

Concierto

Kontzertua

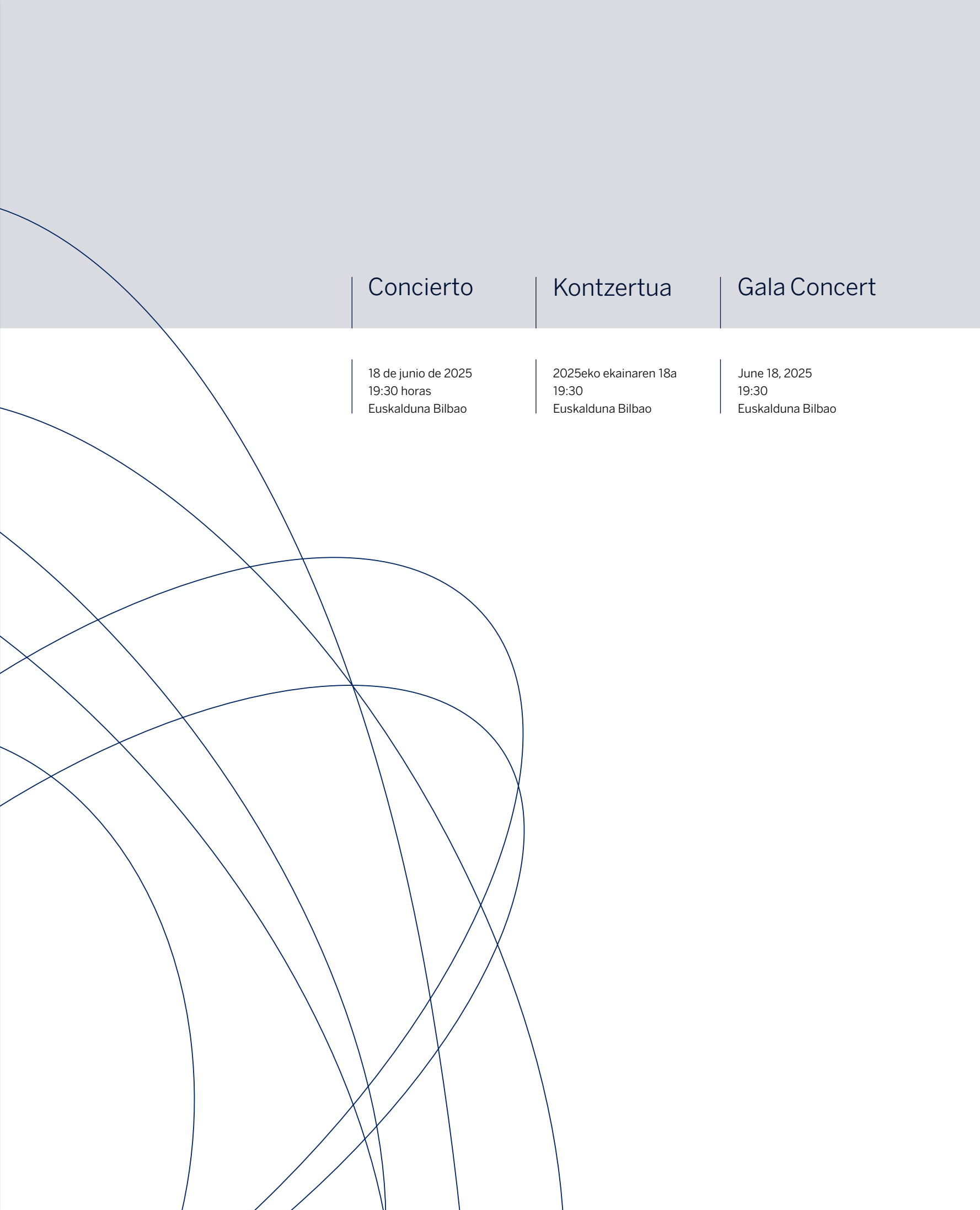
Gala Concert

XVII Edición
**Premios
Fundación BBVA
Fronteras del
Conocimiento**

XVII. Edizioa
**BBVA Fundazioa
Ezagutzaren
Mugak
Sariak**

17th Edition
**BBVA Foundation
Frontiers of
Knowledge
Awards**





Concierto

Kontzertua

Gala Concert

18 de junio de 2025
19:30 horas
Euskalduna Bilbao

2025eko ekainaren 18a
19:30
Euskalduna Bilbao

June 18, 2025
19:30
Euskalduna Bilbao



Índice

Aurkibidea

Contents

4	Sobre la Fundación BBVA	BBVA Fundazioari buruz	About the BBVA Foundation
6	Sobre los Premios	Sariei buruz	About the Awards
8	Galardonados	Sarituak	Laureates
18	Programa	Egitaraua	Program
20	Notas al programa	Egitarauari buruzko oharak	Program notes
21	Johann Sebastian Bach <i>Fuga (2. Ricercata) a 6 voci</i>	Johann Sebastian Bach <i>Fuga (2. Ricercata) a 6 voci</i>	Johann Sebastian Bach <i>Fuga (2. Ricercata) a 6 voci</i>
26	Toshio Hosokawa <i>Concierto para violín «Génesis»</i>	Toshio Hosokawa <i>«Genesia» biolinerako kontzertua</i>	Toshio Hosokawa <i>Violin Concerto “Genesis”</i>
31	William Walton <i>Sinfonía n.º 1 en si bemol menor</i>	William Walton <i>1. sinfonia si bemol minorrean</i>	William Walton <i>Symphony No. 1 in B-flat minor</i>
36	Euskadiko Orkestra	Euskadiko Orkestra	Basque National Orchestra
40	Akiko Suwanai , violín	Akiko Suwanai , biolina	Akiko Suwanai , violin
42	Fabián Panisello , director	Fabián Panisello , zuzendaria	Fabián Panisello , conductor
45	Créditos	Kredituak	Credits

Sobre la Fundación BBVA

BBVA Fundazioari buruz

About the BBVA Foundation



La Fundación BBVA es expresión de la responsabilidad social del Grupo BBVA, firmemente comprometido con la mejora de las sociedades en las que opera. El Grupo BBVA tiene como ejes centrales de su cultura y orientación estratégica el impulso del conocimiento, la tecnología digital y la innovación, así como el respeto escrupuloso de los principios éticos característicos de la sociedad plural del siglo XXI, entendidos todos ellos como elementos fundamentales de la creación de valor recurrente para las personas y la ampliación del horizonte de posibilidades individuales y colectivas.

La Fundación BBVA tiene como foco de su actividad el fomento de la investigación de excelencia a través de ayudas a proyectos de investigación científica y en humanidades a cargo de equipos; su difusión a la sociedad mediante canales varios, como encuentros, conferencias, publicaciones y exposiciones; la formación avanzada; premios a la investigación en colaboración con sociedades científicas; y el programa Leonardo de becas anuales dirigido al desarrollo de proyectos personales de investigadores y creadores culturales. Apoya también otras áreas de la cultura, con especial atención al videoarte, la música clásica, la ópera, las artes plásticas y la creación literaria.

Este empeño se articula en torno a vectores de actividad que incluyen las ciencias básicas, ciencias del medio ambiente, la biomedicina, tecnologías de la información y la comunicación, economía y sociedad, humanidades, y el arte y la cultura. Todas las iniciativas de la Fundación BBVA responden a una visión institucional que prima la promoción del conocimiento como una de las vías más eficaces para abordar los problemas que afectan a la sociedad; la creación de espacios de encuentro entre los mundos de la investigación y el de la toma de decisiones, tanto en el ámbito privado como en el público; el fomento de la investigación interdisciplinar sobre las cuestiones emergentes del siglo XXI; y el interés por ocuparse de las cuestiones transversales a la sociedad globalizada del mundo actual.

BBVA Taldearen erantzukizun sozialaren agerkaria da BBVA Fundazioa, jarduten duen gizartearen hobekuntzarekin duen konpromiso irmoaren adierazlea. Ezagutzaren, teknologia digitalaren eta berrikuntzaren sustapena da BBVA Taldeak duen kulturaren eta orientabide estrategikoaren ardatz nagusia, baita XXI. mendeko gizarte pluralak berezkoak dituen oinarri etikoen errespetu zorrotza ere, aintzat harturik horiek guztiak funtsezko osagaiak direla pertsonentzat balio errekurienteak sortzeko eta norbanakoen eta gizataldeen aukerak hedatzeko.

BBVA Fundazioaren jardueraren muina da bikintasunezko ikerkuntza sustatzea, lan-taldeek egiten dituzten zientzietako eta humanitateetako ikerkuntza-proiektuetarako laguntzak emanez; proiektuok gizartearen zabaltzea hainbat bidetatik (topaketak, hitzaldiak, argitalpenak eta erakusketak); prestakuntza aurreratua eskaintzea; zientzia-elkargoekin lankidetzan ikerkuntza-sariak ematea, eta, Leonardo programaren barruan, bekak ematea urtero ikerlarien eta kulturazortzaileen proiektu pertsonalak garatzeko. Kulturaren beste alor batzuk ere bultzatzen ditu, eta arreta berezia eskaintzen die bideoarteari, musika klasikoari, operari, arte plastikoei eta sorkuntza literarioari.

Ahalegin hori jarduera-ildoen arabera eratzen da, eta haien artean daude oinarritzko zientziak, ingurumen-zientziak, biomedikuntza, informazioaren eta komunikazioaren teknologiak, ekonomia eta gizartearen, humanitateak, eta artea eta kultura. BBVA Fundazioaren ekimen guztiak ezagutzaren sustapena lehenesten duen erakunde-ikuspegi batetik abiatzen dira, gizarteak pairatzen dituen arazoak onbideratzeko modurik egokienetako bat delakoan. Helburua da, halaber, esparru pribatuko eta publikoko ikerkuntzaren eta erabakiak hartzen diren munduen arteko topaguneak sortzea, XXI. mendean azaleratzen ari diren arazoak diziplinarteko ikerkuntza sustatzea, eta gaur egungo gizarte globalizatuarekin loturiko arazo transbertsalez arduratzea.

The BBVA Foundation expresses the social responsibility engagement of the BBVA Group, along with its firm commitment to the advancement of the societies where it does business. The central planks of the Group's culture and strategy are the promotion of knowledge, digital technology and innovation, and scrupulous respect for the ethical principles characterizing the plural society of the 21st century, which it views as key drivers of ongoing value creation for people and a source of new opportunities and choices for individuals and groups.

The BBVA Foundation promotes research of excellence through grants for team research projects in science and the humanities; the dissemination of outcomes to society through channels including workshops, lectures, publications and exhibitions; advanced training initiatives; research awards in partnership with scientific societies; and the annual grant scheme Leonardo funding the personal projects of researchers and cultural creators. It also lends active support in other cultural areas, with a focus on video art, classical music, opera, the plastic arts and literary creation.

This mission is enacted through vectors of activity that include basic sciences, environmental sciences, biomedicine, information and communication technologies, economy and society, the humanities, and art and culture. The BBVA Foundation's initiatives in these areas are informed by an institutional vision that prizes the promotion of knowledge as among the most effective means to address the problems facing society; the creation of spaces of encounter between the worlds of research and decision-making, in both the public and private domain; support for interdisciplinary research on the century's emerging issues; and an accent on the overarching challenges that confront today's global society.



Sobre los Premios

Sariei buruz

About the Awards

Los Premios Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento reconocen la investigación básica y la creación de excelencia, reflejada en avances teóricos, modelos y perspectivas fundamentales para entender el mundo natural, social y tecnológico, así como en innovaciones y desarrollos aplicados, además de la creación de obras y estilos artísticos e interpretativos de la música clásica y la ópera contemporáneas.

Sus ocho categorías exhiben las señas de identidad de la ciencia y la creación artística del siglo XXI. En su arquitectura, el conocimiento básico tiene un peso elevado y además de la física, la química y las matemáticas, acoge áreas más recientes como las tecnologías de la información y la comunicación. También dedican una atención particularmente destacada a los avances en el conocimiento del entorno natural sostenedor de la vida en todas sus manifestaciones, a través de una categoría dedicada al Cambio Climático y las Ciencias del Medio Ambiente. El carácter interdisciplinar propio del conocimiento en el presente se aprecia en las categorías de Biología y Biomedicina y en la de Economía, Finanzas y Gestión de Empresas. Desde hace cinco años, también se reconocen contribuciones de amplio impacto en otros dos campos que son imprescindibles para abordar con éxito los principales desafíos de nuestro tiempo: las humanidades y las ciencias sociales. El vasto universo de la creación cultural queda representado por una de las áreas más innovadoras: la música y la ópera.

Los premios reconocen a individuos, a investigadores trabajando individualmente o en colaboración, a equipos y organizaciones, y son decididos por comisiones independientes integradas por expertos de prestigio internacional en cada área. En el proceso también colabora el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), principal organización pública de investigación científica en España. Su participación en la preselección de las candidaturas y en la composición de las comisiones contribuye a que los galardones se rijan de manera escrupulosa por los principios de objetividad, transparencia y mérito.

Los Premios Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento responden al convencimiento profundo de que la apuesta por el conocimiento y por quienes lo hacen posible es clave para poner al alcance de todos las oportunidades de esta nueva era.

BBVA Fundazioa Ezagutzaren Mugak Sariak aintzat hartzen dituzte oinarritzko ikerkuntza eta bikaintasunaren sorkuntza, zeina islatzen baita mundu naturala, soziala eta teknologikoa ulertzeko funtsezkoak diren aurrerapen teorikoetan, ereduetan eta ikuspegiak, bai eta berrikuntza eta garapen aplikatuak ere, eta, orobat, musika klasikoko eta opera garaikideko obren eta arte-estiloen sorkuntzan.

Sarien zortzi kategoriek agerian jartzen dituzte XXI. mendeko zientziaren eta sorkuntza artistikoaren nortasun-ezaugarriak. Oinarritzko ezagutzak garrantzi berezia du haien egituraketan, eta, fisika, kimika eta matematikaz gain, aintzat hartzen dituzte alor berriagoak ere; esaterako, informazioaren eta komunikazioaren teknologiak. Halaber, arreta berezia eskaintzen diete bizitzaren alderdi guztiei eusten dien ingurune naturalaren ezagutzan emandako aurrerapausoei, Klima Aldaketa eta Ingurumen Zientziak kategoriaren bidez. Gaur egungo ezagutzaren diziplinartekotasuna nabaritzen da Biologia eta Biomedikuntzako eta Ekonomia, Finantzak eta Enpresen Kudeaketako kategorietan. Due la bost urtetik hona, gure garaiko erronka nagusiei arrakastaz heltzeko funtsezkoak diren beste bi alorretako ekarpen esanguratsuei ere egiten zaie aitortza: Humanitateak eta Gizarte Zientziak. Sorkuntza kulturalaren unibertso zabalaren ordezkartza haren alorrik berritzaileenetako batek du: musika eta operak.

Sariak norbanakoak, banaka nahiz lankidetzan diharduten ikerlariak, lantaldeak eta erakundeak aintzatesten dituzte, eta nazioarteko adituz osatutako batzorde independente batzuek erabakitzen dituzte alor bakoitzeko saridunak. Prozesuan, halaber, esku hartzen du CSIC Ikerkuntza Zientifikoen Batzorde Nagusiak, hau da, Espainiako ikerkuntza zientifikoko erakunde publiko gorenak. Hautagaien alde aurreko aukeraketan eta batzordeen osaketan hark parte hartzeak biziki laguntzen du sariak zorrozki objektibotasunaren, gardentasunaren eta merezimenduen printzipioen araberakoak izan daitezen.

BBVA Fundazioa Ezagutzaren Mugak Sariak sakoneko konbentzimendu honetatik sortzen dira: ezagutzaren eta hura ahalbidetzen dutenen aldeko hautua erabakigarria dela aro berri honetako aukerak edonoren esku egon daitezen.

The BBVA Foundation Frontiers of Knowledge Awards recognize world-class basic research and artistic creation as embedded in theoretical advances, models and fundamental perspectives for an improved understanding of the natural, social and technological world, along with applied developments and innovations, and the creation of outstanding works and new artistic or interpretive styles in the classical music and opera of our time.

Their eight categories bear the stamp of the science and artistic creation of the 21st century. The basic knowledge that is their cornerstone extends beyond physics, chemistry and mathematics to encompass younger areas like information and communication technologies. They also honor advances in our understanding of the natural environment, the foundation of life in all its expressions, through the category of Climate Change and Environmental Sciences, while the interdisciplinary nature of knowledge in the present day is acknowledged in the categories of Biology and Biomedicine, and Economics, Finance and Management. For the past five years, recognition has been extended to outstanding contributions in the domains of the humanities and social sciences, at the forefront of tackling the core challenges of our time. Finally, the vast universe of cultural creation is represented by the supremely innovative realm of music and opera.

The awards are open to individuals, working alone or in collaboration, teams and organizations, with the recipients selected by independent committees formed by world authorities in the subject area. The Foundation is partnered in this enterprise by the Spanish National Research Council (CSIC), the country's premier public research organization, whose involvement in candidate pre-assessment and the appointment of the committees ensures that the decision process is governed throughout by the principles of objectivity, transparency and proven merit.

The BBVA Foundation Frontiers of Knowledge Awards rest on the profound conviction that supporting knowledge and those who make it possible is the best means to ensure that the opportunities of today's world are available to all.



Galardonados

Sarituak

Laureates

10	Ciencias Básicas (Física, Química, Matemáticas) Avelino Corma John F. Hartwig Helmut Schwarz	Oinarrizko Zientziak (Fisika, Kimika, Matematika) Avelino Corma John F. Hartwig Helmut Schwarz	Basic Sciences (Physics, Chemistry, Mathematics) Avelino Corma John F. Hartwig Helmut Schwarz
11	Biología y Biomedicina Daniel Joshua Drucker Joel Habener Jens Juul Holst Svetlana Mojsov	Biologia eta Biomedikuntza Daniel Joshua Drucker Joel Habener Jens Juul Holst Svetlana Mojsov	Biology and Biomedicine Daniel Joshua Drucker Joel Habener Jens Juul Holst Svetlana Mojsov
12	Tecnologías de la Información y la Comunicación Anil K. Jain Michael I. Jordan	Informazioaren eta Komunikazioaren Teknologiak Anil K. Jain Michael I. Jordan	Information and Communication Technologies Anil K. Jain Michael I. Jordan
13	Cambio Climático y Ciencias del Medio Ambiente Camille Parmesan	Klima Aldaketa eta Ingurumen Zientziak Camille Parmesan	Climate Change and Environmental Sciences Camille Parmesan
14	Economía, Finanzas y Gestión de Empresas Olivier Blanchard Jordi Galí Michael Woodford	Ekonomia, Finantzak eta Enpresen Kudeaketa Olivier Blanchard Jordi Galí Michael Woodford	Economics, Finance and Management Olivier Blanchard Jordi Galí Michael Woodford
15	Humanidades Philip Kitcher	Humanitateak Philip Kitcher	Humanities Philip Kitcher
16	Ciencias Sociales Icek Ajzen Dolores Albarracín Mahzarin R. Banaji Anthony G. Greenwald Richard E. Petty	Gizarte Zientziak Icek Ajzen Dolores Albarracín Mahzarin R. Banaji Anthony G. Greenwald Richard E. Petty	Social Sciences Icek Ajzen Dolores Albarracín Mahzarin R. Banaji Anthony G. Greenwald Richard E. Petty
17	Música y Ópera Toshio Hosokawa	Musika eta Opera Toshio Hosokawa	Music and Opera Toshio Hosokawa

Avelino Corma

Instituto de Tecnología Química (UPV-CSIC)
Teknologia Kimikoaren Institutua (UPV-CSIC)
Institute of Chemical Technology (UPV-CSIC)



John F. Hartwig

Universidad de California en Berkeley
Kaliforniako Unibertsitatea, Berkeley
University of California, Berkeley



Helmut Schwarz

Universidad Técnica de Berlín
Berlingo Unibertsitate Teknikoa
TU Berlin



Ciencias Básicas (Física, Química, Matemáticas)

Avelino Corma, John F. Hartwig y Helmut Schwarz han sido distinguidos por impulsar el campo de la catálisis, que controla y acelera las reacciones químicas hacia los productos que se deseen. Corma ha creado catalizadores heterogéneos a partir de materiales porosos, Hartwig ha fabricado nuevos catalizadores organometálicos y enzimas biónicas, y Schwarz ha logrado una comprensión más profunda de la catálisis de átomo único y de los ciclos catalíticos en fase gaseosa. Sus avances conjuntos ya conducen al desarrollo de fertilizadores, almacenamiento sostenible de energía y productos farmacéuticos.

Oinarrizko Zientziak (Fisika, Kimika, Matematika)

Avelino Corma, John F. Hartwig eta Helmut Schwarz katalisiaren arloa bultzatzeagatik saritu dituzte. Katalisiaren helburua da erreazio kimikoak kontrolatzea eta bizkortzea, nahi diren produktuak lortzeko. Cormak katalizatzaile heterogeneoak sortu ditu material porotsuetatik abiatuta; Hartwigek katalizatzaile organometaliko eta entzima bioniko berriak ekoitzi ditu, eta Schwarzek atomo bakarreko katalisiaren eta gas-faseko ziklo katalitikoen ulermenean sakondu du. Aurrerapen horiek ongarrien, energiaren biltegitratze jasangarriaren eta farmazia-produktuen garapena ekarri dute.

Basic Sciences (Physics, Chemistry, Mathematics)

Avelino Corma, John F. Hartwig and Helmut Schwarz share the award for advancing the field of catalysis, a crucial process to control and accelerate chemical reactions toward desired products. Corma has developed heterogeneous catalysts from porous materials, Hartwig has made new organometallic catalysts and bionic enzymes, and Schwarz has deepened our understanding of single-atom catalysis and catalytic cycles in the gas phase. Their combined advances are driving the development of fertilizers, sustainable energy storage and pharmaceuticals.

Daniel Joshua Drucker

Universidad de Toronto
Torontoko Unibertsitatea
University of Toronto



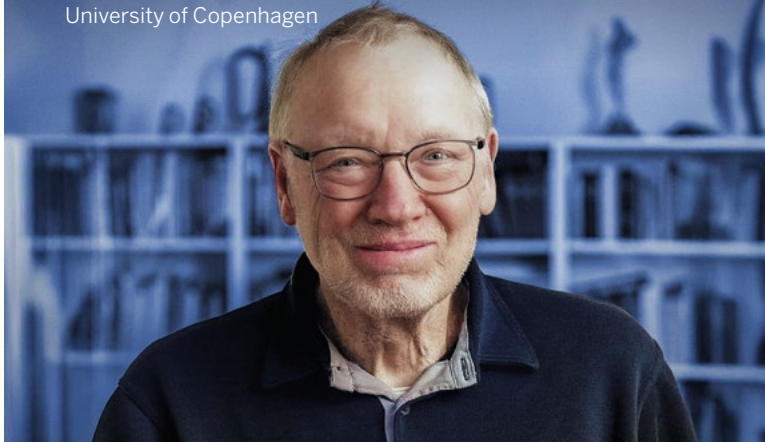
Joel Habener

Universidad de Harvard
Harvard Unibertsitatea
Harvard University



Jens Juul Holst

Universidad de Copenhague
Kopenhageko Unibertsitatea
University of Copenhagen



Svetlana Mojsov

Universidad Rockefeller
Rockefeller Unibertsitatea
The Rockefeller University



Biología y Biomedicina

Daniel Joshua Drucker, Joel Habener, Jens Juul Holst y Svetlana Mojsov han sido distinguidos por su trabajo conjunto que ha llevado al descubrimiento y la caracterización de la forma biológicamente activa de un tipo de hormonas denominadas péptidos similares al glucagón (GLP-1). GLP-1 se produce en el intestino delgado tras la ingesta de alimentos, y tiene un papel fundamental tanto en el mantenimiento de los niveles de glucosa como en la regulación de la sensación de apetito. Estos hallazgos se han aprovechado con el fin de desarrollar nuevas terapias para el tratamiento de la diabetes tipo 2 y la obesidad.

Biologia eta Biomedikuntza

Daniel Joshua Druckerek, Joel Habenerrek, Jens Juul Holstek eta Svetlana Mojsovek glukagoiaren antzeko peptido (GLP-1) ize-neko hormona-mota baten forma biologikoki aktiboa aurkitu eta ezaugarritu dute. Elkarrekin egindako lan horregatik eman zaie saria. GLP-1 heste meharrean sortzen da elikagaiak hartu ondoren, eta funtsezko zeregina du bai glukosa-mailari eusten bai apetitu-sentsazioa erregulatzen. Aurkikuntza horiek baliagarriak izan dira 2 motako diabetesa eta obesitatea tratatzeko terapia berrien garapenean.

Biology and Biomedicine

Daniel Joshua Drucker, Joel Habener, Jens Juul Holst and Svetlana Mojsov are recognized for work leading to the discovery and characterization of the biologically active form of the hormone glucagon-like peptide (GLP-1). GLP-1 is produced by the small intestine after eating, and plays a key role in maintaining healthy blood sugar levels and in the regulation of appetite. These findings have been exploited to develop novel therapeutics for treating type 2 diabetes and obesity.

Anil K. Jain

Universidad Estatal de Michigan
Michigango Estatuko Unibertsitatea
Michigan State University



Michael I. Jordan

Universidad de California en Berkeley
Kaliforniako Unibertsitatea, Berkeley
University of California, Berkeley



Tecnologías de la Información y la Comunicación

Anil K. Jain y **Michael I. Jordan** han realizado contribuciones clave al reconocimiento facial y de huellas dactilares y a la inteligencia artificial. Utilizando métodos probabilísticos y de aprendizaje automático, Jain estableció la estabilidad y la individualidad de las huellas dactilares, logrando que se apliquen en la ciencia forense y en los dispositivos electrónicos personales. Jordan proporcionó algoritmos unificados para la inferencia estadística y probabilística, lo que permitió que los ordenadores realizaran predicciones precisas a partir de los datos observados.

Informazioaren eta Komunikazioaren Teknologiak

Anil K. Jainek eta **Michael I. Jordanek** funtsezko ekarpenak egin dituzte aurpegiaren eta hatz-marken ezagutzaren arloan eta adimen artifizialean. Jainek, metodo probabilistikoak eta ikasketa automatikoko metodoak erabiliz, hatz-marken egonkortasuna eta individualtasuna ezarri zituen. Horri esker, hatz-markak auzitegiko zientzian eta gailu elektroniko pertsonaletan aplikatzea lortu zuen. Jordanek algoritmo bateratuak sortu zituen inferentzia estatistikorako eta probabilistikorako. Horri esker, ordenagailuek aurreikuspen zehatzak egin ditzakete behatutako datuetatik abiatuta.

Information and Communication Technologies

Anil K. Jain and **Michael I. Jordan** have made core contributions in facial and fingerprint recognition and artificial intelligence. Using probabilistic and machine learning methods, Jain established the stability and individuality of fingerprints, facilitating their use in both forensic science and personal electronic devices. Jordan provided unified algorithms for statistical and probabilistic inference, enabling computers to make accurate predictions from observed data.

Camille Parmesan

Estación de Ecología Teórica y Experimental (SETE)
Centro Nacional para la Investigación Científica

Ekologia Teoriko eta Esperimentaleko Estazioa (SETE)
Ikerketa Zientifikorako Zentro Nazionala

Theoretical and Experimental Ecology Station (SETE)
Centre National de la Recherche Scientifique



Cambio Climático y Ciencias del Medio Ambiente

Camille Parmesan ha demostrado el impacto del cambio climático sobre el desplazamiento geográfico de las especies en todo el planeta, comprobando que se mueven hacia latitudes y altitudes cada vez más elevadas en respuesta al aumento de la temperatura. Su trabajo ha sentado las bases de la ecología del cambio climático, un campo de investigación que ha mostrado la necesidad de tener en cuenta el cambio climático a la hora de diseñar estrategias de conservación, que, por tanto, deben enfocarse en preservar la biodiversidad en general, en lugar de especies concretas.

Klima Aldaketa eta Ingurumen Zientziak

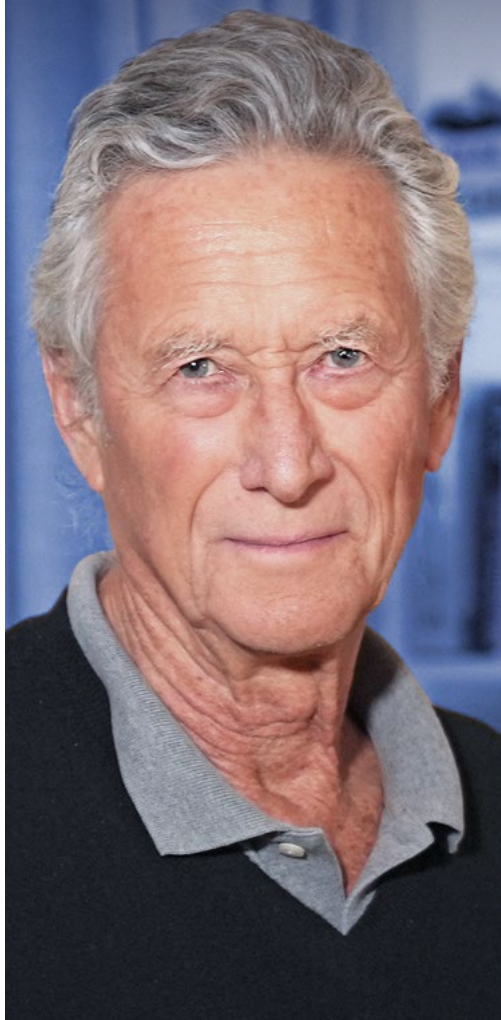
Camille Parmesanek frogatu du klima-aldaketak eragina duela planeta osoko espezieen lekualdatze geografikoan, eta gero eta latitude eta altitude handiagoetara mugitzen direla, temperaturaren igoerari erantzuteko. Bere lanak klima-aldaketaren ekologiaren oinarriak finkatu ditu. Ikerketa-eremu horrek erakutsi du kontserbazio-estrategiak diseinatzerakoan klima-aldaketa kontuan hartu behar dela, eta biodibertsitatea oro har zaintzera bideratu behar direla estrategiak, ez espezie jakin batzuk zaintzera soilik.

Climate Change and Environmental Sciences

Camille Parmesan has demonstrated the impact of climate change on the geographical ranges of species round the globe, as they shift to higher and higher latitudes and elevations in response to rising temperatures. Her work laid the foundations of climate change ecology, a research field that has highlighted the need to factor climate change into conservation strategies, gearing them more to the preservation of biodiversity in general than the protection of individual species.

Olivier Blanchard

Paris School of Economics



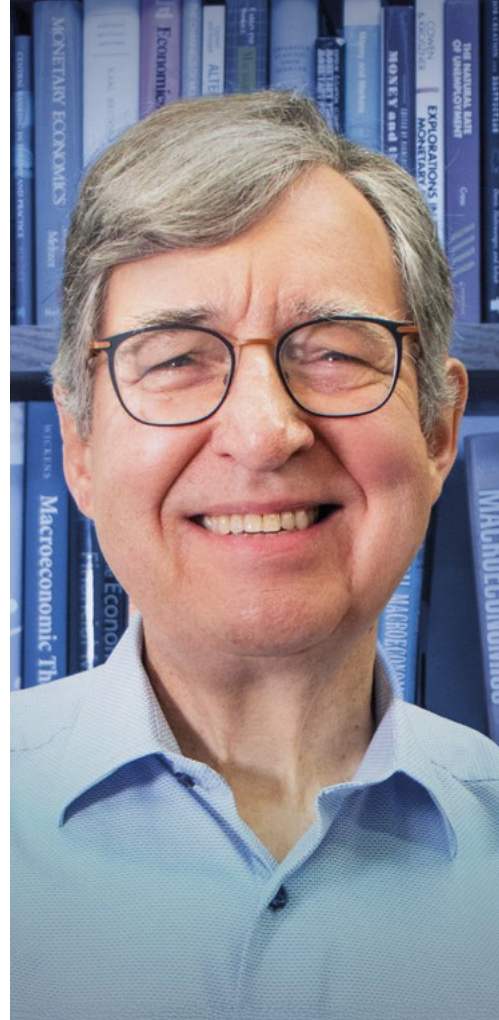
Jordi Galí

Centre de Recerca en
Economia Internacional (CREI)



Michael Woodford

Universidad de Columbia
Columbia Unibertsitatea
Columbia University



Economía, Finanzas y Gestión de Empresas

Olivier Blanchard, Jordi Galí y Michael Woodford han sido distinguidos por influir en el análisis macroeconómico moderno al sentar las bases del paradigma neokeynesiano y diseñar, sobre esta base, normas e instrumentos de la política fiscal y monetaria. Su contribución, que integra la competencia monopolística y las rigideces nominales y reales en modelos dinámicos de equilibrio general con expectativas racionales, se ha utilizado para analizar el efecto estabilizador de las iniciativas fiscales y monetarias sobre los movimientos cíclicos de la actividad económica real, el desempleo y la inflación.

Ekonomia, Finantzak eta Enpresen Kudeaketa

Olivier Blanchard, Jordi Galí eta Michael Woodford analisi makroekonomiko modernoan izan duten eraginagatik saritu dituzte; izan ere, paradigma neokeynestarraren oinarriak ezarri dituzte, eta, oinarri horren gainean, zerga- eta diru-politikaren arauak eta tresnak diseinatu dituzte. Lehia monopolistikoa eta zurruntasun nominalak eta errealak espektatiba arrazionalak dituzten oreka orokorreko eredu dinamikoetan integratu dituzte. Ekarpen hori baliagarria izan da ekimen fiskalek eta monetarioek jardueira ekonomiko errealean, langabeziaren eta inflazioaren mugimendu ziklikoetan duten eragin egonkortzailea aztertzeko.

Economics, Finance and Management

Olivier Blanchard, Jordi Galí and Michael Woodford have profoundly influenced modern macroeconomic analysis. Central architects of the New Keynesian paradigm, they have applied its principles to the design of fiscal and monetary policy instruments and rules. Their work integrates monopolistic competition and nominal and real rigidities into dynamic general equilibrium models, and has been used to analyze the stabilizing effect of monetary and fiscal measures on the cyclical movements of real economic activity, unemployment and inflation.

Philip Kitcher

Universidad de Columbia
Columbia Unibertsitatea
Columbia University



Humanidades

Philip Kitcher ha sido galardonado por sus múltiples demostraciones de la relevancia de las ciencias de la vida para las humanidades, y viceversa. Entre estas, figuran su crítica autorizada de la sociobiología, numerosos artículos de gran influencia sobre filosofía de la biología y, más recientemente, libros sobre los orígenes de la ética, el papel de la ciencia en una sociedad democrática y las implicaciones éticas de la genética humana. Además de todo esto, ha escrito libros sobre el cambio climático, el pragmatismo, la filosofía de las matemáticas y la filosofía de la educación. Asimismo, Kitcher es autor de importantes libros sobre Thomas Mann, Richard Wagner y James Joyce.

Humanitateak

Philip Kitcherek sari bat jaso du bizitzako zientziek giza zientzietan duten garrantzia (eta alderantziz) agerian uzten duten azalpen ugariengatik. Haien artean daude, besteak beste, soziobiologiari egindako autoritate-kritika; biologiaren filosofiari buruzko artikulu ugari eta eragingarriak; eta, berrikiago, etikaren jatorriari, zientziak gizarte demokratiko batean duen eginkizunari eta giza genetikaren inplikazio etikoei buruzko liburuak. Horretaz guztiaz gain, klima-aldatekari, pragmatismoari, matematikaren filosofiari eta hezkuntzaren filosofiari buruzko liburuak idatzi ditu. Kitcherrek, orobat, liburu garrantzitsuak idatzi ditu Thomas Mann-i, Richard Wagner-i eta James Joyce-ri buruz.

Humanities

Philip Kitcher receives the award for his multiple demonstrations of the relevance of the life sciences to the humanities, and vice versa. These include his authoritative critique of sociobiology, numerous highly influential papers on the philosophy of biology and, more recently, books on the origins of ethics, the role of science in a democratic society, and the ethical implications of human genetics. He has also written on climate change, pragmatism, philosophy of mathematics and philosophy of education, as well as authoring major book titles on Thomas Mann, Richard Wagner and James Joyce.

Icek Ajzen

Universidad de Massachusetts
en Amherst
Massachusettsko Unibertsitatea,
Amherst
University of Massachusetts Amherst



Dolores Albarracín

Universidad de Pensilvania
Pennsylvaniako Unibertsitatea
University of Pennsylvania



Mahzarin R. Banaji

Universidad de Harvard
Harvard Unibertsitatea
Harvard University



Anthony G. Greenwald

Universidad de Washington
Washingtongo Unibertsitatea
University of Washington



Richard E. Petty

Universidad Estatal de Ohio
Ohioko Estatu Unibertsitatea
The Ohio State University



Ciencias Sociales

Icek Ajzen, Dolores Albarracín, Mahzarin R. Banaji, Anthony G. Greenwald y Richard E. Petty han sido reconocidos por revolucionar, teórica y empíricamente, la forma de entender y medir las actitudes, iluminando los procesos de persuasión y mejorando la predicción del comportamiento humano. Su trabajo ha tenido una profunda influencia en multitud de disciplinas como la psicología, la sociología, las ciencias políticas, la educación, la salud o la economía por su relevancia a la hora de prevenir fenómenos sociales como la polarización, los prejuicios étnicos y los estereotipos infundados.

Gizarte Zientziak

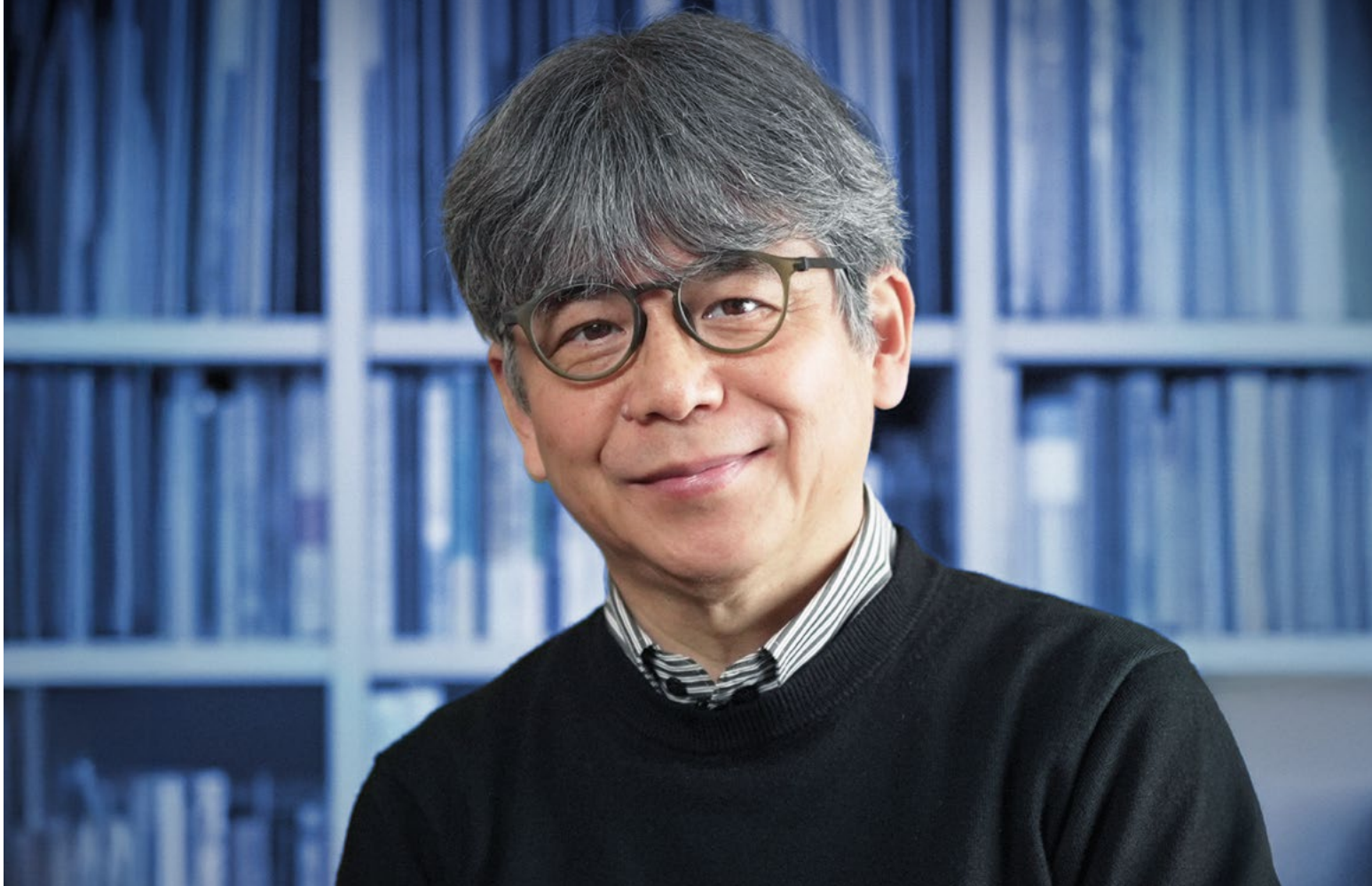
Icek Ajzen, Dolores Albarracín, Mahzarin R. Banaji, Anthony G. Greenwald eta Richard E. Petty jarrerak ulertzeko eta neurtzeko modua iraultzeagatik —teorikoki eta enpirikoki— saritu dituzte. Pertsuasio-prozesuak argitu dituzte eta giza portaeraren iragarpene hobetu dute. Haien lanak eragin sakona izan du hainbat diziplinan, hala nola psikologian, soziologian, zientzia politikoetan, hezkuntzan, osasunean eta ekonomian; izan ere, oso baliagarria da polarizazioa, aurreiritzi etnikoak, oinarri gabeko estereotipoak eta gisako fenomeno sozialak prebenitzeko.

Social Sciences

Icek Ajzen, Dolores Albarracín, Mahzarin R. Banaji, Anthony G. Greenwald and Richard E. Petty have conducted theoretical and empirical studies that have revolutionized the way we understand and measure attitudes, shedding new light on mechanisms of persuasion and improving the prediction of human behavior. Their work has exerted a profound influence across disciplines including psychology, sociology, political science, education, health and economics, through its lessons for preventing negative societal consequences like polarization, ethnic prejudice and unfounded stereotypes.

Toshio Hosokawa

Compositor
Konpositorea
Composer



Música y Ópera

Toshio Hosokawa ha sido distinguido por el extraordinario alcance internacional de su extenso catálogo de composiciones, que abarca todos los géneros: ópera, sinfónico y música de cámara. Ha construido un puente entre la tradición musical japonesa y la estética contemporánea occidental, inspirado tanto por la filosofía zen como por la utilización de una escritura tímbrica de alto rigor y de una riqueza sumamente original y reconocible. Su música es un espacio de contemplación, donde la resonancia del sonido y el silencio dialogan en perfecta armonía.

Musika eta Opera

Toshio Hosokawa bere konposizioen katalogo zabalak nazioartean izan duen ibilbide bikainagatik saritu dute. Katalogo horrek genero guztiak biltzen ditu: opera, sinfonikoa eta ganbera-musika. Japoniako musika tradizioaren eta Mendebaldeko estetika garaikidearen arteko zubia eraiki du. Horretarako, zen filosofia hartu du inspirazio-iturritzat, bai eta idazkera tinbrikoa ere, zeinak zorroztasun handia eta originaltasun handiko aberastasuna baititu ezaugarri. Hosokawaren musika kontenplazio-espazio bat da, non soinua-
ren erresonantzia eta isiltasuna elkarriketantzen baitira harmonia perfektuan.

Music and Opera

Toshio Hosokawa is distinguished for the extraordinary international reach of his extensive catalogue of compositions, spanning opera, symphonic and chamber music. Inspired by Zen thought, his music builds a bridge between Japanese tradition and contemporary Western aesthetics, and stands out for its use of timbral writing of great rigor and a richness that is at once original and entirely recognizable. Hosokawa's scores offer a space for contemplation, where the resonance of sound and silence dialogue in perfect harmony.



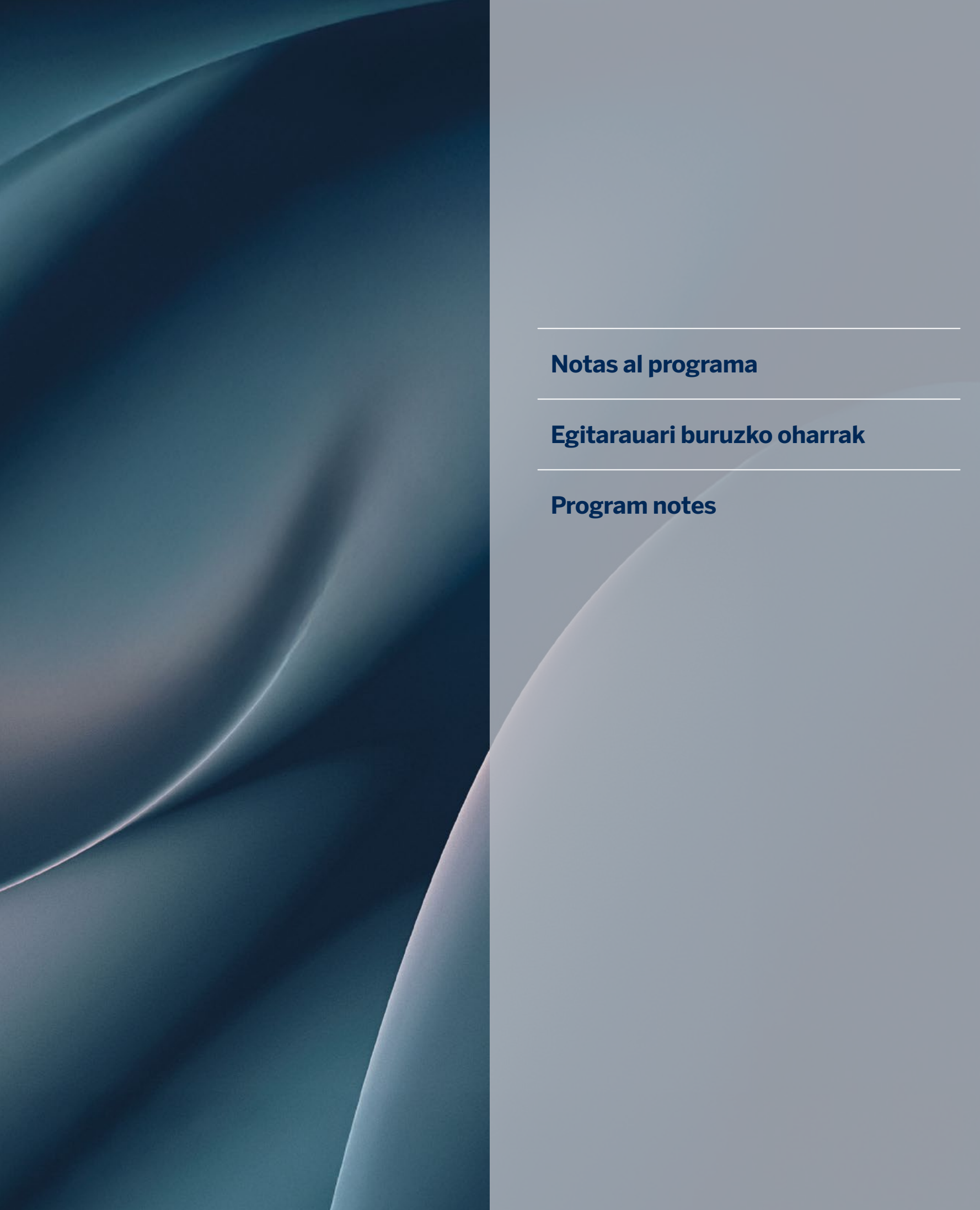
Programa

Egitaraua

Program

Euskadiko Orkestra Akiko Suwanai, violín Fabián Panisello, director	Euskadiko Orkestra Akiko Suwanai, biolina Fabián Panisello, zuzendaria	Basque National Orchestra Akiko Suwanai, violin Fabián Panisello, conductor
PRIMERA PARTE Johann Sebastian Bach (1685-1750) [transcripción para orquesta de Anton Webern (1883-1945)] Fuga (2. Ricercata) a 6 voci (11 min) (de <i>La ofrenda musical</i>, BWV 1079/5) Toshio Hosokawa* (1955) Concierto para violín «Génesis» (18 min) 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.	LEHEN ZATIA Johann Sebastian Bach (1685-1750) [Anton Webern-en orkestrarako transkripzioa (1883-1945)] Fuga (2. Ricercata) a 6 voci (11 min) (iturria: <i>Eskaintza musikala</i>, BWV 1079/5) Toshio Hosokawa* (1955) «Genesisia» biolinerako kontzertua (18 min) 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.	PART ONE Johann Sebastian Bach (1685-1750) [transcription for orchestra by Anton Webern (1883-1945)] Fuga (2. Ricercata) a 6 voci (11 min) (from <i>The Musical Offering</i>, BWV 1079/5) Toshio Hosokawa* (1955) Violin Concerto “Genesis” (18 min) 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
SEGUNDA PARTE William Walton (1902-1983) Sinfonía n.º 1 en si bemol menor (43 min) 1. Allegro assai 2. Presto, con malizia 3. Andante con malinconia 4. Maestoso — Briosó ed ardentemente — Vivacissimo	BIGARREN ZATIA William Walton (1902-1983) 1. sinfonia si bemol minorrean (43 min) 1. Allegro assai 2. Presto, con malizia 3. Andante con malinconia 4. Maestoso — Briosó ed ardentemente — Vivacissimo	PART TWO William Walton (1902-1983) Symphony No. 1 in B-flat minor (43 min) 1. Allegro assai 2. Presto, con malizia 3. Andante con malinconia 4. Maestoso — Briosó ed ardentemente — Vivacissimo

* Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento en Música y Ópera 2024	* 2024ko BBVA Fundazioa Ezagutzaren Mugak Saria Musikan eta Operan	* 2024 BBVA Foundation Frontiers of Knowledge Laureate in Music and Opera
--	---	--



Notas al programa

Egitarauari buruzko oharrak

Program notes

Johann Sebastian Bach

[transcripción para orquesta de Anton Webern]
[Anton Webernen orkestrarako transkripzioa]
[transcription for orchestra by Anton Webern]

Fuga (2. Ricercata) a 6 voci

(de *La ofrenda musical*, BWV 1079/5)

Como se ve en el título, esta partitura es hija de dos padres: Bach es responsable de lo que oiremos; Webern, de cómo lo oiremos. De Bach son las notas; de Webern, todo lo demás. A ambos autores les une una palabra del título: *ricercata* o *ricercar*, que en italiano es búsqueda o investigación, como en el francés *recherche* o el inglés *research*. En español tenemos *ricercar*. También *recercada*, como decía el violagambista toledano-apolitano Diego Ortiz. Desde el punto de vista formal, *ricercar* es una especie de fuga y, desde el etimológico, es buscar dos veces, rebuscar. Antes que otra cosa, Johann Sebastian Bach y Anton Webern son rebuscadores, exploradores que remueven la realidad movidos por el impulso de descubrir creando y el gozo de especular con libertad. Las grandes creaciones instrumentales de Bach (*El clave bien temperado*, *La ofrenda musical*, *El arte de la fuga*) vienen a ser campañas de exploración de territorios sonoros vírgenes. En *El clave*, Bach persigue la ocupación exhaustiva del espacio tonal (teselación del plano sonoro, diríamos en lenguaje geométrico) mediante la composición de dos preludios y dos fugas por cada una de las veinticuatro tonalidades posibles; una empresa formidable: noventa y seis composiciones en total. En *La ofrenda* y en *El arte*, Bach se plantea la construcción de edificios sonoros inmensos utilizando un solo tema. Como hará pronto el último Beethoven a la hora de proyectarse al futuro, Bach aplica en todas estas obras el contrapunto imitativo, que sigue siendo hoy «una de las creaciones señeras del espíritu humano», en palabras de Luis Gago. *La ofrenda musical* surge de un tema de veinte notas que Federico II de Prusia, rey y flautista, le propuso a Bach en el encuentro que mantuvieron en Potsdam, el 7 de mayo de 1747. Bach improvisó allí

Fuga (2. Ricercata) a 6 voci

(iturria: *Eskaintza musikala*, BWV 1079/5)

Izenburuak dioen bezala, partitura honek bi aita ditu. Bachi zor diogu zer entzungo dugun; Weberni, berriz, nola entzungo dugun. Bachenak dira notak; eta Webernena, gainerako guztia. Izenburuko hitz batek lotzen ditu bi egileak: *ricercata* edo *ricercar*; italieraz, bilaketa edo ikerketa esan nahi du, frantsesez *recherche* edo ingelesez *research* erabiltzen ditugun moduan. Gaztelaniaz, berriz, *ricercar* dago, baita *recercada* ere, Diego Ortiz viola da gamba jotzaile toledoar/napoliarrak zioen bezala. Ikuspegi formaletik, *ricercar* fuga antzeko bat da, eta, ikuspegi etimologikotik, bi aldiz bilatzea, aztertzea: ororen gainetik, Johann Sebastian Bach eta Anton Webern aztertzaileak dira, esploratzaileak, eta errealitatea iraultzen dute, sortuz aurkitzeko bulkadak eta askatasunez espekulatzaren gozamenak bultzatuta. Bachen sorkari instrumental handiak (*Ongi temperatutako klabezina*, *Eskaintza musikala*, *Fugaren artea*) soinu-lurralde birjinak esploratzeko kanpainak dira. *Ongi temperatutako klabezina* lanean, Bachek espazio tonal osoa bete nahi du (alegia, hizkuntza geometrikoan esango genukeen bezala, soinu-planoa teselatu), bi preludio eta bi fuga konposatuz hogeita lau tonalitate posibleetako bakoitzeko; egundoko eginkizuna, inondik ere: guztira, laurogeita hamasei konposizio. *Eskaintza musikala* eta *Fugaren artea* lanetan, Bachek soinu-eraikinak egin nahi ditu, gai bakarra erabiliz. Etorkizunerantz proiektatzeko orduan azken Beethovenek handik gutxira egingo zuen bezala, Bachek imitaziozko kontrapuntua aplikatu zuen obra horietan guztietan, eta, gaur egun ere, «giza espirituaren aparteko sorkarietako bat da», Luis Gagoren hitzetan. *Eskaintza musikala* hogeitazko konposizio batetik sortu zen; Prusiako errege eta txirula-jotzaile Federico II.ak proposatu zion konposizio hura Bachi,

Fuga (2. Ricercata) a 6 voci

(from *The Musical Offering*, BWV 1079/5)

As we can see from the title, this score is the daughter of two fathers. Bach is in charge of what we will hear. Webern, of how we will hear it. The notes are Bach's. And to Webern belongs all the rest. Both authors are linked by a word in the title: *ricercata* or *ricercar*, whose Italian meaning is search or exploration, like the French *recherche* or the English *research*. In Spanish, we have *ricercar*, and also *recercada*, as used by the Toledan-Neapolitan violist Diego Ortiz. From a formal standpoint, *ricercar* is a kind of fugue, while etymologically it means to search twice or to rummage. And that, precisely, is what Johann Sebastian Bach and Anton Webern are all about. They are searchers, ready to rummage through reality, driven by the joy of creative discovery and the thrill of untrammelled speculation. Bach's great instrumental creations (*The Well-Tempered Klavier*, *The Musical Offering*, *The Art of Fugue*) are in fact expeditions to uncharted sonic terrain. In *The Klavier*, Bach pursues the ruthless occupation of the entire tonal space (tessellation of the sonic plane, we might call it in geometric terms), by writing two preludes and two fugues for every one of the 24 possible tonalities: a formidable enterprise; 96 compositions all told. In *The Offering* and *The Art*, Bach opts for the building of vast sound structures using a single theme. As late-period Beethoven would shortly do, extending his reach into the future, Bach applies imitative counterpoint in all these works, still today "one of the signal creations of the human spirit," in the words of Luis Gago. *The Musical Offering* is based on a twenty-note melody that Frederick II of Prussia, king and flautist, proposed to Bach during their encounter in Potsdam, on May 7, 1747. There, on the spot, Bach improvised a keyboard fugue, but on his return home

mismo una fuga al teclado, pero, de regreso, continuó rumiando el asunto y acabó enviándole al rey, a modo de ofrenda, una partitura en la que, sin asignación particular de instrumentos, el real tema se desplegaba en dos *ricercars* —uno a 3 y otro a 6 voces—, diez cánones y una sonata en trío.

Por su parte, la pulsión exploradora de Anton Webern es difícil de exagerar. Con sus amigos Arnold Schönberg y Alban Berg, se embarcó en la aventura del atonalismo, la anulación concienzuda del predominio de la armonía de siempre para abrir sitio en el primer plano de la escucha a los demás elementos de la música, como, por ejemplo, el color sonoro. Además, Webern practicó un tipo de construcción puntillista en la que cada sonido se mostraba casi emancipado de los demás; cada nota parecía un mundo y la composición entera, por mucho que se ajustara a alguna estructura tradicional (sonata, *scherzo*, rondó...) llegaba al oyente en forma de firmamento, fascinante, y milmillonario en componentes. La visión de Webern acabaría orientando, por adhesión o rechazo, casi toda la música de la segunda mitad del siglo xx. En relación con el concierto de hoy, es interesante observar que muchas de las composiciones radicalmente nuevas de Webern están inspiradas en la polifonía imitativa de los renacentistas flamencos y del propio Johann Sebastian Bach, lo que no es de extrañar dada la valiosa combinación de abstracción y solidez que es propia de estos procedimientos antiguos. La admiración de Webern por Bach data, por lo menos, de su época de adolescente, cuando estudiaba música en Klagenfurt con el profesor Edwin Komauer, que era tan bachiano como wagneriano.

Su adaptación para orquesta de cámara del segundo *ricercar* de *La ofrenda* es mucho más que una orquestación: es un ejemplo esclarecedor de una técnica, la

1747ko maiatzaren 7an Potsdamen egin zuten topaketan. Bachek fuga bat inprobisatu zuen han bertan, teklatuarekin, baina, itzuleran, hausnarrean jarraitu zuen, eta, azkenean, partitura bat bidali zion erregeari, eskaintza gisa. Partitura hartan, ez zen instrumentu esleiturik agertzen, eta gaia bi *ricercar*etan —bata 3 ahotsetara, eta bestea 6 ahotsetara—, hamar kanonetan eta trio-sonata batean banatzen zen.

Bestalde, nekez puztu daiteke Webernen esplorazio-irrika. Bere lagun Arnold Schönberg eta Alban Bergekin batera, atonalismoaren abenturan murgildu zen: betiko harmoniari nagusitasuna kendu, eta, bilatu zuen entzunaldiaren lehen planoan musikako gainerako elementuei bide egitea, hala nola soinu koloreari. Gainera, Webernek eraikuntza puntillista landu zuen, eta soinu bakoitza gainerakoetatik ia bereizita erakusten zuen; nota bakoitzak mundu bat zirudien, eta konposizio osoa, nahiz eta egitura tradizionalen batekin bat etorri (sonata, *scherzo*, rondoa...), ortzi berri bat balitz bezala iristen zitzaion entzuleari, ortzi liluragarria, osagai askotarikoz mukurru. Azkenean, Webernen ikuspegiak xx. mendearen bigarren erdialdeko ia musika osoari eragin zion, aldeko zein kontrako izan zituen guztiei. Gaurko kontzertuari dagokionez, interesgarria iruditzen zaigu aipatzea Webernen konposizio guztiz berrietako asko Flandriako errenezistenten eta Johann Sebastian Bachen beraren imitaziozko polifonian inspiratuta daudela, eta ez da harritzekoa, antzinako prozedura horiek oso modu baliotsuan konbinatzen baitituzte abstrakzioa eta sendotasuna. Webernek gutxienez nerabe zenetik miresten zuen Bach; garai hartan, musika ikasten jardun zuen Klagenfurten, Edwin Komauer irakaslearekin, zeina bachtarra bezain wagnertarra baitzen.

Eskaintza musikala bigarren *ricercarra* gainera-orkestrarako moldatu zuen Webernek,

continued to mull it over. Some time later, he sent the king a score, by way of an offering, in which the royal theme is worked, without specifying instrumentation, into two *ricercars* — one in three and one in six voices —, ten canons and a trio sonata.

Anton Webern's exploratory fervor is hard to overstate. With his friends Arnold Schönberg and Alban Berg he embarked on the adventure of atonalism, the systematic abolition of the predominance of traditional harmony to clear a space in the foreground for other musical elements, such as tone color. Further, Webern practised a sort of pointilliste construction in which every sound moved almost independently of the rest; each note was a world to itself, and the whole composition, even when following a traditional structure (sonata, *scherzo*, rondo...), enveloped the listener in a fascinating firmament of sound, made of a billion components. Webern's vision would come to influence almost all the music of the second half of the 20th century, whether by adhesion or rejection. As regards tonight's concert, it bears mention that many of Webern's radically new compositions are inspired by the imitative polyphony of the Flemish renaissance artists and Johann Sebastian Bach himself; no surprise really given the valuable combination of abstraction and solidity that characterizes these early music procedures. The admiration Webern felt for Bach dated back, at least, to his adolescent years, when he studied music in Klagenfurt with Professor Edwin Komauer, in equal parts Bachian and Wagnerian.

His adaptation for chamber orchestra of *The Offering's* second *ricercar* is more than just an orchestration: it is an illustrative example of a technique, the *Klangfarbenmelodie* (literally, tone-color melody), devised by his friend and maestro Arnold Schönberg. For if we give the name melody to an organized

Klangfarbenmelodie (literalmente, melodía de colores sonoros), que ideó su amigo y maestro Arnold Schönberg. Si llamamos melodía a una sucesión estructurada de notas, ¿por qué no llamar así también a una sucesión estructurada de colores instrumentales? Theodor W. Adorno clava, como suele, la esencia de esta técnica: consiste en dar al color sonoro un uso estructural, no ornamental. Y, en seguida, como también suele, la critica por estar basada, en su opinión, en la creencia supersticiosa de que todos los elementos de la música, incluido el color instrumental, tienen una elocuencia propia. Nada mejor que la obra de Bach/Webern que abre el concierto de hoy para que el oyente compruebe por sí mismo si la variación del color, también llamado timbre (la cualidad que adquiere una nota al ser emitida, por ejemplo, por una trompeta con sordina, un violín o un clarinete), es capaz de agitar su sensibilidad musical de manera análoga a como lo haría un giro melódico o rítmico.

Como es propio de las fugas, la obra empieza con la exposición desnuda del sujeto, el tema del rey, que no llega a los dieciocho segundos. Webern fragmenta este tema en ocho trozos y asigna cada uno a un instrumento distinto. Así, oímos sucesivamente cinco notas del trombón, dos de la trompa, dos de la trompeta y una, de nuevo, de la trompa, subrayada esta en su ataque por un acento y por un punteo del arpa, y prolongada en su terminación lo justo para convertirse en síncope, o sea, en perturbación rítmica. En el universo microscópico de Webern, en el que los acontecimientos son todos levísimos y las riquezas deslumbrantes, pero infinitamente sutiles, el pequeño énfasis que estas ligeras singularidades tímbricas añaden a esta nota, la número 10, hacen de ella un hito que divide el tema por la mitad: las notas de antes han sido largas y solemnes, y las que llegan en seguida

baina orkestrazioa baino askoz ere gehiago egin zuen: haren lagun eta maisu Arnold Schönergekek asmatu zuen teknika baten adibide argigarria da, *Klangfarbenmelodie* teknikarena hain zuzen (hitzez hitz, «soinuen koloreen melodia»). Noten segida egituratu bati esaten badiogu melodia, zergatik ez diogu hala deitzen, halaber, kolore instrumentalen segida egituratu bati? Theodor W. Adornok, ohi bezala, ezin hobeki deskribatzen du teknika horren funtsa: soinuaren koloreari erabilera estrukturala, ez-apaingarria, ematean datza. Eta, segidan, ohi bezala, kritikatu egiten du, haren ustez superstizio batean oinarrituta dagoelako; alegia, musikaren elementu guztiak, kolore instrumentala barne, berez direla adierazgarriak dioten superstizioan. Ez dago ezer horerik gaurko kontzertuari hasiera emango dion Bachen/Webernen obra baino, entzuleak bere kabuz ikus dezan kolore-aldaketa —tinbre ere deitua (tronpeta sordinadunak, biolinak, klarineteak edo antzekoren batek jotzean nota batek duen ezaugarria)— gai den edo ez haren musika-sentsibilitatea asaldatzeko, norabide-aldaketa melodiko edo erritmiko batek egingo lukeen moduan.

Fugetan gertatzen den bezala, obraren hasieran, subjektua argi eta garbi adierazten da, erregearen gaia alegia, 18 segundotik beherakoa. Webernek zortzi puskatan zatikatzen du gai hori, eta haietako bakoitza instrumentu bati esleitzen dio. Hala, hauek entzuten ditugu, hurrenez hurren: tronboiaren bost nota, tronparen bi, tronpetaren bi eta tronparen bat; azken horri dagokionez, hasieran, azentuarekin eta harpa punteatuz nabarmentzen da, eta, amaieran, sinkopa bihurtzeraino luzatzen da, hau da, perturbazio erritmiko bihurtzeraino. Webernen unibertso mikroskopikoan, gertakari guztiak oso arinak dira, eta aberastasunak liluragarriak, baina fin-finak; tinbre-berezitasun arin horiek nota horretan (10.ean) enfasi txikia jartzen dutenez, mugarri bihurtzen da, eta

succession of notes, why not use it also for a structured succession of instrumental colors? Theodor W. Adorno, as is his wont, nailed the essence of this technique: namely, to give tone color a structural rather than an ornamental use. Of course shortly afterwards, as is also his wont, he criticized it as being founded on the superstitious belief that all elements of music, including instrumental color, have intrinsic meaning. There is no better way than the Bach/Webern work that opens tonight's concert for listeners to judge for themselves whether the variation of tone color, also called timbre (the particular quality a note acquires when produced, for instance, by a muted trumpet, a violin or a clarinet), can stir their musical sensibility with the same power as a melodic or a rhythmic turn.

As with most fugues, the work begins with the unadorned statement of the subject, the king's theme, which is less than 18 seconds long. Webern breaks this theme into eight fragments, assigning each to a different instrument. Hence we hear in succession five notes from the trombone, two from the horn, two from the trumpet, and one, once again, from the horn; the latter's attack reinforced by an accent and a pluck of the harp, and prolonged just enough to become a syncopation, that is, a rhythmic perturbation. In Webern's microscopic universe, where all events are weightless and all riches dazzling but infinitely nuanced, the small emphasis that these airy timbral singularities place on this note, number 10, makes it a marker dividing the theme in half: where the preceding notes were long and stately, those that next appear will be lively and agitated. And we are still only eight or nine seconds in! For the theme's second half, the remaining ten notes, Webern repeats the same round of colors: four notes from the trombone, three from the horn, two from the trumpet (with, again, plucked notes on the harp, unstressed

serán ágiles y movidas. ¡Aún no hemos pasado de los ocho o nueve segundos! Para la segunda mitad del tema, la de las restantes diez notas, Webern repite el mismo ciclo de timbres: cuatro notas del trombón, tres de la trompa, dos de la trompeta (con punteo de arpa de nuevo, pero, esta vez, sin acen-tuación) y una última que tocan la flauta y los segundos violines y sirve, a la vez, de primera de la siguiente entrada del tema. Total: veinte. Todos los instrumentos citados se han de tocar con sordina, lo que, por una parte, atenúa su sonido y, por otra, potencia la singularidad de su color: la sordina le da un brillo especial a los instrumentos de metal y un velo misterioso, de gran efecto expresivo, a los de cuerda. Al hacer avanzar la obra hacia una sonoridad más abierta, Webern irá prescindiendo de las sordinas.

En las siguientes entradas del tema —que son doce, distribuidas en dos bloques de seis con un breve silencio en medio—, la audición se vuelve más compleja. Mientras Bach va densificando su trenza polifónica, Webern continúa su tarea de fragmentación y asignación de timbres. El oyente se ve poco a poco sumergido en un doble caleidoscopio en el que ruedan simultáneamente dos polifonías: la de los sonidos que suenan (obra de Bach) y la de la forma en que suenan (obra de Webern), que determina no solo el color, sino también el tipo de articulación y el grado y forma de la potencia (suave o fuerte, creciente o decreciente) con que se ha de emitir cada sonido. La última entrada la ofrece Webern sin fragmentar. La interpretan sin interrupción los instrumentos graves de la cuerda y el viento madera, lo que hace posible un final convincentemente aseverativo.

Webern realizó esta adaptación orquestal por encargo de la BBC y le dedicó la partitura a Edward Clark, director de orquesta y productor de esa emisora. El propio Webern

erditik banatzen du gaia: lehenagoko notak luzeak eta solemneak izan dira, eta berehala iritsiko direnak arin eta biziak. Oraindik ez ditugu gairitu zortzi edo bederatzi segundoak! Gaiaren bigarren erdian, gainerako hamar notenean, Webernek tinbreen ziklo bera errepikatzen du: tronboiaren lau nota, tronparen hiru, tronpetaren bi (berriz ere harpa punteatuta, baina, oraingoan, azen-turik gabe), eta, azkenik, flautak eta bigarren biolinek joa, gaiaren hurrengo sarreraren lehenengotzat ere har daitekeena. Guztira: hogeitaz. Aipatutako instrumentu guztiak sordinarekin jo behar dira; ondorioz, batetik, haien soinua ahuldu egiten da, eta, bestetik, kolorearen berezitasuna nabarmentzen: sordinak distira berezia ematen die metalei, eta estalki misteriotsu bat, efektu adierazkor handikoa, haize-instrumentuei. Obrari sonoritate handiagoa emateko bidean, Webernek alde batera utziko ditu sordinak.

Gaiaren hurrengo sarreretan —guztira, hamabi, seiko bi bloketan banatuak, erdian isilune bat eginda—, konplexuagoa bihurtzen da entzunaldia. Bachek bere txirikorda polifonikoa trinkotzen badu, Webernek tin-break zatikatzen eta esleitzen jarraitzen du. Pixkanaka, entzulea kaleidoskopio bikoitz batean murgiltzen da, non aldi berean bi polifonia mugitzen baitira: entzuten diren soinuen (Bachen lana) eta haiek entzuteko moduarena (Webernen lana). Azken horrek, kolorea ez ezik, artikulazio-maila eta soinu bakoitza jotzeko behar den indarraren maila eta modua ere zehazten ditu (leuna edo indartsua, gorakorra edo behekorra). Azken sarrera zatikatu gabe eskaintzen du Webernek. Hari-instrumentu baxuek eta haize-instrumentuek interpretatzen dute, etenik gabe, eta, ondorioz, amaiera sinisgarriki baieslea da.

BBCK hala eskatuta egokitu zuen Webernek orkestrarako, eta orkestra-zuzendari eta enpresa horretako ekoizle Edward Clarki

this time) and a final note played by the flute and the second violins which is also the opening note of the theme's next appearance. A total of 20. All the above instruments are to be played with a mute, serving to attenuate their sound while simultaneously enhancing the uniqueness of their timbre: the mute gives a special brilliance to brass instruments and a mysterious and deeply expressive veil effect to the strings. As he drives the work in the direction of a more open sound, Webern will progressively drop the mutes.

The theme's next entrances – twelve in all, split into two blocks of six with a short silence in the middle – put greater demands on the listener. While Bach adds more and more strands to his polyphonic braid, Webern presses on with his labors of fragmentation and timbral distribution. Gradually, the listener is drawn into a double kaleidoscope in which two polyphonies unfold simultaneously: that of the sounds we hear (the work of Bach) and that of the way we hear them (the work of Webern). The latter determines not only the color, but also the type of articulation and the degree and contour of dramatic intensity (soft or loud, crescendo or decrescendo) with which each sound is to be delivered. Webern then gives us the final iteration free of fragmentation, played uninterruptedly by the bass string and woodwind instruments, making for a convincingly assertive conclusion.

Webern made this orchestral adaptation on commission from the BBC and dedicated the score to Edward Clark, a conductor and producer with the broadcasting corporation. Webern himself took on the conducting duties at its London premiere on April 25, 1935. The receipt of the composing and conducting fees, and the satisfaction of having his work performed before an audience, brought a ray of light to what was otherwise

dirigió en Londres su estreno el 25 de abril de 1935. El cobro de los honorarios por la composición y la dirección y la satisfacción de poder ver expuesta al público su música significaron para él un alivio en un año que le estaba siendo muy duro. En 1935, Webern vivió el recrudecimiento del acoso laboral y del silenciamiento de su música debido a la progresiva nazificación de su país. Poco antes, había ocurrido el golpe frustrado del partido nazi austriaco y, poco después, habría de ocurrir la catástrofe definitiva del *Anschluss*. «Para esta gente —dejó dicho Webern—, lo que nosotros entendemos como nueva música es un delito». Fue también el año de la muerte inesperada de su querido colega y amigo, Alban Berg. «Es demasiado horrible —le escribió Schönberg a Webern—. No éramos más que tres y se nos ha ido uno. Ahora, nosotros dos tenemos que arrostrar la soledad».

eskaini zion partitura. Webernek berak zuzendu zuen haren estreinaldia Londresen, 1935eko apirilaren 25ean. Konposizioari eta zuzendaritza-lanari zegozkien zerbitzuzariak kobratzeak eta haren musika jendaurrean ikusi ahal izateak lasaitasun ederra eman zioten, urte hura oso gogorra egiten ari baitzitzaion. 1935ean, areagotu egin zen Webernen aurkako lan-jazarpena, eta are gehiago isilarazi zen haren musika, herrialdea nazismoan gero eta gehiago murgildu ahala. Lehentxeago, Austriako alderdi naziaren kolpe zapuztua gertatu zen, eta, geroxeago, *Anschluss*ak ekarri zuen behin betiko hondamendia. «Jende horrentzat —esan zuen Webernek—, guk musika berritza jotzen duguna delitua da». Urte berean, Webernen lankide eta lagun kutun Alban Berg hil egin zen, ustekabean. «Lazgarriegia da —idatzi zion Schönbergeki Weberni—. Hiru baino ez ginen, eta joan egin zaigu bat. Orain, guk biok bakardadeari aurre egin beharko diogu».

a very dark year. In 1935, Webern faced both growing harassment at work and the silencing of his music, as his country came increasingly under the sway of the Nazis. This was shortly after the failed coup perpetrated by the Austrian Nazi party, and would soon be followed by the definitive catastrophe of the *Anschluss*. “For those people – Webern wrote –, what we mean by new music is a crime.” It was also the year of the sudden death of his dear friend and colleague, Alban Berg. “It’s too awful,” wrote Schönberg to Webern: “We were only three to begin with and one of us has gone. Now the two of us have to bear this isolation all alone.”

Toshio Hosokawa

Concierto para violín «Génesis»

El extenso catálogo de Toshio Hosokawa contiene más de cuarenta obras concertantes dedicadas a casi todos los instrumentos, incluso también a los menos frecuentes, como la tuba, el arpa, la percusión, el órgano o el acordeón, incluidos además instrumentos tradicionales japoneses, como el órgano de boca *shō*, la flauta de bambú *shakuhachi* o la cítara *koto*. En estas partituras, entre las que se encuentra el *Concierto para violín y orquesta* que hoy oiremos, el compositor busca la convergencia entre el solista y la orquesta. Es un enfoque distinto del habitual de las obras concertantes clásicas e incluso modernas, en las que el compositor suele insistir en los rasgos distintivos del instrumento solista para enriquecer su paleta de colores y dar variedad a la interacción con la orquesta.

Hosokawa ha explicado más de una vez que, así como la música europea subraya las distinciones (solista y orquesta, sonido y ruido, sonido y silencio, arte y naturaleza), la música japonesa pone de relieve la unidad que subyace a esas dicotomías. Esta diferencia proviene de otra, más profunda, que tiene que ver con los propósitos. El artista occidental, incluso después de Marcel Duchamp y John Cage, busca la creación de un universo propio que es esencialmente distinto del natural, por mucho que lo mire, imite o contradiga. El artista japonés, por el contrario, aspira a que su obra forme parte del universo natural, y no busca tanto la expresión de su yo cuanto la ilustración de esa unidad básica de la naturaleza. De hecho, no sería un artista en la concepción romántica y moderna del término, sino, más bien, un artesano. La mimesis del arte occidental reproduce o representa la realidad, pero, aunque quisiera, no podría aspirar a realizar la unidad con lo natural, porque tiene la dualidad impresa en la frente: mientras

«Genesia» biolinerako kontzertua

Toshio Hosokawaren katalogo zabalak berrogei obra kontzertante baino gehiago ditu, ia instrumentu guztiei eskainiak, ez hain ohiko batzuk barne (adibidez, tuba, harpa, perkusioa, organoa eta akordeoia), bai eta Japoniako instrumentu tradizional batzuk ere (esaterako, *shō* aho-organoa, *shakuhachi* banbuzko txirula eta *koto* zitara). Partitura horietan, gaur entzungo dugun *Biolinerako eta orkestrarako kontzertua* barne, konpositoreak solista eta orkestra bateratu nahi ditu. Ikuspegi horrek ez du zerikusirik obra kontzertante klasiko eta modernoetan ohikoa denarekin; azken horietan, konpositoreak instrumentu solistaren ezaugarriak nabarmendu ohi ditu bere kolore-paleta aberasteko eta orkestrarekiko interakzioa areagotzeko.

Hosokawak behin baino gehiagotan azaldu du ezen, Europako musikak desberdintasunak nabarmentzen dituen bezala (solista eta orkestra, soinua eta zarata, soinua eta isiltasuna, artea eta natura), Japoniako musikak dikotomia horien azpian dagoen batasuna nabarmentzen duela. Alde hori helburuekin erlazionatutako beste sako nago batetik dator. Mendebaldeko artistek, baita Marcel Duchampen eta John Cageren ondoren ere, unibertso propio bat sortu nahi dute; unibertso hori naturalarekiko desberdina da funtsean, nahiz eta hari begiratu, hura imitatu edo harekin kontraesanean egon. Artista japoniarrek, aldiz, haien lana unibertso naturalaren parte izatea dute helburu, eta ez dute bilatzen beren nia adieraztea, baizik eta naturaren oinarritzko batasun hori irudikatzea. Berez, ez lirateke artistak izango, terminoaren ikuskera erromantiko eta modernoan, baizik eta, nolabait esanda, artisauak. Mendebaldeko artearen mimesiak errealitatea erreproduzitzen edo irudikatzen du, baina, nahita ere, ezingo luke alderdi naturalarekin bat egin, oinarrian

Violin Concerto "Genesis"

Toshio Hosokawa's extensive catalogue contains more than forty concertos devoted to almost every instrument, including less common ones, like the tuba, the harp, percussion, the organ or the accordion, as well as traditional Japanese instruments, like the *shō*, a kind of mouth organ, the *shakuhachi* bamboo flute, or the *koto*, a kind of zither. In these scores, among them the *Violin Concerto* we will hear tonight, what the composer pursues is the convergence between soloist and orchestra. This is a departure from the usual approach in classical or even modern concertante works, where the composer tends to emphasize the differential qualities of the solo instrument in order to enrich their palette of colors and achieve a multi-layered interaction with the orchestra.

Hosokawa has explained more than once that whereas European music favors clear distinctions (soloist and orchestra, sound and noise, sound and silence, art and nature), Japanese music prefers to draw out the unity that underlies these dichotomies. And this preference stems, in turn, from an even deeper difference, which has to do with purpose. Even after Marcel Duchamp and John Cage, the Western artist still aspires to create a personal universe that differs essentially from nature, however much it may observe, imitate or contradict it. The Japanese artist, conversely, aspires for their work to form part of the natural universe, and is less concerned about expressing their selfhood than in depicting the fundamental oneness of nature. They would not in fact be an artist in the Romantic, modern sense of the word, but something closer to an artisan. The mimesis of Western art reproduces or represents reality, but, even if it wished to, could not attain unity with the natural world, for the simple reason that it has duality written on its skin. And

siga pretendiendo expresarse mediante la creación de algo que sea distinto de lo que ya hay, el artista estará separándose de la naturaleza. En sus años de estudiante, Hosokawa vivió desde dentro esa necesidad de expresión que mueve a los compositores europeos y, como él mismo dice, acabó aburriéndose de ella. Se hartó: «Quiero desentenderme de mi propio yo y aprender a escuchar lo que me rodea». Como Cage cuando, para escuchar música, se limitaba a abrir la ventana.

Al espectador le resultará más fácil apreciar este *Concierto para violín y orquesta* si deja a un lado durante unos minutos el principio de contraste —cimiento del arte, e incluso de la vida, de las sociedades occidentales— para explorar, en cambio, el principio de fusión. En el mundo creativo de Hosokawa, las relaciones entre los elementos de una composición musical suelen ser de coordinación e integración, rara vez de confrontación. Ni siquiera de diálogo, porque este requiere una expresión clara de la distancia entre los dialogantes: el diálogo solo es posible entre distintos, sin que quepa, más que figuradamente, el diálogo de una cosa con ella misma. Despojémonos, por tanto, de la expectativa de contraste o diálogo entre la solista y la orquesta y dispongámonos a apreciar los matices del afán de fusión, que es el que determina tanto la estructura interna como el aspecto exterior de este concierto.

El propio Hosokawa nos encamina a una forma de comprender sus obras concertantes: la orquesta representa la naturaleza, mientras que el solista viene a ser la persona, que acaba integrándose en ella; pero, en este concierto en concreto, la analogía va mucho más allá y se concreta con la solista representando a un ser humano en gestación, y la orquesta, a la madre o al universo circundante. En este caso, la madre era la dedicataria de la obra, la violinista

baitu dualtasuna: lehendik dagoenetik desberdina den zerbait sortzen jarraitu nahi duen bitartean, artista naturatik bereiziko da. Ikasle zela, Hosokawak barrutik bizi izan zuen Europako konpositoreak mugiarazten dituen adierazteko behar hori, baina, berak dioen bezala, azkenean aspertu egin zen. Nekatu egin zen: «Neure niaz arduratzeari utzi nahi diot, eta inguratzen nauena entzuten ikasi nahi dut». Cagek bezala, nolabait esateko, hark leihoa irekitzen baitzuen musika entzuteko.

Ikusleari errazagoa gertatuko zaio *Bioline-rako eta orkestrarako kontzertu* honetaz gozatzea, minutu batzuez alde batera uzten badu kontraste-printzipioa —mendebaldeko gizarteetako artearen eta bizitzaren oinarria— eta, haren ordez, fusio-printzipioa esploratzen badu. Hosokawaren sormen-munduan, musika-konposizio bateko elementuen arteko harremanak koordinaziokoak eta integraziokoak izan ohi dira, oso gutxitan konfrontaziokoak. Ezta elkarriketakoak ere, hor garbi adierazi behar baita elkarriketatzaileen arteko distantzia: desberdinen artean soilik da posible elkarriketa, eta, figuratiboki ez bada behintzat, ezinezkoa da gauza batek bere buruarekin elkarriketan jardutea. Erantzi gaitezen, horrenbestez, solistaren eta orkestraren arteko kontraste- edo elkarriketa-espektatibaz, eta prestatu gaitezen fusio-irrikaren ñabardurez goatzeko, irrika horrek zehazten baititu kontzertu honen barne-egitura eta kanpo-itxura.

Hosokawak berak haren obra kontzertanteak ulertzeko modu batera bideratzen gaitu: orkestrak natura adierazten du, eta solista, berriz, pertsona da, zeina naturan integratzen baita. Alabaina, kontzertu zehatz honetan, analogia askoz ere urrunago doa: solistak ernatzen ari den gizaki bat adierazten du, eta orkestrak, berriz, ama edo inguruko unibertsoa. Kasu honetan, amari

while they insist on expressing themselves by making something other than what is already there, Western artists will continue to distance themselves from nature. In his student years, Hosokawa experienced from within this need for expression that drives European composers and, he admits, got bored with it. Enough he said: “I want to get away from my own self and learn to listen to what's around me.” Like Cage, who would simply open the window if he wished to hear music.

The spectator will get more enjoyment from this *Violin Concert* if they can momentarily lay aside the principle of contrast – the foundation of art, and even life, in Western societies – and give themselves over to the principle of fusion. In Hosokawa's creative world, the relations between the elements of a musical composition tend to be about coordination and integration, only rarely confrontation. And not about dialogue either, because dialogue requires a clear expression of the distance between the parts. Dialogue is only possible between discrete entities and, except in a figurative sense, cannot exist with oneself. So let's lose any expectation of contrast or dialogue between soloist and orchestra, and prepare to enjoy the nuances of the yearning for union which dictates both the internal structure and external form of tonight's concerto.

Hosokawa himself provides some clues to understanding his concertos: the orchestra represents nature, while the soloist is the individual, who ends up becoming one with nature. But in this particular concerto, the analogy goes further still, with the soloist representing a human being in the womb, and the orchestra the mother, or the surrounding universe. The mother in this case was the work's dedicatee, the German violinist Veronika Eberle. As the composer tells us: “I composed the piece as a present for

alemana Veronika Eberle. Nos lo cuenta el compositor: «Compuse esta pieza a modo de regalo para ella y su hijo [...]. Al principio, la orquesta repite movimientos ondulantes que sugieren el líquido amniótico. Luego, la línea melódica del violín solo (igual a vida) surge desde el interior de la “cuna” y se desarrolla mientras imita las melodías de la orquesta. Después, se hace independiente y tiene algunos conflictos con ella, pero finalmente encuentra la armonía dentro de la orquesta y se disuelve en ella». Como se ve, la obra toma el título de *Génesis* con toda la potencia del concepto, desde los aspectos cosmogónicos de los que ya se ha hablado, hasta la historia de una gestación. De hecho, los arpeggios del arpa que recorren casi entera la partitura, compartidos a veces con la celesta y subrayados otras veces por puntos de los contrabajos, pueden entenderse como evocación de las pulsaciones del corazón de la madre.

Desde los primeros compases, se hace evidente que el violín solista, a diferencia del virtuoso tradicional, no ve la orquesta como un fondo contra el cual recortarse, sino como un todo primigenio al que volver. Eso no quiere decir que su papel esté exento de virtuosismo ni de personalidad sonora, pero fijémonos en cómo este violín surge poco a poco del interior de la orquesta, enteramente indistinto de ella, y regresa periódicamente a su seno. Solo hay dos detalles tímbricos que colorean distintivamente al violín solista. El primero es misterioso e inherente a su condición de solista: nuestro oído distingue en seguida a un instrumento tocado a solo y lo percibe separado de todo lo demás. El segundo es voluntad del compositor: el violín solista está tocado de la manera ordinaria, mientras que las cuerdas de la orquesta suenan veladas al principio por la sordina. La obra está construida a partir de muy pocos motivos. El que gobierna las dos primeras secciones lo exponen las cuerdas.

eskainia zegoen obra, Veronika Eberle biolinista alemaniarriari. Konpositoreak berak azaltzen digu: «Harentzako eta semearentzako opari gisa konposatu nuen pieza hau [...] Hasieran, orkestrak uhin-mugimenduak errepikatzen ditu, likido amniotikoa iradokiz. Gero, biolin-soloaren linea melodikoa (hots, bizitza) "sehaskaren" barrutik sortzen da, eta orkestraren melodiak imitatzen dituen bitartean garatzen da. Ondoren, independente egiten da, eta badu gatazkarik harekin, baina, azkenean, harmonia aurkitzen du orkestraren barruan, eta harekin nahasten da». Ikusten denez, obrak *Genesis* du izena, kontzeptuaren indar guztiarekin: dagoeneko aipatu ditugun alderdi kosmogonikoetatik ernaldi baten historiara. Berez, harparen arpegioak amaren bihotzaren tau-pada gisa uler ditzakegu; ia partitura osoan daude arpegioak, batzuetan zelestarekin batera, eta beste batzuetan kontrabaxuek nabarmenduta.

Hasierako konpasetatik agerian geratzen da, birtuoso tradizionalak ez bezala, biolin solistak ez duela ikusten orkestra nabarmentzeko aukera ematen dion hondo gisa, baizik eta itzultzeko aukera ematen dion osotasun gisa. Horrek ez du esan nahi haren eginkizunak birtuosismorik ez duenik, ezta soinu-nortasunik ez duenik ere, baina begiratu dezagun arretaz nola biolin hori pixkanaka sortzen den orkestraren barrutik, orkestratik erabat bereizi gabe, eta nola, aldizka, orkestrara itzultzen den. Bi tinbre-xehetasunek soilik koloreztatzen dute modu bereizgarrian biolin solista. Lehena misteriotsua da, eta berezkoa du solistak: gure entzumenak berehala bereizten du bakarka jotako instrumentu bat, eta gainerako guztitik bereizita hautematen du. Bigarrena konpositorearen borondatea da: biolin solista ohi bezala jotzen da, eta orkestrako sokak, berriz, lausotuta entzuten dira hasieran, sordinaren ondorioz. Oso motibo gutxi erabiliz eraiki da obra. Sokek azaltzen dute

her and her child [...]. At the beginning, the orchestra repeats wave motions suggestive of amniotic fluid. Then the melodic line of the violin solo (= life) is generated from the inside of the 'cradle', and is developing while imitating melodies inside the orchestra. It then becomes independent of it, conflicts with it, however, finally finds a harmony inside the orchestra and dissolves into it." As we can see, the work is titled *Genesis* with all the potency the name implies, from the aforementioned cosmogonic aspects to the story of a gestation. In fact, the harp arpeggios that run through almost the entire score, at times shared with the celesta, at times underscored by plucked notes on the double basses, appear to evoke the beating of the mother's heart.

From the opening bars, it is evident that the solo violin, unlike the traditional virtuoso, does not see the orchestra as a backcloth to stand out against, but as a primordial whole to which to return. This is not to say that its role lacks virtuosity or personality; but just listen to how the violin emerges little by little from inside the orchestra, indistinguishable from it, and returns regularly to its embrace. Only two timbral details confer a distinctive color on the solo violin. The first is a mysterious quality inherent to its condition as a solo instrument: our ear immediately picks out an instrument played solo and hears it as separate from all the rest. The second is the composer's intent: the solo violin is played in the standard mode, while the strings in the orchestra are initially softened by the use of mutes. The work is constructed with an economy of musical ideas. In the first two sections, the motif is carried by the strings. It comprises three notes, occasionally four, forming a tritone movement (that expression of foreboding known historically as "the Devil's interval") followed by an ascending *glissando* to the next higher note, i.e., with the finger sliding along the fingerboard.

Son tres notas, cuatro a veces, y consiste en un movimiento de tritono (ese intervalo inquietante que se conocía antiguamente como *diabolus in musica*) y una ascensión a la nota inmediatamente superior realizada en *glissando*, es decir, resbalando, arrastrando el dedo sobre el diapasón.

Génesis contiene seis pausas, escritas a la manera clásica, con signos de silencio, pero no son propiamente silencios, porque, en la visión de Hosokawa, el silencio forma parte del sonido. Tras percutir la piel de un tambor, por ejemplo, la mano sigue un movimiento circular hacia la siguiente percusión y la totalidad de ese círculo dibujado en el aire por la mano ha de ser considerado parte del acto sonoro o, incluso, del sonido. Igualmente, cuando un sonido es lo bastante profundo —es decir, bello, y preciso, sea suave o fuerte— revela siempre el silencio, también profundo, que lleva dentro. Esta idea de un silencio denso, cargado de sonido interior, hace pensar en los largos silencios, bien anotados y medidos, que Ligeti prescribe al principio y al final de sus partituras y que son parte constituyente de su música. En la obra que nos ocupa, las secciones que vienen delimitadas por estas seis pausas contienen una serie de cadencias de la solista, es decir, fragmentos en que solo toca ella. Quizá se correspondan con la independización de la criatura y sus conflictos con el entorno. En todo caso, estas cadencias resultan muy expresivas, pero no tanto por sus gestos melódicos o rítmicos, cuanto por la densidad de su color sonoro, que tiene la enorme tensión interna, puramente tímbrica, de los instrumentos tradicionales japoneses. La primera cadencia introduce un motivo nuevo, una caída de seis notas contiguas pausada, escalonada, que lleva dentro el eco de los dos motivos ya conocidos: el tritono y el *glissando*. Las siguientes cadencias se metamorfosean en dúos de la solista: primero, con la flauta, y después,

lehenengo bi atalak gobernatzen dituen. Hiru nota dira, lau aldiz. Tritonu mugimendu bat da (garai batean, *diabolus in musica* ize-na jasotzen zuen bitarte kezagarri horrek), eta gain-gaineko notara igoera, *glissandoa* erabiliz; hau da, hatza diapasoia-aren gainean labaintzen, arrastatzen da.

Genesiak sei etenaldi ditu, modu klasikoan idatzia; isilaldien ezaugarriak dituzte, baina berez ez dira isilaldiak, Hosokawaren ustez isiltasuna soinuaren parte baita. Adibidez, danbor baten azala kolpekatu ondoren, eskuak mugimendu zirkular bat egiten jarraitzen du hurrengo perkusiorantz, eta eskuak airean egiten duen zirkulu oso hori soinu-ekintzaren edo soinuaren parte gisa hartu behar da. Era berean, soinu bat behar bezain sakona denean —hau da, ederra eta zehatza, leuna zein ozena izan—, barruan daraman isiltasuna islatzen du beti, hura ere sakona. Barne-soinuz betetako isiltasun trinkoaren ideia horrek gogora ekartzen dizkigu Ligetik bere partituren hasieran eta amaieran jartzen dituen isilune luze horiek, ondo idatzia eta neurtuak. Esku artean dugun lanean, sei etenaldi horiek mugatzen dituzten atalek solistaren zenbait kadentzia dituzte; hau da, berak bakarrik interpretatzen dituen zatia. Beharbada bat datoz haurtxoaren independentzia-prozesuarekin eta ingurunearekin dituen gatazkekin. Edonola ere, kadentzia horiek oso adierazgarriak dira, baina ez haien keinu melodiko edo erritmikoengatik, baizik eta haien soinu-kolorearen dentsitateagatik, zeinak Japoniako instrumentu tradizionalen barne-tentsio ikaragarria baitu, soil-soilik tinbrikoa. Lehenengo kadentzia motibo berri bat sartzen du: aldameneko sei notako jaitiera bat, mailakatua, zeinak barruan baitarama jada ezagutzen ditugun bi motiboen oihartzuna: tritonua eta *glissandoa*. Hurrengo kadentzia solistaren duo bihurtzen dira: lehenik, txirularekin, eta, ondoren, lehenengo biolontxeloarekin. Amaitzeko, hasierako girora itzultzen da

Genesis has six pauses, indicated in the classic form by rest symbols. But they are not true silences, for, in Hosokawa's aesthetic, silence forms part of sound. After striking the skin of a drum, for instance, the hand continues in a circular motion before the next beat, and the arc that it traces in the air is rightly part of the sonic gesture – or even the sound itself. Likewise, when a tone is sufficiently deep – that is, beautiful and precise, whether soft or intense – it invariably reveals the silence, no less deep, that lies within it. This idea of a dense silence, full of inner sound, recalls Ligeti's custom of bookending his scores with long, well-notated and measured silences that are to be considered an integral part of the music. In the work that concerns us, the sections demarcated by these six pauses include a series of solo cadenzas, that is, fragments where the violinist plays alone. These may correspond to the young child becoming independent and testing the boundaries of their environment. In any case, these cadenzas are of a heightened expressiveness, not so much for their melodic or rhythmic gestures as for the density of their tone color, which exhibits the extreme, purely timbral, internal tension of traditional Japanese instruments. The first cadenza introduces a new motif, a slow, staggered fall of six contiguous notes, containing an echo of the two figures we have heard before: the tritone and the *glissando*. The following cadenzas metamorphose into soloist duets: with the flute, firstly, and then with the first cello. The work ends with a return to the mood of its opening moments before gently resolving itself in a high note of the sheerest white.

Hosokawa's *Violin Concerto* had its world premiere during COVID restrictions, with no public in attendance. The work was recorded by Veronika Eberle and the Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, with Kent Nagano conducting, and streamed on

con el primer violonchelo. La obra termina regresando al ambiente del principio disolviéndose suavemente en un blanquísimo sobreagudo.

El estreno absoluto del *Concierto para violín y orquesta* de Hosokawa tuvo lugar sin público debido al covid. La obra fue grabada por Veronika Eberle y la Orquesta Filarmónica Estatal de Hamburgo, bajo la dirección de Kent Nagano, y emitida en directo a través del sitio web de la orquesta el 19 de mayo de 2021. El compositor firmó la partitura en 2020. Había sido un coencargo de la Filarmónica de Hamburgo, la Hong Kong Sinfonietta y las orquestas sinfónicas de la NHK de Tokio, de Hiroshima y de la Radio de Praga, además del Festival de Grafenegg. El estreno español de la obra tuvo lugar el 13 diciembre de 2024 en el Palau de la Música de Valencia, con la misma solista, el director Alexander Liebreich y la Orquesta de València. Desde ese día, Hosokawa es compositor residente del Palau.

obra, eta gainaltu zuri-zuri batekin desgertzen da leunki.

Hosokawaren *Biolinerako eta orkestrarako kontzertua* jenderik gabe estreinatu zen, COVIDagatik. Veronika Eberlek eta Hanburgoko Estatu Orkestra Filarmonikoak grabatu zuten obra, Kent Naganoren zuzendaritzapean, eta orkestraren webgunean eman zen, zuzenean, 2021eko maiatzaren 19an. Konpositoreak 2020an sinatu zuen partitura. Hanburgoko Filarmonikoak, Hong Kong Sinfoniettak, Tokioko, Hiroshimako eta Pragako Irratiko orkestra sinfonikoek eta Grafeneggeko Jaialdiak egindako eskaera bat zen. 2024ko abenduaren 13an estreinatu zen obra Espainian, Valentziako Palau de la Músican, solista berarekin, Alexander Liebreich zuzendariarekin eta Valentziako Orkestrarekin. Orduz geroztik, Hosokawa Palauko konpositore egoiliarra da.

the orchestra's website on May 19, 2021. The composer signed the score in 2020. Its commissioning partners were Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Hong Kong Sinfonietta, NHK Symphony Orchestra, Hiroshima Symphony Orchestra, Prague Radio Symphony Orchestra and the Grafenegg Festival. The work's Spanish premiere took place on December 13, 2024 at the Palau de la Música in Valencia, with the same soloist, conductor Alexander Liebreich and the Orquesta de València. Hosokawa has since then been composer-in-residence at the Palau.

William Walton

Sinfonía n.º 1 en si bemol menor

La tensión entre el peso de la tradición y el impulso de modernidad define en buena medida la trayectoria de William Walton (Oldham, Reino Unido, 1902-Ischia, Italia, 1983), su estatus en el panorama de la música británica y europea y los rasgos principales de su estilo. Situado generacional y estéticamente entre las grandes figuras del nacionalismo inglés, como Elgar y Vaughan Williams, y la renovación que representaba Britten, Walton supo encontrar una voz propia en sus obras señeras, como es la sinfonía que hoy oiremos.

William Walton había nacido en 1902 cerca de Mánchester, en la ciudad de Oldham, cuando su gloria industrial (había llegado a ocupar la primera posición mundial en la hilatura del algodón) había empezado ya a decaer. El padre de William era director de coro y su madre, cantante. El joven William aprendió con ellos a cantar y a tocar el piano y el violín y, en vista de su evidente talento, fue enviado a la escolanía de la catedral de Oxford, lo que explica su musicalidad básica. Allí impresionó a sus maestros y, con doce años, empezó a componer motetes y canciones, pero su rendimiento académico era deficiente y no llegó a completar una educación formal sistemática. En lo esencial, Walton fue un músico autodidacta. Salió de Oxford sin graduarse, pero habiendo establecido una amistad con los hermanos Sitwell que acabaría resultando decisiva para su carrera. Estos tres aristócratas, que vivían entregados al arte y la poesía, adoptaron al joven Walton como un hermano más, lo acogieron en su casa de Londres durante toda la década de los veinte y lo llevaron consigo en sus viajes europeos. Además de ampliar el horizonte cultural de Walton, los Sitwell le dieron la posibilidad de componer sin preocupaciones materiales, lo que en seguida dio lugar a partituras

1. sinfonia si bemol minorrean

Tradizioaren pisuaren eta modernitatearen bultzadaren arteko tentsioak definitzen ditu, neurri handi batean, William Walton (Oldham, Erresuma Batua, 1902-Ischia, Italia, 1983), Erresuma Batuko eta Europako musikan duen egoera eta haren estiloaren ezaugarri nagusiak. Bai belaunaldi-aldetik, bai estetikoki, nazionalismo ingeleseko figura handien (esaterako, Elgar eta Vaughan Williams) eta Brittenek irudikatzen zuen berrikuntzaren artean kokatu zen Walton, eta bere ahotsa aurkitzen jakin zuen bere obra nagusietan, hala nola gaur entzungo dugun sinfonian.

William Walton 1902an jaio zen, Manchesterretik hurbil, Oldham hirian, haren loria industrialaren gainbehera hasi zenean (munduko lehena ere izan zen kotoia iruten). Williamen aita abesbatza bateko zuzendaria zen, eta ama, ostera, abeslaria. Haiekin ikasi zuen William gazteak abesten eta pianoa eta biolina jotzen, eta, bistako talentua zuenez, Oxfordeko katedraleko eskolaniara bidali zuten; hortik datorkio oinarritzko musikaltasuna. Han, zirrara eragin zien irakasleei, eta, hamabi urte zituela, motetak eta abestiak konposatzen hasi zen, baina haren errendimendu akademikoa eskasa zen, eta ez zuen osatu hezkuntza formal sistematikoa. Alderdiri funtsezkoenetan, Walton musikari autodidakta izan zen. Graduatu gabe ateratu zen Oxfordetik, baina Sitwell anaiei lagun egin zen, eta, azkenean, harreman hura erabakigarria izan zuen musika-ibilbidean. Hiru aristokrata horiek artean eta poesian murgilduta bizi ziren, eta beste anaia bat bultzatzen bezala hartu zuten Walton gaztea, beren Londreseko etxean jaso zuten, eta berekin eramane zuten Europan barrena bidaiatzen. Waltonen kultura-ezaguerak zabaltzeaz gain, Sitwell anaiek kezka materialik gabe konposatzeko aukera eman zioten, eta, hala, partitura garrantzitsuak sortu zituen

Symphony No. 1 in B-flat minor

The tension between the weight of tradition and the pull of modernity is a hallmark of the musical career of William Walton (Oldham, United Kingdom, 1902-Ischia, Italy, 1983), conditioning both his standing within British and European music and the main features of his style. Located generationally and aesthetically between the great figures of English nationalism, like Elgar and Vaughan Williams, and the renewal led by Britten, Walton nonetheless speaks with his own voice in his landmark works, like the symphony we will hear tonight.

William Walton was born in Oldham near Manchester in 1902, at a time when its industrial glory (as the world's most productive cotton spinning town) had already begun to fade. William's father was a choir conductor and his mother a singer. Together they taught the young William to sing and play the piano and his evident talent soon won him a place at the Cathedral School in Oxford, which gave him his musical grounding. There, he made a favorable impression on his teachers, writing songs and motets from the age of twelve, but his academic performance was poor and he never completed his formal education. In all essential respects, then, Walton was a self-taught musician. He left Oxford without graduating, but having established a friendship with the Sitwell siblings that would prove decisive for his career. The three aristocrats, passionate devotees of art and poetry, made Walton their protégé, letting him lodge in their London home for the whole of the 1920s and taking him with them on their European tours. As well as broadening Walton's cultural horizons, the Sitwells gave him the chance to compose without money worries, enabling him to write his first major scores. His *String Quartet* of 1922 was performed the following year at

importantes. Su *Cuarteto de cuerda* de 1922 se tocó al año siguiente en Salzburgo, en el festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (ISCM), donde recibió el elogio de Alban Berg. También en 1923, en el Aeolian Hall de Londres, estrenó *Façade*, especie de melodrama o «entretenimiento musical» para recitador y conjunto de cámara con poemas de Edith Sitwell. Este Walton primerizo, ingenioso, satírico, exuberante y europeo (*continental*, como dicen en las islas) merecería de David Cox el calificativo de «séptimo miembro del grupo de Los Seis». De 1929 es su primera obra maestra, el *Concierto para viola y orquesta*, que el fiero analista Donald Tovey apreció mucho, calificándolo como «uno de los más importantes conciertos modernos para cualquier instrumento». Por encargo de la BBC, a través de Edward Clark —a quien conocemos por mediar también en el encargo del *Ricercar* de Webern—, terminó en 1931 la composición de *El festín de Baltasar*, cantata con texto de Osbert Sitwell y aire más o menos pagano con la que Walton parecía hacer suyo —y, a la vez, impugnar— uno de los pilares de la música inglesa, como es la tradición coral.

Para Walton, el proceso de composición rara vez era fluido. Compuso pocas obras, aunque una alta proporción de ellas resultaron ser de importancia, y a veces, cuando le surgía algún problema compositivo, dejaba la pluma durante cierto tiempo. Según Hugh Ottaway, estuvo siete meses bloqueado por no dar con la música adecuada para la palabra oro del libreto del *Festín*. Bloqueos parecidos habían de retrasar la terminación y el estreno de su *Primera sinfonía* que, junto con *Baltasar* y el *Concierto para viola y orquesta*, constituye un pilar de su prestigio.

El oyente percibe esta sinfonía como un aluvión de energía sonora, arrollador e inacabable, porque el motor se enciende muy pronto

berehala. Haren 1922ko *Hari-kuartettoa* hurrengo urtean jo zen Salzburgon, Musika Garaikidearen Nazioarteko Elkartearen (ISCM) jaialdian, non Alban Bergen goraipamena jaso baitzuen. Halaber, 1923an, Londresko Aeolian Hallean, *Façade* estreinatu zuen, melodrama edo «musika-entretanimendu» moduko bat errezitatzailerako eta ganbera-talderako, Edith Sitwellen poemekin. Walton hasi berri hura burutsua, satirikoa, oparoa eta europarra zen («kontinentala», uharteetan esaten duten bezala), eta, David Coxen arabera, «Seien taldeko zazpigarren kidea» zen. 1929koa da haren lehenengo maisulana, *Biola eta orkestrarako kontzertua*; Donald Tovey analista izugarriari asko gustatu zitzaion, eta esan zuen «edozein instrumentutarako kontzertu moderno garrantzitsuenetako bat» zela. BBCK hala eskatuta, Edward Clark bitartekari zela —Webernen *Ricercar* lanaren enkarguan bitartekari gisa aritzeagatik ezagutzen duguna—, 1931n amaitu zuen *Baltasarren banketea* kantata. Osbert Sitwellek idatzitako testua zuen, eta doinu pagano samarra; bazirudien Waltonek bere egiten zuela —eta, era berean, inpuñatu— musika ingelesaren euskarrietako bat: tradizio korala.

Waltonentzat, konposizio-prozesua gutxitan zen erraza. Obra gutxi konposatu zituen, baina haietako asko oso garrantzitsuak izan ziren, eta, batzuetan, konposizio-arazoren bat suertatzen zitzaionean, denboraldi batez idazluma uzten zuen. Hugh Ottawayren arabera, zazpi hilabetez egon zen blokeatuta, *Banketearen* libretoko «urre» hitzerako musika egokia aurkitzen ez zuelako. Antzeko blokeoek atzeratu egin zuten bere *Lehenengo sinfonia* amaitzeko lana eta, beraz, estreinaldia; obra hura, *Baltasarrekin* eta *Biola eta orkestrarako kontzertuarekin* batera, haren ospearen euskarri bat da.

Entzuleak soinu-energia bortitz gisa haute-maten du sinfonia, sutsua eta amaigabea,

the International Society for Contemporary Music (ISCM) festival in Salzburg, where it was praised by Alban Berg. Also in 1923, he premiered *Façade* at London's Aeolian Hall, a kind of melodrama or “musical entertainment” for reciter and small ensemble featuring Edith Sitwell's poems. This early Walton, quick, satirical, exuberant and altogether European (“continental” as they say in the Isles), was referred to by David Cox as “a seventh member of *Les Six*.” His first masterwork, the *Concerto for Viola and Orchestra*, appeared in 1929, being hailed by the outspoken analyst Donald Tovey as “one of the most important modern concertos for any instrument.” His next major composition was a commission from the BBC – with the mediation of Edward Clark, whom we know from his role in the commissioning of Webern's *Ricercar*. Completed in 1931, the cantata *Belshazzar's Feast*, with its text by Osbert Sitwell and generally pagan air, seemed to be Walton reclaiming – and at the same time challenging – that pillar of English music, the choral tradition.

For Walton, writing music did not come easy. He composed few works, although many of them would achieve lasting importance, and when faced with a compositional problem, would often lay down his pen for quite some time. According to Hugh Ottaway, he stopped work on *Belshazzar's Feast* for six months until he could find the right music for the word “gold.” Similar episodes of writer's block delayed the completion and premiere of his *First Symphony* – together with *Belshazzar* and the *Violin Concerto*, the work on which much of his prestige rests.

This symphony sweeps the listener up in an endless deluge of sound energy. The engine is ignited from practically the start of the first movement and keeps on running, with just a few pauses, until the close of the fourth and final act. Walton's admitted predilection

en el primer movimiento y se mantiene, con pocas pausas, hasta el final del cuarto y último. Al gusto que Walton confesó tener por la «emoción rítmica» pueden atribuírsele filiaciones. Hay una proximidad con el París ruso, el de Stravinski y Prokófiev, y con el de Los Seis, pero el tipo de agitación nerviosa de las frases de esta sinfonía parece marca del autor. También es propio de él la forma de alcanzar la solidez armónica mediante polos de gravedad tonal que se establecen a través de una sorprendente sucesión, casi continua, de notas pedales (largas y aparentemente impasibles) a cargo de los instrumentos más graves. La estabilidad creada abajo por este anclaje permite a Walton tomarse libertades arriba, en el vuelo de los instrumentos centrales y agudos. Otro rasgo característico de su estilo es la morosidad de los acontecimientos, fruto de una ideación obsesiva y repetitiva. En contraste con el bullir interno de las frases, la línea dramática de la sinfonía avanza con parsimonia y expectación. Este tipo de construcción, con frases largas que parecen renuentes a llegar a algo, recuerda a las sinfonías de Bruckner y, sobre todo, de Sibelius. La estructura propiamente sinfónica del *Allegro assai*, su exposición, desarrollo y reexposición, pasa a segundo plano ante el empuje de una incesante galopada. El final es resolutivo, pero no del todo.

El segundo movimiento es un *scherzo* igualmente galopante, explosivo incluso, titulado por Walton *Presto, con malizia*. Los comentaristas anglosajones se esfuerzan en encontrar en él *malice*, que en inglés denota exclusivamente maldad, voluntad de hacer daño, pero el italiano *malizia*, como el español *malicia*, incluye, además, cuando no primariamente, las nociones de picardía, ingenio y astucia. Eso, y el viejo sentido lúdico del término *scherzo*, es lo que domina esta extraordinaria pieza que, por otra parte, exige de la orquesta un notable virtuosismo y

motorra oso goiz pizten baita lehenengo mugimenduan, eta laugarren eta azkenaren amaierara arte mantentzen baita, etenaldi gutxirekin. Waltonek aitortu zuen oso gustuko zuela «emozio erritmikoa», eta askotarikotzat jo dezakegu horren jatorria. Badago gertutasun bat Paris errusiarrekin, Stravinski eta Prokófievenarekin, eta Seienarekin, baina sinfonia honetako esaldien asaldura nerbiosoak egilearen ezaugarria dirudi. Harena da, halaber, sendotasun harmonikora iristeko modua, grabitate tonaleko poloen bitartez. Polo horiek ezartzeko, pedal-noten segida harrigarri bat jotzen dute instrumentu baxuenek, nota luze eta, itxuraz, geldien segida ia jarraitua. Ainguraketa horrek behean sortzen duen egonkortasunak aukera ematen dio Waltoni goian askatasunez jokatzeko, erdiko instrumentuak eta instrumentu altuak jotzen hasten direnean. Haren estiloaren beste ezaugarri bat da gertakariaren moteltasuna, ideiak modu obsesiboan eta errepikakorrean erakitzearen ondorio gisa. Esaldiek, barnean, bor-bor egiten dute, eta sinfoniaren ildo dramatikoak, ostera, patxadaz eta ikusminez egiten du aurrera. Eraikuntza-mota horrek Brucknerren eta, batez ere, Sibeliusen sinfoniak dakartzkigu gogora: esaldi luzeak dituzte, zeinak, itxuraz, uzkur baitira zerbaitera iristeko. *Allegro assai*ren berezko egitura sinfonikoa (aurkezpena, garapena eta berraurkezpena) bigarren planora igarotzen da, arrapalada etengabe batek bultzatuta. Amaiera erabakitzailea da, baina ez guztiz.

Bigarren mugimendua *scherzo* bat da, hura ere oso azkarra, leherkorra izateraino, eta Waltonek *Presto, con malizia* deitu zion. Kritikari anglo-saxoiek ahalegina egiten dute han *malice* hori aurkitzeko; ingelesez, gaiztakeria, min egiteko nahia baino ez du esan nahi, baina, italieraz, *malizia* hitzak, gaztelaniazko *malicia* hitzak bezalaxe, bihurrikeria, asmamena eta trebetasuna ere esan nahi du. Hori eta *scherzo*aren zentzu

for “rhythmic emotion” reveals several of his influences. There is a kinship with the Russian Paris of Stravinsky and Prokofiev, and the Paris of *Les Six*, but the nervous agitation in the phrases of this symphony is very much a hallmark of the author. So too is the way he achieves harmonic solidity using tonal poles of gravity laid down in a surprising, almost continuous sequence of (long and seemingly impassive) pedal notes in the charge of the lowest instruments. The stability in the bass that this anchorage provides allows Walton to take liberties higher up, in the flight of the middle and treble instruments. Another of his signature devices is the lateness of events, the result of an obsessive, repetitive ideation. Each phrase may churn with internal energy, but the symphony's dramatic line advances haltingly and expectantly. This kind of construction, with long phrases that seem unwilling to resolve, recalls the symphonies of Bruckner and, above all, Sibelius. The actual symphonic structure of the *Allegro assai*, its exposition, development and recapitulation, takes a back seat to the onward rush of a relentless gallop. The finale wraps things up, but not entirely.

The *scherzo* that is the second movement also advances at a headlong, even explosive pace. Titled by Walton *Presto, con malizia*, English-speaking commentators struggle to find the “malice” in it, as their dictionary offers only one meaning; the desire to cause injury or distress. But the Italian *malizia*, like the Spanish *malicia*, includes and even privileges another definition; that of ingenuity or guile. It is this spirit, and the original, playful sense of the term *scherzo*, that dominates this extraordinary piece of music, which, moreover, demands from the orchestra remarkable virtuosity and a rhythmic coordination that is taxing in the extreme. Instrumental virtuosity is also present, albeit rather less aggressively, in

un gran esfuerzo de ajuste rítmico. También hay virtuosismo instrumental, aunque menos agresivo, en el *Andante con malinconia*. Oímos también pedales y percibimos cómo la uniformidad o incluso pobreza que les es propia acaba siendo vivificada por la lujuria de acentos y colores que suenan por encima. Esta transferencia de cualidades de una voz a otra que nuestro oído ejecuta es una muestra más del carácter creativo —mágico, dirían otros— de la percepción musical.

La partitura estaba dedicada a la baronesa Imma von Doernberg, su enamorada de entonces, que lo abandonó, causando, en parte, un desasosiego que lo dejó bloqueado a mitad del *finale*. Ante la presión de todos, Walton accedió a que Hamilton Harty dirigiera un estreno parcial con la Sinfónica de Londres, en el Queen's Hall, el 3 de diciembre de 1934. Su biógrafo Michael Kennedy cuenta que, con la fecha de entrega pospuesta ya dos veces, Walton recibió de su amigo Constant Lambert la sugerencia de insertar una fuga. «¿Una fuga? ¡Si no sé escribir fugas!», le contestó. «En el *Diccionario Grove de la música* —continuó Lambert—, hay un par de buenas páginas sobre eso». Walton se leyó esas páginas, escribió la fuga y el resto del movimiento le vino con facilidad. El sujeto de la tal fuga es waltonianamente largo, fragmentado, anguloso y lleno de fuerza. Se convierte en el corazón de una pieza asombrosa, enmarcada antes y después por secciones de música majestuosa. Al final, la inmensa energía musical acumulada se ve incrementada aún más por la incorporación de un segundo timbalero. En conjunto, es el movimiento perfecto para concluir esta sinfonía de «pura fuerza y urgencia humana», como dice Michael Steinberg. El estreno definitivo, con los cuatro movimientos, lo llevó a cabo en la misma sala del primero el mismo director, con la Sinfónica de la BBC, el 6 de noviembre de 1935. Walton no volvería a alcanzar nunca

ludiko zaharra nagusitzen dira aparteko pieza honetan; bestalde, birtuosismo nabarmena eskatzen dio orkestrari, baita erritmikoki doitzeko ahalegin handia ere. Birtuosismo instrumentala ere badago *Andante con malinconiarekin* mugimenduan, baina ez da hain agresiboa. Pedalak ere entzuten dira, eta garbi hautematen dugu nola suspertzen den haiei dagokien uniformetasuna edo, are, pobrezia, gainetik entzuten diren azentu eta koloreen oparotasunari esker. Gure entzumenak ahots batetik bestera transferitzen ditu ahots baten ezaugarriak; izan ere, musika-pertzepzioaren alderdi sortzailearen —edo, beste batzuen arabera, magikoaren— beste adierazgarri bat da hori.

Imma von Doernberg baroisari eskaini zitzaion partitura; konpositorearen orduko maitalea zen, baina baroisak utzi egin zuen, eta horrek eragin zion larriminak blokeatu egin zuen *finalearen* erdialdera. Denen presiopean, Waltonek onartu zuen Hamilton Hartyk zuzentzea Londresko Sinfonikoarekin egindako estreinaldi partzial bat, Queen's Hallen, 1934ko abenduaren 3an. Haren biógrafo Michael Kennedy dioenez, entrega-data bi aldiz geroratu zela ikusita, Waltoni iradokizun bat egin zion bere lagun Constant Lambertek: fuga bat txertatzea. «Fuga bat? Baina nik ez dakit fugak idazten!», erantzun zion Waltonek. «Musikaren Grove Hiztegia», jarraitu zuen Lambertek, «badira horri buruzko pare bat orrialde ego-ki». Waltonek orrialde horiek irakurri zituen, fuga idatzi, eta mugimenduaren gainerakoa erraz etorri zitzaion. Fuga haren subjektua waltontarra da: luzea, zatikatua, bihurria, eta indar handikoa. Pieza txundigarri baten bihotz bihurtzen da, eta musika handientsuko atalen artean kokatuta dago. Azkenean, metatutako energia ugaria are gehiago handitzen da bigarren tinbalari bat sartzean. Oro har, mugimendu ezin hobea da sinfonia hau amaitzeko; Michael Steinbergen hitzetan, sinfonia hori «indar hutsa eta giza

the *Andante con malinconia*. Pedal notes are again to the fore and we are struck by how the uniformity, even poverty of their sound is enlivened by the sensual play of the accents and colors that sound above them. This transfer of qualities that our ear makes from one voice to another gives further proof of the creative – some would say magical – nature of musical perception.

The score is dedicated to Baroness Imma von Doernberg, whom he was in love with at the time, and whose leaving him was among the causes of the anxiety that made him abandon the finale halfway through. Pressed on all sides, Walton agreed to have Hamilton Harty conduct a partial premiere with the London Symphony Orchestra at Queen's Hall on December 3, 1934. According to his biographer Michael Kennedy, after twice postponing delivery of the score, Walton was urged by his friend Constant Lambert to insert a fugue. "A fugue? I don't know how to write fugues!" he replied. "There are a couple of rather good pages on the subject in *Grove's Dictionary*," Lambert insisted. So Walton read those pages, wrote the fugue and the rest of the movement came to him easily. The subject of the fugue is Waltonianly long, fragmented, angular and forceful. And it becomes the heart of an astonishing passage, framed by two sections of majestic music. At its close, the vast musical energy amassed is expanded even further by the addition of a second timpanist, concluding what is a perfect final movement to this symphony of "sheer human urgency and strength," as Michael Steinberg describes it. Its definitive premiere, with all four movements, took place in the same venue on November 6, 1935, with the same conductor, only this time leading the BBC Symphony Orchestra. Walton would never again hit the mark in quite the same way, either in his concertos for violin (1939) or cello (1956), his Chaucerian opera

este grado de acierto, ni en sus conciertos para violín (1939) y violonchelo (1956) ni en su ópera chauceriana *Troilo y Crésida* (1954) ni en su *Segunda sinfonía* (1960).

Pocos estarían de acuerdo en otorgar a Walton un puesto en la primera fila de los compositores del siglo xx, pero su *Primera sinfonía* merece, sin duda, figurar en la de las sinfonías.

premia» da. Behin betiko estreinaldia, lau mugimenduez osatua, zuzendari berak egin zuen, lehenengoaren areto berean, BBCren Orkestra Sinfonikoarekin, 1935eko azaroaren 6an. Walton inoiz ez zen berriro iritsiko trebetasun-maila horretara, ez biolinerako eta biolontxelorako kontzertuetan (1939 eta 1956, hurrenez hurren), ez *Troilo eta Kresida* opera chaucertarrean (1954), ezta *Bigarren sinfonian* ere (1960).

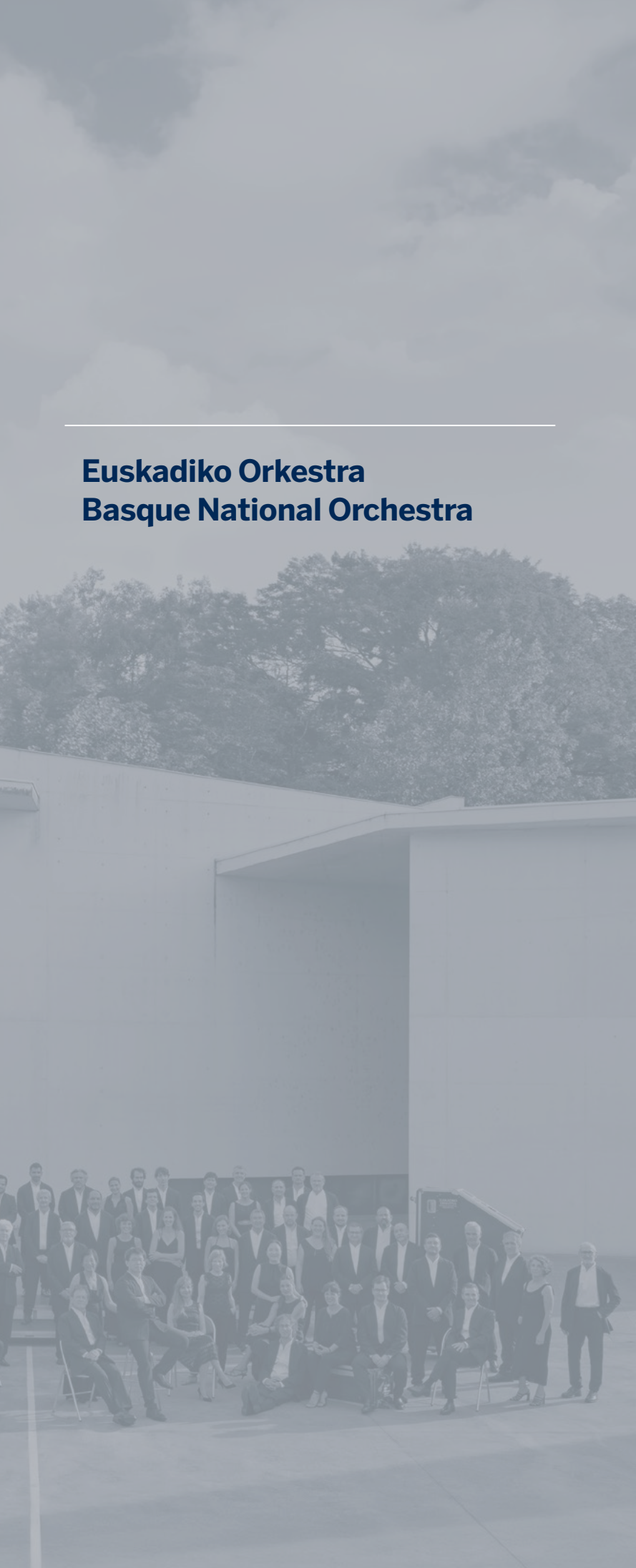
Gutxik jarriko lukete Walton xx. mendeko konpositoreen lehen lerroan, baina haren *Lehenengo sinfoniak* sinfonien lehen lerroan egotea merezi du, zalantzarik gabe.

Troilus and Cressida (1954) or his *Second Symphony* (1960).

Few perhaps would accord Walton a place in the top echelon of 20th century composers, but his *First Symphony* certainly deserves to rank high on the list of symphonies.



Euskadiko Orkestra
Basque National Orchestra



Euskadiko Orkestra asiste a los Premios Fronteras del Conocimiento en calidad de principal orquesta asociada, y como tal mantiene un compromiso con la Fundación BBVA. Ambas comparten el interés por la realización de importantes proyectos, como la celebración de este concierto de homenaje a las/os galardonadas/os que la orquesta inicia ya en el año 2015, o el proyecto *Tesela*, un amplio mosaico de creación contemporánea internacional de inspiración vasca, exportado a importantes escenarios como la Bienal de Venecia.

Euskadiko Orkestra es hoy una formación sinfónica de referencia en el ámbito estatal y de creciente proyección internacional. Su actividad es seguida por miles de personas a través de sus conciertos presenciales y de diferentes soportes digitales. Una asentada y bien estructurada actividad la lleva a actuar de manera permanente en cuatro ciclos sinfónicos en sus sedes de Bilbao (Euskalduna Bilbao), Vitoria (Conservatorio de Música Jesús Guridi), San Sebastián (Kursaal) y Pamplona (Baluarte). En su ADN está el dirigirse a diferentes públicos, también a través de sus ciclos de música de cámara, de público familiar y escolar, y de una creciente labor social enfocada a la inclusión de personas con distintas capacidades.

Una intensa producción discográfica centrada fundamentalmente en la creación sinfónica de compositoras/es vascas/os aborda también la grabación de nuevos repertorios con una clara intención por promover e impulsar la creación vasca. Cabe destacar el proyecto *Elkano: Mundubira Musika Bidelagun*, un compendio de cinco obras encargadas a cinco compositoras/es en el marco del quinto centenario de la primera vuelta al mundo de la mano de Juan Sebastián Elcano. También hay que señalar sus últimas grabaciones dedicadas a la obra sinfónica de Maurice Ravel, a autores

Euskadiko Orkestrak orkestra elkartu gisa parte hartzen du Ezagutzaren Mugak Sarietan, eta, hortaz, konpromisoa dauka BBVA Fundazioarekin. Biek dute proiektu sendoak bultzatzeko interesa, hala nola sarrituen omenezko kontzertu hau, orkestrak 2015etik egiten duena, edo *Tesela* proiektua, hots, euskal inspirazioko nazioarteko sorkuntza garaikideko mosaiko zabal bat, Veneziako Bienalera eta beste zenbait eszenatoki ezagunetara eraman dena.

Euskadiko Orkestra erreferentziazko talde sinfonikoa da Espainian gaur egun, eta gero eta presentzia nabarmenagoa du nazioartean. Milaka lagunek jarraitzen diote orkestraren jarduerari, nola zuzenean hala zenbait euskarri digitalen bidez ematen dituen kontzertuen bidez. Ongi finkatu eta egituratutako jarduerari esker, lau ziklo sinfonikotan parte hartzen du modu iraunkorrean: Bilbo (Euskalduna Bilbao), Gasteiz (Jesús Guridi Musika Kontserbatorioa), Donostia (Kursaal) eta Iruñea (Baluarte). Berezkoa du askotariko herritarrengana heltzea, familientzako eta ikasleentzako ganbera-musikako zikloen bidez, adibidez, eta gaitasun ezberdinak dituztenen inklusiorako gizarte-lan gero eta handiagoaren bitartez.

Ekoizpen diskografiko handia du, euskal konpositoreen sorkuntza sinfonikoari emana, batez ere, baina errepertorio berriak ere grabatzen ditu, euskal sorkuntza sustatzeko helburuarekin. Azpimarratzekoa da *Elkano: Mundubira Musika Bidelagun* proiektua, Juan Sebastián Elkanok egindako lehen mundu-biraren bosgarren mendeurrena dela-eta konpositore banari enkargatutako bost obrako sorta, alegia. Aipatzekoak dira, halaber, egin dituen azken grabazioak: Maurice Ravelen obra sinfonikoarena, oso ezagunak izan ez arren interes musikalki handia duten musikari amerikarrena eta Gabriel Erkorekaren lanarena. Grabazio horiek Ondine zigilu finlandiarrarekin egin dira,

The Basque National Orchestra, principal partner orchestra of the Frontiers of Knowledge Awards, continues its close association with the BBVA Foundation. Both organizations share an eagerness to undertake ambitious projects, like this gala concert in honor of laureates, at which the orchestra first performed in 2015, or the *Tesela* initiative, a broad mosaic of international contemporary creation of Basque inspiration, exported to major cultural gatherings like the Venice Biennale.

One of Spain's foremost symphonic ensembles, with a growing international presence, its activity is followed by thousands of people through its on-site concerts and on diverse digital platforms. The orchestra works to an established, carefully structured program of four permanent symphonic seasons at its venues in Bilbao (Euskalduna Bilbao), Vitoria (Jesús Guridi Conservatory of Music), San Sebastián (Kursaal) and Pamplona (Baluarte). Part of its DNA is to reach out to diverse audiences, which it does through its chamber music cycles for families and schools, and an expanding social agenda geared to the inclusion of differently abled people.

Its extensive recorded output, centred on symphonic works by Basque composers, also features new repertoires in a bid to promote and nurture Basque creation. A case in point is the project *Elkano: Mundubira Musika Bidelagun*, a set of five pieces commissioned from five composers to mark the fifth centenary of Juan Sebastián Elcano's first circumnavigation of the globe. Among its recent recordings are those devoted to the symphonic works of Maurice Ravel, a selection of lesser known but musically rewarding American composers, and Gabriel Erkoreka. Issued under the Finnish label Ondine, these releases have attracted rave reviews from specialist publications around the world, from Japan to Australia to the United States.

americanos poco conocidos, pero de gran interés musical, y a Gabriel Erkoreka. Estas grabaciones, que llevan factura del sello finlandés Ondine, están recibiendo las mejores críticas de los medios especializados de todo el mundo, desde Japón y Australia hasta Estados Unidos.

Euskadiko Orkestra actúa también como formación invitada en festivales de verano, ópera, conciertos extraordinarios, etc. Hay que destacar su clara vocación internacional y su interés por trasladar al exterior su proyecto cultural, lo que la ha convertido a través de su ya superada veintena de giras internacionales en embajadora de la cultura vasca.

eta kritikarik onenak jasotzen ari dira mundu osoko hedabide espezializatuan: Japonian, Australian eta Estatu Batuetan, esaterako.

Euskadiko Orkestra talde gonbidatu gisa aritzen da udako jaialdietan, operan, ezohiko kontzertuetan eta abar. Nabarmentzekoak dira orkestraren nazioarteko bokazioa eta bere proiektu kulturala atzerrian erakusteko duen interes berezia. Izan ere, nazioarteko hogeitaz bira baino gehiago egin ondoren, euskal kulturaren enbaxadore bilakatu da.

The Basque National Orchestra also guests at summer festivals, opera productions, special concerts, etc. The desire to extend its artistic project beyond national borders has taken it, to date, on over a score of international tours as ambassadors of Basque culture.



CONCERTINO INVITADO
KONTZERTINO GONBIDATUA
GUEST CONCERTMASTER

Franz-Markus Siegert

VIOLINES PRIMEROS
LEHEN BIOLINAK
FIRST VIOLINS

Xabier de Felipe ¹
José Ignacio Aizpiri
Inmaculada Aramburo
David Carmona
Marie Gaillard
Alexandre Kozouline
Óscar López
Maite Menéndez
Larraitx Oartzabal
Ortzi Oihartzabal
Itziar Prieto
Maialen Rezabal
Aleksandra Ivanovski

VIOLINES SEGUNDOS
BIGARREN BIOLINAK
SECOND VIOLINS

Xabier Gil ²
Raquel Cortinas ²
Mikel Ibáñez ³
Amaia Asurmendi
Virgile Demillac
Ludwik Hamela
Anne-Marie Harmat
Antoni Kosc
Clara Rocío
Przemek Pujanek
Ricardo Ruiz
Igor Torre

VIOLAS
BIOLAK
VIOLAS

Pawel Krymer ²
Monika Mazur ³
Maite Abasolo
Esther Alba
Pascal Arnaud
Natacha Dupuy-Scordamaglia
Justyna Janiak-Krymer
Arkaitz Martínez Echeverría
Sergio Montero
Yann Seyrac

VIOLONCHELOS
BIOLONTXELOAK
CELLOS

Juan Ignacio Emme ²
Flore Lefevre ³
Alexandre Alvarez
Misael Lacasta
Jon Larraz
Alejandro Saúl Martínez
Pascale Michaud
Yi-Wen Wang

CONTRABAJOS
KONTRABAXUAK
DOUBLE BASSES

Paloma Torrado ²
Marc Sirera ³
Guangyao Zhao
Mehmet Sönmez
Pierre Torrent
Victor Bogdanov

ARPAS
HARPAK
HARPS

Iván Bragado ²

FLAUTAS
FLAUTAK
FLUTES

Hélène Billard-Alirol ²
Ander Erburu

OBOES
OBOEAK
OBOES

Javier Lecumberri ²
Pascal Laffont

CLARINETES
KLARINETEAK
CLARINETS

Luis Cámara ²
Stéphane Langlois

FAGOTS
FAGOTAK
BASSOONS

François Proud ²
Anne Charlotte Lacroix

TROMPAS
TRONPAK
FRENCH HORNS

Marcos Cruz ²
Álvaro Parrón
Xabier Sarasa
Marianne Tauzin

TROMPETAS
TRONPETAK
TRUMPETS

José Forte ²
Jesús Castillo
Miguel Etxepare

TROMBONES
TRONBOIAK
TROMBONES

Christophe Sanchez ²
Arnaud Mandoche ²
Daniel Ruibal (Trombón bajo /
Tronboi baxua / Bass trombone)

TUBA

Óscar Abella ²

TIMBALES Y PERCUSIÓN
TINBALAK ETA PERKUSIOA
TIMPANI AND PERCUSSION

Anthony Lafargue ⁴
Igor Arostegi ²
Alba Rodríguez ⁵
Xabier Peña

CELESTA
ZELESTA
CELESTA

Belén Sierra

¹ Ayuda de concertino
Kontzertino laguntzailea
Assistant concertmaster

² Solista
Bakarlaria
Soloist

³ Primer tutti
Lehen tuttia
First tutti

⁴ Timbal solista
Tinbal bakarlaria
Timpani soloist

⁵ Ayuda de solista
Bakarlari laguntzailea
Assistant soloist



Akiko Suwanai

Violín | Biolina | Violin



La violinista japonesa Akiko Suwanai ha sido la ganadora más joven del Concurso Internacional Chaikovsky de Moscú en toda la historia del certamen. Ganó, además, el Concurso Internacional de Violín Premio Paganini de Génova y el Concurso Internacional de Música Reina Elisabeth de Bruselas.

Ha actuado con orquestas y directores como la Budapest Festival Orchestra e Iván Fischer, NHK Symphony Orchestra y Tadaaki Otaka, Tonkünstler Orchester y Jun Märkl, Orquesta de València y Shiyoon Sung, y Yomiuri Nippon Symphony Orchestra y Alejo Pérez. Junto a la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, interpretó el *Concierto para violín* de Ligeti, obra que seguirá ejecutando con motivo de la celebración del aniversario del compositor. Otras de sus interpretaciones han sido con la National Symphony Orchestra de Washington y Gianandrea Nosedá, Camerata Salzburg, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin y Vladimir Jurowski, Staatskapelle Dresden y Peter Eötvös, Detroit Symphony Orchestra y Leonard Slatkin, Philadelphia Orchestra y Pablo Heras-Casado, Helsinki Philharmonic Orchestra y Susanna Mälkki, e Israel Philharmonic Orchestra y Gianandrea Nosedá.

Suwanai disfruta con el aprendizaje de nuevo repertorio y la interpretación de obras de compositores menos conocidas. En 2021, grabó para Universal Music las sonatas y partitas para violín solo de Bach. Otras grabaciones en temporadas anteriores han sido las obras de Tōru Takemitsu, con la NHK Symphony Orchestra y Paavo Järvi, para RCA, y en 2007, *Seven*, de Peter Eötvös, en el Festival de Lucerna junto a Pierre Boulez, y en los BBC Proms, con Susanna Mälkki y la Philharmonia Orchestra. También ofreció los estrenos de los conciertos de James MacMillan, Esa-Pekka Salonen y Krzysztof Penderecki.

En 2012 creó un festival en Tokio del que es su directora artística, donde combina música de cámara con repertorio orquestal, así como estrenos y encargos de compositores japoneses. Con este festival, Suwanai ha estrenado en Japón el *Concierto para violín* de Karol Beffa junto a la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, entre otros. Akiko Suwanai toca el violín Guarneri del Gesù Charles Reade de 1732.

Akiko Suwanai biolinista japoniarra izan da Moskuko Txaiikovski Nazioarteko Lehiaketa inoiz irabazi duen musikaririk gazteena. Horretaz gainera, Genovako Premio Paganini Nazioarteko Biolin Lehiaketa eta Bruselako Elisabeth Erregina Musikaren Nazioarteko Lehiaketa irabazi zituen.

Gaur egun, orkestra eta zuzendari askotarikoekin aritzen da; besteak beste, hauekin: Budapest Festival Orchestra eta Iván Fischer, NHK Symphony Orchestra eta Tadaaki Otaka, Tonkünstler-Orchester eta Jun Märkl, Orquesta de València eta Shiyoon Sung, eta Yomiuri Nippon Symphony Orchestra eta Alejo Pérez. Asturiasko Printzerriko Orkestra Sinfonikoarekin batera, Ligetiren *Biolinerako kontzertua* interpretatu zuen, eta lan hori jotzen jarraituko du konpositorearen urteurrenaren ospakizuna dela eta. Beste interpretazio batzuk ere egin ditu orkestra hauekin: Washingtongo National Symphony Orchestra eta Gianandrea Nosedá, Camerata Salzburg, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin eta Vladimir Jurowski, Staatskapelle Dresden eta Peter Eötvös, Detroit Symphony Orchestra eta Leonard Slatkin, Philadelphia Orchestra eta Pablo Heras-Casado, Helsinki Philharmonic Orchestra eta Susanna Mälkki, eta Israel Philharmonic Orchestra eta Gianandrea Nosedá.

Suwanai atsegin handiz ikasten du erreperitorio berria, eta oso begiko du konpositoreen lan ezezagunak interpretatzea. 2021ean, Bachen biolin bakarrerako sonatak eta partitak grabatu zituen Universal Music etxearentzat. Aurreko denboraldietan, Tōru Takemitsuren lanak grabatu zituen RCA etxearentzat, NHK Symphony Orchestrarekin eta Paavo Järvirekin. 2007an, berriz, Peter Eötvös-en *Seven* Luzernako Jaialdian, Pierre Boulezekin batera, bai eta BBC Proms jaialdian ere, Susanna Mälkki eta Philharmonia Orchestrarekin. Gainera, James MacMillan, Esa-Pekka Salonen eta Krzysztof Pendereckiren kontzertuen estreinaldiak ere eskaini zituen.

2012an, jaialdi bat sortu zuen Tokion, eta bera da bertako zuzendari artistikoa. Ganberamusika eta orkestra-errepertorioa uztartzen ditu han, bai eta Japoniako konpositoreen estreinaldiak eta enkarguak ere. Jaialdi horretan, Karol Beffaren *Biolinerako kontzertua* estreinatu du Suwanai Japonian, Deutsche Kammerphilharmonie Bremenekin batera, besteak beste. Akiko Suwanai 1732ko Guarneri del Gesù Charles Reade biolina jotzen du.

Japanese violinist Akiko Suwanai was the youngest winner in the whole history of the International Tchaikovsky Competition (Moscow). She has also won the "Premio Paganini" International Violin Competition (Genoa) and the Queen Elisabeth International Music Competition (Brussels).

She has appeared with orchestras and conductors like the Budapest Festival Orchestra and Iván Fischer, NHK Symphony Orchestra and Tadaaki Otaka, Tonkünstler Orchester and Jun Märkl, Orquesta de València and Shiyoon Sung, and Yomiuri Nippon Symphony Orchestra and Alejo Pérez. With the Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, she has performed Ligeti's *Violin Concerto*, a work she will reprise to mark the occasion of the composer's anniversary. Other of her engagements include those with the Washington-based National Symphony Orchestra and Gianandrea Nosedá, Camerata Salzburg, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin and Vladimir Jurowski, Staatskapelle Dresden and Peter Eötvös, Detroit Symphony Orchestra and Leonard Slatkin, Philadelphia Orchestra and Pablo Heras-Casado, Helsinki Philharmonic Orchestra and Susanna Mälkki, and the Israel Philharmonic Orchestra and Gianandrea Nosedá.

Suwanai takes pleasure in learning new repertoire and performing composers' lesser known works. In 2021 she recorded Bach's sonatas and partitas for solo violin on Universal Music. Among her earlier recordings are works by Tōru Takemitsu with the NHK Symphony Orchestra and Paavo Järvi for RCA, and, in 2007, Peter Eötvös's *Seven* at the Lucerne Festival with Pierre Boulez, and at the BBC Proms with Susanna Mälkki leading the Philharmonia Orchestra. She has also premiered concertos by James MacMillan, Esa-Pekka Salonen and Krzysztof Penderecki.

In 2012 she launched a festival in Tokyo, of which she is Artistic Director, featuring orchestral and chamber concerts along with premieres and commissioned works from Japanese composers. The violinist herself has offered the Japanese premiere at this event of Karol Beffa's *Violin Concerto* with the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, among other works. Akiko Suwanai performs on the "Charles Reade" Guarneri del Gesù violin of 1732.



Fabián Panisello

Director | Zuzendaria | Conductor

Fabián Panisello (Argentina/España) reúne las facetas de compositor, director y profesor a alto nivel.

Es muy apreciado por sus versiones referenciales de la música de los siglos XX y XXI. Fundador y director de PluralEnsemble, ha estrenado innumerables obras de los más representativos compositores contemporáneos. Ha actuado en festivales como Donaueschinger Musiktage, la Bienal de Venecia, Otoño de Varsovia, Wien Modern, Présences, Ars Musica... Su creciente actividad le lleva en 2024-2025 a dirigir conjuntos como Israel Contemporary Players o Cantus Ensemble (Croacia), y a debutar con la Tonkünstler Orchester, Orquesta Sinfónica de Galicia, Euskadiko Orkestra y Savaria Szimfonikus Zenekar (Hungría).

Catedrático de Composición en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, colabora también como invitado en otras instituciones superiores, como la Royal Academy of Music de Londres, Peter Eötvös Contemporary Music Foundation de Budapest, Jerusalem Academy of Music and Dance o China Conservatory of Music de Pekín.

Se formó en el Mozarteum de Salzburgo en Composición, y con Peter Eötvös en Dirección. Su música «llena de ideas, intensa y rebosante de energía» (Stockhausen) es interpretada por el Cuarteto Arditti, Ensemble Modern, y orquestas como la Orquesta y Coro Nacionales de España, BBC Symphony Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, SWR Symphonieorchester, Orquesta Sinfónica RTVE, Tonkünstler Orchester, entre otras formaciones. En los últimos años ha estrenado sus óperas *Le Malentendu* y *Les Rois Mages*, presentadas en Viena, Niza, Berlín, Buenos Aires, Tel Aviv o Madrid, además de *Die Judith von Shimoda*, encargo del Bregenzer Festspiele, nominada como mejor estreno de 2024 por el Österreichischer Musiktheaterpreis.

Fabián Panisello (Argentina/España) goimailako konpositorea, zuzendaria eta irakaslea da aldi berean.

Oso estimatuak dira XX. eta XXI. mendeko musikaren Paniselloren bertsio erreferentzialak. PluralEnsemblearen sortzailea eta zuzendaria da, eta konpositore garaikide ezagunen ezin konta ahala obra estreinatu ditu. Jaialdi askotan aritu izan da: Donaueschinger Musiktage, La Biennale di Venezia, Varsoviako Udazkena, Wien Modern, Présences, Ars Musica eta beste askotan. Gero eta aktiboago dabilenez, talde ugarentzat aritu da zuzendari lanetan 2024-2025 denboraldian, hala nola Israel Contemporary Players eta Kroaziako Cantus Ensemble taldeentzat, eta debuta egin du Tonkünstler Orchesterrekin, Galiziako Orkestra Sinfonikoarekin, Euskadiko Orkestrarekin eta Savaria Szimfonikus Zenekarekin (Hungaria).

Konposizio katedraduna da Sofia Erregina Goi Musika Eskolan, eta gonbidatu gisa elkarlanean aritzen da goimailako beste instituzio batzuekin; adibidez: Lodreseko Royal Academy of Music, Budapesteko Peter Eötvös Contemporary Music Foundation, Jerusalem Academy of Music and Dance eta Beijinggo China Conservatory of Music.

Konposizioa ikasi zuen Salzбургoko Mozarteumen, eta Zuzendaritza Peter Eötvösekin. Haren musika «ideiaz josia, bizia eta energiaz betea» (Stockhausen) Arditti laukoteak, Ensemble Modernek eta hainbat orkestrak jo izan dute; besteak beste, hauek: Espainiako Orkestra eta Abesbatza Nazionalea, BBC Symphony Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, SWR Symphonieorchester, RTVE Orkestra Sinfonikoa eta Tonkünstler Orchester. Azken urteetan, *Le Malentendu* eta *Les Rois Mages* operak estreinatu ditu, eta Vienan, Nizan, Berlinen, Buenos Airesen eta Tel Aviven aurkeztu, besteak beste. *Die Judith von Shimoda*

Fabián Panisello (Argentina/Spain) combines the roles of composer, conductor and teacher at the very highest level.

He is internationally recognized for his interpretations of 20th and 21st century music and, as founder and director of PluralEnsemble, has premiered numerous works by eminent contemporary composers. Panisello has appeared at festivals like the Donaueschinger Musiktage, the Venice Biennale, Warsaw Autumn, Wien Modern, Présences and Ars Musica. He will shortly conclude a particularly busy 2024-2025 season having conducted the Israel Contemporary Players and Cantus Ensemble (Croatia), among others, as well as making his debut with the Tonkünstler Orchester, Orquesta Sinfónica de Galicia, Basque National Orchestra, and Savaria Szimfonikus Zenekar (Hungary).

Professor of Composition at the Escuela Superior de Música Reina Sofía, he has also held guest positions at higher music institutions such as the Royal Academy of Music in London, Peter Eötvös Contemporary Music Foundation in Budapest, Jerusalem Academy of Music and Dance and China Conservatory of Music in Beijing.

Panisello received his musical training at the Mozarteum in Salzburg (composition) and with Peter Eötvös (conducting). His works, described by Karlheinz Stockhausen as "full of ideas, intense and bursting with energy," have been performed by the Arditti Quartet, Ensemble Modern, and orchestras like Orquesta y Coro Nacionales de España, BBC Symphony Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, SWR Symphonieorchester, Orquesta Sinfónica RTVE and Tonkünstler Orchester. On the opera stage, his works *Le Malentendu* and *Les Rois Mages* have been performed in Vienna, Nice, Berlin, Buenos Aires, Tel Aviv and Madrid, while *Die*

Durante la última temporada se ha estrenado su *Concierto para trompa* (Radovan Vlatković, Erik Nielsen, Orquesta Sinfónica RTVE), *Seven Japanese Sketches* (Ramón Ortega, Amaryllis Quartett), *L'âge de la raison* (Pasquale Corrado, Syntax Ensemble) y *Written in Blue* (Manuel Blanco, Zsolt Nagy, Sinfonietta de la Escuela Superior de Música Reina Sofía). Fabián Panisello es compositor residente del Grafenegg Festival.

Publica sus obras con Edition Peters de Leipzig.

ere estreinatatu du, Bregenzer Festspielereen enkarguz egin, eta 2024an estreinatutako lan onenaren izendapena jaso zuen Österreichischer Musiktheaterpreisen eskutik.

Azken denboraldian, honako hauek estreinatatu ditu: *Tronparako kontzertua* (Radovan Vlatković, Erik Nielsen, RTVE Orkestra Sinfonikoa), *Seven Japanese Sketches* (Ramón Ortega, Amaryllis Quartett), *L'âge de la raison* (Pasquale Corrado, Syntax Ensemble) eta *Written in Blue* (Manuel Blanco, Zsolt Nagy, Sofia Erregina Goi Musika Eskolako Sinfonietta). Fabián Panisello konpositore egoiliarra da Grafenegg Festivalen.

Bere lanak Leipzigecko Edition Petersekin argitaratzen ditu.

Judith von Shimoda, commissioned by the Bregenzer Festspiele, numbered among the nominees for best world premiere in the 2024 Austrian Music Theatre Prize.

Other recent premieres of his works include *Horn Concerto* (Radovan Vlatković, Erik Nielsen, Orquesta Sinfónica RTVE), *Seven Japanese Sketches* (Ramón Ortega, Amaryllis Quartett), *L'âge de la raison* (Pasquale Corrado, Syntax Ensemble) and *Written in Blue* (Manuel Blanco, Zsolt Nagy, Sinfonietta de la Escuela Superior de Música Reina Sofía). Fabián Panisello is currently composer-in-residence in the Grafenegg Festival.

His music is published by Edition Peters, Leipzig.

Créditos

Kredituak

Credits

Fundación BBVA

Edificio de San Nicolás · Plaza de San Nicolás, 4 · 48005 Bilbao
 Palacio del Marqués de Salamanca · Paseo de Recoletos, 10 · 28001 Madrid
 España / Espainia / Spain
www.fbbva.es

Traducción al euskera / Euskarazko itzulpena / Basque translations

Elhuyar

Traducción al inglés / Ingelesezkot itzulpena / English translations

Karen Welch

Créditos fotográficos / Argazkien kredituak / Photo credits

Todas las fotos Fundación BBVA, excepto /
 Argazki guztiak BBVA Fundazioarenak dira, salbu eta /
 All photos BBVA Foundation, except:

- 11 (Svetlana Mojsov) Foto cortesía de: / Kortesiazt utzitako argazkia: /
 Photo courtesy of: The Rockefeller University
- 36, 38 Alex Abril
- 40 Marco Borggreve
- 42 Alejandro García Ortiz

Diseño gráfico / Diseinu grafikoa / Graphic design

Nu comunicación

Impresión / Inprimaketa / Printed by

Gráficas Ingugom

Depósito legal / Lege-gordailua / Legal deposit: BI 00419-2025

Impreso en España / Espainian inprimatua / Printed in Spain

Impreso en papel ecológico / Paper ekologikoan inprimatua / Printed on environmentally responsible paper

An abstract graphic consisting of several thin, light gray lines that form overlapping circles and arcs, primarily located on the left side of the page.

XVII Edición
**Premios
Fundación BBVA
Fronteras del
Conocimiento**

XVII. Edizioa
**BBVA Fundazioa
Ezagutzaren
Mugak
Sariak**

17th Edition
**BBVA Foundation
Frontiers of
Knowledge
Awards**



Fundación
BBVA

Con la colaboración del
Laguntzailea
With the collaboration of



CSIC
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS