -con una repetición más meditada, con mayor precisión, como en un recipiente de cristal que reverberase hasta hacernos gritar- para golpear el corazón".

También en el ámbito de lo privado se sitúan los **Momentos musicales** de **Franz Schubert**, compositor-poeta y creador de atmósferas conmovedoras y llenas de detalles. En estos instantes fugaces de confidencias a media voz, arrebatadas o serenas, urgentes o de lento fraseo, Schubert entrelaza certeras sutilezas armónicas con el lirismo inocente y puro de unas melodías inspiradísimas. Su música es tan elocuente que puede decirlo todo en un puñado de compases, creando la ilusión de



mordoxka batean, eta irudipena sortzen du bat-batekoak edo inprobisatuak direla, haien eraikuntza hilezkorra bezain sendoa denean.

**Sergei Rachmaninoven Sei une musikal** lanean piano-trebetasunik bikainena eta intimitaterik erabatekoena uztartzen dira. Piano-jotzaile bikain honen lengoia musikalean, dohain melodiko hordigarriekin lotuta dago jarrera dramatiko. Bi ezaugarri horiek erabili zituen sentimendu ez beti egonkorak bideratzeko. Sentiberatasuna azalazalean zuen gizon batengan bizi-esperientziek oso baldintzatutako emozioak adierazteko modua zen.

Instrumentuen arteko elkarrizketa errazten duen generoan, **ganbera-musikan**, hainbat formaziotarako adibide oso erakargarriak aurkitzen ditugu programan.

“Binakako elkarrizketatik” hasita, **Richard Straussen Op. 18 Biolin eta pianorako sonatan** solasaldien oihartzunak entzuten ditugu, jasotzetik goratzera doazenak eta denboran luzatzen direnak, sonata forma fantasia erromantikoaren askatasunera irekiz. Partituraren bihotzean, nocturno kutsuko *Inprobisazio* batek giza ahotsaren maitale eta horixe bera ondo ezagutzen duen kompositore baten dohain lirikoak erakusten ditu. Amaiera -sarrera motel eta iluna barne- teatrala da, eta Straussen dohain musikal miresgarrien artean gaitasun dramatiko zegoela gogorarazten digu, bere poema sinfonikoetan zein operetan nabarmendu zuena.

Biolinerako eta pianorako ere konposatua, **Beethoven-en Kreutzer sonata** lanean oldarra lehertu egiten da -hasierako *Presto* grinatsuan zein amaiera ikusgarri- eta bi instrumentuen arteko benetako gorputza da. 1803an, estreinaldiaren urtean, duela musikal honek ausardian eta berritasun estrukturalen oinarritutako teknika erraldoia eskatzen zuen. Azken hori ezohikoa izateaz gain, kritika hori merezi izan zuen *Musikalische Zeitung*-en: “Beethovenek originaltasun grina irrigarriraino eraman du”. Oparo, grinatsu eta ausarta, Beethovenen inspirazioa aske eta boteretsu agertzen da lan honetan.

**Beethovenen Biolontxelorako eta pianorako sonata** guztiak ere entzun ahal izango ditugu, bi saiotan banatua. Eta beti esperimentaziorako eta musikaren hizkuntzaren aurrerapena eta bere adierazpen potentziala tinkotasunez bultzatzeko prest egon zen kompositore honen idazketaren bilakaera aztertu ahal izango dugu (alderantzizko zentzuan, opus zenbakiari arreta jarritz). Opus 5aren bi sonatekin, Beethovenek hasiera ematen dio bi

que son espontáneos o improvisados cuando su construcción es tan sólida como lo inmortal.

En los **Seis momentos musicales** de **Sergei Rachmaninov** conviven la habilidad pianística más excelsa con la intimidad más absoluta. En el lenguaje musical de este pianista portentoso, el talante dramático está asociado con unas embriagadoras dotes melódicas. Utilizó ambas cualidades para canalizar unos sentimientos no siempre estables. Era la forma de expresar unas emociones muy mediatizadas por las experiencias vitales, en un hombre con la sensibilidad a flor de piel.

En el género que facilita la conversación entre instrumentos, la **música de cámara**, encontramos en el programa ejemplos muy atractivos para formaciones diversas.

Empezando por el ‘diálogo a dúo’, en la **Sonata para violín y piano, Op. 18** de **Richard Strauss**, escuchamos ecos de conversaciones que van del recogimiento a la exaltación y que se dilatan en el tiempo, abriendo la forma sonata a la libertad de la fantasía romántica. En el corazón de la partitura, una *Improvisación* con aire de nocturno demuestra las dotes líricas de un compositor amante y gran conocedor también de la voz humana. El final -incluida la introducción lenta y sombría- es teatral y nos recuerda que entre las prodigiosas cualidades musicales de Strauss estaba la capacidad dramática, de la que hizo gala tanto en sus poemas sinfónicos como en sus óperas.

Compuesta también para violín y piano, en la **“Sonata a Kreutzer”** de **Beethoven** el ímpetu estalla -tanto en el apasionado *Presto* inicial como en el pirotécnico final- en lo que supone un verdadero cuerpo a cuerpo entre dos instrumentos. En 1803, año del estreno, este duelo musical reclamaba una colosal técnica basada en la audacia y en la novedad estructural. Esta última no solo era inusitada, sino que mereció esta crítica en el *Musikalische Zeitung*: “Beethoven ha llevado el prurito de originalidad hasta lo grotesco”. Exuberante, apasionada y atrevida, la inspiración de Beethoven brota aquí emancipada y poderosa.

De **Beethoven** también, podremos escuchar la integral de sus **Sonatas para violonchelo y piano**, dividida en dos jornadas, y asistir a la evolución (en sentido inverso, atención a los números de opus) de la escritura de este compositor tan dispuesto siempre a la experimentación y a impulsar con tenacidad el progreso del lenguaje de la música y su potencial expresivo. Con las dos sonatas del opus 5,

instrumentu bikain hauen etorkizuneko ulermenari. Biolontxeloa laguntzaile eta baxu jarraituaren rolari solaskidearena gehitzea zuen helburu (Bachen biolontxelorako suiteen, Haydnen kontzertuen eta laukote eta hirukoteetako paper garrantzitsu batzuen salbuespen bikainekin beti mantendu zena). Nolanahi ere, gaztetako lan horietan pianoaren idazketa biolontxeloa baino askoz garatuagoa dago, bigarren mailako rolak mugatuta. Rol koprotagonista hori, hasieran lotsati agertu arren, nabarmenagoa da Opus 69 delakoan, non instrumentuen arteko elkarrizketa askoz paritarioagoa den eta Beethovenek biolontxeloa nobletzen duen, pianoarekin berdinetik berdinerako elkarrizketa bat hasteko aukera ematen dion lekua emanez. Beethovenen berritze grinak bere Opus 102ko bi sonatei izaera esperimental nabarmena ematera eraman zuen. Bera jabetu zen horretaz, eta berak idatzitako opus honen lehen sonataren eskuizkribuan honako hau irakur daiteke: “Pianorako eta biolontxelorako sonata libre”. Askatasuna, hemen, oinordetzan jasotako formak ez traizionatzeko desioaren eta etortzekoa zena aurreratuz haiek desegiteko tentazioaren arteko tentsioan nabarmentzen da. Nolabait, eta heldutasunezko beste obra batzuetan gertatu zen bezala, Beethoven bere buruarentzat edo ondorengoentzat konposatzen hasia zen.

**Johannes Brahms**ek ganbera-musika sortu zuen hainbat instrumentutarako, bai kantitateari dagokionez, bai tinbrea izateari dagokionez. Horrek erakusten du -ez errepikatzeke grinaz gain-genero horretan esperimintatzeko duen gustua, instrumentu bakoitzak eskaintzen duen aldaera tekniko, adierazkor eta kolorezkoarekin. **Si maiorreko Op. 8 trioa** piano, biolin eta biolontxelorako idatzita dago, eta hogeitaz besterik ez dituen kompositore batek sortu zuen sutsutasun gaztearen eta berridatzi zuen heldutasunaren artean mugitzen da -jatorrizko hainbat ideia errespetatuz, hala nola gai bero eta inspiratua-, hogeita hamasei urte geroago. *Scherzo*aren premia, *Adagio*aren gogoeta lasaia eta mugimendu guztien egitura sendoa dira konposizio tekniken nagusitasunaren adibide, obra hau -itxuraz, tamaina txikikoa- edertasun ukaezineko konposizio handi bihurtzen dutenak.

Argi dago **Chaikovskik** biolontxelolari lehentasunezko tratua ematen jakin zuela bere konposizio askotan, genero guztietan. **La minorreko pianorako eta harirako trioan** ere egiazta dezakegu. “Artista handiaren oroimenari” eskainitako lana dugu hori; bere lagun eta aholkulari Nicolai Rubinsteini, alegia. Kontserbatorioaren sortzaile eta pianista handia.

Beethoven da el pistoletazo de salida para el futuro entendimiento de estos dos magníficos instrumentos. Su objetivo fue que el violoncello añadiera a su papel de acompañante y bajo continuo (en el que se había mantenido siempre con las brillantes excepciones de las suites para violonchelo de Bach, los conciertos de Haydn y algunos papeles importantes en cuartetos y tríos) el de interlocutor. En todo caso, en estas obras de juventud la escritura del piano está mucho más desarrollada que la del violonchelo, limitado aun por su rol secundario. Este papel coprotagonista, aun tímido en los inicios, se hace más relevante en el opus 69, donde el diálogo inter-instrumental es mucho más paritario y Beethoven ennoblece al violonchelo, asignándole una voz propia que le permite entablar una conversación de igual a igual con el piano. El afán renovador de Beethoven le condujo a otorgar una notable carga experimental a las dos sonatas de su opus 102. Él mismo debió de ser consciente de ello y en el manuscrito autógrafo de la primera sonata de este opus se lee: “Sonata libre para piano y violonchelo”. La libertad se evidencia aquí en la tensión entre su deseo de no traicionar las formas heredadas y la tentación de disolverlas anticipando lo que había de venir. En cierto modo, y como pasó en otras obras de madurez, Beethoven empezaba a componer para sí mismo o para la posteridad.

**Johannes Brahms** creó música de cámara para diversos instrumentos, tanto en cantidad como en cualidad tímbrica. Esto demuestra -además de su afán por no repetirse- su gusto por experimentar en este género con la variedad técnica, expresiva y de color que ofrece cada instrumento. El **Trío en si mayor Op. 8** está escrito para piano, violín y violonchelo y se mueve entre el ardor juvenil con que lo alumbró un compositor de tan solo veinte años y la madurez con que lo retocó -respetando varias de las ideas originales, como el cálido e inspiradísimo tema inicial- treinta y seis años después. La urgencia del *Scherzo*, la meditación serena del *Adagio* y la arquitectura sólida de todos los movimientos son ejemplos del dominio en las técnicas de composición, que hacen de esta obra -de aparente pequeño tamaño- una composición de envergadura de belleza innegable.

Es evidente que **Chaikovski** supo dar al violonchelo un trato preferente en muchas de sus composiciones, en todos los géneros. Podemos comprobarlo también en su **Trío para piano y cuerdas en la menor**, dedicado “A la memoria de un gran artista”, que no era otro que su amigo y mentor Nicolai Rubinstein, fundador del Conservatorio y gran pianista. De

Horregatik, pianoaren tratamendua birtuosismo handikoa da obran. Lehen mugimenduak, “elegiazko pieza” deituriokoak, izaera emozional sakona du, bere sortze rapsodikoan agertzen dena, sonata formaren mugen barruan nahiko askea. Ondoren, aldakuntzak dituen gai bat dator, konposizio munta handikoa eta edertasun apartekoa.

Parte hartzen dutenen kopurua handituz, elkarrizketa-genero nagusiak, ‘ganbera-musikak’, **hari-laukotea** erreferente nagusietako bat bihurtu zuen. XVIII. mendearen erdialdean agertutako formazio honek konpositore erromantikoen interesa bereganatu zuen, lau ahots nagusiak –sopranoa, mezzoa, tenorea eta baxua- erabili zituztelako hitzik gabe eta soken bidez beren animo-egoerak eragiten zizkien emozio guztiak adierazteko.

**Beethoven**, beste behin ere, erreferentzia eztabaidaezina da, eta egun hauetan edertasun eta emozio ahaztezinako *Adagioa* duen bere **Opus 18 fa maiorreko kuartetoa** entzun ahal izango dugu. Formazio honetarako ere idatzi zuen Beethovenek bere **Opus 133 Fuga Handia**, etorkizunari ausardiaz begiratzen dion fresko polifoniko aparta, eragozpenik gabeko irudimenaren askatasun adierazkor guztia hedatzen duena, fuga bezalako molde tradizionalen sortua.

Zalantzarik gabe, garai guztietako kuarteto zirrargarrienetako bat **Franz Schuberten Heriotza eta dontzeila** da. Izenburuaren zorigaitzoko iradokizunetik hasita, partitura honetan guztia emozioarekin eta dramatismoarekin lotzen da. Schuberten halabeharra, amorrua, presa eta beti poesia daude kuartetoan. Schuberten **Do minorreko kuarteto mugimendua** ere entzungai egongo da; tentsio emozional eta izaera tragiko eta libertarioko grinez kargatutako lana, forma klasiko handia urratuz.

Eta soinuaren beste poeta baten eskutik, **Robert Schumann**en eskutik, **Opus 41, 3. kuartetoa** izango dugu. Bertan, neurritsutik leherkorrera, kezkarritik zeharo ilunera, indartsu eta distiratsutik samurkiro lirikora doazen emozioak aurkitzen ditugu, adierazkortasun-sorta zabal batetik igaroz.

Beste latitude batzuetan bilatuz, **Aleksandr Borodin** errusiarraren **Re maiorreko kuarteto** bikaina izango dugu, bere melodia inspiratuengatik eta bere metrikaren freskotasunagatik merezitako ospea duen lana. Baita **Edvard Griegen Sol minorreko kuartetoaren Erromantza**, norvegiarraren xarma lirikoaz betea.

ahí que el tratamiento del piano en la obra sea de gran virtuosismo. El primer movimiento, llamado “pieza elegiaca”, tiene un carácter profundamente emocional que se manifiesta en su hechura rapsódica, bastante libre dentro de los límites de la forma sonata. Le sigue un tema con variaciones, de gran envergadura compositiva y extraordinaria belleza.

Ampliando el número de participantes en el diálogo, el género conversacional por excelencia, la ‘música de cámara’, hizo del **cuarteto de cuerda** uno de sus principales referentes. Esta formación, aparecida a mediados del siglo XVIII, captó el interés de los compositores románticos, que utilizaron las cuatro voces principales –soprano, mezzo, tenor y bajo- para expresar, sin palabras y a través de las cuerdas, todas las emociones que les dictaba su estado anímico.

**Beethoven** es, una vez más, referencia indiscutible y estos días podremos escuchar su **Cuarteto en fa mayor opus 18**, con un *Adagio* de inolvidables belleza y emoción. También para esta formación escribió Beethoven su **Gran fuga opus 133**, un extraordinario fresco polifónico que mira audazmente al futuro al desplegar toda la libertad expresiva de una imaginación sin cortapisas, volcada en el molde de una forma tradicionalmente rigurosa como es la fuga.

Sin duda, uno de los cuartetos más impresionantes de todos los tiempos es **La muerte y la doncella** de **Franz Schubert**. Ya desde la desdichada sugerencia del título, todo en esta partitura se asocia a la emoción y al dramatismo. La fatalidad, la furia, la urgencia y siempre la poesía de Schubert están presentes en el cuarteto. De Schubert está programado también el **Movimiento de cuarteto en do menor**, cargado de tensión emocional y de pasiones de índole trágica y libertaria en su transgresión a la gran forma clásica.

Y de otro poeta del sonido, **Robert Schumann**, podremos escuchar el **Cuarteto opus 41 nº3**. En él encontramos emociones que van de lo contenido a lo explosivo, de lo inquietante a lo abiertamente oscuro, de lo vigoroso y brillante a lo tiernamente lírico, pasando por una amplia gama de expresividades.

Buscando en otras latitudes, llegan a la programación el espléndido **Cuarteto en re mayor** del ruso **Aleksandr Borodin**, una obra de merecida fama por sus inspiradísimas melodías y la fresca de su métrica. También la **Romanza** del **Cuarteto en sol menor** de **Edvard Grieg**, plena del encanto lírico del noruego.

**Viottiren obraren gai bati buruzko bariazioak eta fuga** lanean, **Zygmunt Noskowski** poloniarrek lerroaren argitasunean eta ahotsen eroapen garden eta sutsuan oinarritutako erromantizismoa erakusten du. Horretarako erabiltzen dituen ehundurak kontrapuntuarekin batera doan melodiatik datoz.

Italiatik oso genero ezberdinak jorratzen dituzten operako bi artista handiren sormena helduko zaigu. **Verdiren Mi minorreko kuartetoan**, konpositoreak forma klasikoan erabileran duen maisutasuna eta 1870eko hamarkadatik aurrera arakatzeko hasi zen ahots estilo berriaren sentsibilitate bikaina agerian utzi zituen. Partituran bere opera batzuen oihartzunak entzuten dira. **Giacomo Pucciniren Krisantemoak** entzun ahal izango dugu, mugimendu bakarreko elegia, mugimendu kromatiko eder eta sentimentalekoa, Saboiako Amadeoren omenez konposatua eta bere *Manon Lescaut* operaren amaieran berrerrabiliz. Opera-generoko bi maisuren bi bitxi ganbera musikaren lagunartean.

**Hugo Wolfen Sol maiorreko serenata** ere mugimendu bakarrekoa da, ‘Serenata italiarra’ ezizenez ezagutzen dena. Zenbait mugimendutan egindako obra bat izan behar zuen, eta, azkenean, modu askean ikusi zuen argia, gai nagusi baten inguruan etengabe animatua, ostinato gisa errepikatua eta konpositorearentzat hain maitatua zen Italiako hegoaldeko argiak inspiratua.

Eta Atlantikoaren beste ertzetik **Samuel Barberren Adagioa** datorkigu, intentsitate emozional izugarria lortzen duena melodia-itxuraz simple baina marra luzekoa, sustrai sakon eta etengabeko *legato* batetik abiatuta.

Taldeak **boskote** itxura ere hartu zuen. Kasu honetan **Brahmsen Si minorreko klarinete eta harirako kintetoan**. Bere ezaugarri kantagarriek eta aldakortasunak klarinetea sentiberatasun erromantiko berriaren instrumentu hurbilenetako bat bihurtu zuten eta Erromantizismoak izpiritu berri bat ekarri zion instrumentu gazteari. Partitura horretan, Brahmsen garrantzi handiena eman zien bere balio adierazkorri eta tinbrearen edertasunari, zeinak, hari-laukotearekin batera, dimentsio emozional bero eta intimista hartzen baitu.

Eta egitura zabalago batean, **Chaikovskiren Do maiorreko harizko orkestrarako serenata** entzun ahal izango dugu. Sentipen erromantikoa handiko partitura honetan, musikagileak ibilbide ozena egiten du bere grina hautsezinetako batzuetan: Mozart hasieran, dantzaren mundua bals mundutar, dotore

En las **Variaciones y fuga sobre un tema de Viotti**, el polaco **Zygmunt Noskowski** hace gala de un romanticismo basado en la claridad de línea y en una conducción de las voces transparente y vibrante al mismo tiempo. Las texturas que utiliza para ello van de la melodía acompañada al contrapunto.

Desde Italia nos llega la creatividad de dos grandes de la ópera que abordan aquí un género bien distinto. De **Verdi** sonará el **Cuarteto en mi menor**, obra que deja patente la maestría del compositor en el manejo de las formas clásicas y la sublime sensibilidad del nuevo estilo vocal que empezó a explorar a partir de la década de 1870. En la partitura resuenan ecos de algunas de sus óperas. De **Giacomo Puccini** podremos escuchar **Krisantemos**, una elegía en un solo movimiento, de bellissimo y sentimental dibujo cromático, compuesta en memoria de Amadeo de Saboya y reutilizada en el final de su ópera *Manon Lescaut*. Dos joyas de dos maestros del género operístico en la intimidad de la música de cámara.

También de un solo movimiento consta la **Serenata en sol mayor** de **Hugo Wolf**, conocida como ‘Serenata italiana’. Iba a ser una obra en varios movimientos de los que, finalmente, vio la luz este único de forma libre, que gira permanentemente animado en torno a un tema principal, repetido a modo de ostinato e inspirado por la luz meridional de Italia, tan querida para el compositor.

Y de la otra orilla del Atlántico nos llega el **Adagio** de **Samuel Barber**, que logra una intensidad emocional inmensa a partir de una melodía en apariencia sencilla, pero de trazo largo, raíces profundas y constante *legato*.

La formación se amplía en el **quinteto**. En este caso en el **Quinteto para clarinete y cuerdas en si menor** de **Brahms**. Sus características cantables y su versatilidad hicieron del clarinete uno de los instrumentos más afines a la nueva sensibilidad romántica y el Romanticismo aportó un nuevo espíritu al joven instrumento. En esta partitura, Brahms otorga máxima importancia a su valor expresivo y a la belleza de su timbre que, en combinación con el cuarteto de cuerda, adquiere una dimensión emocional cálida e intimista.

Y ya en una formación más extendida, podremos escuchar la **Serenata para orquesta de cuerdas en do mayor** de **Chaikovski**. En esta partitura de elevado sentimiento romántico, el compositor hace un recorrido sonoro por varias de sus pasiones inquebrantables: Mozart en la apertura, el mundo de

eta apur bat malenkoniatsu batean adierazita, edo errusiar arima, azken kantu eta dantzan azaleratuta.

Hariei perkusioa gehitzen zaie **Samuel Coleridge-Taylor**ren **Lau nobeleta** lanean. Biolinista horrek sentimentalismo oparo eta erromantiko batetik idatzi zituen piezak, eta panderoak eta triangeluak ematen dioten exotismoarekin tindatu zuen.

Eta ganberamusikaren eremutik irten gabe, ahotsaren unibertsoan sartuko gara. Horrek emozio gaitasuna zabaltzen du, hautatutako testu bat berarentzat sortutako musika batekin lotuz. Horregatik, kantatutako emozioa bikoitza da. Bi saioen bidez gozatu ahal izango dugu. Alde batetik, **“Irrika espirituala Alemaniako Erromantizismoan”** izenekoan, non Mendelssohn, Bruckner, Reger, Bruch, Rheinberger eta beste hainbat autoreren piezak izango ditugun. Guztiek nahi izan zuten beren afektuak, desirak edo frustrazioak kantatuak izan zitezten. Eta, esplizituagoak izan zitezten, sentimenduz eta musikaltasunez betetako testuak aukeratu zituzten.

**Brahms**en **Maitasun balsak** bizitzaren eta maitasun-grinaren kantu bat dira. *Ländler*ren usainarekin idatzita daude, Erromantizismoan dantza herrikoi honek bereganatu zuen bertso finean. Mundu osoko abesti folklorikoen eta maitasun poemen bilduma baten gainean konposatuta, Brahmsen izaera arina eta, nolabait, etxekoa eman zion lagunen artean gozatzeko pentsatutako maitasun-eszenen kaleidoskopio honi.

la danza expresado en un vals mundano, elegante y algo melancólico o el alma rusa, volcada en el canto y danza finales.

A las cuerdas se une la percusión en las **Cuatro noveletas** de **Samuel Coleridge-Taylor**, violinista dotado que escribió las piezas desde un sentimentalismo exuberante y romántico, al que tiñó con el exotismo que aportan a la partitura la pandereta y el triángulo.

Y sin salir de la órbita de la música de cámara, nos introducimos en el universo de la voz, que despliega su capacidad emotiva enlazando un texto escogido con una música creada para él. Por eso, la emoción cantada es doble emoción. Se manifestará aquí a través de dos programas. Por un lado, el titulado **“Anheloespiritual en el Romanticismo alemán”**, en el que autores como Mendelssohn, Bruckner, Reger, Bruch, Rheinberger y otros tantos pretendieron que sus afectos, deseos o frustraciones fueran cantados y, para hacerlos más explícitos, escogieron unos textos llenos también de sentimiento y musicalidad.

Los **Valses de amor** de **Brahms** son un canto a la vida y a la pasión amorosa. Están escritos con el aroma del *ländler*, en la versión refinada que adquirió esta danza popular en el Romanticismo. Compuestos sobre una recopilación de canciones folclóricas y poemas amorosos procedentes de todo el mundo, Brahms dio un carácter ligero y, en cierto modo, doméstico a este caleidoscopio de escenas amorosas concebidas para ser disfrutadas entre amigos.

XX. mendea

04

Siglo XX

## XX. mendea

XX. mendearen hasieran, lehen seinaleak artearen eremuan agertu ziren, egitura sozial dekadentean agertu aurretik. Europa burgesen erosotasun tradizionalan murgilduta zegoen oraindik, literaturan, pinturan eta musikan zurrumurru iraultzaileak entzuten hasi zirenean. Ordena zaharra Lehen Mundu Gerrarekin erori zen, aldaketaren indarrei sekulako indarra emanaz. Gerraren hamarkadan eta 1920ko hamarkadan, "musika berriak" aurrerapen izugarriak egin zituen.

Iraultza zirudiena, ordea, beharrezko bilakaera zen. Esanguratsua da mugimendu modernoko lider batzuen hitzak asmo iraultzaile oro ukatzeko asmoz, hala nola Stravinskyrenak -"Nire burua iraultzailezt hartzea akatsa dela diot"- eta Schönbergenak -"Pertsonalki gorroto dut iraultzaile deitzea. Egin nuena ez zen iraultza edo anarkia izan"-.

Bi mundu-gerren ondoren, ezkortasun eta atsekabe-olatu batek hartu zuen kultura. Eta mendearen amaieran, komunikazioen iraultzak eta arrazoi ekonomikoen eraginak artea kontsumo-gizarte batentzako desira-objektu bihurtu zuten, korrante abangoardistak bigarren maila batean utziz eta produktu komertzialak lehenetsiz. Duela hamarkada batzuetatik hona, gainera, musika edonorentzat

## Siglo XX

A comienzos del siglo XX las primeras señales se revelaron en el campo del arte antes de aparecer en la decadente estructura social. Europa se hallaba todavía inmersa en la comodidad burguesa tradicional cuando en la literatura, la pintura y la música comenzaron a oírse rumores revolucionarios. El antiguo orden se desmoronó con la Primera Guerra Mundial, proporcionando un ímpetu enorme a las fuerzas del cambio. Durante la década de la guerra y en la de 1920, la "nueva música" realizó prodigiosos avances.

Sin embargo, aquello que parecía una revolución era, en realidad, una evolución necesaria. Es significativo que las palabras de algunos líderes del movimiento moderno como Stravinsky -"Sostengo que es un error considerarme un revolucionario"- y Schönberg -"Personalmente detesto que me llamen revolucionario. Lo que hice no fue ni revolución ni anarquía"-, nieguen toda intención revolucionaria.

Tras las dos guerras mundiales, una ola de pesimismo y desolación invadió la cultura. Y a final de siglo, la revolución en las comunicaciones y la influencia de los móviles económicos hicieron del arte un objeto de deseo para una sociedad de consumo, relegando a un segundo plano las corrientes vanguardistas y

eskuragarri dago, denbora guztian eta leku guztietan, erreproduzio eta hedapen masiboer esker.

XX. mendean, aldaketaren abiadura, soziala zein kulturala, izugarri bizkortu zen, eta litekeena da korrikaldi horren arrazoietakoa bat artean aldaera berri bat sartzea izatea: originaltasuna edo jatorritasuna. Unibertso artistiko hartan beste baten antza izatea delitu handiagoa zen. Horregatik ikusi zuten argia joera estetiko desberdinek, beste edozein garaitan baino kopuru handiagoan. Gainera, XX. mendea musika-baliabideen hedapen handi baten lekuko izan zen: orkestra handiak ugaritu egin ziren eta instrumentu bakoitzaren sonoritatea indibidualizatuagoa bihurtu zen taldeen barruan. Perkusioak sekulako gorakada eta garrantzi handiagoa izan zuen, eta giza ahotsa beste instrumentu bat bezala ere erabiltzen hasi zen. Aldi berean, soinu berriak gehitzen ziren, metodo elektronikoa eta soinu-formula modernoekin sortuak, hala nola “musika konkretua” deiturikoa.

Hainbat kontzeptuok aberastu zuten musikaren hizkuntza, eta eragin handia izan zuten garaiko kontzientzia artistikoan. Horrela, helburu estetikoan eta hizkuntza harmonikoen aniztasun ia amaigabea sortu zen. Konposizioan praktika komun bat, tradizio unibertsal bat eta hizkuntza homogeen bat ez egoteak aniztasun liluragarria ekarri zuen. XX. mendeko musikaren mugen barruan konpositore ultra kontserbadoreak eta beste ultra erradikal batzuk daude, eta haien artean tarteko ñabardura guztiak zeuden, hiper-erromantizismotik dodekafonismora, inpresionismotik, musika esperimentaletik eta indibidualtasun desberdinetatik igaroz, korrante bakar batean erraz sailka ezin daitezkeenak.

Beste genero batzuk ere agertu ziren, hala nola narratzaile eta orkestrarako musika eta zinema-musika. Erritmoa askatu egin zen eta *jazza*, dantza exotikoak eta folklorikoak bezalako estiloek zeregin garrantzitsua jokatu zuten metrikaren aberastasunean, balleta bezalako generoak berritzen lagunduz. Tratamendu harmonikoari dagokionez, era guztietako disonantziak erabili ziren, araei lotu gabe edo bestelako erregulazioekin. Gainera, XX. mendeko musika-mugimenduen zati handi bat antzinako garaietan baino gertuago egon zen piktorikoengandik, eta agian izan zuen zerikusirik Paris eta Viena, XX. mendearen hasieran, joera berrien sorleku izateak.

Jaialdiaren aurtengo edizioan musika honek utzitako arrastoetako batzuk aurkituko ditugu. Erakusketa txiki honen zatirik handiena ganbera-generoko konposizioak dira, baina programak orkestra-espazio

primando los productos comerciales. Desde hace décadas, además, la música se ha hecho accesible para cualquiera, en todo tiempo y en todo lugar, gracias a los medios de reproducción y difusión masivas.

En el siglo XX la velocidad de cambio, tanto social como cultural, se vio enormemente acelerada y es posible que una de las razones de semejante carrera fuera la introducción en el arte de una variante nueva: la originalidad. En aquel universo artístico parecerse a otro era delito mayor. De ahí que vieran la luz tendencias estéticas diferentes en una cantidad mayor que en cualquier otra época. Además, el siglo XX fue testigo de una vasta expansión de los recursos musicales: las grandes orquestas proliferaron y la sonoridad de cada instrumento se hizo más individualizada dentro de las agrupaciones. La percusión experimentó un enorme auge y una mayor relevancia y la voz humana empezó a utilizarse, también, como un instrumento más. A la vez, se añadían sonidos nuevos producidos con métodos electrónicos y modernas fórmulas sonoras, como la llamada “música concreta”.

Distintas concepciones enriquecieron el lenguaje de la música, ejerciendo gran influencia sobre la conciencia artística de la época. De este modo surgió una variedad casi infinita de objetivos estéticos y lenguajes armónicos. La ausencia de una práctica común en la composición, de una tradición universal y de un lenguaje homogéneo, contribuyó a una diversidad fascinante. Dentro de los límites de la música del siglo XX encontramos compositores ultraconservadores y otros ultrarradicales, con todos los matices intermedios entre ellos, desde el hiperromanticismo al dodekafonismo, pasando por el impresionismo, la música experimental y las distintas individualidades, no fácilmente clasificables en una única corriente.

Aparecieron otros géneros, como la música para narrador y orquesta y la música de cine. El ritmo se liberó y estilos como el *jazz*, las danzas exóticas y las folklóricas jugaron un importante papel en el enriquecimiento de la métrica, contribuyendo a la renovación de géneros como el ballet. En cuanto al tratamiento armónico, se emplearon toda clase de disonancias, sin sujeción a reglas o con regulaciones distintas. Además, gran parte de los movimientos musicales del siglo XX estuvieron más cerca de los pictóricos que en tiempos pretéritos y tal vez tuvo algo que ver el hecho de que París y Viena fueron, a principios del siglo XX, cunas de las nuevas tendencias.

bat eskaintzen dio **Maurice Raveli**, bere jaiotzaren 150. urteurrena ospatzen den egunean hain zuzen ere. 1875eko martxoaren 7an jaio zen, Ziburun, Donibane Lohizuneren parean dagoen kostaldeko herri txikian, Urdazuri ibaiaren beste ertzean. Horrela, XX. mendeko orkestratzaile onenetako baten hiru sorkuntza eder dastatzeko eta ‘Ravelen urtea’ ospatzen hasteko aukera paregabea izango dugu.

Hain zuzen ere, 1875ean inauguratu zen *Palais Garnier*, Parisko Opera Nazionalaren egungo egoitza, eta Georges Bizetek *Carmen* opera estreinatu zuen. Musikaria hil baino egun batzuk lehenago, Medikuntzako Nobel Saria eman zitzaion, besteak beste, azido askorbikoaren eta C bitaminaren aurkitzaileari. Denbora tarte horretan, Frantziako *charme*-aren gauzarik ikusgarrienak eta komunitatearen ongizateari aplikatutako ezagutzaren aurrerapena zedarrizten dituen, Ravel benetako konpositore gisa agertzen joan zen, eta laster aurkitu zuen bere hizkuntza propioa. 1937ko abenduaren 28an hil zen Parisen, eta gaixotasun krudel batek obra berriak konposatzea ez ezik, aurretik idatzitakoak gogoratzea ere eragotzi zion azken lau urteetan. Ravelek musika esperimentalaren eta ‘klasikoaren’ arteko katalogo labur, askotariko eta hibrido utzi zuen gerorako, kalitatez eta edertasunez betea eta musikaren garrantzian fede sakona zuena. Hala zioen berak: “Ez dut inoiz sentitu nire estetikaren printzipioak formulatzeko beharrik izan, ez besteentzat, ez niretzat. Egin behar izan banu, baimena eskatuko nioke Mozarti berak horri buruz egin zituen adierazpen xumeak errepikatzen. Musikak dena abian jarri, dena ausartu eta dena margotu dezakeela esatera mugatu zen, betiere gu liluratzen bagaitu eta beti musika izaten jarraitzen badu”.

Bere garaiko bizi-izpiritua bete-betean bizi izan zuen bezala, Ravelek musikaren hizkuntza eraldatzen zuten joera berriak ezagutzeko aukera izan zuen. Dena bere estilo partikularra galdu gabe, baliabide harmoniko, egituraleko edo erritmiko berriak antzinako forma eta dantzekin lotzen zituen. Hori da **Bals noble eta sentimentaletan** islatzen dena. Ravel konpas hirutarraren eta esaldi kulunkatuen klasizismoan oinarritzen da hemen, baina hegan egiten du altueretarantz, eta disonantzia aberats eta konplexu batzuk lortzen ditu, zeinen tonu garrantzak modernitateaz hitz egiten digun. Berak honela azaldu zuen izenburua: “Argi uzten du Schuberten erako balsen segida bat osatzeko asmoa dudala. [...] Hori bai, idazkera askoz argiago batek harmonia gogortzen du eta musikaren erliebeak agertzen ditu.” Hain

En la presente edición del Festival encontramos algunos de los rastros que dejó esta música. La mayor parte de esta pequeña muestra son composiciones pertenecientes al género camerístico, pero el programa dedica un espacio orquestal a **Maurice Ravel** exactamente el día en que se conmemora el 150 aniversario de su nacimiento, que tuvo lugar el 7 de marzo de 1875 en Ciboure/Ziburu, pequeña localidad costera frente a San Juan de Luz, en la otra orilla de la Nivelle. Se nos presenta así una buena ocasión para degustar tres hermosísimas creaciones de uno de los mejores orquestadores del siglo XX y empezar a celebrar este ‘año Ravel’.

Precisamente en 1875 se inauguraba el *Palais Garnier*, actual sede de la Ópera Nacional de París, y Georges Bizet estrenaba su ópera *Carmen*. Unos días antes del fallecimiento del músico se otorgaba el premio Nobel de medicina al descubridor del ácido ascórbico o vitamina C. En ese periodo de tiempo, que acota lo más espectacular del *charme* francés y el avance del conocimiento aplicado al bienestar comunitario, Ravel fue perfilándose como un compositor genuino, que encontró pronto su propio lenguaje. Falleció en París el 28 de diciembre 1937 y –quitando los últimos cuatro años en los que una cruel enfermedad le impidió no solo componer nuevas obras, sino recordar siquiera las que había escrito con anterioridad– dejó para la posteridad un catálogo breve, variado e híbrido entre lo experimental y lo ‘clásico’, pleno de calidad, belleza y de una fe profunda en la trascendencia de la música. Así lo refería él mismo: “Nunca he sentido la necesidad de formular, ni para los demás ni para mí mismo, los principios de mi estética. Si hubiera tenido que hacerlo, le pediría permiso a Mozart para repetir las sencillas declaraciones que él hizo al respecto. Se limitó a decir que la música puede emprenderlo todo, atreverse a todo y pintarlo todo, con tal de que nos cautive y de que siga siendo siempre música.”

Del mismo modo que vivió con plenitud el espíritu vital de su época, Ravel estuvo abierto a conocer las nuevas tendencias que iban transformando el lenguaje de la música. Todo sin perder un ápice de su estilo particular, que enlazaba los recursos armónicos, texturales o rítmicos nuevos con las formas y danzas antiguas. Es lo que queda plasmado en los **Valses nobles y sentimentales**. Ravel se apoya aquí en el clasicismo del compás ternario y de las frases balanceadas, pero vuela libre hacia las alturas y alcanza algunas disonancias ricas y complejas, cuyo tono ácido nos habla de modernidad. Él mismo explicó así el título: “Deja clara mi intención

raveliarra den gustu eta estiloen gainjartze honek, eta bere zeregin zorrotz eta leunduak, gure belarriak preziosismo frantses horretaz betetzen dituzte; zehazkiago paristarraz, dotoreziaren eta ausardi burlesko eta alaiaren artean kokatua, biak ere urte gazi-gozo haietako ezaugarriak.

Esentzia klasikoa eta ertz harmonikoak berriro agertzen dira **La Valsen**, beste lan batzuetako lausengu inpresionistetatik urrun, gerra arteko garaiaren alderik ilunena erakusten diguna, biztanleria pobretu eta goibel baten etsipen kontsolaezinak Europa ustel baten zutabe higatuak amildu zituenean. Goi mailako kulturaren sinboloen eta ongi bizitzearen ispluaren azpian, botere zaharkitu baten ilusioari eutsi nahi zitzaion. Musikak, Ravelek bere garaiko errealitate sozialari buruz egindako behaketa geldoa ez ezik, bere grina melodikoa ere erakusten du hemen, disonantzia latzetan oinarritua, musikaren panorama betetzen zuten korronte estetiko guztiekiko interesaren ondorioz. Bere lanetan batuta ikusten ditugu talka harmoniko zorrotzak, marra dislokaturako doinuak eta argizpi lasaiak eta horrek iragan zoriotsuago eta fidagarriago batera eramaten gaituzte. Konpasetik konpasera, taupadaz taupada, Ravelek bals dantzari monumentu bat altxatu zion sofistikaioaren eta fintzearen adibide gisa. Litekeena da soinu-arkitektura hau eratzeak ondorengo eraispenaren plazer bera eman izana. Izan ere, ironiaz, dantza elitista izan zena dantza makabroa bihurtu zuen, bikaintasuna disonantzia eta distira kataklismo zalapartatsu bihurtuz.

Eta, berriz ere, dantzaren espiritua berriro agertu zen **Bolero** lanean. Obra Ida Rubinstein dantzari, aktore eta mezenasarekin lotuta dago, eta funtsezko zeregina izan zuen XX. mendearen lehen herenean dantzari lotutako eszenografiak berritzeko. Ida raveliar soinu-munduaren lagun eta miresle handia izanik, Parisko Operarako ballet bat enkargatu zion konpositoreari: “hamazazpi minutu”, adierazi zion Rubinsteinek Raveli telegrama batean. Konpositoreak, enkarguari jarraituz, gai “temati” baten ideia bururatu zuen, eta berak hogeitatu bat aldiz errepikatu nahi zuen “garapenik gabe, orkestraren soinua graduatuz, besterik gabe”. Emaizta orkestrazioaren ikasgai praktikoa bikaina da, apustu ausarta garatzen duena: publikoari gai bakarra eskaintzea, bi zatitan banatua, konposizioaren indar adierazkorra crescendo luze eta progresibo batean oinarritzen den orkestra-bilbe bati lagata. Dena tempo aldaezin batean oinarrituta. Instrumentuak soinu-erakin bat eraikitzen ari dira, eta Ravelek, berriz ere, kartazko edo hareazko gartzelu bat balitz bezala, apurka-apurka eraikia,

de componer una sucesión de valsos a la manera de Schubert. [...] Ahora, una escritura mucho más clara endurece la armonía y acusa los relieves de la música.” Esta superposición de gustos y estilos, tan raveliana, y su quehacer meticuloso y pulido, llenan nuestros oídos de ese preciosismo francés –más concretamente parisino–, ubicado a medio camino entre la elegancia y la audacia burlesca y jovial, características ambas de aquellos años agrícolos. Tanto la esencia clásica como las aristas armónicas reaparecen en **La Valse** que, lejos los halagos impresionistas de otras obras, nos muestra el lado más oscuro del periodo de entreguerras, cuando la inconsolable decepción de una población empobrecida y apesadumbrada terminó por derrumbar los pilares desgastados de una Europa corrupta. Bajo los símbolos de la alta cultura y el espejismo del buen vivir, se pretendía mantener la ilusión de un poder trasnochado. La música revela aquí no solo la atinada observación de Ravel acerca de la realidad social de su tiempo, sino también su latente afán melódico, sustentado en unas disonancias ásperas, fruto de su interés por todas las corrientes estéticas que inundaban el panorama musical. La obra es una deliciosa amalgama de incisivos choques armónicos, melodías de trazo dislocado y sedosas irisaciones que nos transportan a un pasado más feliz y confiado. Compás a compás, latido a latido, Ravel levanta un monumento al vals como ejemplo de sofisticación y refinamiento. Es probable que la construcción de esta arquitectura sonora le proporcionara el mismo placer que su posterior demolición, cuando, con su proverbial ironía, transforma lo que había sido un baile elitista en una danza macabra, convirtiendo la exquisitez en disonancia y el esplendor en un cataclismo estrepitoso.

Y, de nuevo, el espíritu de la danza reaparece en el **Bolero**. La obra está enlazada con Ida Rubinstein, bailarina, actriz y mecenas, que tuvo un papel fundamental en la renovación de las escenografías asociadas a la danza en el primer tercio del siglo XX. Gran amiga y admiradora del mundo sonoro raveliano, encargó al compositor un ballet para la Ópera de París: “diecisiete minutos” indicó Rubinstein a Ravel en un telegrama. El compositor, siguiendo el encargo, concibió la idea de un tema “insistente”, que él quería repetir una veintena de veces “sin desarrollo alguno, simplemente graduando el sonido de la orquesta”. El resultado es una magnífica lección práctica de orquestación que desarrolla una audaz apuesta: ofrecer al público un único tema, dividido

eraitsi egiten du. Azken konpasetan gertatzen da, amaiera zaratsuaeren berri ematen digun tonu-aldaketa baten ondoren.

Estetika klasizistak eta lerroen proportzioaren eta zehaztasunaren zaintzak objektibotasunez betetzen dute Ravelek izan zuen edertasunaren zentzua. Bere artearen gaineko kontrol intelektualak –berak egiten zuena– bere partituretan efusio emozionalak saihestera eramane zuen. Baina, berak nahi ez bazuen ere, bere musikak txundituta uzten du.

Ganbera-musikari dagokionez, **Carlos Gardelen** tango ezagunenetakoa bat birsortzen duen biolin eta piano duo bat aurkituko dugu programan. **Por una cabeza** izenburuak Río de la Platako hizkera hipikoa den esamolde bat jasotzen du, zaldiek lasterketak oso modu estuan irabazten dituztenean erabiltzen dena. Era berean, Gardelek emakume baten maitasun ezezagunaren aldeko erokeria guztiak bildu zituen bere kantuan.

Erabat kontrako hizkuntzan idatzia, biolin bakarrerako eta **Boreal** izenburupean, **Gabriel Erkorekaren** lan bat programatuta dago, Johann Sebastian Bachen Biolinarako Partiteta lehenengoari aipamena egiten diona. Obran badago jatorrizko materialarekin lotura estaliren bat, biolinaren izaerara egokitutako birtuosismoan sakontzeko aitzakia gisa balio duena. Biolinaren sonoritate hotz eta zorrotzak nahi dira, piezaren izenarekin bat etorriz.

Hirukotea osatzen ari garela, beste konponketa bat entzungo dugu. Oraingoan **Sergei Prokofieven** **Romeo eta Julietaren Suitea**, Shakespeareren tragediari buruzko izen bereko balleterako egileak konposatu zituen saio nagusietako batzuk biltzen dituena. Biolina, biolontxelo eta pianoa bezalako ahotsetan entzungo dugu.

**Hari kuartetoaren** unibertsoari dagokionez, XX. mendeko konpositoreek harenganako interesa izaten jarraitu zuten. **Dmitri Shostakovich** izan zen genero honetako konpositorerik nabarmenetako bat –bere garaiko musikaririk bikainenetakoa bat–. Hamabost kuarteto idatzi zituen ia berrogei urtetan zehar: Bigarren Mundu Gerraren aurreko urtetik hil aurreko urtera arte. Bertan, bere bizi-bilakaeraren erretratu hunkigarri bat ikusten dugu, barru-barruko egunkari batean bezala ahapeka diktatua eta bere sinfonien soinu-ahalmenetik edo antzerkirako edo zinemarako egin zituen partituren balio dramatikoetik oso urrun. Horietako hiru entzuteko aukera paregabea izango dugu. **Do maiorreko Lehen Kuartetoa** lan intimista bat da, eta generora egindako lehen hurbilketa,

en dos partes, cediendo la fuerza expresiva de la composición a una trama orquestal que se apoya en un largo y progresivo crescendo. Todo sobre la base de un tempo inmutable. Los instrumentos van construyendo un edificio sonoro que Ravel, una vez más y como si se tratase de un castillo de naipes o de arena, edificado poco a poco, se divierte en derrumbar. Sucede en los últimos compases, tras un cambio de tono que nos avisa del estruendoso final.

La estética clasicista y el cuidado de la proporción y de la precisión de líneas colman de objetividad el sentido de la belleza que tuvo Ravel. El control intelectual sobre su arte –del que él mismo hacía gala– le llevó a evitar las efusiones emocionales en sus partituras. Pero, aunque él no lo pretendiese, su música impresiona.

En lo que respecta a la **música de cámara**, encontramos en el programa un dúo de violín y piano que recrea uno de los tangos más populares de **Carlos Gardel**. El título **Por una cabeza** recoge una expresión común en la jerga hípica del Río de la Plata, usada cuando los caballos ganan las carreras de modo muy ajustado. Así también, Gardel apostaba en su canto todas las locuras por el amor incierto de una mujer.

Escrita en un lenguaje radicalmente opuesto, para violín solo y bajo el título **Boreal**, está programada la alusión de **Gabriel Erkoreka** a la primera de las Partitas para violín de Johann Sebastian Bach. En la obra hay alguna conexión velada con el material original, que sirve más bien como pretexto para profundizar en un virtuosismo adaptado a la naturaleza del violín, del que se pretenden unas sonoridades frías y agudas, en concordancia con el nombre de la pieza.

Ya en formación de trío, escucharemos otro arreglo. Esta vez de la **Suite de Romeo y Julieta** de **Sergei Prokofiev**, que recoge alguno de los números principales que el autor compuso para el ballet homónimo sobre la tragedia de Shakespeare. Lo escucharemos en las voces bien avenidas de violín, violonchelo y piano.

En lo que se refiere al universo del **cuarteto de cuerda**, los compositores del siglo XX siguieron interesándose por él. Uno de los más destacados compositores en este género –en realidad uno de los músicos más sobresalientes de su época– fue **Dmitri Shostakovich**. Escribió quince cuartetos a lo largo de casi cuarenta años: desde el año anterior a la Segunda Guerra Mundial, hasta el año anterior

ikuspegi lasai eta zoriontsu batetik, bere burua eta bihotza inbaditu zituzten mamuetatik urrun. Ia omenaldi bat kuarteto klasikoari.

**Fa sostenitu minorreko 7. kuartettoa**, laburra eta hunkigarria, Shostakovichek introspektiotik ironia atsekabertura eta primitibismora igarotzeko duen gaitasunaren erakusgarri da. Adierazpen hutsa eta ausardia.

**8. kuartettoa** maisulana da. Konpositoreak hau idatzi zuen partituraren lehen orrian: “Faxismoaren eta gerraren biktimen oroimenari eskainia”, baina bere alaba Galinak beti mantendu du, kuartettoa amaitzean, aitak esan ziola: “Neure buruari eskaintzen diot”. Egia esan, izendegi anglosaxoian, bere izenaren inizialak zirriborratzen dituzten noten gainean eraikitako gai batekin hasten da obra: D S C H. Edo, bestela esanda: re mi bemol do si. Bost mugimendutan idatzia, etenik gabe, beste konposizio batzuetan erabilitako hainbat gai biltzen dituen atzera begirako moduko bat da, hala nola *Lehen Sinfonia*, *Biolinerako Lehen Kontzertua* edo *Biolontxelorako Lehen Kontzertua*. Baina iraganeko urte zailen laburpena ere bada, minez, umiliazioz eta beldurrez bete. Obraren indar adierazkorra bere egintzaren irmotasuna bezain zoragarria da: zalantza eta kontzesiorik gabea. Shostakovitx bere jatorrizko egoeran.

**Anton Webernen M.78 hari kuartetorako mugimendu lentoa** aparteko pieza akademikoa da, erraztasun miresgarri idatzia, berak inoiz konpositore gisa bere legatuaren zati gisa aitortu ez zuena. Horregatik, bere hizkuntzaren ezaugarri bereizgarriak baino gehiago, bere ikasle garaian gehien miresten zituen erreferenteen eragina adierazten duten ezaugarriak erakusten ditu: Brahms, Mahler edo Wagner. Horregatik, XX. mendeak astindu zuen hiper-erromantizismoaren oinordeko duina da pieza liriko arranditsu hau. Eta bidezkoa da gogoratzea, konposizio hori entzunda paradoxikoa bada ere, Webern izan zela, hain zuzen ere, musika berritzeko ekarpen handiena egin zuen konpositoreetako bat eta XX. mendearen bigarren erdialdeko partituretan eragin handiena izan zuenetako bat.

**Rebecca Clarke** konpositore eta biolistaren **Hari kuartetorako poema** musikaria duela ia mende erdi hil ondoren argitaratu gabe geratu ziren partitura ugarietako bat da. Izan ere, bere bizitza luzea eta oparoa izan arren, hogeitau baina ez zituen argitaratu, eta gainerakoak ezkutuan geratu ziren, eskuarki artxibo pribatu irisgaitzetan. Pieza honek XX. mendeko estilo ugarik ziprztindutako lengoia baten berri ematen du, nahiz eta postromantizismoaren eragin handia nabarmentzen den.

a su muerte. En ellos contemplamos un retrato conmovedor de su devenir vital, dictado a media voz como en un diario íntimo y muy alejado del poder sonoro de sus sinfonías o del valor dramático de las partituras que hizo para el teatro o para el cine. Tendremos la magnífica ocasión de escuchar aquí tres de ellos. El **Primer Cuarteto en do mayor** es una página intimista y su primera aproximación al género desde una perspectiva sosegada y feliz, alejada aún de los fantasmas que fueron invadiendo su mente y su corazón. Casi un homenaje al cuarteto clásico.

El **Cuarteto nº 7 en fa sostenido menor**, breve y emotivo, es una muestra de la capacidad de Shostakovich para pasar de la introspección a la desolada ironía y al primitivismo. Pura expresión y valentía.

El **Cuarteto nº 8** es ya una obra maestra. El compositor escribió esto en la primera hoja de la partitura: “Dedicado a la memoria de las víctimas del fascismo y de la guerra”, pero su hija Galina ha mantenido siempre que, al finalizar el cuarteto, su padre dijo: “Me lo dedico a mí mismo”. Lo cierto es que la obra da comienzo con un tema construido sobre las notas que, en nomenclatura anglosajona, esbozan las iniciales de su nombre: D S C H. O lo que es lo mismo: re mi bemol do si. Escrito en cinco movimientos, sin interrupción, supone una especie de retrospectiva que recoge varios de los temas usados en otras composiciones como la *Primera Sinfonía*, el *Primer Concierto para violín* o el *Primer Concierto para violonchelo*. Pero es también una recapitulación de los difíciles años pasados, repletos de dolor, humillación y miedo. La fuerza expresiva de la obra es tan fabulosa como la firmeza de su hechura: sin titubeos ni concesiones. Shostakovich en estado puro.

El **Movimiento lento para cuarteto de cuerdas M.78** de **Anton Webern** es una extraordinaria pieza académica, escrita con admirable soltura, que él nunca reconoció como parte integrante de su legado como compositor. De ahí que, más que los rasgos característicos de su lenguaje, exhibe características que apuntan a la influencia de sus referentes más admirados en su etapa estudiantil: Brahms, Mahler o Wagner. Por eso, esta pieza arrebatadoramente lírica es digna heredera del hiperromanticismo que el siglo XX tardó en sacudirse. Y es justo recordar que, aunque resulte paradójico escuchando esta composición, fue precisamente Webern uno de los compositores que más aportó a la renovación de la música y uno de los que más influencia tuvieron en las partituras de la segunda mitad del siglo XX.

Hari kuartetoen erreperitorioan ere ez dira ohikoak **Zygmunt Noskowskiren Viottiren obraren gai bati buruzko bariazioak eta fuga**. Konpositoreak bere garaiko biolin-jotzaile handienetakotzat jotzen zen gai batek inspiratuta idatzi zuen obra. Horregatik, bi dira obraren ardatzak: birtuosismo instrumentala eta tratamendu tematikoa, erakargarritasun handiko pasarte kontrapuntistikoekin, estilo neoklasizista baten bidez iragana berrikusten duen obra batean.

**Francisco Collek Kantuak** idatzi zuen 2017an, Casals Laukoteak eskatuta, berak biolinerako konposatutako *Hiperludio*etako batean -bosgarrena- oinarrituta. Pieza introspektiboa eta sentsuala da esaldi musikalen etengabeko kurbaren, arnasketaren eta hedapenaren bilaketan, harien bidez giza-ahotsaren inflexioak emulatuz.

Eta formazio handiago baterako, **Ermanno Wolf-Ferrari**ren **Serenata mi bemol maiorrean** aurkitzen dugu programan, batez ere bere opera komikoengatik ezaguna. Partitura eklektiko honetan, jakina, haren joera liriko nabaria da, atsegina eta hizkera abangoardistatik oso urrun dagoena.


El **Poema para cuarteto de cuerdas** de la compositora y violista **Rebecca Clarke** es una de las múltiples partituras que quedaron inéditas tras su fallecimiento hace casi medio siglo. De hecho, aun siendo longeva y prolífica, solo vio publicadas veinte, permaneciendo el resto oculto, generalmente en archivos privados de difícil acceso. Esta pieza da cuenta de un lenguaje salpicado por una amplia gama de los estilos del siglo XX, aunque destaca una notable influencia del postromanticismo.

Tampoco es frecuente en el repertorio de los cuartetos de cuerda las **Variaciones y fuga sobre un tema de Viotti** de **Zygmunt Noskowski**. El compositor escribió la obra inspirado por un tema del que fuera considerado uno de los más grandes violinistas de su tiempo. De ahí que dos sean los ejes de la composición: el virtuosismo instrumental y el tratamiento temático, con pasajes contrapuntísticos de gran atractivo, en una obra que revisita el pasado a través de un estilo neoclasicista.

**Francisco Coll** escribió **Cantos** en 2017 a petición del Cuarteto Casals, basándose en uno de los *Hiperludios* -el quinto- que él mismo había compuesto para violín. La pieza es introspectiva y sensual en su búsqueda de la curva constante de las frases musicales, de su respiración y su despliegue, emulando con las cuerdas las inflexiones de la voz humana.

Y para una formación más grande, encontramos en el programa la **Serenata en mi bemol mayor** de **Ermanno Wolf-Ferrari**, conocido sobre todo por sus óperas cómicas. Desde luego, su vena lírica es manifiesta en esta partitura ecléctica, amable y muy alejada del lenguaje vanguardista.





Hurrengo edizioa  
Próxima edición  
Martxoak 6 · 7 · 8 Marzo  
Bilbao 2026





**Bilbao**