

20 — 21

# EUSKADIKO ORKESTRA



DEBUSSY | MAHLER | SCHUMANN

# NORAGABEKO ADISKIDEA CAMARADA ERRANTE

MAIATZAK 25 MAYO

**19:30h.**

PAMPLONA / IRUÑA  
Auditorio BALUARTE Auditoriuma

[euskadikoorkestra.eus](http://euskadikoorkestra.eus)

# EUSKADIKO ORKESTRA

Zuzendari Titularra / Director Titular

**ROBERT TREVIÑO**

**Musikariak / Los músicos**

## **KONTZERTINOA / CONCERTINO**

Liana Gourdjia

## **I BIOLINAK / VIOLINES I**

Waldemar Machmar (1)  
Irene Echeveste (3)  
José Ignacio Aizpiri  
Inmaculada Aramburo  
Laura Balboa  
Xabier de Felipe  
Marie Gaillard  
Alexandre Kozouline  
Oscar López  
Maite Menéndez  
Larraitx Oiartzabal  
Ortzi Oihartzabal  
Itziar Prieto  
Maialen Rezabal  
Cristina Vértiz

## **II BIOLINAK / VIOLINES II**

Raquel Cortinas (2)  
Xabier Gil (2)  
Mikel Ibañez (3)  
Amaia Asurmendi  
Nathalie Dabadie  
Virgile Demillac  
David Escudero (4)  
Ludwik Hamela  
Anne-Marie Harmat  
Antoni Kosc  
Ricardo Ruiz  
Igor Torre

## **BIOLAK / VIOLAS**

Delphine Dupuy (2)  
Pawel Krymer (2)  
Monika Mazur (3)  
Joaquín Arias  
Pascal Arnaud  
Natacha Dupuy-Scordamaglia  
Justyna Janiak-Krymer  
Arkaitz Martínez  
Sergio Montero  
Inés Picado  
Yann Seyrac

## **BIOLONTXELOAK / VIOLONCHELOS**

Juan Ignacio Emme (2)  
Gabriel Mesado (2)  
Flore Lefevre (3)  
Natalia Díaz  
Jacek Grabe-Zaremba  
Jon Larraz  
Beatriz Linares  
Pascale Michaud  
Ian Swedlund

## **KONTRABAXUAK / CONTRABAJOS**

Arkadiusz Maciejski (2)  
Paloma Torrado (2)  
Guangyao Zhao (3)  
Victor Bogdanov  
Andras Cserna  
Mehmet Sönmez  
Pierre Torrent

## **FLAUTAK / FLAUTAS**

Hélène Billard-Alirol (2)  
Bruno Claverie (2)  
Ander Erburu  
Oihana Kontxeso

## **OBOEAK / OBOES**

Silvia Esain (2) (4)  
Hervé Michaud (2)  
Rafael Alonso  
Pascal Laffont

## **KLARINETEAK / CLARINETES**

Luis Cámara (2)  
Juan Navarro (2)  
Stéphane Langlois  
Sara Zufiaurre

## **FAGOTAK / FAGOTES**

Marco Caratto (2)  
François Proud (2)  
Yuan Dai  
Anne Charlotte Lacroix

## **TRONPAK / TROMPAS**

Jean-Luc Casteret (2)  
Cristian Palau (2)  
Adrián García Carballo  
Marcos Garrido (4)  
Xabier Sarasa  
Salvador Tudela

## **TRONPETAK / TROMPETAS**

Didier Bousquet (2)  
Miguel Echepeare (2)  
Jesús Castillo  
Daniel Sancasto

## **TRONBOIAK / TROMBONES**

Arnaud Mandoche (2)  
Christophe Sánchez (2)  
Javier Almarza  
Hervé Cahen  
Daniel Ruibal (4)

## **TUBA**

Oscar Abella (2)

## **TINBALAK ETA PERKUSIOA / TIMBALES Y PERCUSIÓN**

Anthony Lafargue (2)  
Héctor Marqués (2)  
Igor Arostegi  
Xabier Peña

## **HARPA / ARPA**

Iván Bragado (2)

- (1) Kontzertinoaren laguntzailea / Ayuda de concertino
- (2) Bakarlarria / Solista
- (3) Lehen tutta / Primer tutti
- (4) Aldi baterako kontratazioa / Contratación temporal

# 25

MAIATZAK ~ MAYO



**ANJA BIHLMAIER**

Zuzendaria / Directora

**MANUEL WALSER**

Baritonoa / Barítono

**EUSKADIKO ORKESTRA**

EGITARAUA ^ PROGRAMA:

I

**CLAUDE DEBUSSY** (1862-1918)

**Preludio a "La siesta de un fauno"** [10']

**GUSTAV MAHLER** (1860-1911)

**Canciones de un camarada errante** [16']

Argitaletxea / Edita: C. F. Peters Corp.

- I. Cuando mi amada tenga su día de bodas
- II. Fui esta mañana al campo
- III. Yo tengo un brillante cuchillo
- IV. Los dos ojos azules de mi amada

**ROBERT SCHUMANN** (1810-1856)

**Sinfonía nº1 en si bemol mayor Op.38, 'Primavera'** [30']

- I. Andante un poco maestoso -  
Allegro molto vivace
- II. Larghetto
- III. Scherzo: Molto vivace
- IV. Allegro animato e grazioso



# NORAGABEKO ADISKIDEA

**G**ure gaurko kontzertuari ekiteko, Europako erreperitorioetik benetan iraultzailertzat jo daitekeen obra bakanetako bat ekarriko dugu. **Fauno baten siestaren preludioa** obran, Mallarméren izen bereko poemaren atsegalea abiapuntu harturik, **Claude Debussy**k «flauta berrasmatu zuen, zeina akordez zipriztindutako loditasunen artean isurtzen baita, orkestra berrasmatu zuen, eta harmonia zein erritmo berriak ez ezik antolatzeke bestelako moduak ere topatu zituen», Michael Steinbergekek adierazten duenez. «Inork ez zuen inoiz entzun obra honen hasieraren tankerakorik, aldi berean sentusala eta horren gorpuzgabea egiten zaigun melodia bereko lau esakune sotilki ezberdin horiekin». 1894an konposatua izan arren, inflexio-puntua da zenbaiten aburuz *Fauno baten siestaren preludioa*, XX. mendeko musikaren hasiera, eta emanaldia irekitzeko aukeratu izanak programa baten bidea markatzen du; izan ere, Euskadiko Orkestraren Denboraldi hau gidatzen duen Erromantizismoarekin erabat loturik jarraitu arren, mugimendu honen barruan ezaugarri bereizgarriekin garatu ziren egileak aurkeztuko dira.

Bide horretan, **Anja Bihlmaier** izango dugu lehenbizikoz, Hagako Residentie Orkestrako zuzendari titularra, Lahtiko Orkestra Sinfonikoko zuzendari gonbidatu nagusia eta gaur egungo zuzendaririk indartsuenetako bat –bereziki operaren arloan–, gazte-gaztetatik metatu baitu esperientzia Vienako Herri Operan, Hannoverko Operan eta beste hainbat koliseotan. Hurrengo obran, gainera, **Manuel Walsler** baritono suitzarra izango du lagun, Vienako Estatu Operako ahots nabarmenetako bat eta musika bokal germaniarreko aditu itzaltsua.

**Gustav Mahler** 1883an hasi zen **Noragabeko adiskide baten kantak** konposatzen (*Lieder eines fahrenden Gesellen*), bizitzako hilabete ez oso zorionsuetan. 23 urte zituen eta gogoz kontra zebilen Kasselgo Errege Antzokiko abesbatza- eta musika-zuzendari postu berriarekin, ez baitzion uzten askatasun artistiko handirik. Gainera, gaixorik zeuzkan gurasoak eta, hori nahikoa ez dela, bat-batean amaitu zen Johanna Richter opera-abeteslari eta aktorearekin zuen maitasun-istorioa –ez oso modu adiskidetsuan–. Horrenbestez, Mahlerrek gertaera autobiografiko horiei –eta, bereziki, maitasun-hausturari– emaniko erantzun gisa ikus ditzakegu ibiltariaren abestiok. Mahlerrek berak idatziak dira lau abestien oinarri diren poemak, eta olerkion tonu orokorrak tankera handia du egileak berak bizi bide zuen minarekin eta larritasunarekin. Lehenengo abestian, konparazio batera, ibiltariak irudikatzen du nola sentituko ote den bere neska-lagun ohia beste gizon batekin ezkontzean. Bigarren abestia tonu baikorragoan hasten da, eta naturaren edertasunei abesten die (Mahlerrek kuttuna du oso gai hori) baina, ibilian-ibilian, atsekabea jabetuko da atzera musikagilearen aldatzeaz. Hirugarrena da zikloaren orrietan lazgarriena: ibiltariak erabateko etsipena erakusten du, «bularrean gori-gori sarturiko labana batek» eragindakoa bezain oinaze bizia sentitzen du, eta oihu ere eginaraziko dio uneren batean, nahiz eta erdi-parean baden nolabaiteko arindua ematen duen pasarte bat, nostalgiaz gogoratzen dituen orain galdurik dauzkan zorion-egunak. Azken abestia hileta-martxa bat da; ibiltariak adio egiten die maiteari, zorionari eta, iragar dezakegunaren arabera, ziurrenik bizitzari berari.

Jakina da Beethovenen bederatz sinfoniak erreferentzia-puntu saihetsezina izan zirela handik aurrera XIX. mendean genero horri heldu zioten konpositoreentzat. Horietako askok haren planteamendu sinfonikoen arrastoari jarraitu zioten. Brahms izango da, ziurrenik, kasurik ospetsuena, zeina Beethovenen oinordekotzat hartu baitzen ia aho batez, nahiz eta azken horren teknikekiko atxikimendua ez zen izan beti esan izan den bezain handia. Horien aurrean, beste autore batzuk saiatu ziren Beethovenenak ez bezalako planteamenduak oinarri hartzen beren hizkuntza sinfonikoa sortzeko. Ildo

horretan, **Robert Schumann** izan zen esperimentalenetako bat, oso modu pertsonalean egin baitzituen beti bere sorkuntza-lanak, izan pianorako miniaturak, izan orkestra handi baterako obrak. Hain justu, Beethovenen eta Schumannen arteko ezberdintasunen gainean, hauxe adierazi zuen Heinz Holliger oboejole eta musikagile handiak 2012an: «Beethoven progresio linealean igarotzen da A-tik B-ra, eta garapen-sekzio izugarrietatik igarotzen da batzuetan. Schumannen obran ez da ageri garapen linealik. Behin eta berriz itzultzen da zelula txikietara, haien gainean ibiltzen da bueltaka, eta sortzen du berritasunik prozesuan. Esan liteke Schumannek monada bakarretik sortzen duela guztia. Eta horrek oso gertu ipintzen du Novalisengandik eta Georg Lichtenberg idazle eta fisikariarengandik. Erabat ezberdinak baitira haren iturburu espiritualak eta Beethovenenak».

Clara Wieckekin ezkondu zen garaian (1840ko irailaren 12a), Schumannek modu planifikatu eta sistematikoan konposatzea erabaki zuen, eta aurreko hamarkadan alboratu zituen formatuak landu zituen. Hori horrela, 1840a abestien urtea izan zuen, 1841a musika sinfonikoarena eta 1842a, aldiz, ganbera-musikarena. Ez litzateke zuzena baieztatzea Schumannek 1841. urtea osorik eman zuela musika sinfoniko hutsean –handik urte batzuetara argitaratu ziren hainbat abesti ere zirriborratu baitzituen–, baina denborarik gehientsuena *Lehen sinfonia* eta *Laugarren sinfonia* egiten eman zuen (azken hori, egiaz, konposatu zuen bigarrena izan zen), *Obertura*, *scherzoa* eta *finalea*, bai eta *Das Paradies und die Peri* oratorio sekularra ere. Pentsatzen baldin badugu aurreko hamar urteetan Schumannek ia piano-orrialdeak baino ez zituela idatzi –lehenengo opusa 1930ekoa da– egiaztatuko dugu zer-nolako seriotasunez ekin zion orkestrarako idazteari. Ikusmoldea zabaltzeko modua, inondik ere, bere emazte Clarak adoreturik.

**Lehen sinfonia**ri erreparatzen badiogu, nekez esango du inork hasi berri baten obra denik. Schumann aurretik ere aritua zen sinfonia-zatiak zirriborratzen, eta ia amaituta zeukan bat sol minorrean. Alabaina, guri dagokigunak berebiziko heldutasuna ageri du, lehendabiziko orkestra-obra izanik ere. Kritikatu izan dute orkestrazioaren alderdi batzuk ez direla eraginkorregiak ere –bereziki orkestra handi batekin interpretatzen denean–, baina dagoeneko erabat garatuta ageri da hemen hizkuntza sinfonikoaren intuizioa. Finean, inplizitua da pentsamendu musikal mota hori pianorako bere hainbat obratan, hala nola *Estudio sinfonikoak*, *Op.13* edo *Pianorako 2. sonata* trinkoan, 1934an eta 1935ean idatziak, hurrenez hurren.

Badira beste bi elementu ere, nortasun propioa ematen diotenak *Lehen sinfonia* horri. Hasteko eta behin, abestiaren generoarean eragina, zeinari aurreko urtea osorik eskaini baitzuten Schumannek. Oso dira «abesgarriak» sinfonia horretan ageri diren ia doinu guztiak, eta lehen mugimendua irekitzen duen fanfarrearen notak bat egiten dute «Im Tale blüht der Frühling auf» bertsoaren silabekin (Udaberria loretan da haranean). Adolf Böttggerren poema batekoa da bertso hori: huraxe da, hain justu, sinfoniaren inspirazio-iturri, eta hark azaltzen du, gainera, «Udaberria» goitizena. Abestiaren berezko presentzia horren ondorioz, tankera oso desberdineko pieza txikien segida bezala antolatzen da sarritan sinfonia, eta atmosfera kontrastatzaileak sortzen dituzte; baliabide berritzailea, inondik ere, garai hartarako, eta gerora Mahlerrek baliatuko zuena.

Bigarrenik, argiro nabari da Schuberten itzala partituran. 1938an, Schuberten anaia Ferdinandek *Zortzigarren sinfoniaren (Handia)* eskuizkribua eman zion Schumanni. Pasioz aztertu zuen, eta estreinaldirako materialak prestatu zituen –Felix Mendelssohnek zuzendu zuen, «Udaberria» sinfonia hau bera bezalaxe–. Prozesu osoan, Schuberten musikaren alderdi askotatik edan zuen Schumannek, zeinak sinfoniaren hamaikatxo txokotan topatu baitaitezke.

# CAMARADA ERRANTE

Nuestro concierto de hoy arranca con una de las pocas obras del repertorio europeo que se pueden tildar, con toda propiedad, como verdaderamente revolucionarias. En el **Preludio a la siesta de un fauno**, tomando como punto de partida la voluptuosidad del poema homónimo de Mallarmé, **Claude Debussy** “reinventó la flauta (que se derrama ‘entre espesuras salpicadas de acordes), reinventó la orquesta, encontró nuevas armonías, nuevos ritmos y nuevas formas de ordenar los eventos”, afirma Michael Steinberg. “Nadie había escuchado nunca un comienzo como el de esta obra, con esos cuatro enunciados sutilmente variados de la misma melodía, a la vez tan sensual y tan incorporéa”. Aunque fue compuesto en 1894, el *Preludio a la siesta de un fauno* es para algunos un punto de inflexión, el comienzo de la música del siglo XX, y su función de apertura de la velada marca la pauta de un programa que, aunque siga vinculado en su totalidad al Romanticismo que vertebra esta Temporada de Euskadiko Orkestra, presenta a autores que se desarrollaron con rasgos distintivos dentro de este movimiento.

Para abordarlo, recibimos por primera vez a **Anja Bihlmaier**, directora titular de la Residentie Orkest de La Haya, principal directora invitada de la Orquesta Sinfónica de Lahti y una de las batutas más pujantes de la actualidad, particularmente en el campo de la ópera donde ha ido acumulando experiencia desde muy joven en coliseos como la Ópera de Hannover o la Volksoper de Viena. Para la siguiente obra estará acompañada además por el barítono suizo **Manuel Waiser**, una de las voces más destacadas de la Wiener Staatsoper y gran especialista en la música vocal germánica.

**Gustav Mahler** comenzó a componer sus **Canciones de un camarada errante** en 1883, durante unos meses no demasiado felices. Tenía 23 años y estaba a disgusto con su nuevo puesto de director coral y musical del Teatro Real de Kassel, que no le dejaba mucha libertad artística. Además, sus padres estaban enfermos y, para colmo, su historia de amor con la actriz y cantante de ópera Johanna Richter se había terminado de forma abrupta y poco amistosa. Estas canciones del caminante pueden verse, por tanto, como la respuesta de Mahler a esos acontecimientos autobiográficos, especialmente a la ruptura amorosa. El propio Mahler escribió los poemas que sirven de base a las cuatro canciones, y cuyo tono general se asemeja mucho al dolor y angustia que podría estar atravesando él mismo. En la primera canción, por ejemplo, el caminante imagina cómo se sentirá cuando su exnovia se case con otro hombre. La segunda canción arranca en un tono más optimista, cantando a las bellezas de la naturaleza (un tema muy querido por Mahler), pero al final regresa a la aflicción a su estado de ánimo. La página más desgarradora del ciclo es la tercera, en la que el caminante muestra toda su desesperación, sufriendo con un dolor tan intenso como que provoca “un cuchillo al rojo vivo clavado en el pecho”, que lo lleva por momentos al límite del grito, a pesar del alivio de un pasaje central en el que recuerda con nostalgia los días de felicidad, ahora perdidos. La última canción, una marcha fúnebre, es el adiós del caminante a su amada, a la dicha y, por lo que se adivina, quizá también a la vida misma.

Es bien sabido que las nueve sinfonías de Beethoven fueron un punto de referencia insoslayable para los compositores que abordaron este género durante el resto del siglo XIX. Muchos de ellos siguieron la estela de sus planteamientos sinfónicos: el caso más célebre es quizá el de Brahms, a quien se consideró su sucesor casi por aclamación popular, aunque la realidad es que su apego a las técnicas beethovenianas no fue tan grande como siempre se afirma. Frente a estos, hubo otros autores que trataron de construir su lenguaje sinfónico sobre la base de planteamientos distintos a los de Beethoven. Uno de los más experimentales en ese sentido fue **Robert Schumann**, quien

siempre concibió sus creaciones, bien fuera una miniatura para piano o una obra para gran orquesta, de forma altamente personal. Hablando precisamente sobre las diferencias entre Beethoven y Schumann, el gran oboista y compositor Heinz Holliger afirmaba en el 2012 que “Beethoven va de A a B en progresión lineal, a veces pasando por secciones de desarrollo gigantescas. En Schumann no existe un desarrollo lineal. Una y otra vez vuelve sobre pequeñas células y da vueltas sobre ellas, creando algo nuevo en el proceso. Se podría decir que Schumann hace que todo emerja de una sola mónada. Esto lo coloca muy cerca de Novalis y del escritor-físico Georg Lichtenberg. Sus manantiales espirituales son completamente diferentes a los de Beethoven”.

En la época en que se casó con Clara Wieck (el 12 de septiembre de 1840), Schumann decidió ponerse a componer de una forma planeada y sistemática, abordando formatos que en la década anterior había dejado de lado. Así, 1840 fue para él el año de las canciones, 1841 el de la música sinfónica y 1842 el de la música de cámara. No sería correcto afirmar que durante todo 1841 Schumann se dedicó exclusivamente a la música sinfónica –esbozó también algunas canciones que se publicarían años más tarde–, pero prácticamente todo su tiempo lo dedicó a las *Sinfonías n<sup>o</sup>1 y n<sup>o</sup>4* (esta última es en realidad la segunda que compuso), una peculiar pieza orquestal titulada *Obertura, Scherzo y Finale*, y el oratorio secular *Das Paradies und die Peri*. Si pensamos que en los diez años anteriores –su opus 1 es de 1830– Schumann había escrito casi exclusivamente páginas pianísticas, podemos comprobar con qué seriedad se tomó el reto de escribir para la orquesta, una ampliación de miras a la que le animó su esposa, Clara.

Si nos atenemos a esta *Sinfonía n<sup>o</sup>1*, nadie se atrevería a decir que parece una obra orquestal primeriza. Schumann había esbozado antes fragmentos de sinfonías y completado prácticamente una en sol menor, pero la que nos ocupa, para ser su primera obra orquestal completa, es de una madurez extraordinaria. Se ha criticado que algunos aspectos de su orquestación no son los más efectivos –especialmente cuando se interpreta con una orquesta muy grande–, pero la intuición del idioma sinfónico ya está plenamente desarrollada aquí. Ese tipo de pensamiento musical, al fin y al cabo, estaba implícito en algunas de sus obras para piano, como los *Estudios sinfónicos, Op.13* o la densa *Sonata para piano n<sup>o</sup>2*, escritas en 1834 y 1835.

Hay dos elementos más que otorgan personalidad propia a esta *Primera sinfonía*. Primero, su influencia del género de la canción, al que Schumann había dedicado todo el año anterior. Casi todas las melodías que aparecen en esta sinfonía son muy “cantables”, y las notas de la fanfarria que abre el primer movimiento encajan incluso con las sílabas del verso “Im Tale blüht der Frühling auf” (La primavera florece en el valle), procedente de un poema de Adolf Böttger que está en el origen de la inspiración de sinfonía y que explica, además, su apelativo “Primavera”. Esta presencia intrínseca de la canción da también como resultado que la sinfonía se organiza a menudo como una sucesión de pequeñas piezas de carácter muy diverso y que crean atmósferas contrastantes, un recurso novedoso para la época del que bebería, posteriormente, Mahler.

En segundo lugar, se percibe claramente sobre la partitura la sombra de Schubert. En 1838, Schumann había recibido el manuscrito de la *Sinfonía n<sup>o</sup>8, “Grande”* de manos del hermano de Schubert, Ferdinand. La estudió con pasión y preparó los materiales para su estreno – que dirigió Felix Mendelssohn, al igual que el de esta sinfonía “Primavera”–. Durante todo el proceso, Schumann se empapó de muchos aspectos de la música de Schubert, que se pueden rastrear en numerosos recovecos de su propia sinfonía.

