

# El **b**oletín

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao





## Sociedad Filarmónica de Bilbao



ESTE SÉPTIMO NÚMERO DE NUESTRO BOLETÍN que sale a la luz justo antes de las vacaciones de agosto, quiere dar cuenta de varios trabajos relacionados con nuestra próxima temporada de conciertos, además de contar con otros de índole general.

Queremos resaltar la programación, como inauguración de la temporada, de la Integral de la obra de cámara de Ravel. El 10 de noviembre de 1928, se celebró en la Filarmónica un memorable concierto, dedicado a las obras del insigne compositor Maurice Ravel, en el que tomó parte el autor, como director y pianista, Madeleine Grey (cantante), Claude Levy (violinista) y la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Ravel vino a Bilbao y en Bilbao quedó afincado por el recuerdo y fidelidad a su obra, como muy bien lo expresó Pablo Bilbao Aristegui. Hoy, 80 años después, los hermanos Capuçon al frente de un renombrado grupo de instrumentistas y con la cantante Lola Casariego, harán en dos sesiones todo este extraordinario repertorio.

A distintas opiniones, entre la relación de la vida y la obra de Ravel, se dedica nuestro primer artículo, vinculado a esta efeméride.

La conmemoración del bicentenario de Mendelssohn, da lugar a un escrito sobre este compositor, quizá un poco oscurecido frente a otros compositores que nacieron casi al mismo tiempo: Schumann y Chopin en 1810, Liszt en 1811 y Wagner en 1813. De él se interpretará una variada muestra de sus obras.

Dos son los trabajos de carácter general. El primero trata sobre las obras de cámara con piano: El trío, el cuarteto y el quinteto con piano, que constantemente mantiene la Filarmónica en su programación. El segundo, pedagógico, sobre las edades de la música. Los diferentes estilos musicales en relación con el oyente.

La semblanza musical está dedicada a esa gran figura del piano como fue Alfred Cortot, además de practicar otras muchas actividades. El gran pianista Stephen Hough le dedicará su recital.

En la entrevista Renaud Capuçon, “alma mater” del conjunto que interpretará a Ravel, contesta a las preguntas relacionadas con las obras de los dos programas.

Finalmente, un detallado avance del primer trimestre, seguido de un esbozo del resto de la programación de la temporada, completa este número.

Confiamos que todo sea de su agrado.

Asís de Aznar  
*Presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao*

# La relación de la vida y la obra de Maurice Ravel

ESTE CURSO 2008-09 de la Sdad. Filarmónica se abre con el programa integral de música de cámara de Maurice Ravel. Son obras que se inician en 1897 y finalizan en 1924. Antes de estas partituras camerísticas, Ravel había escrito ya otras de otro género y tras 1924 compondría todavía obras de distinta clase (entre ellas, sus dos conciertos para piano) hasta 1933, año en que está fechada su última creación: *Don Quichotte à Dulcinée* cuyo segundo movimiento es curiosamente un “Zortziko basque”, si bien se le titula también como “Chanson épique”.

Pero en este artículo no se tratará sobre su música de cámara, ya que habla de ello Renaud Capuçon en la entrevista de este Boletín, ni tampoco sobre otro género. Este escrito se limita a mostrar algunas declaraciones generales sobre el arte raveliano aparecidas en ciertos libros, precisamente en algunos no muy conocidos.

En vida de Maurice Ravel, fue Roland-Manuel el único que escribió libros sobre el compositor. Se trata de *Maurice Ravel et son oeuvre*, de 1914, y *Maurice Ravel et son oeuvre dramatique*, de 1928, dos estudios que sin duda fueron utilizados luego como base de muchas obras de otros autores, merced entre otros valores a la estrecha relación que hubo entre el autor biográfico y el músico. Antes de 1937, año en que murió Ravel, sí que se habían publicado algunos artículos y entrevistas, siendo por ejemplo un documento de mucho interés el de la *Revue Musicale* de abril de 1925, número especial dedicado al músico.

Resulta curioso que en la bibliografía que aparece en el amplio y conocido tomo *Maurice Ravel*, de Marcel Marnat, de 1986, no figure la biografía publicada (sin nombre de su autor) por Grasset en junio de 1938, o sea seis meses después de la muerte del músico, siendo probablemente el primer libro “recordatorio”, junto con el titulado *A la gloire de Ravel*, de Roland-Manuel, de aquel mismo año. El de la edición Grasset no es una obra extensa, pero contiene ya el catálogo pleno de las obras ravelianas así como una historia no muy amplia pero sí de datos curiosos. Por ejemplo, al comentar las opiniones sobre el concierto que se dio en 1899 en el Nouveau-Théâtre, con el estreno del *Sheherazade* raveliano, informa que Willy lo calificó en su crítica como «un torcido marcaje de la escuela rusa (un mondongo de Rimsky hecho por un debussysta ansioso de igualar a Erik Satie) que indispuso al auditorio el cual, molestado además por los agresivos bravo de un lote de un claqué de corta edad, protesta y silba. ¿Por qué esta crueldad? Yo la lamento a la vista del joven Ravel, debutante mediocrementemente dotado, ciertamente, pero que podrá quizá, en una decena de años, llegar a algo, con condición de trabajar mucho».



1912. Ravel descifrando *Daphnis* en compañía de Nijinski

Como puede verse, es una sentencia increíble esta de Willy refiriéndose a Ravel, quien dirigió su obra con la “Orchestre de la Société Nationale” estrenando su obertura *Schéhérazade*. Considérese que para entonces, el exigente Gabriel Fauré, quien llevaba ya tres años de profesor en el Conservatoire parisino (donde Ravel estaba como alumno) admiraba ya esta obertura, primera obra sinfónica del autor, quien le había entregado esta partitura, así como la de la *Pavane pour une infante défunte*. En fin, toda historia cuenta con pasos rectos y torcidos.

Algunos autores “combinan” el sentido de la vida raveliana con su obra, mientras otros se refieren a lo contrario. Así, hay todo tipo de comentarios y análisis. En 1957, veinte años después de la muerte de Ravel, Jules Van Ackere publica un libro, mucho más conocido que el de la edición Grasset, sobre el músico de Ciboure. En la Introducción de esta obra, Van Ackere señala que «la vida de Ravel no sabría explicarnos su arte. La vida ha dado a Ravel lo que ella nos reserva a todos: amistades, celos, prosperidad, cambios. Todo ello nada tiene que ver con su música». Así, luego se refiere este autor a las obras de Jankélevitch, de A. Machabey, del inglés Norman Demuth, del suizo Willy Tappolet, del americano M. Gross, del suizo K. Akeret... para indicar que se ocupan bastante poco del análisis de las composiciones. En cambio, juzga que las mejores monografías son las de Roland-Manuel «quien ha conocido íntimamente al maestro».

Y es Roland-Manuel, compositor, crítico y musicólogo nacido en 1891, quien firma el prólogo de esta obra de Van Ackere. Dice allí: «En cierto sentido, puede decirse que, para un Ravel, el oficio es todo, puesto que le inspira en sí dictando las cosas. Sus fines están siempre claramente deducidos de sus medios, de suerte que su maestría prorrumpe igualmente en los diferentes géneros que él ha cultivado, aunque haya encontrado, quizá, su expresión más decidida y la más original en el de la música

instrumental. Desde el inicio de su actividad creativa, Ravel llevará, desde el academicismo más estricto, el instrumento de sus audacias más aguzadas, de forma que la imitación (que para él es una forma de encuentro) traspasa el modelo hasta hacerle perder de vista». Esta es, sin duda, una de las definiciones más exactas de la creación raveliana, contra su “seguimiento” a Debussy o a Satie, por ejemplo. Por otra parte, para Roland-Manuel el hecho de que sus obras no denoten sus sentimientos no quiere decir que no provengan de un arte esencialmente personal.

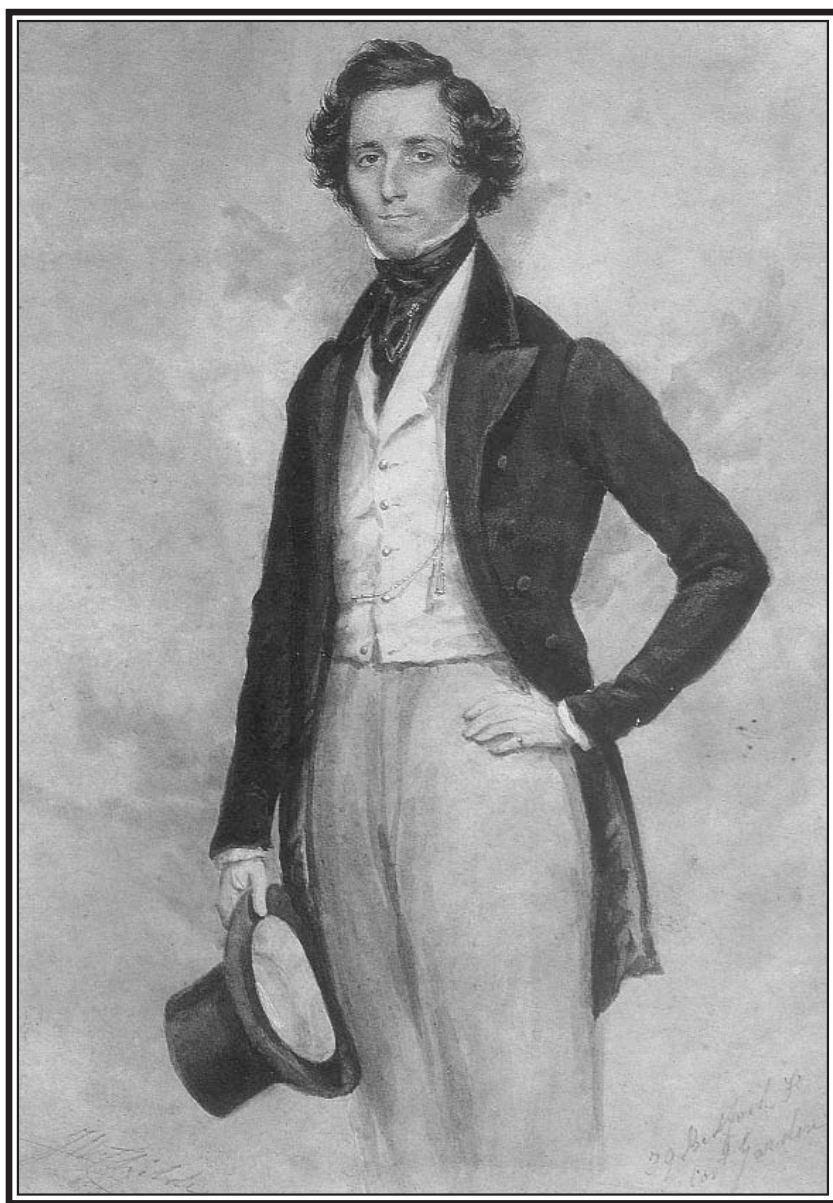
Así, pues, para algunos no existe conexión entre la vida y obra de Ravel; para otros, sí de alguna manera. Curiosamente, esa idea definitoria había sido ya lanzada en el momento de la desaparición del músico. Fue el 30 de diciembre de 1937, dos días después de la muerte de Maurice Ravel, cuando el ministro francés de Educación Nacional, M. Jean Zay, dedicó un emocionante adiós al ilustre maestro, tal y como aparece al final del citado libro de Grasset. Recordó con notables términos la carrera del compositor que contribuyó altamente a la gloria artística de Francia. Así, evoca los mayores nombres “de nuestra tradición moral y artística”, citando a Descartes y Lenôtre, Racine y Voltaire, Marivaux y Stendhal, así como a Fouquet, Watteau, Ingres y Cézanne. Y continúa: «Si yo considero el mensaje de Ravel, yo llego a preguntarme qué era lo esencial del genio de Ravel, y creo descubrir que es una misma manera supremamente inteligente de considerar las cosas, fuesen ellas las más apasionadas y las más patéticas, y de someter a la regla de un estilo». Lo que este ministro explica tras ésto es que no siempre se imponen en el arte las potencias del corazón, sino que muchas veces ellas se someten, y que por ello no se manifiestan bajo un aspecto fatal y titánico. Pero no siempre posee mayor fuerza ese aspecto titánico que este sometimiento gracias al cual se crea un “encanto” que no produce «el vigor de las tempestades sino a la brisa fugitiva que pasa sin agravar ni hacer cambiar la cabeza».

Parece, por tanto, que M. Jean Zay quería explicar que Ravel creaba su obra desde su propia vivencia aunque no empleara esas “fuerzas” citadas: «Así es que sobre el plan musical, en el lenguaje y en el universo de la música y sin quebrantar ni exceder jamás ese universo, sino al contrario utilizándolo hasta el infinito y con una generosa, una inagotable malicia, con todos los recursos de ese universo, Maurice Ravel se esforzó en mostrar todo lo que su maravillosa inteligencia era capaz de realizar. Todo lo que ella era capaz de expresar. Y así sin desatender las cosas oscuras, ni las dolorosas, ni las cosas apasionadas. Sin caer más en la virtuosidad por la virtuosidad, en la ostentación por la ostentación. El sortilegio raveliano no es una simple prestidigitación; no es mero deslumbramiento. No conlleva ninguna sequedad en sí. Y si él anda sin grandilocuencia, ello no quiere decir que esté sin grandeza. Su grandeza viene justamente de esa vigilancia perpetua de la inteligencia, de esa presencia constante del espíritu que mide, busca, indica, descompone, conoce y sonrío ante la obligación. . .».

¿No estaría “aconsejado” el ministro por Roland-Manuel?

J. A. Z.

Del nacimiento de  
**MENDELSSOHN**



*Felix Mendelssohn Bartholdy*  
Acuarela de James Warren Childe (1830)



JACOB LUDWIG FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, descendiente de distinguidos banqueros y letrados, —su abuelo paterno fue el filósofo Moses Mendelssohn creador de la *háskalá*, nuevo movimiento del judaísmo— desde niño recibió una formación sistemática iniciada en lo musical por su madre “que tenía gran talento”. Nació en Hamburgo el 3 de febrero de 1809. Pronto llamó la atención por sus excepcionales dotes para la música, recibiendo la mejor educación como miembro de una familia de la alta burguesía alemana. También influyó en sus primeros años su hermana mayor Fanny. Desde joven le distinguieron las virtudes de un hombre culto. Goethe admiró al músico, de quien llegó a ser amigo, a pesar de la diferencia de edad. Judío, educado en la religión luterana, fue bautizado cuando tenía 12 años, junto a su hermana Fanny. Poco después su padre se convirtió al cristianismo, momento en el que su familia añade Bartholdy al inicial apellido Mendelssohn.

En 1811 se trasladó a Berlín con su familia y su adorada hermana Fanny, cuatro años mayor y que, como Felix, recibió instrucción musical de Ludwig Berger, alumno de Clementi, para piano y de Friedrich Zelter en composición. El diario de Fanny por cierto ha sido fuente importante para la biografía de su hermano con quien siempre mantuvo un gran contacto.

Felix fue introducido en la práctica rigurosa del bajo cifrado, armonización coral, contrapunto y fuga por Zelter, recibiendo una educación dieciochesca como se manifiesta en el cierto conservadurismo de su música. Fue este profesor berlinés el principal artífice del interés del músico hamburgués por la obra de Bach e inductor del “reestreno” de *La Pasión según San Mateo*. En la disciplina pianística, gracias a Ludwig Bergen, importante pianista y profesor, obtuvo brillantísimos resultados. Con sólo nueve años logró un gran éxito interpretando el *Concierto militar* de F.X. Duséck. Entre otros maestros suyos figuran el filólogo L. Heyse, el violinista C.W Henning y el pintor paisajista J. Gottob, lo que ha dado pie a comentarios como el de la famosa organista M.-C. Alain: “«fue hombre de mil virtudes: culto, políglota, habilidoso dibujante, niño prodigio que dominó varios instrumentos»».

Entre las primeras consecuencias de su educación se reconocen resultados estimables en el campo del “singspiel”, género poco conocido fuera del ámbito musical germano. Entre los años 1820 y 1825 compuso cinco de estas obras, entre ellas *Los dos sobrinos* (1824), admirada por Zelter y *Las Bodas de Camacho* (1825) inspirada en el *El Don Quijote* de Cervantes.



En 1821 conoció a Weber y a Goethe. En octubre de ese año a instancia de Zelter, íntimo amigo del gran escritor alemán, Felix permaneció 16 días en Weimar interpretando sus obras y cambiando ideas con la mayor figura literaria del mundo alemán. «La habilidad del hombrecito para improvisar e interpretar a vista es algo milagroso; no podía suponer que fuera posible en una persona tan joven», (Goethe a Zelter). Al año siguiente crea una de sus más geniales obras de cámara: Octeto, Op. 20.

A pesar de que sólo tenía 16 años, en realidad es su primera obra madura, muy superior en estilo y expresión a sus anteriores composiciones instrumentales, entre las que no conviene olvidar sus doce sinfonías para cuerda, escritas entre 1821 y 1823, añadiendo una “Sinfoniesatz”, número 13 que llegaría a ser más tarde la Sinfonía n.º 1 para gran orquesta. Nacidas para ser interpretadas dentro del círculo familiar en las veladas musicales, poéticas y teatrales en el seno de la familia aristocrática judía que en su día fue motivo de ciertas suspicacias y envidia de algunos círculos sociales, estas sinfonías, aunque han permanecido virtualmente desconocidas hasta hace poco tiempo, hoy son fruto de gran atracción en el repertorio de las orquestas de cuerda, como hemos tenido ocasión de comprobar en alguna ocasión en nuestra Sociedad.

De 1826 es su justamente famosa obertura *El sueño de una noche de verano*, que como dijo Schumann es “un chorro de juventud”; obra de tipo camerístico, pese a la brillantez de su orquestación, «porque es mentalidad de cámara, con su claridad diáfana y su predominio de la estructura, la que reflejan todas las obras de Mendelssohn», (T. Marco). De parecido estilo, oberturas programáticas de concierto son otras de sus oberturas: *Las Hébridas*, *La leyenda de la bella Melusina* y *Mar en calma y viaje feliz*. En todas ellas se hayan las credenciales de su autor: melodías atractivas, destreza, extraordinaria instrumentación, gracia melódica y colorido orquestal, como también ocurre en sus cinco grandes sinfonías.

En 1828 estudia a fondo la obra de Bach, especialmente *La Pasión según San Mateo* que el 10 de marzo del año siguiente dirige en Berlín por vez primera desde la muerte de su autor. Comienza así el redescubrimiento del Cantor tal como ha llegado hasta nuestros días. Este mismo año viaja a Inglaterra y Escocia. A partir de entonces su nombre alcanza gran fama en aquellos países que, con sus oratorios *Paulus* (1836) y *Elías* (1846) lograría una repercusión que aún hoy perdura como consecuencia del interés de los británicos por el género oratorio.

De sus primeros años en Leipzig es el oratorio *Paulus* en el que se aprecia como componentes esenciales los oratorios de Haendel y los corales armonizados de Bach. Este oratorio, traducido al inglés y presentado en 1836 en Liverpool sigue siendo de los favoritos en la actividad musical inglesa. Diez años más tarde se estrenó en Birmingham su otro gran oratorio, *Elías*, cuya versión inglesa superó con creces el recibimiento que en Alemania tuvo la presentación original.

## Piano y Cámara

Extraordinario pianista, Mendelssohn dejó notables piezas para el instrumento de teclado. Prácticamente el piano le acompañó a lo largo de su vida como intérprete y como compositor. Ferdinand Hiller dejó escrito: «Tocaba el piano tal como la alondra vuela». «Poseía gran seguridad, fortaleza, fluidez, un toque pleno, pero de aterciopelada suavidad». Desde 1820 hasta 1845 dejó escritas un importante número de obras, algunas auténticas obras maestras como las *Variaciones serias*, respuesta a la vanalidad a la que se había llegado en el arte de la variación, o sus famosas *Romanzas sin palabras*, fruto de diferentes épocas y en buena parte escritas para su famoso salón familiar donde semanalmente se cultivaba la música en encuentros en los que se reunía el “quien es quien” de la cultura alemana. Estas piezas, admiradas en su tiempo, más tarde severamente criticadas, en la actualidad han ido ganando apreciación y son ya algo más que esas obligadas partituras recurrentes para el tiempo de las “propinas” en los recitales.

Finalmente, para no rebasar el espacio destinado a la efemérides mendelssohniana, hay que resaltar la excelencia de toda la música de cámara, algo que paulatinamente se está redescubriendo por su importancia y que, junto a otros grandes maestros como Schubert está siendo centro de la actividad cuartetística y camerística en general y es que, como ha ocurrido tantas veces en la historia de la música, la genialidad y la calidad de obra maestra no siempre ha sido motivo de pervivencia. En nuestra Sala, donde la música de Mendelssohn ha sido interpretada con mucha frecuencia, parece obligado que en su centenario ocupe un lugar preferente. Así con varios conciertos de la temporada pasada, más las cinco sesiones que en el próximo curso se ofrecen con lo más significativo de la música de cámara del compositor hamburgués, en la conmemoración de su bicentenario podemos apreciar la valía de tan bello mundo musical, en el que también figura alguna obra de Fanny\*, de quien su hermano llegó a decir que estaba mejor dotada para la música que él mismo.

K. E.



---

\* Cuarteto en mi bemol mayor (1834) por el cuarteto Alexander en la temporada 2009-2010.

---

## I+2, I+3, I+4: Música de cámara con piano



Trio Beaux Arts. Fundado en 1954 es uno de los tríos más célebre de nuestra época. En esta fotografía de 1975 estaba formado por Isidore Cohen (1968-92), Bernard Greenhouse (1955-87) y Menahem Pressler (desde 1955).

DESDE QUE GETHE lo definiera como «una conversación amistosa entre cuatro interlocutores inteligentes», el cuarteto de cuerda, se diría, abandonó el marco de lo estrictamente musical para elevarse a las cumbres de la alta cultura, al parnaso de las grandes conquistas del numen humano, eclipsando con su prestigio a las demás expresiones de la música de cámara. En su economía de medios felizmente compatible con la máxima ambición formal y técnica, y con la mayor hondura de pensamiento, quiso ver el poeta la encarnación del ideal de equilibrio y perfección con el que soñaban todas las artes del Siglo de la Razón. Y que los románticos a su vez harían suyo acuñando el mito de la aspiración de todo arte a la categoría de música. ¿Pero, qué tiene el cuarteto de cuerda que no tenga, por ejemplo, el cuarteto, el trío o el quinteto con piano? ¿Acaso el instrumento de tecla integrado en un pequeño conjunto de arcos no alcanza el rango de “interlocutor inteligente” que a ellos se les concede?

No hay que olvidar sin embargo que durante el siglo XVIII, y aún bien entrado el XIX, el piano tuvo ante todo una función doméstica, y la música de cámara que lo incluía en su plantilla estaba por lo general pensada para el ejecutante aficionado. Así que la exigencia especulativa y de abstracción propias del cuarteto de cuerda era cuidadosamente evitada en su proceso de elaboración. A cambio, las convenciones que la alimentaban estaban menos definidas, de modo que dejaban un margen más amplio de libertad al compositor, hasta el punto de permitírsele reinventar el género en cada nueva partitura, como ocurre en algunos casos.

Para nosotros, los oyentes de hoy, estas consideraciones ya no tienen el valor que antaño pudieron tener, y aunque a la hora de acercarnos a su escucha no hay razón para considerar un trío, un cuarteto o un quinteto con piano música de inferior pureza, es cierto que el prestigio histórico del cuarteto de cuerda, reafirmado desde luego por el buen número de obras maestras que nos ha legado, sí que sigue obrando, aunque sea en otro sentido, en la estimación de las demás manifestaciones del repertorio de cámara. No son pocos los aficionados que las entienden a partir de él, y más teniendo en cuenta que, sean cuales sean las combinaciones instrumentales, todas ellas comparten una estructura prácticamente idéntica en cuanto a movimientos y formas que los delimitan. Para ellos, el cuarteto con piano vendría a ser algo así como un cuarteto de cuerda *sui generis*, en el que el instrumento de teclado ha sustituido a uno de los violines; el quinteto, un cuarteto realizado por la presencia del piano, mientras que el trío, una suerte de cuarteto reducido a sus dos pilares básicos, las voces aguda y grave, acompañadas por el teclado. Son apreciaciones que conviene matizar.

Tal vez el más particular, intimista y secreto de los géneros camerísticos, el cuarteto con piano debería considerarse una contribución mozartiana, aunque en rigor no sea el salzburgués el primer compositor en escribir para esta agrupación. Como no siempre proviene del trío, como pudiera pensarse, ni mucho menos es una simple derivación del cuarteto de cuerda, no todos los autores supieron descubrirle su verdadero potencial. Sólo los más aventurados —el propio Mozart, Schumann, Brahms, Dvorák, Fauré y pocos más— acertaron a encontrar en él un medio de expresión específico, trabajando con libertad la forma concertante sin soportar la carga de la retórica virtuosística. Porque el cuarteto con piano no pretende el equilibrio contrapuntístico como el de cuerda, sino que se fundamenta en el juego de oposición/complementación del piano con los arcos. Es pues un ejemplo acabado y sutil de escritura concertante emancipada de las convenciones del concierto con orquesta y de los pretextos de lucimiento solista. Y así lo entendió Mozart en el momento de su carrera creativa en que alumbraba una gramática nueva de vital trascendencia, donde los principios del tematismo y del contrapunto de influencia bachiana —sus cimientos— se nutrirían fecundamente de la experiencia concertante.

El trío con piano comparte dos paternidades. Porque fue también Mozart quien dio, esta vez unido a la figura de Haydn, los primeros pasos en su independencia de la sonata en trío barroca. Nada tienen que ver los planteamientos que rigen la composición de los tríos de uno y otro. Sin embargo, para Haydn, no es un género *ad*

*hoc*, sino una sonata para piano ampliada, hasta el punto que, en muchas ocasiones, la voz del violonchelo es un simple refuerzo al unísono de la línea del bajo del piano, instrumento entonces naciente, con carencias de sonoridad que aún tardaría décadas en solucionar. Mientras que para Mozart, lo mismo que los cuartetos con piano y el quinteto para éste y vientos, son tipos de piezas cuyo principio concertante dimana exclusivamente de la materia sonora y no de las convenciones de la forma. No deja de ser significativo que, cronológicamente, fueran redactados por los mismos años que sus conciertos pianísticos más importantes. Ese caminar entre dos aguas, esa síntesis entre el modelo haydniano y el modelo mozartiano, entre la sonata y el concierto, abrió un atractivo campo de vastas posibilidades creativas que los compositores del siglo XIX explotaron con particular fortuna. Raro fue el autor del romanticismo que no firmara al menos un trío de calidad: Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Brahms, Dvorák, Lalo, Smetana, Saint-Saëns, Chaikovski, Rachmáninov... Y aún en el siglo XX, los nombres de Ravel, Fauré, Martinu, Shostakóvich lo ennoblecerían aún más con sus aportaciones.

Y llegamos al quinteto con piano, que, este sí, puede decirse que procede directamente del cuarteto de cuerda. Al menos como lo conocemos a partir del *Opus 44* de Schumann, que abrió en 1842 un horizonte nuevo que, a la vez que barría del repertorio los compuestos con anterioridad, sentaba el patrón a seguir. Para Schumann el quinteto con piano es un cuarteto de cuerda en toda ley, enriquecido, si así pudiera decirse, por la presencia del teclado, que le otorga relieve y brillantez con su contraste tímbrico y su sentido concertante añadido, que no hace más que enaltecer su grandeza. Ilustres como Brahms, Dvorák, Franck, Taneyev, Elgar, Fauré o Shostakovich harían suyo el invento.

Tríos, cuartetos, quintetos, sextetos de cuerda, incluyan o no el piano entre su orgánico, son expresiones de la más excelsa música de cámara que nacieron y evolucionaron sobre presupuestos diferentes. Todas ellas acabaron sin embargo unificadas bajo una misma concepción del lenguaje, un mismo pensamiento estético y un mismo estilo de escritura, que desde las reglas de la tonalidad y de la armonía funcional, potenciaba el desarrollo y la modulación como principio constructivo, como energía expansiva del discurso sonoro. Es el estilo de sonata, el estilo sinfónico; una de las señas de identidad más particulares del arte musical de Occidente durante un largo y fructífero periodo de su historia.

C. V.



# Recordando a ALFRED CORTOT

EN LA LARGA HISTORIA DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA, los nombres de algunos ilustres artistas del pasado van inevitablemente alejándose en el tiempo y sus figuras difuminándose en nuestra memoria. Alfred Denis Cortot es, sin duda, uno de esos músicos excepcionales que hace muchos años honraron nuestra Sala de Conciertos y hoy son, salvo para unos pocos coleccionistas de sus viejas grabaciones, sólo una leyenda. Nada nos parece más oportuno, por tanto, que el recital como recuerdo y homenaje a Cortot que Stephen Hough, el genial y brillante pianista inglés, ofrecerá la próxima temporada\* en nuestra sociedad.

Aunque fue considerado como el más sobresaliente exponente de la escuela francesa de piano después de Raoul Pugno, Alfred Cortot nació en Nyon, a orillas del Lago Lemán en 1877. Su padre era francés y su madre suiza, y fue precisamente en Ginebra donde comenzó sus estudios de piano a la edad de cinco años. Sus progresos fueron tan rápidos y evidentes que la familia decidió trasladarse a París para que continuara su formación musical, y a los nueve años ingresó en el Conservatorio, donde permaneció otros diez. Todos sus biógrafos mencionan a Emile Decombes, uno de los últimos discípulos de Chopin, como su primer profesor en 1886, aunque sin dar más noticias sobre estos estudios. En 1887 el pianista y compositor francés Louis Diémer sucedió en la cátedra de piano del Conservatorio al que había sido su maestro, Antoine Marmontel, y Diémer fue el profesor más influyente en la formación pianística de Alfred Cortot. A sus clases también acudían otros dos pianistas que años más tarde escucharía la Filarmónica Bilbaína: Édouard Risler y Robert Casadesus.

Risler, cuatro años mayor que Cortot, además de condiscípulo, se convirtió en uno de sus mejores amigos y en una especie de profesor particular, haciéndole trabajar con él en privado. La influencia de Risler, que había nacido en Baden-Baden, fue decisiva para el acercamiento de Cortot a la música de Wagner. Los dos amigos aparecerían ofreciendo conciertos para dos pianos con transcripciones de las obras del genio de Leipzig. Pero Cortot era polifacético, tanto en sus intereses como en sus talentos. Éstos no se limitaban al piano; cultivaba el arte del fraseo y la declamación mientras estudiaba canto, interesándose por la poesía y la tragedia. De aquí solamente le faltaba un paso para llegar al mundo fantástico de Richard Wagner.

---

\*20 de enero, 2009



Fotografía de Alfred Cortot dedicada a la Sociedad Filarmónica en 1913

---



En 1896, el mismo año que nació nuestra Sociedad, Cortot terminó sus estudios con Diémer, y ganó el *premier prix* en el Conservatorio de París con una interpretación de la *Balada Op. 52*, de Chopin que, según las crónicas, impresionó y emocionó a todos los oyentes. Inmediatamente fue invitado a participar en los conciertos de Colonne y Lamoureux, siendo admirado como un gran intérprete de los conciertos de Beethoven. Pero su pensamiento, su obsesión, continuaba siendo la música de Wagner, y, todavía en el verano de 1896, haría religiosamente el “viaje a Bayreuth” para reunirse con su amigo Risler. Allí fue invitado a la mítica Wahnfried, donde interpretó algunas obras de Liszt ante Cósima y pronto llegó a formar parte del círculo íntimo de Bayreuth. Ese verano fue muy significativo para el joven Cortot, que, al borde de un éxtasis místico, estaba dejándose arrastrar por el mito wagneriano. Al regresar a París piensa que la carrera de virtuoso que tiene delante no le satisface. Su aspiración es dirigir una orquesta y servir a la música alemana. “Recorriendo los salones del París de Marcel Proust”, la condesa de Greffuhle le presenta a Fauré que será su protector durante mucho tiempo, y finalmente en 1902 verá realizarse su gran sueño. Con el apoyo financiero de la condesa formó La Société de Festival Lyrique y dirigió el estreno parisino de *Götterdämmerung*, y también, aunque no fue la primera representación en París, *Tristan und Isolde*. Su pasión wagneriana le hizo memorizar todas sus óperas, que también era capaz de interpretar al piano. A pesar de todo esto, no olvidaría a sus contemporáneos, dando a conocer muchas obras de la nueva escuela francesa de su época, tanto como pianista como director de orquesta.

Esta actividad de dirección de orquesta, que convirtió a Cortot en una de las personalidades más sobresalientes de la vida musical francesa antes de cumplir treinta años, no enturbiaría su entusiasmo por el piano, aunque inevitablemente limitaría el número de sus conciertos. En 1905 se asoció con su amigo Jacques Thibaud, y Pablo Casals, formando un trío que se convirtió inmediatamente, y así permaneció durante muchos años, en el trío con piano más admirado tanto en Europa como América. Aunque la Sociedad Filarmónica escuchó en varias ocasiones a estos tres grandes artistas por separado, especialmente a Thibaud, no tuvo por desgracia la oportunidad de escuchar el famoso trío (la “desgracia” consistió en la cuantía del *cachet*).

Cortot, al contrario de otros pianistas de prestigio, no consideraba humillante acompañar al piano a cantantes u otros instrumentistas, y cuando se presentó en la Filarmónica en diciembre de 1911 vino precisamente acompañando al violinista gallego Antonio Fernández Bordas. Hicieron un programa variado, según el gusto de la época, en tres partes. En la segunda, Cortot actuó como solista interpretando *Andante Spianato et Grande Polonaise*, Op 22, de Chopin. (Quizá pocas personas recuerdan hoy a este violinista, pero vale la pena anotar que Bordas hizo cuatro conciertos en nuestra Sociedad: el primero acompañado por Manuel de Falla, el segundo por Harold Bauer y los dos siguientes por Alfred Cortot. En aquellos años era catedrático del Conservatorio de Madrid). Al día siguiente —24 de diciembre— *La Gaceta del Norte* comenzaba su extensa crónica de esta manera: “Quien dice concierto en la Filarmónica, dice solemnidad musical. A eso nos tiene acostumbrados esta culta y distinguida socie-

dad”. Después de hacer grandes elogios de los artistas y describir detalladamente cómo se desarrolló el programa, terminaba diciendo que «aplausos y ovaciones hubo a cada momento, signo de la admiración que supieron hacer sentir los dos virtuosos a un entusiasmado auditorio”.

En 1913, también en diciembre, volvieron estos dos artistas con el notable violonchelista bordelés André Hekking, ofreciendo los tríos de Schumann Op.80, Beethoven, Op.70 n.I, y Schubert, Op.99, repitiéndose los calurosos comentarios de la crítica musical.

Alfred Cortot hizo solamente un recital en la Filarmónica, y fue unos años más tarde, después de la Gran Guerra, precisamente el día 3 de diciembre de 1921. A la vista del programa no es difícil suponer que la Sala escucharía el recital con la respiración contenida:

I PARTE	<i>Preludio, Coral y Fuga</i>	C. Franck
	<i>12 Estudios</i>	F. Chopin
II PARTE	<i>1er. Cuaderno de Preludios</i>	C. Debussy
III PARTE	<i>Carnaval, Op.9</i>	R. Schumann

“El célebre pianista Alfred Cortot se presentó anoche nuevamente ante nuestro público” —comenzaba un largo artículo sin firma, en la prensa bilbaina, titulado “En la Filarmónica”. Quizás por los años transcurridos desde su visita anterior, el cronista consideró necesario introducir una extensa nota biográfica, y continuaba: “Tal es, a grandes rasgos, el pianista a quien tuvieron ocasión de oír anoche los socios de la Filarmónica, y de los cuales se hizo admirar por sus excepcionales facultades, por su portentosa ejecución, su finura, su brío, su justeza, su brillantez, su sentimiento, por su maravillosa corrección, en fin, al interpretar las obras. Añádase a todo esto el que, por las trazas, M. Cortot es incansable (¡cuidado con las composiciones que tocó!) y se comprenderá que el público apareciese entusiasmado durante todo el concierto y que no dejase de dar muestras de ese entusiasmo aplaudiendo estrepitosa y continuadamente cada uno de los números del programa...”.

¿Cómo tocaba el piano este indiscutible artista? Harold Schonberg, en su libro *The Great Pianists*, se pregunta cómo era posible que un hombre que se ocupaba en tan variadas actividades —pianista, director, profesor (sucedió a Pugno en la cátedra superior del Conservatorio), escritor— podía encontrar tiempo para tener los dedos en plena forma, y da una respuesta bien simple: “no los tenía”. Y esto, que habría sido fatal para un hombre corriente, en Cortot no tenía importancia. Con frecuencia cometía errores y tenía fallos de memoria, pero se aceptaban como se aceptan las grietas de una vieja pintura realizada por un gran maestro. Porque, con fallos a sin ellos, era evidente que Cortot tenía una gran técnica, capaz de cualquier clase de fuegos de artificio cuando la música lo exigía. Y como intérprete fue una de las inteligencias más profundas de su época. “Admiro a los pianistas antiguos” —decía en una ocasión Murray Perahia—, posiblemente las notas de Paderewski estuvieron a veces equivo-

cadás, pero tenían esa emoción. Y Cortot lo mismo. ¿Qué importa que a lo largo de un compás fallara dos notas si era capaz de transmitir el espíritu?

La germanofilia de Cortot, derivada de su temprana pasión wagneriana, cegó su juicio durante la Segunda Guerra Mundial, aceptando el cargo de Haut-Commissaire aux Beaux-Arts, en el gobierno de Vichy, encubriendo más o menos la represión antisemita con su prestigio, y en 1942 hizo una serie de conciertos en Berlín invitado por Furtwängler. Todo esto le llevó a ser declarado *persona non grata* al terminar la guerra, aunque sus motivos para tomar esa postura han sido muy discutidos. En 1947, residiendo en Lausanne, ofreció un concierto de regreso a París, y el altercado que éste causó casi terminó en una batalla campal. Finalmente la justicia francesa *blanqueó* al ilustre músico y la rehabilitación definitiva tuvo lugar el 17 de octubre de 1949, en la Sala Pleyel, de París, donde se conmemoraba el centenario de la muerte de Chopin.

Mis personales recuerdos de Alfred Cortot me parecen también lejanísimos; se remontan a mi adolescencia, y pasan por sus “*éditions de travail*” de las obras de Chopin, especialmente sus Estudios Op.10 y Op.25, espléndidamente publicadas por Editions Salabert, en París. Estas ediciones incluían ejercicios complementarios, y el primer consejo de Cortot, impreso en la cubierta, decía: “Travailler, non seulement le passage difficile, mais la difficulté même qui s’y trouve contenue, en lui restituant son caractère élémentaire”. Poco después de su rehabilitación oficial, en la primavera de 1950, tuve la ocasión de ver y escuchar al que yo consideraba ya un verdadero ídolo. Fue en Madrid, en el Monumental, un domingo por la mañana; Ataulfo Argenta dirigía la Orquesta Sinfónica de Madrid acompañando a Cortot en el Concierto para piano y orquesta Op.11 de Chopin. Y debo confesar mi momentánea decepción. Había que hacer un gran esfuerzo para imaginar que estábamos escuchando a Cortot, incluso para oírle físicamente. Parecía tener tan poca fuerza que quedaba borrado por la orquesta. El público, sin embargo, aplaudió generosa y calurosamente, y el gran pianista nos hizo un gran regalo: el Vals en *la menor* Op.34, n.2, de Chopin, quizás el más melancólico de toda la colección. En pocos segundos se hizo un silencio absoluto, y entonces podíamos oír con nitidez y emoción las notas que sus dedos iban desgranando. Fue un maravilloso regalo, lleno de poesía y elegancia. Como entonces yo era muy joven, me atreví a saludarle y pedirle un autógrafo. Me sorprendieron sus manos temblorosas. Parecía un anciano, sin serlo. Después de los años que han transcurrido, aún guardo el autógrafo de Cortot, y su recuerdo.

R. R.

# LAS EDADES DE LA MÚSICA



**E**L LENGUAJE DE LA MÚSICA ha ido evolucionando constantemente a través de las épocas y de los lugares donde fue naciendo (tal como debe ocurrir con todo lenguaje vivo).

El considerar la Música como caja de resonancia del devenir histórico-cultural, socio-político y estético, nos lleva a entender por qué aunque un estilo musical no esté limitado a un tiempo o un lugar determinado, las composiciones de los periodos Barroco, Clásico, Romántico y las diversas corrientes del siglo XX presentan tantas diferencias.

La intención expresiva del compositor se apoya sobre dos fundamentos: su propia personalidad artística y el contexto socio-cultural y espacial en que elabora su obra. Las herramientas con que cuenta el creador para construir su discurso musical son las que mediatizan el encuentro entre la música y la sociedad que la consume.

Un conocimiento básico del contexto estilístico al que pertenecen las obras que se nos ofrecen cada tarde de concierto, es importante para entender la intención que llevan asociada dichas composiciones. Esas pequeñas pautas que puedan orientar nuestra atención auditiva pueden ayudarnos, entre otras cosas, a disfrutar en mayor medida del repertorio variado que se programa cada temporada en nuestra Sociedad Filarmónica.

Así el **Barroco musical** (siglo XVII y primera mitad del XVIII) busca mover los “afectos” del oyente mediante efectos de contraste (velocidades, intensidades, timbres, texturas, ...). Se busca la teatralidad al servicio de la expresión: el ritmo vibrante, con diseños rítmicos persistentes, las melodías espirituales en los movimientos lentos, el estilo fugado y el bajo continuo. Nace el género concierto y la ópera así como la orquesta (con el reinado de los instrumentos de cuerda, especialmente el violín).

Tras este periodo, llega a la música el **Clasicismo** que alcanza su máximo esplendor en la Viena del último tercio del siglo XVIII. A través del arte se quiere reflejar la perfección del ser humano y la sociedad en progreso y sin problemas (“galante”) a través de las formas claras, simétricas y perfectamente equilibradas que manifiesten

naturalidad, serenidad y buen gusto y que se aplican a los géneros cuarteto, sinfonía, concierto y sonata. La función de la música es entretener por eso las frases son bastante simétricas y los ritmos y armonías sencillas, regulares y previsibles. La orquesta va creciendo y se incorporan el clarinete, la trompa y el timbal.

A lo largo del siglo XIX, el **Romanticismo Musical** hace posible que sea el hombre quien hable a través de la música y no a la inversa (como ocurría en el periodo clásico) ya que se considera la música como el vehículo más apto para la expresión de sentimientos y emociones.

La aparición de las ideas de libertad gestadas en la Revolución Francesa hacen que la música gane en subjetividad y fantasía. Nace el culto al “artista” a la vez que el público se va haciendo más apreciativo y sensible. Hay una gran libertad y variedad de las formas musicales al verse acentuado el aspecto expresivo de la música a expensas del formal. Los instrumentos se van perfeccionando (en especial los de viento) y amplían sus posibilidades técnicas y expresivas.

En el **siglo XX** la velocidad de cambio se ha visto enormemente acelerada y tal vez una de las razones sea la introducción en el arte de una variante nueva: la “originalidad”. En la estética del siglo XX parecerse a otro es “delito mayor”. Por ello en música hay un considerable número de tendencias distintas y, muchas de ellas, están más cerca de las pictóricas que en épocas anteriores. El ritmo se libera y el jazz y las danzas exóticas y las folklóricas juegan un importante papel en el enriquecimiento rítmico. Se emplean las disonancias (o “consonancias lejanas” que diría Schönberg) como un elemento más del discurso musical. El timbre es un parámetro fundamental: se da relevancia a la sonoridad de cada instrumento más individualizada dentro de la orquesta, se incorporan instrumentos electrónicos y nuevas fórmulas sonoras con instrumentos tradicionales. La familia de la percusión experimenta un gran auge y, en definitiva, la sonoridad en si misma es más valorada que en el pasado.

Como las inclinaciones que el oyente siente hacia composiciones musicales de diversos estilos no son excluyentes entre sí, tenemos el enorme privilegio de seguir disfrutando del orden de los clásicos al tiempo que somos más capaces de entender la intencionalidad expresiva y el juego de sonoridades que nos ofrecen los maestros del siglo XX. La expresividad barroca no deja de conmovernos aunque también nos emocionen los románticos. Cada uno con su lenguaje, con sus técnicas de composición y con los recursos sonoros de que disponen. El oído humano está preparado para desarrollar su capacidad perceptiva sin limitaciones. Pero siempre es bueno que alimentemos esta evolución natural con unas pautas de escucha que orienten nuestra percepción auditiva en el paisaje sonoro de cada tarde de concierto. Por eso es conveniente buscar en el discurso musical aquellos elementos que podamos encontrar para no salir frustrados de la experiencia.

Feliz y larga escucha.

M. A.



## RENAUD CAPUÇON, sobre la camerística de Ravel

---

El violinista Renaud Capuçon actuará en casi todas las obras de cámara ravelianas que se interpretarán en nuestra Sociedad. Filarmónica. Curiosamente, esta integral camerística de Ravel, de enorme valor artístico, se ha ejecutado en pocas veces e incluso en esta ocasión se ha programado en muy contadas localidades europeas. Capuçon responde a las preguntas sobre estas piezas.

—Se dice que Ravel realizó un cambio estético tras conocer el *Prélude à l'après midi d'un faune*. Esta obra es de 1894. ¿Se nota ya esta mutación en la Sonata n° I, llamada Póstuma?

—La sonata está escrita por un “joven” Ravel, realmente no puedo decir si se nota que él había escuchado la obra de Debussy antes, pero lo que está claro es que la sonata “Póstuma” es una obra en la que se puede “adivinar” lo que Ravel iba a ser ...

Todo está aquí, no tan desarrollado como en el resto de la música de cámara, pero sí aparece claramente expresado.

—¿Se percibe una gran diferencia estructural entre esta Sonata escrita a los 22 años y la otra Sonata para violín y piano, la de 1923-27, que posee incluso un segundo movimiento en blues?

—Es imposible comparar las dos obras. La primera está escrita en un único movimiento y la segunda en tres movimientos totalmente diferentes entre sí. El blues de la sonata podría incluso tocarse de forma independiente. Y el último movimiento es un *perpetuum mobile*.

—Se dice que la *Berceuse sur le nom* de Gabriel Fauré está compuesta en un

solo día, en septiembre de 1922, para la *Revue Musicale*. Aunque sea breve, de tres minutos y medio, ¿no parece una obra de estructura perfecta?

—Sí, creo que es una pieza con mucho encanto, a pesar de que sea tan breve. La estructura y la forma en la que está escrita “sobre el nombre de Fauré” es muy bella.

—A la rapsodia *Tzigane* se le suele citar como una obra virtuosística para el violín. ¿Posee asimismo otra cualidad musical?

—Es una pieza de virtuosismo pero no debería ser tocada como una pieza virtuosística pura. Hay una gran cantidad de cualidades sonoras que aparecen cuando se interpreta esta pieza. Es una transcripción fantástica del repertorio gitano y una de las obras más interpretadas del repertorio para violín del siglo XX.

—El Trío en La es una de las pocas obras que escribió en Saint -Jean-de-Luz, y además la compuso junto con *Le tombeau de Couperin*, en esta localidad vasca, ambas en 1914. Es el único trío raveliano. ¿Qué puede calificarse de su composición?



—El Trío es la perfecta pieza de música de cámara de Maurice Ravel, por su estructura, sus melodías, sus ideas (el pantoum), sus ritmos, sus proporciones...

Se trata quizá de uno de los tríos más alucinantes del repertorio. El mejor del siglo XX junto con el Trío n.º 2 de Shostakovich. Muy complicado para el piano, utiliza numerosos efectos para la cuerda (pizzicati, armónicos) lo cual es bastante "raro" en la música de cámara de esta época

—De la Introducción y Allegro, de 1905, ha comentado alguien que es un "septuor" que domina un poco el arpa, y que es una obra "cantabile", en la que se percibe una melancolía discreta y preciosa e incluso una sentimentalidad (poco frecuente en Ravel), así como un "amable" diálogo de timbres. ¿Puede aceptarse esta calificación?

—Sí. Pero es sobre todo una obra maestra al servicio del arpa

—La Sonata para violín y violonchelo, de 1920-1922, está dedicada a Debussy. Un dúo de cuerdas que dura más de 20 minutos. En su *Esquisse biographique*, el propio Ravel declara que esta obra constituye un "giratorio" en su carrera artística. ¿Está esto claro?

—Sí en efecto. El dúo es una pieza muy sofisticada que exige a cada intérprete estar al máximo de sus habilidades técnicas. En el finale, su forma de escribir raya con la caricatura... por sus efectos de pizzicati, armónicos, ponticelli

—Los Tres poemas de Stéphane Mallarmé ¿pueden realmente enunciarse como música de cámara porque aquí la voz media está más "en contacto" camerístico que "por encima" de una acompañamiento?

—Sí, en efecto.

—El Cuarteto en Fa, de 1902-03, está considerado como la primera música de cámara de Ravel (a pesar de la ya citada Sonata n. I, de 1897). Se ha escrito que se trata de una de las obras en que el maestro ha dejado hablar a su corazón de una manera particularmente delicada. ¿Puede admitirse esa opinión?

—Sí. El Cuarteto es una de las piezas más sensuales de Ravel y, de nuevo, una obra maestra.

J. A. Z.

# Comienza el curso 2008-09

CON LA INTEGRAL DE MÚSICA DE CÁMARA DE RAVEL



Mischa Maisky

EL 9 DE OCTUBRE se inaugura la temporada 2008-09 iniciando la interpretación de la música camerística de Ravel, cuya integral ocupará dos conciertos. En el citado del día 9 actúan Renaud y Gautier Capuçon, violín y chelo, con el pianista Frank Braley, interpretando las dos sonatas de violín y piano la n.º 1 “Posthume” (1897) y la n.º 2 (1923-27), Tzigane, Berceuse y el Trío en la menor. En la jornada siguiente, día 10, junto a los ya citados intérpretes se suman Aki Sauliére, violín, Beatrice Muthélet, viola, Lola Casariego, mezzosoprano, Magali Mosnier, flauta, Pascal Moraguès, clarinete y Marie-Pierre Langlamet, arpa. El programa acoge Introducción y Allegro para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda; la Sonata para violín y violonchelo; Tres Poemas de Stephane Mallarmé para voz y conjunto instrumental; Cuarteto en fa mayor y Chansons Madecasses, para voz, flauta,

chelo y piano. Sin duda, la apertura del nuevo curso con este programa resultará de tan clara importancia como de gran atracción a los amantes de la música.

En los dos siguientes conciertos aparecen obras de F. Mendelssohn, de quien en el 2009 se celebra el bicentenario de su nacimiento. El 15 de octubre, con la Chamber Orchestra of Europe, dirigida por Yanick Necet Seguin están programados el Concierto para Violín en re mayor, op. 61, de Beethoven, con Janine Jansen como solista, y la Sinfonía n. 3, en la menor, *Escocesa*, de Mendelssohn. El 23, bajo el título *Commemoración Mendelssohn* actúan el Cuarteto Prazak y el Cuarteto Talich, que interpretan el Cuarteto n. 1 en mi bemol mayor, op. 12; el Quinteto n. 1, en la mayor y el Octeto en mi bemol mayor, op. 20 del clásico-romántico compositor hamburgués.



Martha Argerich



Sabine Meyer

Ya en noviembre, el día 5 actuarán el violonchelista Mischa Maisky y la pianista Martha Argerich. Si bien no se ha seleccionado aún el programa, sin duda habrá una cierta “curiosidad” por volver a escuchar a la pianista bonaerense, quien hace ya años que no ha vuelto a nuestra Sdad. Filarmónica.

El día 12, el Cuarteto Michelangelo acude por primera vez a la Sdad. Filarmónica, con tres cuartetos de diversos estilos, ya que se trata del haydiniano op. 77, en sol mayor n. I Hob. III/81; el Cuarteto en sol menor, op. 10, de Debussy, y el n°2, en fa mayor, op. 22, de Tchaikovsky. Los días 15-16 y 17 ocupará la Sala de la Filarmónica el Concurso Internacional de Canto, organizado por la Diputación Foral.

La Orquesta de Cámara de Munich actúa el día 19, bajo la dirección de Alexander Liebreich y con el pianista Kristian Bezuidenhout. Programa: Gran Fuga

en si bemol mayor, op. 133, de Beethoven; Concierto n. 27 en si bemol mayor, KV 595, de Mozart; Cuarteto de Anton Webern, de 1905, en arreglo para orquesta de cuerda, y la Sinfonía n° 5, en si bemol mayor, D 485, de Schubert.

El día 25 llega el Cuarteto Carmina, con los clarinetistas Sabine y Wolfgang Meyer. Se inicia con la Serenata Italiana, de Hugo Wolf, y sigue con el Quinteto con clarinete en la mayor KV. 581, el Movimiento para clarinete, corno di basseto y trío de cuerda KV 580b, de Mozart, finalizando con el Quinteto con clarinete en si menor, op. 115, de Brahms.

En diciembre se ofrecerán dos conciertos. El día 10, viene por primera vez el Trío Jean Paul, con tres Tríos con piano: en do mayor, Hob. XV/27, de F.J. Haydn; el n° 3 en do menor op. 101, de Brahms, y el Trío en sol menor, op. 3, de Ernest Chausson.



Julian Rachlin

El día 15 se clausura este primer trimestre del curso, con Julian Rachlin, violín, e Itamar Golan, piano, con un programa aún no determinado, pero que contará con sonatas de L. van Beethoven.

A estos ya citados II conciertos se sumarán en la temporada los 2I restantes, en los dos primeros trimestres de 2009. Por tanto, un total de 32 en el curso. La programación general es tan variada como interesante. En los próximos boletines se anunciarán con detalle la de cada trimestre, pero se pueden ya presentar algunas muestras.

Por ejemplo, el último concierto de enero, día 30, estará dedicado a autores barrocos (Telemann, J.S. Bach, Pergolesi, Händel) y el célebre flautista dieciochesco Blavet, a cargo del London Baroque Ensemble, con Sharon Bezaly como flautista. Dentro del mundo barroco, asimis-

mo el 2 de junio acude Il Giardino Armonico, con la mezzo Bernarda Fink, con la cantata sacra Il Pianto di Maria, del veneciano G.B. Ferrandini y obras de otros barrocos italianos. En marzo se ofrecerá una sesión dedicada a motetes y conciertos de Vivaldi, a cargo de Pulcinella, la soprano Sandrine Piau y Ophelie Gaillard, violonchelo y batuta.

Dentro de la actuación orquestal, se contará asimismo en enero con la Orquesta de Cámara de Basilea, con la mezzo Elina Garança, bajo la dirección de Karel Mark Chichon, ambos por primera vez en esta Sdad. Filarmónica. Obras de Mozart, Haydn y Mendelssohn. Antes de este concierto se celebrará un homenaje a Alfred Cortot, con el pianista Stephen Hough.

En febrero, el 16, retorna Elisabeth Leonskaja, con el violinista Leonidas Kavakos. Tras la Semana Santa, el 23 de abril vuelve asimismo el gran barítono Mathias Goerne, quien con la Orquesta de Cámara de Basilea canta una selección de Das Knaben Wunderhorn, de G. Mahler. El 29 de ese mes se programa un dúo de pianos, con Frank Braley y Eric Le Sage.

Entre los cuartetos de este curso se cuenta con algunos ya conocidos aquí, como el Vogler, el Fauré, el Takacs (con el pianista Mark André Hamelin) y el Brentano (con Javier Perianes) así como actuará por primera vez en la Sala de la Filarmónica el Cuarteto Jerusalem. En fin, hay asimismo otras interesantes novedades.

J. A. Z.



# El *boletín*

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

Edita

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE BILBAO



Marqués del Puerto, 2. 48009 BILBAO  
Tel. 94 423 26 21 ✦ Fax: 94 423 90 92  
filarmonica@euskalnet.net

Director

Asís DE AZNAR

Patrocinador

Fundación BILBAO BIZKAIA KUTXA Fundazioa

**bbk<sup>2</sup>**

Colaboradores en este número

Mercedes ALBAINA  
Karmelo ERREKATXO  
Ramón RODAMILANS  
Carlos VILLASOL  
Anton ZUBIKARAI

Diseño y maquetación

IKEDER, S.L.

*El Boletín de la Sociedad Filarmónica de Bilbao*

es una publicación cuatrimestral, no venal dirigida a los socios de la misma

## La Sociedad Filarmónica de Bilbao

quiere ofrecer la oportunidad de presentar las actividades que desarrolla a todas aquellas personas interesadas en incorporarse como socios

Nombre:

Apellidos:

Dirección:

Población:

C.P.:

Provincia:

Tfno. contacto: