



Bilbao Orkestra  
Sinfonikoa

DENBORALDIA ————— 24 ————— TEMPORADA  
25

abenduak 12-13 diciembre



Patrocinador / Babeslea

Occident  
Fundación

© Benjamin Fallogea



# Honela mintzatu zen Zaratustra

L. van Beethoven: *Egmont, Obertura Op. 84*

W.A. Mozart: *23. kontzertua piano eta orkestrarako La Maiorreal K. 488*

R. Strauss: *Also sprach Zarathustra Op. 30*

Jonathan Mamora, pianoa/piano

Pablo González, zuzendaria/director

Palacio Euskalduna Jauregia

osteguna | jueves 19:30 h  
ostirala | viernes 19:30 h



Desde 23,50 €-tik aurrera  
Gaztea (<30):  
desde 11,70 €-tik aurrera



Taquilla Euskaldunako lehiatila  
[www.bilbaorquestra.eus](http://www.bilbaorquestra.eus)





**Jonathan Mamora, piano/piano  
Pablo González, zuzendaria/director**

I

L. VAN BEETHOVEN      Egmont, Obertura Op. 84  
(1770 - 1827)

W. A. MOZART      23. kontzertua piano eta orkestrarako La Maiorrean K. 488  
(1756 - 1791)      Concierto nº 23 para piano y orquesta en La Mayor K. 488

- I. Allegro
- II. Adagio
- III. Allegro assai

Jonathan Mamora, piano

II

R. STRAUSS      Also sprach Zarathustra Op. 30  
(1864 - 1949)

Iraup. / Dur: 100' (g.g.b. / aprox.)



## Egitarauaren oharrak

### Iluntasuna eta argia

Gau honetako programa osatzen duten hiru lanek 100 urteko aldia hartzen dute (1786-1886). Urte horiek izan ziren, beharbada, gaur egungo errepetorio sinfonikorako urterik emankorrenak, eta aldi horretan idatziz ziren gure orkestrek gaur egun interpretatzen jarraitzen dituzten obren zati handi bat. Hain zuzen ere, klasizismoaren amaieratik Errromantizismoaren amaierara garamatzaten urteak dira. Aztergai ditugun hiru autoreak germaniarak dira (austriar bat, alemaniar bat eta Austrian bizi zen alemaniar bat), hau da, musikaren historia urte horietan, hain justu, gehien markatu zuen tradizioaren parte dira (bereziki orkestra handiarentzako egiten zen musika instrumentalaren historia, horixe baita orain aztergai duguna); era berean, historiaren beste garai batzuetan, pribilegio hori musikari franko-flamenkoei edo italiarrei egokitutu zitzaien.

Horrenbestez, errepetorio handiaren muinean bizi diren hiru obra entzungo ditugu; musikagileon hiru pieza nagusi eta guztiz helduak. Eta esan besterik ez dago musikagile haietako bi, Mozart eta Beethoven, izen sakratuak direla musika klasikoa deritzonaren historiarako; haien horma-hobiak erretaularen erdian egongo lirateke, Bachenaren ondoan. Eta Richard Strauss ez litzateke oso urrutit geratuko (berari galduetutu ahal izango bagenio, ziur aski Mozart aitaren eskuinean eserita agertuko litzateke).

Kontzertu serioa da, ikaragarria, musikari handiak berriz ikusteko eta berauen handitasunaz ostera ere txunditura geratzeko prest dagoen zaleak errespetu handiz espero dituen horietakoa.

Nolabait, eskainiko zaizkigun hiru piezek iluntasun eta argi kontrasteak proposatzen dizkigute. Esplizituenetan, noski, Straussen Zarathustraren hasierako egunsentia da; izan ere, hamaika aldiz entzungo genuen pieza hau, baina horrek ez du esan nahi azken entzunaldiak zurrara gutxiago eragingo digunik, batez ere, gaur bezala, haren bibrazio kosmikoa zuzenean sentitzeko aukera ezin hobea dugunean. Baina Mozarten kontzertuaren bigarren mugimenduak, ia prerromantikotzat jo genezakeen une musicalak, atmosfera aldaketa sotilekin jolasten du, ezkutatzen den argi mehe batekin jostatzen da, halako moldez non, aldizka, bere izaera ilun-argia erakusten baitu. Aldiz, Beethovenen Egmont obertura sendoak borroka-, heriotza- eta garaipen-istorio bat kontatzen digu; musikagileak istorio hori sinbolizatzen du, erabateko iluntasunaren (isiltasunaren) baliokide musikaletik obraren amaieran orkestra batek piztu diezagukeen argirik indartsuenera igaroz.

Horrek esan nahi du gaurko kontzertuak aukera emango digula Mozarten iradokizun delikatutik Beethovenen dramatismo sendora eta Straussen antzerkitasun bikainera doazen intentsitate-mailetako adierazpen-kontrasteak esperimentatzeko. Hainbestez, kontzertu serioa izateaz gain, hagitz adierazgarria ere bada. Errespetuz ez ezik, emozioz ere itxaron behar da. Nahiko nuke musika handia maite dugunok estereotipo hau betiko gainetik kenduko bagenu: giza gogoaren obrarik handienei zor zaien seriotasuna eta begirunea adierazpen-indarrari kontrajartzen zaizkio (eta adierazpen-indar horrek ematen die, hain zuzen ere, handitasun hori). Izan ere, horrelako musikek ez dute multimedia-ikuskizun handiekin apaindu beharrik, ezta tonaka dezibeliorekin edo milioi anitzeko argi-jokoekin ere, berez eta baliabide sinfonikoen bidez soilik, emoziorik indartsuenak, iluntasunik beltzena eta argirik distiratsuena gogora ekartzeko gai baitira.

Baina aipa ditzagun, zehatzago, programa osatzen duten obrak. Beethovenen Egmont obertura izango dugu kontzertuan sartzeko bidea. Maisuaren oberturen artean gehien interpretatzen denetako bat da, eta

## Notas al programa

### Oscuridad y luz

Las tres obras que componen el programa de esta velada abarcan un período exactamente de 100 años (1786-1886), posiblemente los más fecundos para el repertorio sinfónico actual, durante los cuales se escribieron una gran parte de las obras que nuestras orquestas siguen interpretando hoy en día. Son los años que conducen del final del Clasicismo al final del Romanticismo. Los tres autores que nos ocupan son germanos (un austriaco, un alemán y un alemán afincado en Austria), es decir, forman parte de la tradición que más profundamente marcó la historia de la música precisamente en esos años (especialmente de la música instrumental para gran orquesta, que es la que nos ocupa), igual que en otros períodos de la historia ese privilegio correspondió a los músicos franco-flamencos o a los italianos.

Así que vamos a escuchar tres obras que habitan en el meollo del gran repertorio; tres piezas mayores y plenamente maduras de sus autores. Y ya sólo falta decir que dos de ellos, Mozart y Beethoven, son nombres sagrados para la historia de la llamada música clásica; sus hornacinas estarían en el centro del retablo junto a la de Bach. Y Richard Strauss no quedaría muy lejos (si le pudiéramos preguntar a él mismo, seguramente aparecería sentado a la derecha de Mozart padre).

Es un concierto serio, imponente, de los que el aficionado espera con respeto, dispuesto a revisitar a los grandes y a dejarse impresionar una vez más por su grandeza.

De algún modo las tres piezas que se nos van a ofrecer nos proponen contrastes de oscuridad y luz. El más explícito, desde luego, es el amanecer inicial del Zarathustra de Strauss, no por mil veces escuchado menos impresionante, sobre todo cuando se tiene la ocasión, como hoy, de sentir en vivo su vibración cósmica. Pero el segundo movimiento del concierto de Mozart, un momento casi podríamos decir que prerromántico, juega con sutiles cambios de atmósfera, una luz tenue que se oculta y se muestra alternativamente. Mientras que la poderosa obertura Egmont de Beethoven cuenta una historia de lucha, muerte y triunfo que el autor simboliza con el paso desde el equivalente musical de la oscuridad total (el silencio) a la luz más potente que puede encender una orquesta en el final de la obra.

Esto quiere decir que el concierto de esta noche nos proporcionará ocasiones de experimentar contrastes de expresión en grados de intensidad que van desde la delicada sugerencia de Mozart al poderoso dramatismo de Beethoven y la grandiosa teatralidad de Strauss. De modo que no sólo es un concierto serio; es también un concierto fuertemente expresivo. No sólo hay que esperarlo con respeto; también con emoción. Ojalá los amantes de la gran música nos quitémos de encima para siempre el estereotipo: como si la seriedad y el respeto debidos a las que son algunas de las grandes obras del espíritu humano estuvieran reñidos con la fuerza expresiva que es precisamente la que les otorga esa grandeza. Porque a músicas como éstas no les es necesario adornarse con grandes espectáculos multimedia, toneladas de decibelios o millonarios juegos luminosos: por sí mismas y simplemente a través de los recursos sinfónicos son capaces de evocar las más poderosas emociones, la oscuridad más negra y la luz más brillante.

Pero refirámonos ya, más en concreto, a las obras que componen el programa. La obertura Egmont de Beethoven nos introduce en el concierto. Se trata de una de las más interpretadas entre las oberturas



ia beti bere atzetik datorren musikatik independizatzen da. Horren arrazoia obertura hau Johann Wolfgang von Goetheren Vienako estreinaldian izenburu bereko drama laguntzeko musika intzidental gisa sortu izana da. Musika-multzo hori 1810 eta 1811 artean konposatu zen, Beethovenek Austriako hiriburuaren aintzatespen aski handia zuenean; horrek, noski, enkargua egitea erraztu zuen. Berarentzat aukera bikaina izan zen, Goethereniko mirespen sakona sentitzen zuelako (handik gutxira ezagutu zuen idazlea, aurrez aurre), baina baita antzezlanaren gaia bere ideia politiko eta pertsonalekin bat zetorrelako ere.

Goethen kontatzen digun istorioa Lamoral de Egmont zeritzon kondearen benetako ezbiharrean oinarritzen da. XVI. mendean zehar, konde hau Felipe II.aren armadetan zerbitzatu zuen holandar militar ospetsua izan zen, espinpiar koroa Flandes eta Herbehereetako lurraldeetan nagusi zen garaien, ospe eta heroi fama handia erdietsiz. Baina protestante holandarrentzako tolerantzia erlijiosoaren alde egin zuenez, protestanteak erreprimitzeko erregeak Holandara bidalitako Albako dukearen aurkako borrokari ekin zion. Hainbestez, kondea atxilotu eta exekutatu egin zuten. Horregatik guztiagatik, haren figura erreferente bilakatu zen Holandako independentziaren aldeko borrokan. Goetheren antzezlanak istorio hori hartu zuen oinarri, aski modu libream; izan ere, Goethen istorio hori apaindu egin zuen eta Egmont gaztetu bat (antzezlanean benetan baino hogei urte eta zortzi seme-alaba gutxiago-rekin eta maitale bat gehiagorekin hiltzen den pertsona bat) benetako pertsonaia errromantiko bihurtu zen, zeinen sakrifizioa borroka iraultzai-learen eragile bilakatuko baitzen.

Planteamendu hori ezin iradokigarriagoa izan zitzaison Beethoveni, irudi heroikoengatik txunditurik baitzegoen beti, eta ideal ilustratuen eta askatasunaren aldeko borrokaren defendatzalea sutsua baitzen. Goethe berehalako jabetu zen musikagilearen inspirazio bikainaz, eta idazlea pozik agertu zen emaitzarekin; obra, guztira, hamar piezaz osatua dago; horietako batzuk bokalak ziren, idazleak berak adierazitako bilbe-guneetan txertatu beharrekoak. Izan ere, Goethen aurrez aurreikusia zuen musikaren presentzia antzezpenean (eta Beethovenek konposatutako musika ez zen lehena izan, nahiz eta, praktikan, gaur egun konposizio bakarra izango balitz legez geratu). Izan ere, Egmont kondearen amaierako hitzaldi hunkigarriaren ondorik, exekuziorako bidean zihola, garaipenaren sinfonia bat entzun behar zela adierazten da, haren sakrifizio alai eta duinaren ondoren pertsonaiaren ideien hil osteko garaipena sinbolizatzen duena.

Obertura hau, gaur egun gertatuko den legez bananduta entzun ohi dena, laburra da, baina historiaren zentzu osoa laburbiltzeko gai da, zehaztasun miresgarritzera, batik bat, konpositorearen estilo guztiz helduaren indar osoarekin (oberturaren sorkuntza, kronologikoki, seigarren eta zapigarraren sinfonien artean kokatzen da, Beethovenen nortasun musikalera erabat garatua zegoelarik bere adinaren erdialdeko urterik emankorrenetan). Izan ere, dramari buruzko historia kontatzen digun avant la lettre poema sinfoniko laburtzat har dezakegu, baina ez hitzegi.

Eta hemen ikus daiteke iluntasunetik argirako bidea; obra sarrera geldo batekin hasten da: akorde ilun eta astunek Spainiako koroak Egmonten aberriari eragiten dion zapalkuntza islatzen dute; zenbaitek iradokitzen dute, eta ez dirudi burugabea, erritmoa zarabanda dakarrela gogora, hots, garai hartan Spainian gustukoa zen dantzabereizgarri bat (Felipe II.aren garaikoa, ez Beethovenen garaikoa). Iluntasunean murgildurik, musikak bere bidea bilatzen du harik eta sekzio nagusi azkarra iritsi arte, ohikoa den bezala sonata forma labur batean idatzia; egitura horren ezaugarri den bi gai nagusien kontrasteak aukera ematen dio Beethoveni lehenaren dinamismo indartsua,

del maestro y se independiza casi siempre del resto de la música que la sigue, concebida como música incidental para acompañar el drama del mismo título de Johann Wolfgang von Goethe en su estreno en Viena. El conjunto se compuso entre 1810 y 1811, cuando Beethoven ya gozaba de un importante reconocimiento en la capital austriaca, lo que facilitó que se le hiciera el encargo. Para él fue una gran oportunidad, ya que sentía una profunda admiración por Goethe, a quien conocería personalmente poco tiempo después, pero también porque el tema de la obra teatral encajaba perfectamente con sus ideales políticos y personales.

La historia que narra Goethe se basa en la peripecia real del conde Lamoral de Egmont quien, durante el siglo XVI fue un reputado militar holandés que sirvió en los ejércitos de Felipe II en el tiempo en el que la corona española dominaba los territorios de Flandes y los Países Bajos, alcanzando gran renombre y fama de héroe. Pero su defensa de la tolerancia religiosa para los protestantes holandeses lo llevó al enfrentamiento con el Duque de Alba, enviado por el rey precisamente para reprimirlos, concluyendo con su arresto y ejecución. De ahí que su figura se convirtiera en referente para la lucha por la independencia holandesa. La pieza teatral de Goethe se inspira libremente en esta historia para adornarla y convertir a un rejuvenecido Egmont (que en la obra muere con veinte años y ocho hijos menos y una amante más que lo que realmente ocurrió) en un auténtico personaje romántico cuyo sacrificio se convertirá en el detonante de la lucha revolucionaria.

Este planteamiento no podría haber sido más sugestivo para Beethoven, siempre impresionado por las figuras heroicas y defensor de los ideales ilustrados y la lucha por la libertad. Su inspiración no pasó desapercibida al propio Goethe, que se mostró satisfecho con el resultado, compuesto en total por diez piezas, algunas de ellas vocales, que debían insertarse en los puntos de la trama señalados por el propio literato, quien ya había previsto la presencia de la música en la representación (y la compuesta por Beethoven no fue la primera, aunque a estas alturas ya haya quedado en la práctica como la única). De hecho, tras el emotivo discurso final de Egmont camino de su ejecución, se indica que debe sonar una sinfonía de la victoria, que simboliza el triunfo póstumo de las ideas del personaje tras su alegre y orgulloso sacrificio.

La obertura que, como sucederá hoy, suele escucharse separada, es breve pero capaz de condensar todo el sentido de la historia con admirable concisión y, sobre todo, con toda la fuerza del estilo plenamente maduro del compositor (su creación se sitúa cronológicamente entre las sinfonías sexta y séptima, ya plenamente desarrollada la personalidad musical de Beethoven en sus años centrales y más productivos). De hecho, podemos considerarla como un breve poema sinfónico avant la lettre que nos cuenta la historia del drama, si bien no de modo literal.

Y aquí es donde se puede rastrear el paso de la oscuridad a la luz: la obra comienza con una introducción lenta: sombríos y pesados acordes retratan la opresión que ejerce la corona española sobre la patria de Egmont; hay quien sugiere, y no parece descabellado, que el ritmo sugiere el de una zarabanda, una danza característica del gusto español de la época (de la época de Felipe II, no de la de Beethoven). Sumida en la oscuridad, la música va buscando su camino hasta la llegada de la sección principal rápida, escrita, como es habitual, en una sucinta forma sonata; el contraste de los dos temas principales, característico de dicha estructura, da la ocasión a Beethoven para contrapo-



heroien borroka irmoa irudikatzen duena, eta bigarrenaren mehatxu erasokorra kontrajartzeko, zeinak, maisutasun keinu batean, sarreraren hasierako akordeak berreskuratzten dituen.

Pieza kontraste horri etekina atereaz garatzen da, harik eta, keinu ia deskriptibo batean, boterearen zapalkuntza azpimarratzen duten akorde gaitzesgarriak Egmonten heriotza adierazten duen ezusteko isiltasunaren ostean entzuten diren arte, une horretan iluntasuna gailentzen dela baitirudi; hala ere, ilunpetik laster sortzen da argia: heroien martiritzak askatasunaren aldeko borroka pizten du, eta obra Beethovenek konposatu zituen garaipen-amaiera bizienetako batera bideratzan da; Goethek eskatutako eta oberturan iragarritako garaipenaren sinfonia da, antzezpen osorik egiten denean antzezpen horren amaieran errepikatzen dena.

Hasiera bikain honen ondoren, lurralte bareago batera joango gara, pianorako Mozarten La mayorreko 23. Kontzertuari esker. Kasu honetan, argi-kontrasteak ez dira antzerki-istorio bakar batetik ere etorriko; izan ere, ez da inolako istoriorik sortuko, musikatik eta beronen kantuen joko asketik eratorritako istorioa izan ezik. Hain justu, obra klasiko baten aurrean gaude, eta, horrenbestez, bertan funtsaren eta formaren identifikazioa erdietsi nahi da, ezein musikarik Salzburgoko jeinuak baino hobeto taxutzea inoiz ere lortu ez duena alegia.

Hori bai: kontzertu hau jada bere azken aldi sortzaileari dagokio, eta azken aldi honetako lanek, bizitzak luzapenik eman izan balio maisua nora irits zitekeen iradokitzeaz gain, zenbait ezaugarri erakusten dizkigute, prerromantikoak izan zitezkeenak, baina, zalantzarak gabe, autore helduago batu dagozkio, bere garaiai aurrea hartzeko gai den eta, oso sotilki, berak urratu ezin izango zituen zenbait bide iradokitzeo gai den autore bat alegia. Hori ere, onar dezagun, ez da bitxikeria; XVIII. mendearen amaierako musikak jada iragartzen zuen literaturan are argiago agertzen hasia zen aldaketa bat, eta gure adiskide Goethe, hain zuzen, horren adibide ona zen. Mozartek ere parte hartu zuen hori guztia adierazten zuten korronteetan, hala nola Sturm und Drang mugimendu ospetsuan, kasu honetan aplikagarria ez dena (20. kontzertuan eta 25. sinfonian arakatu genezake korronteon oihartzun hori), edo Empfindsamkeit izeneko sinfonian (hitz hori, gutxi gorabehera, sentimentalismo gisa itzul dezakegu); izan ere, sinfonia hori literaturaren esparruan sortu zen, baina pintura arloan eta musika arloan ere oihartzuna izan zuen. Jar dezagun horren adibidetzat Johann Sebastian Bachen semeen musika, zeinetako bat, Johann Christian, Londresen ezagutu baitzuen, Mozartek haurtzaroan eta nerabezaroan haur miragarri gisa egin zituen bidaietan zehar. Kontua da ezen, artean estetika klasiko estuaren barruan jardunik ere, Argien Mendeko berezko galga iluminista eta arrazionalistaren izenean ezkutuan edo lotuegi egon ziren sentimenduei adierazpide bat bilatu behar zitzaiela; ekar ezazue gogora Jane Austen eleberriren bat, eta ulertuko duzue zertaz ari naizen.

Horrezaz gainera, gure autorea, obra hau idatzi zen garaian (1786. urtean), nagusiki operan murgildua zegoen, Figaroren ezteiak sortze-ko prozesu betean baitzebilen. Horrek, dudarik gabe, eragina izan zuen bere estiloan, eta, horrelako obra instrumental hutsetan ere, adierazkortasun nabarmenagoa ematen dio, bete-betean, halako moldez non partiturak, beti ere modu hagitz dotorean, hunkigarriak diren keinuz zipritzintzen baititu. Kontzertuan bertan jabetuko gara keinu horiez, arinagoak baitira mugimendu azkarretan, baina bereziki nabarmenak erdiko adagio zoragarrian (komentatu nahi nizueke ezen, diskreziola bazter utzita, Mozarten kontzertu guztiak berau dudala mugimendurik gogokoena..., eta pentsa Mozarten obran zenbat mugimendu bitxi daukagun aukeratzeko).

ner el poderoso dinamismo del primero, que representa la decidida lucha del héroe, con la amenaza agresiva del segundo, que recupera, en un gesto de maestría, los acordes iniciales de la introducción.

La pieza se desarrolla sacando partido de este contraste hasta que, en un gesto casi descriptivo, los ominosos acordes que subrayan la opresión del poder van seguidos por un inesperado silencio que indica la muerte de Egmont, momento en que la oscuridad parece triunfar del modo más patente; sin embargo, pronto de la penumbra surge la luz: el martirio del héroe ha despertado la lucha por la libertad y la obra se encamina a un final triunfal de los más intensos que compuso Beethoven; se trata de la sinfonía de la victoria solicitada por Goethe, anunciada en laertura y que se repite al final de la representación cuando ésta se realiza completa.

Tras este brillante inicio nos retiraremos a un territorio más sereno gracias al Concierto para piano nº 23 en La mayor de Mozart. En este caso, los contrastes luminosos no van a proceder de ninguna historia teatral; de ninguna historia, de hecho, salvo la de la propia música y el libre juego de sus temas. Nos encontramos, en efecto, ante una obra clásica y, por lo tanto, en ella se persigue la identificación de fondo y forma, algo que nunca ningún músico habrá logrado mejor que el genio de Salzburgo.

Eso sí: este concierto pertenece ya a su última etapa creativa y las obras de este período final, aparte de sugerirnos a dónde podría haber llegado el maestro si la vida le hubiera dado una prórroga, muestran ciertos rasgos que podría ser arriesgado calificar de prerrománticos, pero que indudablemente corresponden a un autor más maduro, capaz de adelantarse a su tiempo y aventurar, muy sutilmente, algunos caminos que ya no podrá recorrer él mismo. Tampoco, admitámoslo, es esto una rareza; la música del final del siglo XVIII ya anuncia un cambio que la literatura estaba empezando a manifestar aún más claramente, y nuestro amigo Goethe era precisamente un buen ejemplo. Mozart no fue ajeno a corrientes que apuntaban a ello, como el famoso movimiento Sturm und Drang, que no es de aplicación en este caso (podríamos rastrearlo en el concierto número 20 y en la sinfonía número 25), o la Empfindsamkeit (que podemos traducir como, más o menos, sentimentalismo) nacida también en el ámbito literario pero con ecos en la pintura y en la música, pongamos por caso en la de los hijos de Johann Sebastian Bach, a uno de los cuales, Johann Christian, Mozart había conocido y frecuentado en Londres durante sus viajes de infancia y adolescencia como niño prodigo. Se trata, simplemente, de buscar un cauce de expresión, dentro aún de la comedida estética clásica, a los sentimientos que, en nombre de la contención iluminista y racionalista propia del Siglo de las Luces, habían permanecido ocultos o demasiado sujetos; piensen en una novela de Jane Austen y lo tienen.

Además, nuestro autor, en la época en la que se escribió esta obra (1786), estaba dedicado de manera prioritaria a la ópera (se encontraba en pleno proceso de creación de Las bodas de Fígaro) y esto indudablemente influye en su estilo, dotándolo, incluso en obras puramente instrumentales como ésta, de una expresividad más a flor de piel y salpicando las partituras de gestos siempre muy elegantemente emotivos. Los apreciaremos en el concierto, más tenues en sus movimientos rápidos, pero especialmente notables en el maravilloso adagio central (si me permiten la indiscreción, mi movimiento favorito de todos los conciertos de Mozart... y fíjense si hay joyas para elegir).



Pintzelkada patetiko xamar horiek iluntzen dute, une batez, La Maiorrean idatzita dagoen kontzertuaren tonalitate argitsua, eta, hain justu ere, beroriek ematen diote mugimendu geldo horri bere giro txit malenkoniantzu eta lasaia, konpositorearen opera garaikideetako edozein ariarik hoherenen parekoa (berbarako, hor ditugu Porgi amor, Figaroren ezteiak operako Kondesaren aria edo, urte batzuk geroagokoa den Ach, ich fühl's aria ezin ederragoa, Txirula magikoa operako Pamina pertsonaiari dagokiona).

Hala ere, ez dut zuon arreta mugimendu zentralean soilik zentratu nahi. Beste bi mugimenduak ere bikain-bikainak dira. Lehen begiratuan, garai hartako kontzertuen ildo estandarrak betetzen dituzte; jendeari atsegin emateko eta konpositoreari eta interpreteari beharrezko diru-sarrerak ziurtatzeko sortutako pieza da. Mozartek 1786ko udaberrian harpidetza bidez eskaini zuen kontzertuetako bat da (urte horretako martxoaren 2an estrenatua). Konpositorearen handitasuna egitura klasiko ongi antolatuetan uretan arrain gisa mugitzeko abilezian eta, egiturok deskonposatu gabe, adierazkorra sun harrigarri batez hornitzeko gaitasunean datza. Hori dela eta, gomendagarria da musika hau jakintzat ez ematea, nahiz eta anitz aldziz entzundakoa izan; arreta guztia musika horretan jartzea da giltza, lehen aldia balitz bezala. Horrela, berriro miretsiko dugu lehen abestia zein dotoreziaz lerratzen den eta musikak zubi txinpartatsuan zehar bigarren kantu gogoangularri, gozo eta delikatu bateraino zein orekaz eroaten gaituen. Begira orkestrazio zoragarriari, hau da, oharkabeen pasa dakigukeen beste elementu bati; jakina, bigarren zatian entzungo ditugun Straussen aparteko aurkikuntzak ikusgarria goak dira eta erraz uzten gaituzte aho zabalik, baina miresgarria da nola Mozartek, askoz ere baliabide murritzagoekin, kolore-aldaketa sotilak egiten dituen, batez ere haize-instrumentuekin, esaldi bat edo beste bat azpimarratuz, errepikatzen denean pixka bat eraldatuz...

Alde horretatik, obra honetan aukera interesgarri bat dago: ohiko oboe parearen ordez klarinete pare bat jartzea. Izen ere, azken hauek tinbre ilunagoa dute eta tinbre hori ez da hain sarkorra izaten, eta horrek, hagitz sotilki bada ere, kontzertu osoaren izaera zehazten du. Orkestrazioak distiran gal dezakeena berotasunean irabazten du. Horregatik, eta agian impresio pertsonala baino ez da, lehen mugimenduan, une askotan, ia kamera-pieza batez gozatzen ari garela begitantzen zaigu.

Klarinetean eta gainerako haize-instrumentuen presentzia bereziki nabari da arestion aipatutako bigarren mugimenduko esku-hartze orkestraletan. Mugimendu hau 'siziliana' erako pianoarekin soilik hasten da; ez dakit zer duen erritmo honek, baina musikaren historian ahaztezinak diren une gogoangularri batzuk sorrarazi ditu (gogora ezazue Bachen txirula eta klaberako sol minorreko siziliana edo Fauréen Pelléas et Melisande, txirulararen protagonismoarekin hori ere). Eta une horiek, eta Mozarten une hau ere, malenkoniar aldarea bereziki gozo eta lasai bati lotuak daude.

Ohikoa izan ez arren kontzertuaren tonalitate nagusiarekin koherentea den tonalitatean idatzi zen, Re minor eutsian alegia; tonalitate hori kromatiko xamarrar da, haren ahultasun kontrolatua areagotze aldera; zentzu horretan, pianoaren lehen esku-hartze bakartia tonalitate akuturako igoera neketsu batekin eta erorketa adoregabek batekin amaitzen da. Une horretan, orkestra osoak parte hartzen du bakarriari erantzunez eta esaldi eder eta hunkigarri bat ahoskatuz, beheranzko motibo baten errepikapena oinarri hartuta; lehenago mugimendu honekiko nire estimua aitortu dut, bai, eta esan behar dut honako une musical hau dela gehien liluratzten nauena.

Son esas pinceladas levemente patéticas las que oscurecen por momentos la luminosa tonalidad del concierto, escrita en La Mayor, y los que dotan al citado movimiento lento de su dulcísima y serena atmósfera melancólica, comparable a cualquiera de las mejores arias de las óperas contemporáneas del compositor (por ejemplo, Porgi amor, aria de la Condesa de Las bodas o, unos pocos años más tarde la bellísima Ach, ich fühl's de Pamina en La flauta mágica).

No quiero, no obstante, centrar su atención sólo en el movimiento central. Los otros dos son igualmente magníficos. En un primer vistazo cumplen perfectamente con los estándares de los conciertos de la época; no deja de ser una pieza concebida para agradar al público y asegurar al compositor e intérprete unos necesarios ingresos. Es uno de los conciertos que Mozart ofreció por suscripción en la primavera de 1786 (estreñido el 2 de marzo de ese año). La grandeza del autor estriba en la capacidad para moverse como pez en el agua en las bien organizadas estructuras clásicas y, sin descomponer el gesto, dotarlas de una expresividad asombrosa. Por ello es recomendable no dar la música por sabida, por mucho que la hayamos escuchado con frecuencia; poner toda la atención en ella como si fuera la primera vez. Así, nos volverá a maravillar la elegancia con la que casi se desliza el primer tema y con cuánto equilibrio nos conduce la música a través del chispeante puente hasta un memorable segundo tema, dulce y delicado. Fíjense en la deliciosa orquestación, otro elemento que, por consabido, puede pasarnos desapercibido; desde luego que los hallazgos extraordinarios de Strauss que escucharemos en la segunda parte son más espectaculares y nos dejan fácilmente con la boca abierta, pero es admirable cómo Mozart, con medios mucho más reducidos, introduce sutiles cambios de color sobre todo con los vientos, subrayando una u otra frase, transformándola levemente cuando se repite...

En este aspecto hay una interesante elección en esta obra: la de sustituir la habitual pareja de oboes por una de clarinetes. El timbre más oscuro y menos penetrante de éstos determina, aunque sea muy sutilmente, el carácter de todo el concierto. Lo que la orquestación puede perder en brillantez lo gana en calidez. Por eso, y quizás es sólo una impresión personal, hay muchos momentos en el primer movimiento en los que nos parece estar disfrutando de una pieza casi de cámara.

La presencia protagonista de los clarinetes y del resto de los vientos se aprecia especialmente en las intervenciones orquestales del ya citado segundo movimiento. Éste se inicia con el maravilloso solo del piano en forma de siciliana; no sé qué tiene este ritmo que ha producido algunos momentos inolvidables en la historia de la música (recuerden la siciliana en sol menor para flauta y clave de Bach o la de Pelléas et Melisande de Fauré, también con protagonismo de la flauta). Y son momentos, también éste de Mozart, asociados a una variante particularmente dulce y serena de la melancolía.

Escrita en la tonalidad poco común, pero coherente con la principal del concierto, de fa sostenido menor, levemente cromática para acentuar su controlada languidez, la primera intervención solitaria del piano concluye con un penoso ascenso al agudo y una caída desalentada. Es entonces cuando la orquesta completa interviene respondiendo al solista y pronunciando una hermosísima y emotiva frase basada en la repetición de un motivo descendente; si antes confesé mi aprecio por este movimiento es este momento musical el que más poderosamente me cautiva.



Bakarariaren eta orkestraren arteko elkarriketak, betiere zur-instrumentuen protagonismoak nabarmenduta eta soken eta tronpen berotasunez babestuta, mugimendu osoan jarraitzen du; erdiko aldean, berriz, iluntasun-aldaketa gertatzen da, aipatu dugun bezala, baina pieza hasierako tristura oso gozora itzuliz amaitzen da. Manuel Machadoren bertso hauek ekarri nahi ditut gogora:

Me siento, a veces, triste  
 como una tarde del otoño viejo;  
 de saudades sin nombre,  
 de penas melancólicas tan lleno...

Horrek guztiak ez du zerikusirik hirugarren mugimendu txinpartatsuarekin, finale klasikoaren funtzio distiratsu eta bertutetsua ere dotoreziaz betetzen baitu, baina hortik harago ere baoa; begira ezazue orkestra-erakusketa hasieran, Mozarten asmamen distiratsuaz ahalik eta gehien gozatzeko aukera ematen duena. Asmamen apart hori kaleidoskopio batean bezala ugaltzen da sinkopen eta azentuazioen joko erritmikoei esker, haize-instrumentuen esku-hartze bizkorrek sortzen dituzten kolore-aldaketa azkarrei eta batzuen eta besteen arteko musika-gaien trukeari esker. Bainan une malenkoniasuak adierazteko abagunerik ere izango da, une batez paisaia ilunarrazten duten horietakoak. Orkestraren esku-hartzea ez da inoiz anekdotikoa soilik izaten, aberastasunik eta barietaterik gorenak eskaintzen baititu, bakarriaren protagonismoa ezkutatu gabe, baina berarekin hitz eginez ganbera-joko batean bezala. Une liluragarria da, azken batean, eta arreta osoa jartzea merezi du, musika polit edo atsegina gisa soilik gozatzeko arriskurik ez izateko. Urregintza delikatueneko pieza da, eta entzuten dugun bakoitzean xehetasun berriak aurkituko ditugu pieza horretan.

Eta bitxigintza finetik Richard Straussen poema erraldoira igaroko gara, hots, Also sprach Zarathustra (Horrela mintzatu zen Zarathustra) obrara. Badakizunetik, izenburu hori du Friedrich Nietzsche liburu itzel batek, historiako filosoforik polemikoena den (eta seguruenik historiako filosofo gaizki-ulertuenetako baten) liburua izenburua alegia. Nietzsche filosofoa konpositorearen garaikidea izan zen, eta oraindik bizirk zegoen, osasun-egoera txarrean baina, obra 1886an sortu zenean.

Nondik hasi baina? Jatorrizko testua ia barneraezina da, ez hainbeste bere hedadura handiagatik, baizik eta bere interpretazioaren konplexutasunagatik; Nietzsche's pentsamenduaren laburpena da, baina ez dago testu filosofiko tekniko gisa idatzita, baizik eta estilo guztiz poetiko eta sinboliko batean, antzinako testu sakratuen antzo; horregatik, Nietzsche zoroastrismoaren, antzinako erlijio pertsiarraren, bultzatzalea izen zen Zarathustraren (Zoroastro) figura aukeratzen du. Bitxia bada ere, jakituriarekin duen identifikazioa eta izaera solemnea direla eta, Mozarten Txirula magikoa izeneko obran agertzen den Sarastroren erreferentzia egiten duen pertsonaia bera da figura hori.

Liburu liluragarria da, Nietzsche idazle gisa duen talentuari esker, eta haren irakurketak interpretazio pertsonalera gonbidatzen gaitu; XIX. mendearren amaieraren eta XX. mendearren hasieran gertatutako modernitatearen kultura-krisi handiaren barruan kokatzen da, Nietzsche beraren, Freudaren eta Marxen figurek markatuta. Gaingiroki, hauxe da filosofoaren tesia: miresgarri eta mingarri duen guziarekin bizitza besarkatu beharra, geroko bizitza baten esperantzaren babeste aldera mundutik ihes egin beharrean. Jainkoaren heriotza aldarrikatzeak esan nahi du gizakiak bere burua eta bere izaera bereganatzeko borroka baieztago egin behar duela, horrela balore guziak transbaloratz; Nietzsche erlijioa, metafisika eta

El diálogo entre solista y orquesta, subrayado siempre por el protagonismo de maderas y calurosamente arropado por cuerdas y trompas, continúa todo el movimiento; en su parte central se da el cambio de oscuridad a luz al que nos venimos refiriendo, pero la pieza concluye regresando a la dulcísima tristeza del inicio. Apetece evocar aquellos versos de Manuel Machado:

Me siento, a veces, triste  
 como una tarde del otoño viejo;  
 de saudades sin nombre,  
 de penas melancólicas tan lleno...

Nada que ver con el chispeante tercer movimiento, que cumple también con elegancia la función brillante y virtuosa del finale clásico pero también va más allá de ella; fíjense en la exposición orquestal al inicio en la que es posible disfrutar al máximo del chispeante ingenio de Mozart, multiplicado como en un caleidoscopio gracias a los juegos rítmicos de sincopas y acentuaciones, a los rápidos cambios de color que producen las ágiles intervenciones de los vientos y al intercambio de los temas entre unos y otros. Pero habrá lugar también para momentos melancólicos que, momentáneamente, oscurecen el paisaje. La intervención de la orquesta no es nunca meramente anecdótica, sino que ofrece la máxima riqueza y variedad, sin ocultar el protagonismo debido al solista, pero dialogando con él como en un juego camerístico. Una delicia, en suma, que merece que prestemos toda la atención para no correr el riesgo de disfrutarla sólo como música bonita o agradable. Es una pieza de la más delicada orfebrería y cada vez que la escuchemos descubriremos nuevos detalles.

Y de la joyería fina al colosal poema de Richard Strauss, Also sprach Zarathustra (Así habló Zarathustra), título, como saben, de un importante libro de Friedrich Nietzsche, el filósofo más polémico de la historia (y probablemente de los más malinterpretados), contemporáneo del compositor y que aún vivía, aunque ya en pésimas condiciones, cuando la obra se creó en 1886.

¿Por dónde empezar? El texto original es ya casi inabordable, no tanto por su gran extensión, sino por la complejidad de su interpretación; supone un resumen del pensamiento nietzscheano pero está escrito no como un texto filosófico técnico, sino en un estilo profundamente poético y simbólico, similar a los textos sagrados ancestrales; de ahí que Nietzsche escoja la figura de Zarathustra (Zoroastro), impulsor del zoroastrismo, antigua religión persa. Curiosamente, por su identificación con la sabiduría y su carácter solemne, es el mismo personaje cuyo nombre sirve de referente al Sarastro de La flauta mágica de Mozart.

Libro fascinante gracias al talento de Nietzsche como escritor, su lectura invita a la interpretación personal; se sitúa dentro de la gran crisis cultural de la modernidad a finales del siglo XIX y principios del XX, marcada por las figuras del propio Nietzsche, Freud y Marx y, a grandes rasgos, la tesis del filósofo es la necesidad de abrazar la vida con cuanto tiene de maravilloso y de doloroso en vez de huir del mundo para refugiarse en la esperanza de una vida posterior. Proclamar la muerte de Dios supone afirmar la lucha del hombre por asumirse a sí mismo y a su naturaleza, transvalorando así todos los valores; frente a un mundo indiferente que se resiste a los esfuerzos de



zientzia ulertzeko ahaleginei aurre egiten dien eta baiezztatu besterik egin behar ez den mundu axolagabe baten aurrean jartzen da

Gai horretaz gehiago jakin nahi izanez gero, material asko dago horri buruz irakurtzoko, baina hemen ez dugu sakontzeko lekurik; beste alde batetik, Straussen, Nietzscheren liburuaz haren garaikide asko legez hunkituta, obraren taxutze sinfoniko hori planteatu zuenean, haren egiturari zorrozki jarraitu nahi ez ziola adierazi zuen (zeregin titanikoa izango zen eta lan horrek musika-ordu anitzetarako emango zukeen); liburu hori oinarri modura hartu nahi zuen, bai, baina modu libream, haren hizkuntza poetikoan oinarrituta, batez ere haren atal batzuen iradokizun sinboliko eta estetikoan, zeinen izenburuak obraren atal ezberdinei baitagozkie. Hala ere, konpositoreak Nietzscheren testua eta beronen iradokizun musicalak errrotik ezagutzen zituela erakutsi zuen; hala ere, iradokizun horietako batzuk hagitz abstraktuak dira eta ezin dira zuzenean Nietzscheren hitzakin ezkondu, nahiz eta obraren espirituarekin bat etorri.

Izan ere, obraren konposizioari heldu zionean, Munich-eko autorea, hogeita hamar urte pasatxorekin, bere karreraren unerik gorenean zegoen: inork ez bezala jaso zuen Wagnerren herentzia; orkestraren maisutasun miresgarriak (konpositore eta zuzendari gisa) publikoa harritzen zuen obra berri bakoitzarekin, eta horretarako lehentasunez hartu zuen musika programatikoaren arloan nagusi zen generoa: Liszt garatu zuen poema sinfonikoa, berak Tonpoem (poema tonala edo soinuzkoa) deitu nahi ziona. Konpositore a soinu-irudimen ikaragarriaren eta orkestrazio teknika bikainaren jabe zen. Horrek aukera ematen zion obra honen hasiera bezalako efektu ahaztezinak sortzeko, eta hori ia mundu guztiak ezagutzen duen benetako aurkikuntza bat da, eta ez soilik Kubricken 2001 filmearren bidez erdietsi zuen sonagatik, haren adierazpen-indar ikaragarriagatik baizik.

Nietzscheren liburua bezain konplexua baina aldi berean iradokitzailea zen gai batera hurbiltzeko ezaugarri perfektuak ziren. Gutun bidez bere asmoaren berri eman zion Cosimari, Wagnerren alargun eta Liszten alabari, eta abian jarri zen; lanaren zatirik handiena 1886ko udan egin zuen, Dolomita Alpeetan oporretan zegoela; Alpeetako paisaia titanikoa, ziur aski, ez zen Straussen inspirazio distiratsutik at geratuko, inguru horretan arras gustura sentitzen baitzen beti.

Ez luke zentzu handirik izango piezaren atal bakoitzak xehe-xeheki komentatzek, Nietzscheren intuizioen transkripzio hutsak balira bezala, lehenik eta behin honako ohar hauek luzeegiak egingo liratekeelako (dagoeneko luzeegiak ez badira behintzat, neure burua ezagutzen dut-eta); bigarrenik, ikusi dugunez, egilearen asmoa ez zelako zuzeneko itzulpen musical hori egitea; hirugarrenik eta azkenik, entzunaldian zehar beste ezerk baino gehiago oztopagarri gertatuko liratekeelako, hots, emanaldia, nahitaez, interpretazio-korse antinatural baten mende egongo litzatekeelako. Baina, etxeak lasai, obraren garabidea gida on batekin jarraitzen esperientzia egitera gonbidatzen zaituztet. Hemen duzue Houstonen orkestrako gida bat, hori bai, ingelesez dagoena, baina benetan bikaina dena: <https://houstonsymphony.org/strauss-zarathustra/>

Piezaren gainetik hegan egingo dugu modu zabalagoan. Nabaria denez, hasiera distiratsuak erabat markatzen du pieza hau: tronpetaren musika-gai ospetsuak, bostuneko goratzearekin eta gero laudunetik zortzidunerako goratzearekin (kontuan hartu musika arloan bost gehi lau zortzi direla), egunsenti ikusgarri batean agertzen den naturaren enigma ukiezina irudikatzen du (Nietzscheren testuak ere hala egiten du); horrela, pieza hau iluntasunetik argira igarotzen da, eta hori maiorretik minorrera eta alderantziz igarotzen diren akordeez irudikatzen da, harik eta musikaren historiako une klimatikorik handienetako batera iristen diren arte.

comprensión de la religión, la metafísica y la ciencia y debe ser simplemente afirmado.

Si quieren saber más, hay muchísimo que leer al respecto, pero aquí no tenemos lugar para profundizar; por otro lado, cuando Strauss, impresionado como muchos de sus contemporáneos por el libro, se planteó este abordaje sinfónico, afirmó no querer seguir estrictamente su estructura (habría sido una tarea titánica y habría dado para horas de música), sino basarse libremente en él apoyándose en su lenguaje poético y más en las sugerencias simbólicas y estéticas de algunas de sus secciones, cuyos títulos corresponden a las diferentes partes de la obra. No obstante, el compositor mostró un buen conocimiento del texto y muchas de sus sugerencias musicales, si bien muy abstractas e imposibles de casar directamente con las palabras de Nietzsche, encajan muy bien con el espíritu de la obra.

Y es que, cuando abordó su composición, el autor muniqués, con poco más de treinta años, estaba ya en lo más alto de su carrera: había asumido como nadie la herencia de Wagner; su arrolladora maestría orquestal (como compositor y como director) asombraba al público con cada nueva obra, para lo cual había adoptado prioritariamente el género rey de la música programática: el poema sinfónico desarrollado por Liszt y al que él prefería llamar Tonpoem (poema tonal o sonoro). Disponía de una impresionante imaginación sonora y de una técnica de orquestación magnífica que le permitía crear efectos tan inolvidables como el inicio de esta obra, un verdadero hallazgo que prácticamente todo el mundo conoce, y no sólo por su consagración en 2001 de Kubrick sino por su estremecedora fuerza expresiva.

Eran las cualidades perfectas para acercarse a un tema tan complejo pero a la vez tan sugerente como el libro de Nietzsche. Anunció por carta su intención a Cósima, la viuda de Wagner e hija de Liszt, y se puso en marcha; la mayor parte del trabajo la hizo durante el verano de 1886 mientras estaba de vacaciones en las Dolomitas; el titánico paisaje alpino seguro que no es ajeno a la radiante inspiración de Strauss, quien tan a gusto se sintió siempre en ese entorno.

No tendría mucho sentido detenerse a comentar cada una de las secciones de la pieza con detalle como si fueran trasuntos de las intuiciones de Nietzsche, primero porque estas notas se harían eternas (si no lo son ya, que me conozco...); segundo porque, como hemos visto, no era la intención del autor realizar esa traducción musical directa; tercero y último porque les estorbaría más que otra cosa durante la audición, que forzosamente se vería sometida a un antinatural corsé interpretativo. Pero sí les invito a hacer la experiencia, tranquilos en casa, de seguir el desarrollo de la obra con una buena guía. Aquí tienen una de la orquesta de Houston que, eso sí, está en inglés, pero es estupenda:

<https://houstonsymphony.org/strauss-zarathustra/>

Sobreolemos más ampliamente la pieza. Desde luego que el brillante comienzo la marca completamente: el celebérrimo tema de la trompeta con ascenso de quinta y luego de cuarta hasta la octava (en música cinco más cuatro son ocho) representa el insonable enigma de la naturaleza que se presenta en un espectacular amanecer (el texto de Nietzsche lo hace igualmente), paso de la oscuridad a la luz que se representa con los acordes que pasan de modo mayor a modo menor y viceversa hasta alcanzar uno de los momentos climáticos más grandiosos de la historia de la música.



Naturaren gaia askotan agertuko da piezaren gainerako garapenean. Bertan, Strausssek musikari gisa dituen baliabide guztiak erakusten ditu, esku beteetan xahutuak: iluntasun sakoneko pasarteak, zurrubilo erritmiko eta harmoniko izugarriko beste pasarte batzuk, grina biziko beste batzuk... Izan ere, atal instrumental bakoitza eta instrumentu bakoitza ia bakarları paperarekin (zailtasun handiz), modulazio arriskutsuekin eta genero ezohikoekin erabiltzen ditu: alde batetik, Von der Wissenschaft (Zientziarena) ataleko fuga, munduaren enigma ebatzeko ahalegin intelectual zapuztua adierazten duena; beste alde batetik, Das Tanzlied (Dantzatzeko abestia) atalean bals bavarier (ez vienar) axolagabe bat aurkitzen dugu, non Nietzschek Zarathustra dantzariari atxikitzen dion izaera alaia eta arintasunaren defentsa aipatzen diren. Bada, halaber, hari-instrumentuetan oinarriturik dagoen ereseki erlijioso eder bat bigarren atalean: Von den Hinterweltlern; ereseki horretan, gizakiok ohiko errealityearen atzean mundu bat aurkitzeo (Hinterwelt, Nietzscheren hitzetan) abian jartzen dugun etengabeko bilaketa islatzen da, sufrimenduaren eta heriotzaren presentzia ikaragariaren aurrean. Baino hasierako gaia beti aurkezten da zentzu bilatzeko saiadera horiek (erlijioarenak eta zientziarenak) zapuzte aldera, eta egituraren unerik indartsuenak zehazten ditu, orkestra handia intentsitate osoz jotzen aritzen delarik. Horrela, bizitzako desira handiak, pozak eta grinak irudikatzen dira, horiek baitira atalik asaldatuena. Batzuetan, Zarathustraren barre-algarari dagokion gai komiko bat ere entzuten da: bizitzaren alaitasuna alde batera uztea eta hortik harago joateko nahiak atzean lagatzea adierazten duen barre-algara.

Amaierak, ordea, gauerdiarran harrapatzen gaitu (berriz ere argitik iluntasuna). Azken atala, Das Nachtwanderlied (Gaueko ibileraren abestia), iluntasunean deseginez doa, eta Si maiorren akordearen disonantzia harrigarri batekin amaitzen da metal-instrumentuei doakienez (konpositoreak berak azaldu zuenez, gizakiaren aspirazio metafisikoa irudikatuz); izan ere, akorde horrek ez du lortzen beheko sokari dagokion eta gizakien natura eta izate naturala berriro sinbolizatzen dituen Do sakona markatzen duen tonuari gaintza. Disonantziak, hainbestez, bere horretan dirau, eta hasieran planteatzen den enigma konpontzeke geratzen da. Jakina, literala izan nahi ez bazuen ere, Strausssek bazeikien zer edo zer Nietzscheren filosofiaz.

Honako hau errepaso azkar eta desordenatua izan da, baina espero dut nire ohar hauek obra libreki entzuteko ideia bat ematea; musika hauek ez zaituzte axolagabe utziko, beren barietate eta kontraste sendoek etengabe astintzen gaituztelako beren adierazpen-baliabideak Richard Strauss bezain biziki menderatzen dituzten maisu handien trebetasunarekin.

Horrelakoak dira gaur gaeuko musikak: emozio hutsa eta gehigarririk gabeko edertasuna. Ez gaitzatela engaina: Mozarten kontzertzua baten bilbe sotilean bira harmoniko bat ejitea mugimendu eszeniko handi anitz baino indartsuagoa da; Beethovenen isiltasun bat bozgorailu erraldoiek amplifikatutako burrunba zaratatsu bat baino ikaragariagoa da; Straussen metal-instrumentuen koral bat handiagoa da alde guztietatik zorabiatzen gaituzten milaka argi-zurrusta hipnotikoa baino. Gozatu horretaz guztiaz (eta barkatu apocaliptiko samar jarri banaiz, Umberto Eco esango lukeen bezala, baina batzuetan zuzentasuna alde batera utzi behar da, zintzotasunaren mesedetan).

El tema de la naturaleza se va a ir presentando con frecuencia en el resto del desarrollo de la pieza, en la que Strauss hace gala de todos sus recursos como músico, derrochados a manos llenas: pasajes de profunda oscuridad, otros de turbulencia rítmica y armónica tremenda, otros de intenso apasionamiento... empleo de cada sección instrumental y de cada instrumento con papel casi de solista (y de gran dificultad), modulaciones arriesgadas y una variedad de géneros extraordinaria, que va desde la fuga de la sección Von der Wissenschaft (De la ciencia), señalando el esfuerzo intelectual frustrado por resolver el enigma del mundo, hasta un desprendido vals bávaro (no vienes) en la sección Das Tanzlied (La canción para bailar), en la que se alude al carácter alegre y a la defensa de la ligereza que Nietzsche atribuye al danzarín Zarathustra. Hay también un precioso himno religioso confiado a las cuerdas en la segunda sección: Von den Hinterweltlern, que retrata la búsqueda de los hombres de un mundo detrás (Hinterwelt, término nietzscheano) ante la abrumadora presencia del sufrimiento y la muerte. Pero el tema inicial siempre se presenta para frustrar estos intentos de buscar sentido (los de la religión y los de la ciencia) y determina los momentos más poderosos de la estructura, con la gran orquesta sonando a plena intensidad. Así se representan el gran deseo y las alegrías y pasiones de la vida, que son las secciones más agitadas. También se escucha a veces un tema casi cómico que corresponde a la carcajada de Zarathustra: la risotada que marca su abandono a la alegría de la vida y el dejar atrás las aspiraciones de ir más allá de ella.

El final, sin embargo, nos sorprende a medianoche (otra vez de la luz a la oscuridad). La última sección, Das Nachtwanderlied (La canción del caminar nocturno) se va disolviendo en la oscuridad y termina con una sorprendente disonancia entre el acorde de Sí mayor en los metales (representando, según explicó el propio compositor, la aspiración metafísica del hombre) que no consigue imponerse al profundo pedal en Do en la cuerda grave que simboliza de nuevo la naturaleza y el ser natural del hombre. La disonancia persiste, por lo tanto, de modo que el enigma planteado al inicio queda sin resolver. Desde luego, aunque no quisiera ser literal, algo sabía Strauss de la filosofía de Nietzsche.

Ha sido un repaso rápido y desordenado, pero espero que les proporcione una idea para escuchar la obra ahora ya libremente; no les dejará indiferentes porque su variedad y sus poderosos contrastes nos van zarandeando continuamente con la habilidad de los grandes maestros que dominan sus medios expresivos tan extremadamente como Richard Strauss.

Así son las músicas de esta noche: pura emoción y belleza libre de aditivos. Que no nos engañen: un giro armónico en la sutil trama de un concierto de Mozart es más poderoso que muchos abrumadores movimientos escénicos; un silencio de Beethoven más estremecedor que un atronador estrépito amplificado por inmensos altavoces; un coral de metales de Strauss más grandioso que hipnóticos chorros de luces aturdidores desde todos lados. Disfrútenlo (y disculpen si me he puesto un poco apocalíptico, como diría Umberto Eco, pero a veces hay que dejar sólo un poco de lado la corrección en aras de la sinceridad).

**Jonathan Mamora, pianoa / piano****María Canals 2023 Nazioarteko Musika Lehiaketako lehen saria**

Jonathan Mamora piano-jotzaile eta hezitzalea gogoa musikaren bidez goratzen eta besteengan eragin positiboa izaten ahalegintzen da, musika zerbitzutzat hartuta. Mamora, indonesiar-estatubatuarra eta Kalifornia hegoaldekoa, piano-jotzailea eta elizako organista izan da, bere gurasoek piano klaseetan inskribatu zutelako elizako musikari izan zedin. Haren helburua da musika zerbitzu gisa baliatzea, ez bakarrik elizan, baita komunitatean ere, etxeen, eskolen, komunitate-zentroen eta kontzertu-aretoen bitartez.

Haren jotszko moduari dagokionez, «Pianismo seguruagoa», «lirismo natural eta kanoroa» eta «virtuosismoa» goraipatu izan da (*The Dallas Morning News*). Horrela, Mamora Ipar Amerikan, Hego Amerikan, Europan eta Asian aritu da, eta hainbat piano-lehiaketan saritua izan da. Azken hauetan, lehen saria lortu du: Eskoziako Nazioarteko Piano Lehiaketa, Maria Canals Barcelona Nazioarteko Musika Lehiaketa, Olga Kern Nazioarteko Piano Lehiaketa, Anberesko Nazioarteko Piano Lehiaketa, Dallasko Nazioarteko Piano Lehiaketa eta Palm Springs Nazioarteko Piano Lehiaketa. Halaber, lehiaketa hauetan ere lehen saria eskuratu du: Clevelandeko Nazioarteko Piano Lehiaketa, «Classic Piano» Nazioarteko Lehiaketa eta Wideman Nazioarteko Piano Lehiaketa. Kontzertista gisa 13 urte zituela egin zuen debutua La Sierra University Orchestrarekin, Beethovenen pianorako 3. kontzertua interpretatz, eta harrezkero orkestra hauekin aritu izan da, besteak beste: Royal Scottish National Orchestra, Madrilgo Orkestra Sinfonikoa, New Mexico Philharmonic, Simfònica Sant Cugat, Dallas Chamber Symphony, Jove Orquesta Nacional de Catalunya, Eastman Philharmonia and Wind Ensemble, Waring Festival Orchestra eta Coachella Valley Symphony. Mamorak gauzatzeko dauden hainbat konpromiso ditu bakarlari eta kontzertista gisa Estatu Batuetan, Europan eta Afrikan, eta bai zenbait grabazio proiektu ere. 2023an Carnegie Hallen egin zuen debutaren aipamen batean deskribatzen denez, «Jonathan Mamora piano-jotzaile handia dela esan genezake, terminoaren zentzurik ononean... [haren] jotszko modua bizitza bera baino handiagoa da. Agian hori ez litzateke harrigarria izango lehiaketa bat baino gehiago irabazi dituela jakinda, baina hain teknika sendoa du ezen, batzuetan, bai baitirudi saiatu arren ere ezin izango lukeela nota txarrik jo. Sendotasun horretaz gain, liluratut egiten du entzulegoa, bere hatz azkarrekin eta dinamika eta artikulazio sorta entziklopediko batekin» (*New York Concert Review*).

**Primer premio del Concurso Internacional de Música María Canals 2023**

El pianista y educador Jonathan Mamora se esfuerza por elevar e influir positivamente en los demás mediante la música como servicio. Mamora, indonesio-estadounidense y natural del sur de California, ha sido pianista y organista de iglesia, como lógica consecuencia de que sus padres le inscribieran en clases de piano con el fin de convertirle en músico de iglesia. Su objetivo es utilizar la música como servicio no sólo en la iglesia, sino también en la comunidad a través de los hogares, las escuelas, los centros comunitarios y las salas de conciertos.

Aclamado por su «pianismo más seguro», su «lirismo natural y canoro» y su «virtuosismo» (*The Dallas Morning News*), Mamora ha actuado en Norteamérica, Sudamérica, Europa y Asia, y ha sido galardonado en varios concursos de piano, el último de los cuales ha sido el primer premio del Concurso Internacional de Piano de Escocia, Concurs Internacional de Música María Canals Barcelona, Concurso Internacional de Piano Olga Kern, Concurso Internacional de Piano de Amberes, Concurso Internacional de Piano de Dallas y Concurso Internacional de Piano de Palm Springs, así como los primeros premios del Concurso Internacional de Piano de Cleveland, el Concurso Internacional «Classic Piano» y el Concurso Internacional de Piano Wideman. Debutó como concertista a los 13 años con la La Sierra University Orchestra interpretando el Concierto nº 3 para piano de Beethoven, y desde entonces ha actuado con orquestas como la Royal Scottish National Orchestra, Orquesta Sinfónica de Madrid, New Mexico Philharmonic, Simfònica Sant Cugat, Dallas Chamber Symphony, Jove Orquesta Nacional de Catalunya, Eastman Philharmonia and Wind Ensemble, Waring Festival Orchestra y Coachella Valley Symphony, entre otras. Mamora tiene una serie de próximos compromisos como solista y concertista en Estados Unidos, Europa y África, así como próximos proyectos de grabación. Tal y como se describe en una reseña de su debut en el Carnegie Hall en 2023, «Jonathan Mamora es lo que podríamos llamar un «gran» pianista, en el mejor sentido del término... [su] forma de tocar es más grande que la propia vida. Quizá no sorprenda tratándose de un ganador de varios concursos, pero posee una técnica tan sólida que a veces parece que no podría tocar una nota mal aunque lo intentara. Además de esa solidez, deslumbra, con dedos rapidísimos y una enciclopédica gama de dinámicas y articulaciones» (*New York Concert Review*).



## Jonathan Mamora, pianoa / piano

Mamora Elizako musikaria izan da bere bizitzaren zati handi batean, eta, duela gutxi, New Yorkeko St. John's Episcopal Church in Clifton Springseko Musika Zuzendari eta Organista ere izan da. Sarritan piano-jotzaile gisa aritzen da kantari, instrumentu-jole, talde eta abesbatzekin, eta Eastman Excellence in Accompanying Award saria ere jaso du. Pianoa eta organoa jotzeaz gain, perkusionista, bokalista, teklista (klabea, fortepianoa) eta orkestra zuzendari gisa ere aritu izan da.

Mamorak musika sortzeko tresna garrantzitsutzat jotzen du hezkuntza. Piano eta teoria musikaleko eskolak eta entzumen-pres-takuntzako eskolak eman izan ditu hainbat erakunderentzat, bestekarri beste, Eastman School of Music eta The Juilliard Schoolentzat, eta Estatu Batuetan, Kariben, Hego Amerikan eta Europen maisu-eskolak eta ikasgaiak zuzendu ditu. Gaur egun Musika Irakasle Laguntzailea eta Teklatu eta Teoria Ikasketen Zuzendaria da Keene (Texas) Southwestern Adventist Universityn.

Mamora Piano-Interpretazioko eta Piano-literaturako Musika Artee-tako doktoregaia da Eastman School of Music deritzeren eskolan, Douglas Humpherysen tutoretzapean. Azken horren estudio-laguntzailea izan zen. Musikan lizenziatu zen La Sierra Universityn eta Musikako masterra eskuratu zuen Juilliard School-en. Aurreko irakasleen artean Elvin Rodríguez eta Hung-Kuan Chen daude.

Mamora ha sido músico de Iglesia gran parte de su vida, y más recientemente Director Musical y Organista de la St. John's Episcopal Church in Clifton Springs, Nueva York. A menudo actúa como pianista con vocalistas, instrumentistas, conjuntos y coros, y ha recibido el premio Eastman Excellence in Accompanying Award. Además de tocar el piano y el órgano, también ha actuado como percusionista, vocalista, teclista (clave, fortepiano) y director de orquesta.

Mamora considera la educación como una herramienta importante en la creación musical. Anteriormente ha impartido clases de piano y teoría musical/formación auditiva para diversas instituciones, entre ellas la Eastman School of Music y The Juilliard School, y ha dirigido clases magistrales y lecciones en Estados Unidos, el Caribe, Sudamérica y Europa. En la actualidad es Profesor Asistente de Música y Director de Estudios de Teclado y Teoría en la Southwestern Adventist University de Keene, Texas.

Mamora es candidato al Doctorado en Artes Musicales en Interpretación y Literatura Pianística por la Eastman School of Music bajo la tutela de Douglas Humpherys, de quien fue asistente de estudio. Se licenció en Música por la La Sierra University y obtuvo un máster en Música por la Juilliard School. Entre sus profesores anteriores se encuentran Elvin Rodríguez y Hung-Kuan Chen.

**Pablo González, zuzendaria / director**

Pablo González Oviedon jaio zen eta Londresko Guildhall School of Music & Drama izeneko eskolan ikasi zuen. Cadaqués-eko Nazioarteko Zuzendaritz Lehiaketan eta Donatella Flick-en lehen saria eskuratu zuen. 2018tik 2022-23 denboraldira arte, RTVE Orkestra Sinfonikoaren zuzendari titularra eta RTVE Orkestra Sinfoniko eta Abesbatzaren aholkulari artistikoa izan da. Aurretik, Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) deritzer orkestraren zuzendari titularra izan zen, eta Granada Hiria Orkestraren zuzendari gonbidatu nagusia.

Pablo Gonzálezek orkestra garrantzitsuak zuzendu ditu, besteak beste: Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Netherlands Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, Royal Philharmonic Orchestra, Warsaw Philharmonic, Orchestre Philharmonique de Liège, NHK Orchestra (Japonia), Mexikoko Orkestra Sinfoniko Nazionala, Kyoto Symphony Orchestra, eta Espainiako orkestra nagusiak.

Opera-zuzendari gisa, 'Don Giovanni' eta 'L'elisir d'amore' operen zuzendaritz nabarmentzen da bi Glyndebourne Tours arrakastatsutan, eta bai 'Carmen' (Donostiarra Musika Hamabostaldia), 'Una voce in off', 'La voix humaine', 'Die Zauberflöte', 'Daphne eta Rienzi', Gran Teatre del Liceu antzokian (Bartzelona) eta 'Madama Butterfly' (Ovioko Operan).

Bere azken eta hurrengo konpromisoen artean, honako orkestra hauetan egindako agerraldiak nabarmentzen dira: Orchestre Philharmonique de Strasbourg, Real Filharmonía de Galicia, Kordobako Orkestra, Bilbao Orkestra Sinfonikoa, Orquesta Simfònica Illes Balears, Nafarroako Orkestra Sinfonikoa, Dresden Philharmonie, Staatsorchester Stuttgart, Euskadiko Orkestra (Basque National Orquestra) & Donostiarra Orfeoia eta Tenerifeko Orkestra Sinfonikoa, besteak beste.

Bakarlari hauekin kolaboratu du: Maxim Vengerov, Nikolai Lugansky, Javier Perianes, Khatia Buniatishvili, Beatrice Rana, Renaud Capuçon, Gautier Capuçon, Sol Gabetta, Anne-Sophie Mutter, Isabelle Faust, Frank Peter Zimmermann, Arcadi Volodos, Viktoria Mullova, Johannes Moser, Truls Mork eta Viviane Hagner.

Reconocido como uno de los directores más versátiles y apasionados de su generación, Pablo González nació en Oviedo y estudió en la Guildhall School of Music & Drama de Londres. Obtuvo el Primer Premio en el Concurso Internacional de Dirección de Cadaqués y en el "Donatella Flick". Desde 2018 hasta la temporada 2022-23, ha sido Director Titular de la Orquesta Sinfónica RTVE y asesor artístico de la Orquesta Sinfónica y Coro RTVE y, anteriormente Director Titular de la Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) y Principal Director Invitado de la Orquesta Ciudad de Granada.

Pablo González ha dirigido importantes formaciones incluyendo: Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Netherlands Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, Royal Philharmonic Orchestra, Warsaw Philharmonic, Orchestre Philharmonique de Liège, NHK Orchestra (Japón), Orquesta Sinfónica Nacional de México, Kyoto Symphony Orchestra, así como las principales orquestas españolas.

Como director de ópera, destaca la dirección de Don Giovanni y L'elisir d'amore en dos exitosos Glyndebourne Tours, Carmen (Quincena Musical de San Sebastián), Una voz in off, La voz humaine, Die Zauberflöte, Daphne y Rienzi en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona) y Madama Butterfly (Ópera de Oviedo).

Entre sus recientes y próximos compromisos destacan sus apariciones con Orchestre Philharmonique de Strasbourg, Real Filharmonía de Galicia, Orquesta de Córdoba, Bilbao Orkestra Sinfonikoa, Orquesta Simfònica Illes Balears, Orquesta Sinfónica de Navarra, Dresden Philharmonie, Staatsorchester Stuttgart, Euskadiko Orkestra (Basque National Orquestra) & Orfeón Donostiarra y Orquesta Sinfónica de Tenerife, entre otras.

Ha colaborado con solistas como Maxim Vengerov, Nikolai Lugansky, Javier Perianes, Khatia Buniatishvili, Beatrice Rana, Renaud Capuçon, Gautier Capuçon, Sol Gabetta, Anne-Sophie Mutter, Isabelle Faust, Frank Peter Zimmermann, Arcadi Volodos, Viktoria Mullova, Johannes Moser, Truls Mork y Viviane Hagner.



Bilbao Orkestra  
Sinfonikoa

DENBORALDIA ————— 24 ————— TEMPORADA  
25

abenduak 19-20 diciembre



Hastapeneko abonua  
Abono de Iniciación

## Hurrengo kontzertua Próximo concierto

# Cascanueces en Navidad

 *Concierto de Navidad*

O. Respighi: *Trittico Botticelliano*

W.A. Mozart: *Exsultate, jubilate K. 165*

P.I. Tchaikovsky: *Cascanueces, acto II Op. 71*

Alicia Amo, sopranoa/soprano

Giancarlo Guerrero, zuzendaria/director



Palacio Euskalduna Jauregia



osteguna | jueves 19:30 h  
ostirala | viernes 19:30 h



Desde 14,42 €-tik aurrera  
Gaztea (<30):  
desde 5,41 €-tik aurrera

Taquilla Euskaldunako lehiatila  
[www.bilbaorquestra.eus](http://www.bilbaorquestra.eus)

