



III Festival
internacional
de música
en Barcelona





BAJO
EL
PATROCINIO
DEL
EXCELENTISIMO
AYUNTAMIENTO
DE
BARCELONA
CIUDAD
DE
FERIAS
Y
CONGRESOS

JUVENTUDES
MUSICALES

**III Festival
internacional
de música**

OTOÑO 1965
BARCELONA

COMITE DE HONOR

- Presidencia:* Excmo. Sr. D. Manuel Fraga Iribarne
Ministro de Información y Turismo
- Excmo. Sr. D. Manuel Lora-Tamayo
Ministro de Educación Nacional
- Excmo. Sr. D. Luis de Lamo Peris
Capitán General de Cataluña
- Excmo. Sr. D. Antonio Ibáñez Freire
Gobernador Civil de Barcelona
- Excmo. Sr. Marqués de Castellflorida
Presidente de la Diputación de Barcelona
- Excmo. Sr. D. José M.^a de Porcioles Colomer
Alcalde de Barcelona
- Excmo. Sr. Dr. Karl Gruber
Embajador de Austria en España
- M. René Nicolý
Presidente de la Fédération Internationale des Jeunesses Musicales

COMITE EJECUTIVO

- Presidente:* Ilmo. Sr. D. Pedro Martínez Ticó
Concejal del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona
- Vicepresidente:* Ilmo. Sr. D. Manuel Ortiz Sánchez
Delegado Provincial de Información y Turismo
- Ilmo. Sr. D. Juan Bautista Beltrán Florez
Concejal del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona
- Ilmo. Sr. D. Vicente Villar Palasí
Concejal del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona
- Ilmo. Sr. D. Esteban Bassols Montserrat
Delegado de Servicios del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona
- Excmo. Sr. D. Juan M. García Marquina
Delegado de Servicios del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona
- Excmo. Sr. Marqués de Sentmenat
Presidente del Patronato Pro Música
- Dr. D. Santiago Noguer Moré
Presidente de la Asociación de Cultura Musical
- D. Juan Antonio Pamiás Castellá
Empresario del Gran Teatro del Liceo
- Mtro. Rafael Ferrer Fitó
Subdirector de la Orquesta Municipal de Barcelona
- Dr. D. Jorge Roch Bosch
Presidente de Juventudes Musicales Españolas
- D. Luis Prats de Carulla
Vicepresidente de Juventudes Musicales de Barcelona
- Secretario General:* D. Manuel Capdevila Font
Secretario de Juventudes Musicales Españolas



Con mayor ilusión si cabe que en años anteriores, los animosos organizadores del Festival Internacional de Música en Barcelona se apresuran a celebrar la III edición de este magno acontecimiento artístico que llega aureolado por la resonancia de sus famosos participantes y por la calidad de las obras programadas.

Me atrevería a decir que este año el Festival entra en su etapa de plenitud y que es digno del prestigio musical de Barcelona y de su probada y permanente curiosidad por las corrientes artísticas europeas de las que se siente receptor y portavoz.

Prosiguiendo la tónica iniciada en las dos primeras manifestaciones, el Festival hallará, como ya dijimos el pasado año, cobijo en nuestras viejas y maravillosas piedras, para que el arte y la historia, la arqueología y la música se unan en una feliz conjunción de entrañables e imperecederas emociones.

Nuestro municipio, al alentar este Festival, es consciente de su extraordinaria proyección y de lo que tiene de reafirmación del prestigio barcelonés en el concierto artístico europeo.

JOSÉ M.ª DE PORCIOLES
Alcalde de Barcelona



Al escribir estas palabras, que deben reflejar los propósitos y anhelos de nuestra delegación de Juventudes Musicales en cuanto a su vinculación con el Festival de Barcelona, inconscientemente y gracias a una perspectiva no demasiado lejana, me siento trasladado a nuestros deseos iniciales: hacer de nuestra ciudad una más, dentro de la gran ruta de Festivales Internacionales de Música. Ciertamente, analizando esta tercera edición de nuestro Festival, veo que aquéllos, en gran parte, se han cumplido.

Hace un año, al ampliar la programación, unimos a cada concierto un marco evocador valiéndonos de los múltiples alicientes que en este sentido puede brindarnos nuestra ciudad. Hoy, y con un propósito más ambicioso ante futuros Festivales, nuestro itinerario se enriquece con el Gran Teatro del Liceo, con cuya empresa se ha establecido esta auténtica colaboración en equipo que hace posible grandes realizaciones, como en definitiva lo son las actuaciones de la Orquesta Filarmónica de Viena y de los Coros de los Amigos de la Música de Viena.

Manteniéndonos fieles a una trayectoria que creímos útil e interesante, estas semanas musicales de Barcelona siguen siendo el portavoz de la escuela catalana de composición, de cuyos autores más destacados ofrecemos esta vez, como otras veces hicimos, estrenos mundiales y primeras audiciones. También, como en anteriores ocasiones, hemos pedido para el Festival la colaboración de algunos de nuestros intérpretes más valiosos, que pueden ver en él un renovado hito para su carrera. Es por lo tanto deliberadamente que procuramos hermanar a los nombres de primeras figuras mundiales de la interpretación, los de quienes en nuestro país luchan para ofrecer sus primicias, ciertamente con muy escasas oportunidades.

Vemos con todo, que en la programación se ha procurado mantener un equilibrio deseable en un Festival con pluralidad de manifestaciones, con el propósito de que en él puedan coincidir alicientes para las tendencias más dispares. Así, este brillante pórtico de la temporada musical, puede galvanizar a cuantos comprenden que, en definitiva, el Festival Internacional de Barcelona vive al servicio de la buena música de todos los tiempos, reclamando su apoyo y agradeciendo el de cuantos se lo vienen prestando con creces desde su fundación.

JORDI ROCH

Presidente de las Juventudes Musicales Españolas

I CONCIERTO

Domingo, 26 de Septiembre de 1965, a las 22.15

GRAN TEATRO DEL LICEO (Empresa Juan Antonio Pamias)

CONCIERTO DE GALA

ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA

Dirección: Dr. KARL BOHM

I

STRAUSS

Don Juan (Poema sinfónico), op. 20

EINEM

Suite de «La muerte de Dantón» (1.ª audición en Barcelona)

Presto

Molto sostenuto

En el tiempo de la Marcha rápida francesa

Molto allegro

II

BRAHMS

Sinfonía N.º 1, en do menor, op. 68

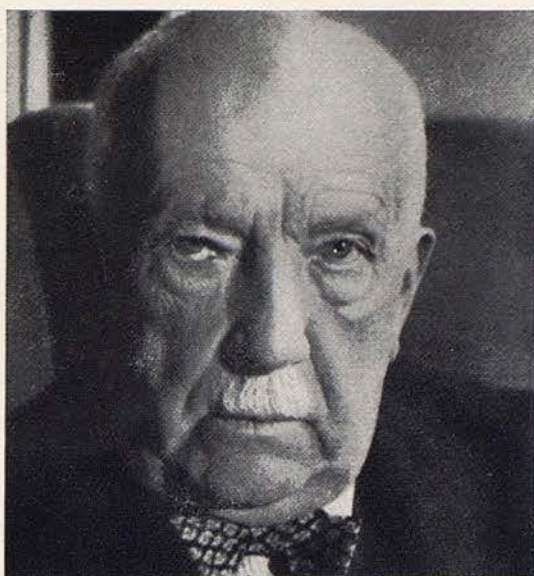
Un poco sostenuto. Allegro.

Andante sostenuto

En poco allegro e grazioso

Adagio. Più andante. Allegro non troppo ma con brio





STRAUSS, Richard
1864-1949

DON JUAN, POEMA SINFÓNICO
(según Nicolás Lenau) PARA GRAN ORQUESTA, OP. 20

La obra de Richard Strauss, el compositor alemán más grande posterior a Richard Wagner, se divide esencialmente en dos períodos; en el primero, que llega hasta el año 1904, predominan las obras sinfónicas; a partir de la aparición de «Salomé», en 1905, prevalecen las obras escénicas. Como sinfónico, Strauss terminó lo que habían iniciado Héctor Berlioz y Franz Liszt en el campo del llamado *Poema Sinfónico*, con lo que su talento dramático-musical se manifestó mucho antes de que emprendiera los trabajos de composición de su primera ópera. Lo peculiar de la obra de Strauss y lo que le da su trascendental importancia es que en él el dramatismo musical no se limita a copiar e interpretar sucesos extramusicales, sino que extrae ya de manera especial el aspecto dramático de sucesos puramente musicales.

Lo que pensaba Strauss, con quien me unió una amistad de veinte años, sobre su puesto como sinfónico en la historia reciente, he intentado mostrarlo y justificarlo en mi libro *Encuentro con Richard Strauss*, recientemente publicado en Viena. Escribí allí: *Strauss dividía la música sinfónica en una tendencia dramática y una lírico-épica, en cuyos puntos de partida veía por una parte las Sinfonías de Beethoven; por otra, la gran Sinfonía en do mayor de Schubert: "Ya en las Sinfonías mozartianas, pese a una herencia del Concerto Grosso, por manifestación de sensaciones desarrolladas, y por el contenido sentimental realizado uniformemente, se tiene la concluyente impresión de que también él (Mozart) es tan dramático como Beethoven. En este último la curva dramática está muy definida desde el principio al final. En Schubert empieza, y a través de Schumann, Mendelssohn, Brahms, Tchaikovski. Bruckner, llega hasta G. Mahler una — la llamaré arbitrariamente — Sinfonía lírico-épica, formada por una sucesión de períodos musicales más o menos geniales, que a menudo se desarrollan sólo mediante leyes puramente formales con objeto de alegrar el oído con melodías más o menos atrayentes, mientras que hasta Beethoven y también en mis obras, pues también yo soy dramático, se desarrolla en sonidos el contenido sentimental de experiencias dramáticas, sea en forma trágica, heroica o alegre. (Abandonando a propósito Beethoven el armazón de la Forma Sonata y mucho más Liszt, hasta que en mis poemas sinfónicos el contenido poético fija categóricamente la forma correspondiente.) Por ello la sinfonía beethoveniana desemboca directamente en el drama wagneriano con la Novena, mientras que la línea schubertiana al final casi roza, con Tchaikovsky, el campo de la pura música ligera, y por otra parte las patéticas emanaciones de Bruckner y Mahler, pese a detalles emocionantes, no dan nunca la impresión de un todo acabado y carecen de la fuerza de convicción de efecto inmediato." Semejantes declaraciones, quizá muy subjetivas, según el sentir actual, ganan asombrosa objetividad bajo un aspecto histórico, como puede verse más claramente todavía en una carta que Strauss me escribió el 4 de septiembre de 1943. Pone allí: "...soy siempre con gusto a un concierto suyo, cuando en el programa no hay ningún Brahms, ningún Bruckner, ningún Respighi o uno semejante. Estas cosas en mis 60 años de actividad como director, las he dirigido yo mismo hasta la saciedad y la última necesidad de mi vida se reduce a Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Berlioz y el gran Richard." La posible sobrevaloración de Liszt y Berlioz muestra la correcta clasificación histórico-musical del Maestro del Poema Sinfónico, mientras que la distanciamiento de la "tendencia lírico-épica", especialmente de Brahms, deja entrever un último chispazo de la llameante lucha de opiniones entre wagnerianos y brahmsianos tan aguda hasta finales de siglo.*

Con motivo del nacimiento de su poema sinfónico «Don Juan», Strauss declaraba lo siguiente en una carta a Hans von Bülow del 24 de agosto 1888, sobre los problemas de su creación sinfónica: «Desde mi Sinfonía en fa menor me he sentido paulatinamente perdido en una contradicción creciente entre el contenido poético-musical que yo quería comunicar, y la forma de los tiempos de Sonata en tres partes que hemos recibido de los clásicos. En el caso de Beethoven el contenido poético musical casi siempre correspondía en absoluto a la «Forma Sonata» que él elevó a su más alta perfección, y que es la expresión completa de lo que él sentía y quería decir. Pero tiene obras (el último tiempo de la última Sonata en la bemol mayor, el *Adagio* del Cuarteto en la menor, etc.), en las que para un nuevo contenido tuvo que crear una nueva forma. Lo que entonces para Beethoven era una «Forma» absolutamente congruente para un contenido espléndido, máximo, ahora desde hace 60 años se emplea como una fórmula inseparable de nuestra música instrumental (lo que yo niego decididamente) a la que debía adaptarse e introducirse por fuerza un contenido «musical puro» (en la acepción más rigurosa y prosaica de la palabra) o, peor, que debía llenarse con un contenido que no le correspondía. Si ahora se quiere crear una obra de arte de acuerdo con la tendencia y consecuente estructura y tiene que influirse plásticamente sobre los oyentes, entonces lo que el autor quiera decir debe volar también plásticamente ante los ojos de su imaginación. Esto es sólo posible a consecuencia de la fecundación de una idea poética, pueda ésta ser añadida o no a la obra como un programa. Considero pues un procedimiento artístico puro, crearse una forma adecuada para cada nueva obra, pues desarrollarla bien completa y perfecta es en verdad muy difícil, pero precisamente por ello mucho más atractivo. Verdad es que con todo esto ya no es posible hacer música puramente formal a lo Hanslick, pero tampoco habría ahora ningún floreo sin plan, que compositor y oyentes no puedan imaginar, ni ninguna sinfonía

más (exceptuando Brahms, naturalmente) que a mí siempre me dan la impresión sólo de un gigantesco vestido, adecuado para Hércules, en el que se quiere mover elegantemente un sastre más delgado.»

La «Idea Poética» que inspiró a Strauss su «Don Juan» fue el poema homónimo del poeta austriaco Niemsch de Strehlenau (1802-1850), que ha pasado a la historia de la literatura bajo el pseudónimo de Nicolaus Lenau. Strauss antepuso los siguientes versos de la más famosa obra de Lenau a su composición:

El círculo mágico inmensamente grande
de beldades femeninas de múltiples encantos
quisiera yo recorrer en el torbellino del placer,
muriendo con el beso de la última en la boca.
Oh, amigo, por todos los espacios volaría
donde florezca una beldad, arrodillarme ante ella
y, siquiera por unos instantes, triunfar.

... ..

Huyo del tedio, del decaimiento del placer,
manténgome fresco al servicio de lo bello,
desairando a una adoro a la especie.
El aliento de una mujer, hoy aroma de primavera,
tal vez mañana me oprima como el aire de una cárcel
Si deambulo cambiando con mi amor
en el amplio círculo de mujeres bellas,
es mi amor por cada una diferente;
no quiero construir templos sobre ruinas.
Sí, pasión sólo es siempre el nuevo,
que no se deja traspasar de una a otra,
sólo puede morir aquí, para nacer de nuevo allí,
y si se conoce a sí mismo, ignora el arrepentimiento.
Como toda belleza es única en el mundo,
también lo es el amor al que complace.
¡Adelante hacia triunfos siempre renovados,
mientras lata el ardiente pulso de la juventud!

... ..

Bella era la tempestad que me impulsaba,
amainó y quedó la quietud.
Parece muerto todo deseo, muerta la esperanza;
tal vez un rayo desde alturas que desprecié
haya herido de muerte la fuerza de mi amor.
El mundo se me ha vuelto tinieblas, desolado;
Y tal vez no; — el fuego se ha consumido,
oscuro y frío ha quedado el hogar.

La forma adecuada para este tema la encontró Strauss en un *Rondó*, en el que se alternan vigorosos temas masculinos con tiernos y sensibles temas femeninos, llenos de pena o insinuantes, que se mezclan en el desarrollo grandiosamente construido. En esta obra, junto con su *Till Eulenspiegel*, ha conseguido Strauss más que en ninguna otra, «desarrollar bien completa y perfecta» la forma de una obra sinfónica. Podría ser por ello también que el «Don Juan» se haya convertido en su pieza más popular. Yo mismo la he dirigido casi un centenar de veces, la que más de todas sus obras sinfónicas.

GMD Prof. Dr. KARL BÖHM



VON EINEM, Gottfried
1918

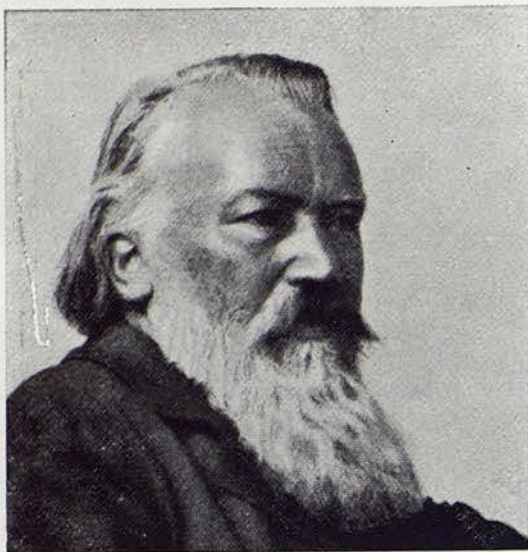
«LA MUERTE DE DANTÓN» (SUITE)

Escribí mi ópera «La muerte de Dantón» en los años 1943-1946 con un texto trabajado por Boris Blacher sobre el drama de Büchner y fue estrenada en 1947 como primera ópera moderna en los Festivales de Salzburgo. La Suite, dedicada al Dr. Egon Hilbert, consta de dos entreactos y otros dos números — el primero del primer cuadro, el segundo del cuarto — que trabajé de nuevo con intención concertante. Se estrenó en Budapest el 17 de septiembre de 1948 bajo la dirección de Ferenc Fricsay.

GOTTFRIED VON EINEM



En el Musikverein vienes el Dr. Karl Böhm hace entrega a Richard Strauss de la batuta de marfil, oro y brillantes que le regaló la Orquesta Filarmónica de Viena el 11 de junio de 1944, con motivo de su 80 aniversario.



BRAHMS, Johannes
1833-1897

SINFONIA N.º 1, EN DO MENOR, OP. 68

La evolución de la sinfonía, desde los días de Stamitz, uno de sus primeros cultivadores, hasta los románticos, Brahms y César Franck (más próximo a los alemanes que a los franceses en muchas de sus facetas como compositor), señala una progresiva sustitución de su originario contenido italiano, derivado de la ópera, y de algunas reminiscencias de la «suite» que se perciben en el carácter de aquellos primeros ensayos, por el espíritu del «lied» alemán, tanto del *volkslied*, o sea lied popular, como del *kunstlied*, lied artístico derivado del primero, y cultivado a partir de F. M. Bach y de Gluck y Görner, primero alternando con melodías italianizantes o afrancesadas y, más tarde, con Reichardt y Schubert, de una manera exclusiva por los románticos alemanes. Esta progresiva impregnación de un lirismo de carácter melódico, rodeado de una atmósfera orquestal y armónica, se produjo igualmente en el teatro lírico alemán, y algunos postrománticos — Franck y Bruckner, por

ejemplo— la exprimiron en sus sinfonías a través de Wagner, cuyas óperas principales han podido con razón ser definidas como *lieder* gigantescos y puestos en acción.

Estilísticamente, la sinfonía empieza siendo escrita en el «estilo galante» del XVIII; pero con Mozart y Haydn, y más tarde con Beethoven, va ganando preponderancia la escritura llamada del «diálogo orquestal», en la que los instrumentos guardan su carácter individual y lenguaje propio, tendiéndose cada vez más a una polifonía y a una mayor economía de las figuras de acompañamiento. En su *Novena Sinfonía*, Beethoven emplea muchas veces una escritura de música de cámara por lo minucioso y cincelado del tratamiento de las partes; estilo que llevará al extremo en sus últimos cuartetos.

Schubert, Mendelssohn y Schumann no alcanzan ciertamente la densidad técnica beethoveniana. En cambio, avanzan por el camino de la sentimentalidad romántica, iniciada en el siglo XVII por fecundación sobre la sinfonía del espíritu del lied, como hemos dicho.

A Johannes Brahms le estaba reservado el realizar una síntesis entre el sentimentalismo romántico y la técnica de los clásicos. Schumann, desde la primera entrevista, intuyó la misión del joven músico, que por aquellas fechas (1833) contaba sólo veinte años. La sólida disciplina clásica a que se había sometido aquel temperamento romántico, elegíaco y soñador, analizador de los más delicados matices y medias tintas de la nostalgia, le permitiría llevar a cabo uno de los ideales del romanticismo musical alemán. Brahms y Wagner, bajo este aspecto, son puntos de llegada del ideal romántico y, hoy en día, sus semejanzas, que los contemporáneos no supieron ver, llaman más nuestra atención que sus menos trascendentes diferencias.

Para sus amigos y entusiastas, Brahms, al iniciar el ciclo de sus sinfonías a los cuarenta y tres años, en 1876, reanudaba el camino que había emprendido Beethoven en sus más avanzadas producciones. Casi cincuenta años habían pasado desde la muerte del maestro, y, durante este lapso, las grandes figuras del romanticismo habían elevado su voz y habían enmudecido de larga fecha. Brahms probablemente creyó de buena fe haber recogido la herencia beethoveniana. Su dominio de la composición y su largo estudio de los clásicos y preclásicos le podían dar confianza. Pero Brahms, afortunadamente, se equivocó en sus apreciaciones. En vez de imprimir a sus sinfonías un titanismo imitado y falso, un «manierismo», en suma, vertió en ellas su alma insatisfecha y contemplativa de romántico liederista, su intimismo tierno y triste sin rebeliones — tan distinto de la pugnacidad del impulsivo genio creador de la Heroica —, su delicada sensibilidad por lo popular, por el paisaje patrio, por la bruma, por los estados intermedios del alma. Y, como compositor, su pasar suavemente de la mayor simplicidad a la más grande complejidad, su melodismo, su contrapunto, su empastada orquesta, donde jamás estallan la coloraina ni la charanga. Arte de superación de lo dramático por una cierta resignación panteística. Todo esto y otras muchas cosas más se hallan en las obras sinfónicas de Brahms, que no tienen nada que ver con la dialéctica musical beethoveniana y sus crisis de furor, de eternecimiento y de gloria. Brahms, hombre de su tiempo, está más cerca de Tristán que del tema tozudo (sea golpes del Destino, sea otra cosa) que inicia y obsesiona la *Quinta Sinfonía*.

Algún crítico ha llamado *Patética* a la primera sinfonía que escribió Brahms. Sus primeros esbozos datan del año 1855 y fue terminada mucho después, en 1876, como se ha dicho. Se estrenó en Karlsruhe el 4 de noviembre de aquel año, con escaso éxito, y todavía tardó algunos años en imponerse a los públicos, primero de Alemania, más tarde de los países anglosajones; y mucho más tarde entre los públicos europeos, que, en realidad, no han descubierto a Brahms hasta en fecha muy reciente, por causas diversas, entre las cuales el wagnerismo pujante de comienzos de nuestro siglo.

El sobrenombre de *Patética* nos induce a establecer comparaciones entre la *sinfonía en do menor, op. 68* de Brahms y la homónima de Tchaikowsky. Nada más erróneo, sin embargo. Todo lo que la sinfonía del eslavo tiene de gesticulante y declamatorio, la obra del alemán lo tiene de noble y digno. Dígalo si no el dibujo estático de los violines sobre el fondo solemne de los tímpanos tenebrosos. El primer tema estalla, apasionado y desarrollando su fuerza, seguido por un brusco y severo segundo tema. El desarrollo y entrelace de ambos temas da lugar a multitud de bellos episodios dramáticos y crea un clima de alta tristeza. El segundo movimiento, *Andante sostenuto*, está construido sobre dos temas: el primero,

en las cuerdas, y el segundo confiado a un oboe; la construcción está llena de libertad y de lirismo. El *Poco allegretto e grazioso* — tercer movimiento — pertenece a la categoría de piezas sinfónicas graciosas y fluidas que recuerdan ciertos *scherzos* beethovenianos de carácter plácido, pero con un acusado carácter brahmsiano en cuanto a la vida interior y a ciertas fórmulas y procedimientos.

El último movimiento — *Adagio, Allegro non troppo ma con brio* — sucede, en ascensión creciente de interés, a los tres anteriores. Una introducción misteriosa, una aceleración, *pizzicatos* marcando esta alteración progresiva de las pulsaciones vitales. El *tempo* se convierte en un *Andante* que constituye un poético episodio dentro del cual, velados por trémolos de las cuerdas, una trompa y una flauta lanzan expresivas melodías características de cada uno de ambos instrumentos. Luego sigue un momento de recogimiento diríamos religioso, marcado por los trombones y fagots en solemnes y apaciguantes armonías. El ambiente nebuloso va callándose poco a poco y, después de una pausa impresionante, resuenan las notas decididas de un animoso *volkslied*, o sea canto popular alemán, de perfil muy parecido al del tema del *Himno a la Alegría* en el final de la *Noreña* de Beethoven, y de un contenido espiritual muy parecido, tal vez menos solemne en su espíritu. El tema llena todo el contenido del *Allegro non troppo ma con brio*, y le comunica una decisión voluntariosa que disipa todas las nebulosidades y angustias anteriores. Es el fragmento más beethoveniano que jamás haya escrito Brahms, no tanto por la semejanza externa de los temas, que resulta incidental, sino por el alma.

ROSEND LLATES

GRAN TEATRO DEL LICEO





high fidelity

* Especialización exclusiva en proyecto e instalación
de equipos estereofónicos
audio s/a La Granada, 34 (entre Tuset y Balmes)
T. 227 81 68 Barcelona (6)

II CONCIERTO

Lunes, 27 de Septiembre de 1965, a las 22.15

GRAN TEATRO DEL LICEO (Empresa Juan Antonio Pamias)

CONCIERTO DE GALA

ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA

CORO DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DE LA MÚSICA, DE VIENA

(Director: Dr. REINHOLD SCHMID)

Solistas: ELISABETH GRÜMMER, soprano
CHRISTA LUDWIG, contralto
ANTON DERMOTA, tenor
WALTER BERRY, barítono

Órgano: JOSEF NEBOIS

Dirección: Dr. KARL BÖHM

I

MOZART

Sinfonía N.º 40, en sol menor, K. 550

Allegro molto

Andante

Menuetto

Allegro assai

II

MOZART

Requiem, en re menor, para cuarteto solista, coro, orquesta y órgano, K. 626

1. «Requiem» (coro)
2. «Dies irae» (coro)
3. «Tuba mirum» (cuarteto)
4. «Rex tremendae» (coro)
5. «Recordare» (cuarteto)
6. «Confutatis» (cuarteto)
7. «Lacrimosa» (coro)
8. «Domine Jesu» (coro y cuarteto)
9. «Hostias» (coro)
10. «Sanctus» (coro)
11. «Benedictus» (cuarteto y coro)
12. «Agnus Dei» (coro)





MOZART, Wolfgang Amadeus
1756-1791

SINFONIA N.º 40, EN SOL MENOR, K. 550

Entre diciembre de 1786 y agosto de 1788, las cuatro últimas sinfonías de Mozart y la ópera *Don Juan* señalan la más alta inflexión de su poder creador. Para este hombre reducido a una escala vital angustiosamente breve, la edad de 30-32 años había de representar una última plenitud. El genio de Mozart se expande en este período con un empuje masivo e incondicionado. De la deliciosa caracteriología y de las tiernas historias amorosas de Fígaro, va a pasar a la profunda introspección y a la turbulencia cósmica de *Don Juan*; de la suprema elegancia de los conciertos para piano del período anterior, al sabio monumentalismo y a la expresividad humanista de las cuatro grandes sinfonías.

En este punto de la vida de Mozart nos falla la fuente que podría proporcionar explicaciones más auténticas sobre el proceso de esta nueva evolución: con la muerte de Leopoldo Mozart se trunca definitivamente la inestimable correspondencia, ya mermada poco antes por las desavenencias de padre e hijo. Sin embargo, puede establecerse con seguridad que a aquella desbordante afirmación creadora del compositor contribuyeron decisivamente las adversidades que soportó en la época y habían de perseguirle hasta el cercano fin de su vida. El desvío del superficial público vienés, después de los éxitos del «gran período de virtuosismo» inmediatamente anterior, eximió a Mozart de toda reverencia al gusto imperante; la pérdida de varios seres queridos exacerbó su sensibilidad y avivó sus preocupaciones en torno de la condición humana. Incluso las estrecheces económicas que a la larga le serían fatales, pudieron inicialmente concentrarle en su trabajo, como le ocurrió después de sufrir un desahucio y trasladarse a un suburbio de Viena, al amparo de cuya tranquilidad había de terminar las tres últimas sinfonías en un mes y medio. En todo caso, estos dos años de máxima plenitud artística corresponden al comienzo del período más infeliz de la vida de Mozart, tan sólo débilmente consolado por el «succès d'estime» de *Don Juan* y por su nombramiento como Músico de Cámara del Emperador (con una asignación mísera). Los conciertos que proyectaba para el verano de 1788, para los cuales seguramente compuso las tres últimas sinfonías, tuvieron que suspenderse por falta de abonados. Poco antes de terminar la *Sinfonía en mi bemol*, K. 543, escribe la primera de las vergonzantes cartas a su amigo Puchberg, en solicitud de préstamos. En tales desesperadas circunstancias ofreció Mozart a la Humanidad el tributo de su inconmensurable tríptico sinfónico.

Las tres sinfonías del verano 1788 constituyen, junto con la Praga, de 1786, la culminación del proceso que, desde las italianizantes tentativas en el estilo de Juan Cristóbal Bach, había de conducir a Mozart al establecimiento del arquetipo vienés en el género. Proceso múltiple, que abarca desde el desarrollo formal, cada vez más lógico, complejo y extenso, hasta el contenido expresivo, de creciente profundidad, y hasta la instrumentación, progresivamente matizada. A lo largo de esta búsqueda, es notorio el ascendente de Hádyn, el cual había de ser más tarde sobrepasado, e incluso influido a su vez, por las obras maestras de Mozart.

Suele decirse que la época de *Don Juan* y de las grandes sinfonías es la más «romántica» de la vida creadora de Mozart. Lo que se quiere significar con esta adjetivación, a saber, un relieve de lo subjetivo, sería particularmente indicado para la *Sinfonía en sol menor*, K. 550. La elección de dicha tonalidad, preferida por Mozart para los trances patéticos ya anuncia el cariz del discurso. En efecto, la Sinfonía K. 550 es quizá el testimonio más apasionado, más doloroso, de toda la producción mozartiana. Aunque este patetismo se vista con una mesura clásica: según ha dicho Gide, las emociones de Mozart están como transpuestas a un plano angélico. La moderación consiste en emocionarse como los ángeles (Joubert).

El firme mantenimiento de la tonalidad inicial, tan característico en Mozart, obra en esta sinfonía como un signo de fatalismo, y acentúa los súbitos cambios de atmósfera sugeridos por audaces expedientes modulatorios. Sorprendentes modulaciones, que, junto con las sacudidas rítmicas y los silencios expectantes, son los verdaderos agentes de la tensión expresiva. En cambio, apenas se prescribe un par de «crescendos», y la alternativa «forte-piano» se ciñe a la función normal típica de la sinfonía italiana setecentista.

La instrumentación no contiene trompetas ni tímboles. Originariamente faltaban también los clarinetes. Así se desprende del manuscrito de Mozart, que puede consultarse en el archivo de la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena. En una pequeña partitura adicional, transcribe el propio compositor las partes de los oboes para los clarinetes, y modifica parcialmente el papel de los primeros.

No sería demasiado útil entrar en un análisis prolijo de la obra. Los estudiosos pueden remitirse al detallado trabajo del exegeta mozartiano G. de Saint-Foix, y al prólogo que el eminente musicólogo Theodor Kroyer redactó para su edición crítica de la partitura.



MOZART, Wolfgang Amadeus
1756-1791

SINFONIA N.º 40, EN SOL MENOR, K. 550

Entre diciembre de 1786 y agosto de 1788, las cuatro últimas sinfonías de Mozart y la ópera *Don Juan* señalan la más alta inflexión de su poder creador. Para este hombre reducido a una escala vital angustiosamente breve, la edad de 30-32 años había de representar una última plenitud. El genio de Mozart se expande en este período con un empuje masivo e incondicionado. De la deliciosa caracteriología y de las tiernas historias amorosas de Fígaro, va a pasar a la profunda introspección y a la turbulencia cósmica de *Don Juan*; de la suprema elegancia de los conciertos para piano del período anterior, al sabio monumentalismo y a la expresividad humanista de las cuatro grandes sinfonías.

En este punto de la vida de Mozart nos falla la fuente que podría proporcionar explicaciones más auténticas sobre el proceso de esta nueva evolución: con la muerte de Leopoldo Mozart se trunca definitivamente la inestimable correspondencia, ya mermada poco antes por las desavenencias de padre e hijo. Sin embargo, puede establecerse con seguridad que a aquella desbordante afirmación creadora del compositor contribuyeron decisivamente las adversidades que soportó en la época y habían de perseguirle hasta el cercano fin de su vida. El desvío del superficial público vienés, después de los éxitos del «gran período de virtuosismo» inmediatamente anterior, eximió a Mozart de toda reverencia al gusto imperante; la pérdida de varios seres queridos exacerbó su sensibilidad y avivó sus preocupaciones en torno de la condición humana. Incluso las estrecheces económicas que a la larga le serían fatales, pudieron inicialmente concentrarle en su trabajo, como le ocurrió después de sufrir un desahucio y trasladarse a un suburbio de Viena, al amparo de cuya tranquilidad había de terminar las tres últimas sinfonías en un mes y medio. En todo caso, estos dos años de máxima plenitud artística corresponden al comienzo del período más infeliz de la vida de Mozart, tan sólo débilmente consolado por el «succès d'estime» de *Don Juan* y por su nombramiento como Músico de Cámara del Emperador (con una asignación mísera). Los conciertos que proyectaba para el verano de 1788, para los cuales seguramente compuso las tres últimas sinfonías, tuvieron que suspenderse por falta de abonados. Poco antes de terminar la *Sinfonía en mi bemol*, K. 543, escribe la primera de las vergonzantes cartas a su amigo Puchberg, en solicitud de préstamos. En tales desesperadas circunstancias ofreció Mozart a la Humanidad el tributo de su inconmensurable tríptico sinfónico.

Las tres sinfonías del verano 1788 constituyen, junto con la Praga, de 1786, la culminación del proceso que, desde las italianizantes tentativas en el estilo de Juan Cristián Bach, había de conducir a Mozart al establecimiento del arquetipo vienés en el género. Proceso múltiple, que abarca desde el desarrollo formal, cada vez más lógico, complejo y extenso, hasta el contenido expresivo, de creciente profundidad, y hasta la instrumentación, progresivamente matizada. A lo largo de esta búsqueda, es notorio el ascendente de Hadyñ, el cual había de ser más tarde sobrepasado, e incluso influido a su vez, por las obras maestras de Mozart.

Suele decirse que la época de *Don Juan* y de las grandes sinfonías es la más «romántica» de la vida creadora de Mozart. Lo que se quiere significar con esta adjetivación, a saber, un relieve de lo subjetivo, sería particularmente indicado para la *Sinfonía en sol menor*, K. 550. La elección de dicha tonalidad, preferida por Mozart para los trances patéticos ya anuncia el cariz del discurso. En efecto, la Sinfonía K. 550 es quizá el testimonio más apasionado, más doloroso, de toda la producción mozartiana. Aunque este patetismo se vista con una mesura clásica: según ha dicho Gide, las emociones de Mozart están como transpuestas a un plano angélico. La moderación consiste en emocionarse como los ángeles (Joubert).

El firme mantenimiento de la tonalidad inicial, tan característico en Mozart, obra en esta sinfonía como un signo de fatalismo, y acentúa los súbitos cambios de atmósfera sugeridos por audaces expedientes modulatorios. Sorprendentes modulaciones, que, junto con las sacudidas rítmicas y los silencios expectantes, son los verdaderos agentes de la tensión expresiva. En cambio, apenas se prescribe un par de «crescendos», y la alternativa «*forte*»-«*piano*» se ciñe a la función normal típica de la sinfonía italiana setecentista.

La instrumentación no contiene trompetas ni tímboles. Originariamente faltaban también los clarinetes. Así se desprende del manuscrito de Mozart, que puede consultarse en el archivo de la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena. En una pequeña partitura adicional, transcribe el propio compositor las partes de los oboes para los clarinetes, y modifica parcialmente el papel de los primeros.

No sería demasiado útil entrar en un análisis prolijo de la obra. Los estudiosos pueden remitirse al detallado trabajo del exegeta mozartiano G. de Saint-Foix, y al prólogo que el eminente musicólogo Theodor Kroyer redactó para su edición crítica de la partitura.

Señalemos tan sólo algunos rasgos salientes. La Sinfonía K. 550 se inicia con una absoluta falta de retórica. El primer tema asume inmediatamente el clima de noble sufrimiento que preside toda la obra, y que se resuelve ya en un tono elegíaco, ya en el de una protesta apasionada. Después de un intencionado silencio, se produce el cambio de atmósfera que lleva consigo el segundo sujeto, inefablemente mozartiano, muy trabajado en su posterior reaparición. El movimiento lento, en mi bemol mayor, con su característico estilo imitativo y sus figuraciones entrecortadas, representa una rebelión más benigna, a la que el segundo tema aporta un melancólico lirismo. Hay un apretado pasaje moduladorio antes de la conclusión. El heroico *menuetto*, alejadísimo del concepto barroco de esta danza, vuelve a la energía inicial, y concluye con un cerrado contrapunto; su trío es una nostálgica evasión pastoril, en la que la madera, las trompas y la cuerda tejen un idilio de excelsa simplicidad. En el *allegro* final culminan el carácter y la elaboración de esta obra extraordinaria. Mozart aplica el clásico formulismo de la sonata, pero con una prodigiosa imaginación, con un inmenso dominio del contrapunto doble. Una decisión furiosa arrastra los materiales temáticos, los inflama, los multiplica, los distorsiona, los arroja unos contra otros. El punto álgido de esta tremenda agitación se halla en el retorno del primer tema, con su anguloso comienzo y su gigantesco fugado modulante, mientras que el hermosísimo y misterioso segundo tema quiere resolverlo todo en belleza y desemboca en un *finai* no del todo rotundo.

Es curioso que Schumann clasificara esta sinfonía como una obra de «gracia helénica». Pero con ello expresaba un criterio sobre Mozart, corriente, no sólo entre los románticos, sino incluso en aquellos extensos sectores actuales que no distinguen el Mozart de los años infantiles y adolescentes del compositor de *Don Juan*. ¿Gracia griega?, quizá sí, en el sentido a que se refiere un comentarista británico, al proponer la música de Mozart como contrapartida de las famosas «melodías no oídas» de Keats. También a Mozart se pueden dedicar los versos de la «Oda a una urna griega»:

«Cuando la vejez consuma esta generación,
tú permanecerás, en medio de un dolor diferente
del nuestro, amigo del hombre, a quien dirás:
la Belleza es Verdad, la Verdad es Belleza».

ENRIC GISPERT



MOZART, Wolfgang Amadeus 1756-1791

REQUIEM, K. 626

Pocas obras maestras de la Música existen que, en cuanto a la autenticidad y las circunstancias de su origen, hayan producido opiniones tan diversas y romántico-fantásticas como las que existen sobre la última obra de Mozart: su «Requiem» para 4 voces, violines, violas, 2 *corni di bassetto*, 2 fagotes, 3 trombones, 2 trompetas, timbal, contrabajo y órgano, que figura en el catálogo de Köchel con el número 626.

El abogado y redactor de la revista «Cäcilia», de Mannheim, fue el primero en sostener, en 1825, y en su cuaderno n.º 11, la autenticidad de la obra; sobre la cual, antes de 1838, no se había podido lograr suficiente claridad a través del «redescubrimiento» del autógrafo.

Asimismo, no fue el misterioso enviado especial para el encargo de la composición un «mensajero del otro mundo», sino pura y sencillamente el administrador o mayordomo Leutgeb, que estaba al servicio del conde Walsegg, de Stup-

pach (quien deseaba permanecer en el más absoluto incógnito), el que encargó a Mozart una Misa de Difuntos, en julio de 1791, por una cantidad aproximada de 50 a 100 ducados. Interrumpida, momentáneamente, por una escapada fugaz a Praga, Mozart se ocupó intensamente, día y noche, en su composición, durante la última fase de su vida, ya ofuscada por su enfermedad y la debilidad que le dominaba. Esta composición (como ya había manifestado a su esposa) deberían estudiarla, inclusive después de su muerte, sus amigos y sus enemigos. El mismo 4 de diciembre, o sea un día antes de su muerte, probó desde su lecho (con un alumno, su esposa y algunos amigos) fragmentos de la partitura, de los cuales había instrumentado completamente el «Kyrie» y el «Requiem», y completó 7 fragmentos del «Dies iræ»; por lo menos en cuanto al canto, contrabajo y apuntes de acompañamiento se refiere.

El hecho de que Mozart (por lo menos en la primera fase de su obra) no pensara en la muerte (no obstante se afirme lo contrario) y esperara firmemente poder acabar la composición él mismo, se puede demostrar por una nota autógrafa («Di me W. A. Mozart 792») escrita de su propio puño y letra.

A petición de la viuda, que no quería devolver el dinero pagado de antemano por la composición completa — y probablemente no podía — Süßmayer estuvo dispuesto a terminar respetuosamente la obra, con el material ya preparado y con el mismo espíritu del Maestro, a pesar de haber renunciado otros amigos-músicos a esta tentativa; sea por falta de tiempo, sea por miedo a completar una obra de tal magnitud.

Comprendía este trabajo, según testimonio de Süßmayer, el final del «Lacrimosa», el «Sanctus», «Benedictus» y «Agnus Dei», así como una repetición parcial de la Fuga del «Kyrie». La letra del discípulo era tan parecida a la del Maestro que, a pesar de haber compuesto el mismo Mozart las dos primeras composiciones y habiendo sido el resto de la obra escrito por Süßmayer, se creyó durante bastante tiempo que la obra había salido de manos del propio Mozart.

El estreno del «Requiem» tuvo lugar en la iglesia de los frailes cistercienses del distrito vienés de Neustadt, el día 14 de diciembre de 1793, bajo la dirección del conde Walsegg. El autógrafo se encuentra hoy con la anotación «Mus. HS. 17561 a, y 17561 b», en la Biblioteca Nacional de Viena, siendo considerado como uno de sus más valiosos tesoros. Una edición de facsímiles comentada salió ya en 1913 de la «Wiener Gesellschaft» con destino a las industrias gráficas, bajo la dirección de Alfred Scherich. El original había sido adquirido por la Biblioteca Imperial de Viena entre los años 1831 y 1839, en parte por donación u obsequio, y en parte por adquisición al precio de 50 ducados.

En la obra de Mozart fue muy notable la influencia de Bach y de Haendel, así como la tradición de la música sacra vienesa y del estilo típicamente salzburgués (como puede apreciarse, al principio del «Requiem», en el uso del trombón solista — «Tuba mirum» — o también en el tema coral «Te decet»). Fuera de los *corni di bassetto* y fagotes, Mozart no usa ni instrumentos de madera, ni trompas. Los temas del cuarteto solista y los del coro están bien armonizados, dando a los de este último, también, polifonía artística.

Las diversas composiciones están relacionadas entre sí por enlaces temáticos y formales, lo que repercute muy favorablemente en la completa uniformidad de toda la obra.

Bien es verdad que esta uniformidad se manifiesta más claramente en el «Sanctus» de Süßmayer, que es la parte más débil del conjunto.

Para la melodía del «Benedictus» se podía disponer de un «cantus firmus» de un cuaderno de apuntes de Mozart, del año 1784; ocasionalmente se conformó Süßmayer con sus propias añadiduras y deformaciones de motivos de Mozart, no teniendo siempre ideas felices.

Sin embargo, las partes auténticas del «Requiem» de Mozart, que llegan hasta el 8.º compás del «Lacrimosa», son tan impresionantes, que no se percibe desengaño alguno oyendo las partes añadidas por el discípulo.

Verdaderamente, el «Requiem» de Mozart tuvo una influencia tan revolucionaria en el desarrollo de la música sacra en Viena, como la contemporánea Revolución Francesa la tuvo para el desarrollo político y social de Europa.

DR. HANS SITNER
Presidente de la Academia de Viena

Publicamos a continuación, junto al texto del «Requiem», el detalle de los fragmentos originales de Mozart y los completados por Süßmayer, según la partitura editada por Breitkopf & Härtel en Leipzig.

1. «Requiem».

Requiem aeternam dona eis, Domine :
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem :
exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.
Kyrie, eleison.
Christe, eleison.
Kyrie, eleison.

Integramente de Mozart

2. «Dies irae».

Dies irae, dies illa
solvet saeculum in favilla :
Teste David cum Sibylla.
Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus !

Coro, violoncelos, contrabajos y bajo cifrado :
Mozart.
Violines y violas : casi íntegramente de Mozart
Instrumentos de viento : Süßmayer.

3. «Tuba mirum».

Tuba, mirum spargens sonum
per sepulcra regionum,
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura.
Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus judicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet, apparebit :
nil inultum remanebit.
Quid sum, miser, tunc dicturus ?
Quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus ?

Cuarteto solista, violoncelos y contrabajos :
Mozart.
Trombón : Mozart y Süßmayer.
Corni di bassetto y fagotes : Süßmayer.

4. «Rex tremendae».

Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.

Coro, orquesta de cuerda y bajo cifrado :
Mozart.
Corni di bassetto, fagotes, trompetas, trombo-
nes y tímpani : Süßmayer.

5. «Recordare».

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae :
Ne me perdas illa die.
Quaerens me, sedisti lassus :
redimisti Crucem passus :
Tantus labor non sit cassus.
Juste iudex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.
Ingemisco, tamquam reus :
culpa rubet vultus meus :
supplicanti parce, Deus.
Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihique spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae :
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

Cuarteto solista, corni di bassetto, violoncelos
y contrabajos : Mozart.
Violines y violas : casi íntegramente de Mozart.
Fagotes : Süßmayer.

6. «Confutatis».

Confutatis maledictis,
flammis acerbis addictis :
voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
Gere curam mei finis.

Coro : Mozart.
Cuerda : Mozart y Süßmayer.
Corni di bassetto, fagotes, trombones y tím-
pani : Süßmayer.

7. «Lacrimosa».

Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus.
Pie Jesu Domine,
dona eis requiem. Amen.

Coro y orquesta de cuerda: Mozart.
Corni di bassetto, trompetas, trombones y tím-
pani: Süßmayer.

8. «Domine Jesu».

Domine, Jesu Christe, Rex Gloriam,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni et de profundo lacu:
Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum:
Sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam:
quam olim Abrahae promisisti
et semini eius.

Coro, violoncelos y contrabajos: Mozart.
Violines y violas: Mozart y Süßmayer.
Corni di bassetto, fagotes y trombones: Süß-
mayer.

9. «Hostias».

Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus:
tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus:
Fac eas, Domine,
de morte transire ad vitam.
Quam olim Abrahae promisisti
et semini eius.

Coro, violoncelos y contrabajos: Mozart.
Violines y violas: Mozart y Süßmayer.
Corni di bassetto y fagotes: Süßmayer.

10. «Sanctus».

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus, Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra
gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Integramente de Süßmayer.

11. «Benedictus».

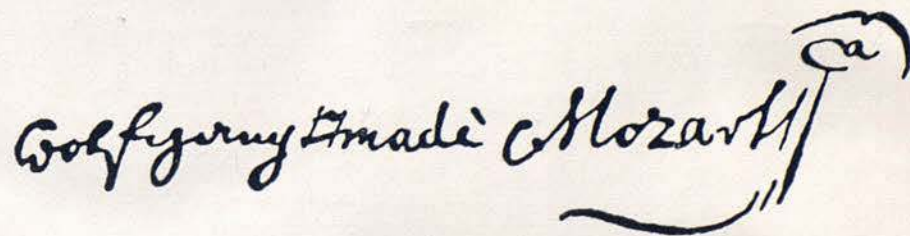
Benedictus, qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Integramente de Süßmayer.

12. «Agnus Dei».

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem sempiternam.
Lux aeterna luceat eis, Domine:
cum Sanctis tuis in aeternum:
quia pius es.
Requiem aeterna dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.

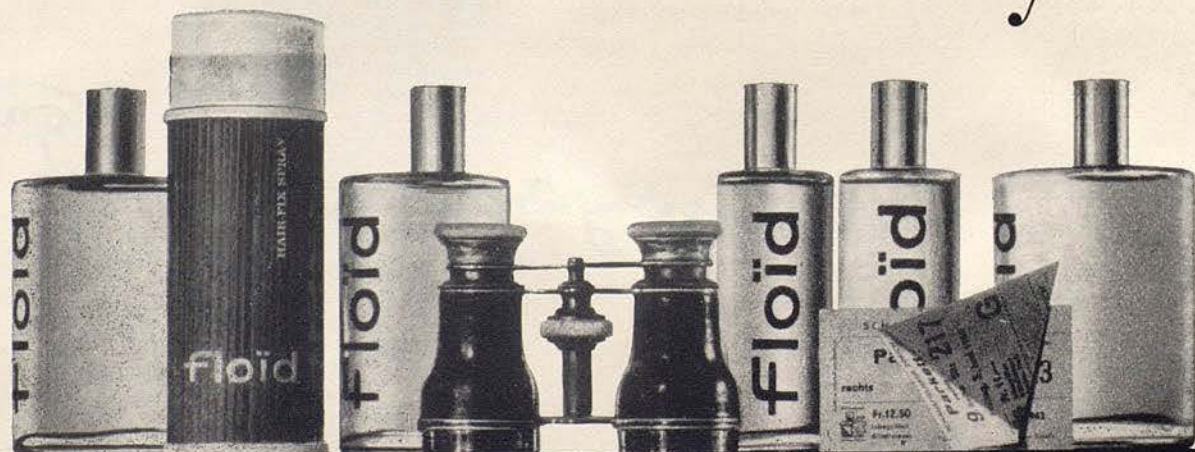
Nominalmente de Süßmayer, pero a partir del
«Lux aeterna» se da una reproducción casi
exacta del primer número de la obra.

A facsimile of the handwritten signature of Wolfgang Amadeus Mozart. The signature is written in a cursive, flowing script. It begins with 'Wolfgang' and 'Amadeus' in a smaller, more compact hand, followed by 'Mozart' in a larger, more prominent and stylized hand. The final 't' in 'Mozart' is particularly large and decorative, with a long, sweeping tail that curves upwards and then downwards. The overall appearance is that of a personal, handwritten signature.

(Facsimil de la firma autógrafa de Mozart)



El secreto del hombre de hoy



after-shave
electric pre-shave
electric pre-shave spray
shaving-cream tube
foam shaving-cream

floïd

hair-tonic
hair-fix
eau-de-toilette
deodorant-spray
toilet-soap

III CONCIERTO

Miércoles, 29 de Septiembre de 1965, a las 22.15

PALACIO DE LA MÚSICA

ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA

CORO DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DE LA MÚSICA, DE VIENA
(Director: Dr. REINHOLD SCHMID)

Solistas: ELISABETH GRÜMMER, soprano
CHRISTA LUDWIG, contralto
ANTON DERMOTA, tenor
WALTER BERRY, barítono

Dirección: Dr. KARL BÖHM

I

BEETHOVEN

Sinfonía N.º 4, en si bemol mayor, op. 60

Adagio. Allegro vivace

Adagio

Allegro vivace

Allegro ma non troppo

II

BEETHOVEN

Sinfonía N.º 9, en re menor, op. 125

Allegro ma non troppo

Molto vivace

Adagio

Finale





BEETHOVEN, Ludwig van
1770-1827

SINFONIA N.º 4, EN SI BEMOL MAYOR, Op. 60

La primera sinfonía de Beethoven data del año 1799. La última es del año 1824. Durante este cuarto de siglo, en que tuvo efecto el sorprendente desarrollo de su rica personalidad artística, el compositor cultivó con manifiesta continuidad este género instrumental que había recibido de manos de Haydn. A través de sus nueve sinfonías puede seguirse fielmente el largo proceso mediante el cual el gran compositor, como heraldo de la «nueva música» — la que se adscribe al siglo romántico — transfigurará el arte anterior, infundiendo una vigorosa vida y un aliento fáustico a las formas del clasicismo feneciente.

Años decisivos marcados por la convulsión político-social que significa la revolución francesa; años críticos que comportan una notable aceleración del «tempo» histórico, aceleración de la que participa el espíritu de la música europea, de la que Beethoven es entonces el protagonista. Van que-

dando atrás las estructuras formales solidarias de las formas de vida del antiguo régimen y se abren paso nuevas configuraciones, que, por su estilo y contenido, responden al acceso de la burguesía al primer plano de la vida pública y a su más activa participación en el desarrollo de las artes. En sus dos primeras sinfonías, todavía aparece Beethoven respetuoso con el espíritu del XVIII, pero ya a partir de la tercera se ha consumado la gran revolución que otorgará una nueva faz a la música europea.

En este sentido la *Cuarta Sinfonía*, por sus dimensiones, su disposición y la naturaleza de las ideas, señala más bien una regresión con respecto a la tercera. Beethoven olvida el patetismo y la heroicidad, que, con sombría grandeza, volverán a repetirse en la quinta. Como decía Schumann, la *Cuarta Sinfonía* es como una muchacha griega entre dos gigantes nórdicos. La obra aparece sumergida en un clima apacible e idílico que permite asociarla a la segunda y a la sexta. Y es que, a fin de cuentas, la posición de la cuarta en el conjunto de las sinfonías, responde a la ley de los contrastes, a la que parece someterse el ritmo creador del artista. Porque, si la cuarta sucede a la tercera, también la *Pastoral* sucede a la quinta, de la misma manera que la octava, tan ponderada, vendrá a continuación de la explosión dionisiaca de la séptima.

Un comentarista, hablando de esta sinfonía, dijo: «Beethoven parece recobrar sus veinte años.» Juventud recobrada gracias a los meses felices con los Brunswick, en la residencia de campo que esta aristocrática familia poseía a treinta kilómetros de Budapest. Beethoven es allí el profesor de las tres hijas. Entre ellas, Teresa, cuyo nombre asociamos a más de una obra beethoveniana. Existen buenas razones para suponer que un amable y discreto idilio pudo inspirar el canto de amor que encontramos en el movimiento lento de la sinfonía. Toda ella, por otra parte, viene envuelta en un aire primaveral y parece referirse a unas horas dichosas que pudieron ser como un adorable intermedio en la carrera tormentosa del genial compositor: cuyo destino, fuera de serie, le condenaría a una creciente soledad.

Un breve *adagio* precede a la explosión de juvenil alegría que comporta el primer movimiento del *allegro*. Motivo que alterna con otro, más sosegado, en forma de diálogo entre el fagot, el oboe y la flauta. El discurso sonoro es como una sucesión de ardores y ternuras de una suprema riqueza de invención y de una elegante facilidad. El *adagio* es una romanza sin palabras. Berlioz se negaba a analizar una melodía tan pura en la forma, tan angelical en la expresión. Mucho más tarde, Camille Bellaigue diría cómo esta música sugiere una felicidad tranquila, que es como la afirmación de que un alma, al parecer insaciable, podía darse por satisfecha al ascender a una plenitud de sentimiento en la que se sentía vivir de acuerdo consigo mismo y en paz con el mundo.

El *allegro vivace*, en cambio, con su fisonomía inquietante, se aleja considerablemente del minué clásico. Habla de aquellas alteraciones de humor que en la sucesivo desempeñarán un rol considerable en el pensamiento del compositor. Y la sinfonía termina jovialmente con un *allegro ma non troppo*, página ágil, transparente, luminosa, feliz, que parece escrita con un corazón mozartiano. Los rasgos que pudieron parecer insólitos a los contemporáneos, educados en los modelos del siglo anterior, aparecen hoy del todo integrados en el armonioso y eufórico desarrollo a oídos de quienes, como nosotros, sabemos lo que vino inmediatamente después: la música de *Coriolano*, la *Quinta Sinfonía*.

Parece ser que la primera audición tuvo lugar el 15 de marzo de 1807, en el palacio vienés del Príncipe Lobkowitz.

JOSEP PALAU



BEETHOVEN, Ludwig van
1770-1827

SINFONIA N.º 9, EN RE MENOR, OP. 125

La figura de Beethoven se yergue poderosa para presidir, con su influencia, el desarrollo de buena parte de la música del siglo XIX. La verdad es que su obra abría muchas posibilidades, cara al futuro, lo que explica que músicos tan distintos como Berlioz y Schubert, Wagner y Brahms, hayan podido creerse sus legítimos sucesores. A Berlioz le bastaban las someras indicaciones programáticas de la *Pastoral* para justificar el poema sinfónico tal y como lo instituyó. Schubert, con sus sinfonías, entendía proseguir la ruta indicada por el Maestro por el que sentía verdadera veneración. De Brahms ha podido decirse que al componer su primera sinfonía escribió la que habría podido ser la décima de Beethoven. En cuanto a Wagner, creía que las nupcias del músico con el poeta, consagradas al final de la *Norrena*, le autorizaban a considerarse legítimo heredero de una empresa artística que tendría su destino en Bayreuth.

Instalado en la perspectiva que era la suya, perspectiva propia de un artista que vivía los anhelos románticos de un arte total, es comprensible que Wagner viera en la sinfonía con coros la carta magna con la que canonizar sus ideales estéticos. Por eso, al poner la primera piedra de su teatro, creyó necesario, a fin de dejar bien sentada esta filiación espiritual, interpretar en la colina que dominaba la ciudad bávara la grandiosa creación sinfónica de su ilustre predecesor. En una deliciosa narración titulada «Una visita a Beethoven», escrita durante los años de miseria en París, el autor de *Tannhäuser* ya había cuidado de poner en boca de su «precursor» (?) las palabras con que justificaba la insólita novedad que representaba la introducción de unos solistas y el coro en una sinfonía.

Wagner, en aquella memorable ocasión, creyó conveniente imprimir un comentario de la sinfonía que iba a ejecutarse, pero, afortunadamente, comprendió lo arbitrario del proyecto, ya que ¿cómo «explicar» con palabras lo que la música decía en forma insuperable? Entonces, de acuerdo con la concepción romántica de la correspondencia de las artes, correspondencia que años después Baudelaire celebraría en unos versos célebres, Wagner recurrió al más grande de los poetas alemanes en busca de luz para mejor transmitir, por la vía del verbo, el mensaje del que él consideraba el más grande de los músicos alemanes. Y abrió por enésima vez el *Fausto*, esta vez para buscar en aquella suma del mundo goetheniano los pasajes — las situaciones espirituales — que correspondieran, punto contra punto, a los cuatro capítulos en los que se divide la epopeya sonora de Beethoven.

En el *allegro ma non troppo* reconoció el combate espiritual, la noche de angustias del Doctor Fausto luchando con su osado titanismo contra el muro del destino. Es toda la vivencia del movimiento «Tormenta y Esfuerzo» característico de los albores del romanticismo. En el *scherzo* asistimos al obligado intermedio durante el cual el hombre olvida su problema y se sumerge, gozoso y despreocupado, en el torrente vital. Es el doctor compartiendo los rústicos placeres de la gente al son de las campanas del domingo de Pascua. El *adagio* corresponde al sublime episodio en el que Fausto, desde el fondo de su miseria, se encuentra súbitamente arrebatado por la voz que llega de las alturas. La voz de los ángeles anunciando el portento Pascual, la reconciliación de la vida con la muerte. Una voz, que, una vez escuchada, marca para siempre una voluntad, un destino, ya que no es cosa de negar en la oscuridad lo que escuchamos en la plena luz de la Resurrección. Y es la definitiva reconciliación que acalla todo conflicto. La mayoría de las obras beethovenianas comportan un desenlace feliz. Ninguno tan grandioso, tan apoteósico, como el que se desprende de las estrofas de Schiller.

Los eruditos han investigado minuciosamente los pasos de Beethoven, que, desde tiempo, abrigaba la intención de poner en música el *Himno a la Alegría*, hasta dar con la solución que hallamos en su última sinfonía. En el cuarto movimiento, una recapitulación de los movimientos anteriores y unas frases, en estilo recitativo, del violoncelo, establecen el puente entre la música estrictamente instrumental y la música vocal. Con ello quedaba establecido un precedente del que se acordarían Liszt y Mahler.

E dedicada al rey Guillermo Federico III, el estreno de la Novena Sinfonía tuvo lugar en Viena el día 7 de mayo de 1824.

JOSEP PALAU

Publicamos la traducción al catalán que hizo Maragall del «Himno a la Alegría», por considerarla la más bella que se ha hecho del poema de Schiller:

Germans: a fora tristesses! Altres
cants més joiosos entonats ara sien,
de joia ressonanta

Joia, que ets dels déus guspira
generada dalt del cel:
vent de foc el pit respira
sota els plecs del teu sant vel.

Si ajuntar-se els cors demanen
que un mal vent va separant,
tots els homes s'agermanen
on tes ales van tocant

Si fortuna generosa
ens ha donat un bon company

o companya graciosa
cantarem amb més afany

Sols si un cor hem fet ben nostre
forta veu podem lluir;
però més d'un, girant el rostre,
fugirà plorant d'aquí.

Joia tots voldriem heure
bo i seguint son pas florit,
i de joia tot s'abeura
de Natura en l'ample pit

Joia és bes i primavera,
joia bons amics ens féu;
goig fou dat al cuc en terra,

goig a l'àngel prop de Déu.

Goig! Els astres canten Glòria;
van pel cel rient triomfants.
Goig! correm rient, germans:
hèroes som cantant victòria.

Abraceu-vos, homes, ara!
Un gran bes inflama els cels;
Germans, sobre els bells estels
hi ha l'Amor immens d'un Pare.

Humiliat, o món!, ara
Criador de terra i cels!
dins la llum de mils estels,
dins la llum cerquem-te encara!

viaje en busca de la buena música



**sin
ninguna
preocupación**



**PRADES
LUCERNA
AIX EN PROVENCE
BAYREUTH...**

VIAJES TABER es la única organización con servicio de

- Información sobre Festivales
- Reserva de localidades
- Forfaits
- Excursiones
- Viajes colectivos a Festivales
- Solicite folleto FESTIVALES DE MUSICA

Representantes oficiales para España de la
ASOCIACION EUROPEA DE FESTIVALES DE MUSICA

TODO PREVISTO VIAJANDO CON TABER

central:
Caspe, 21 telf. 232 59 00 Barcelona-10

sucursales:
Ayala, 4 telf. 225 26 96 Madrid
Aeropuerto de Barcelona
Aeropuerto de Palma de Mallorca
y en las principales poblaciones españolas



desde pequeños
saben que...



DANONE

es el verdadero yoghourt

IV CONCIERTO

Jueves, 30 de Septiembre de 1965, a las 22.15

PALACIO DE LA MÚSICA

CORO DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DE LA MÚSICA, DE VIENA

Director: Dr. REINHOLD SCHMID

Contralto solista: RUSA ENDLER

Piano: UWE MUND.

I

VICTORIA

«Tenebrae factae sunt»

«Vere languores»

BACH

Motete «Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde» («Ven, Jesús, ven, mi cuerpo está cansado»), para doble coro

BACH

Motete «Singet dem Herrn ein neues Lied» («Cantad al Señor un nuevo cántico»), para doble coro, a ocho voces

Allegro moderato

Andante sostenuto

Poco allegro

Allegro vivace

SCHUBERT

«Salve Regina», en do mayor, D.811

«Ständchen» («Serenata»), D.921

II

BRAHMS

«Zigeunerlieder» («Canciones gitanas») op. 108

1. «He, Zigeuner, greife in die Saiten» («Eh, gitano, pulsa las cuerdas»)
2. «Hochgetürmte Rimaflut» («Crecidas olas del Rima»)
3. «Wisst ihr, wann mein Kindechen» («Sabéis cuándo mi niña...»)
4. «Lieber Gott, du weisst» («Dios mío, tú sabes...»)
5. «Brauner Bursche führt zum Tanze» («Un muchacho moreno lleva a bailar»)
6. «Röslein dreie in der Reihe» («Tres rosas en fila»)
7. «Kommt dir manchmal in den Sinn» («Se te ocurre pensar alguna vez»)
8. «Horch, der Wind klagt in den Zweigen» («Escucha, el viento se lamenta en las ramas»)
9. «Weit und breit schaut niemand mich an» («En ninguna parte nadie me mira»)

STRAUSS, Josef

«Feuerfest» («A prueba de fuego»), Polca

STRAUSS, Johann

«Kaiserwalzer» («Vals del Emperador»), op. 437

«Leichtes Blut» («Sangre ligera»), Polca rápida, op. 319





VICTORIA, Tomás Luis de
1548/50-1611

TENEBRAE FACTAE SUNT. — VERE LANGUORES

La vida del más grande polifonista español del Renacimiento y uno de los primeros polifonistas mundiales de la época, transcurrió entre los años 1548 ó 1550 y el 27 de agosto de 1611, fecha de su muerte.

Nació y dejó de existir en tierras castellanas (Ávila y Madrid, respectivamente). Su ascendencia fue plenamente castellana: el padre nacido en Ávila y la madre en Segovia. Fue hecho cristiano en la misma pila bautismal en que recibió también el primer sacramento Santa Teresa de Jesús. Fue monaguillo de la Catedral abulense, y tuvo allí los primeros contactos con la música. En su seno recibió, con toda probabilidad, una instrucción musical seria y se puso en contacto con la polifonía religiosa auténtica de Josquin des Pres, Escobedo, Peñalosa, Morales y Guerrero, entre otros.

Hacia 1567 va a Roma y se convierte en discípulo del Colegio Germánico, del que fue más tarde profesor. Además de ser Maestro de Capilla de la Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat de la capital de Italia, estudió también en el Colegio Romano. En esta Institución conoció a los dos hijos de Palestrina y también a este gran compositor, al que sucedió en la dirección de la capilla del Colegio mencionado, cuando Palestrina fue elegido de nuevo Maestro de la Capilla Pontificia.

Victoria fue ordenado sacerdote a los 35 años aproximadamente, y publicó en Roma varias de sus obras, cuya publicación continuó más tarde en España. Tuvo contactos muy provechosos con San Felipe Neri por espacio de cinco años en San Girolamo della Carità (que tiene una parte tan importante en el nacimiento del Oratorio), donde Victoria fue capellán durante ocho años.

En 1586 nuestro gran polifonista vuelve a su patria. Su estancia dura hasta 1592 en que se traslada de nuevo a Roma por espacio de tres años aproximadamente. En 1595, pues, vuelve definitivamente a España, con residencia en Madrid. Allí obtiene el cargo de capellán de la emperatriz María, hija de Carlos V. Ésta, al quedar viuda, se retiró al Monasterio de las Reales Descalzas, en el que Victoria ejerció el cargo de organista desde 1605.

Antes de morir, publicó todavía y reimprimió diversas obras suyas, la última de las cuales fue el imponderable *Officium defunctorum*. Como hemos escrito al principio, entregó su alma al Creador el 27 de agosto de 1611, siendo enterrado en la propia Iglesia de las Reales Descalzas.

Aunque la figura de Victoria no tiene, en su tiempo, la resonancia de las de Palestrina y Laso, su personalidad puede compararseles sin ningún género de dudas. En nuestro país la obra de Victoria fue modernamente divulgada en toda su amplitud, gracias al esfuerzo titánico de nuestro venerable maestro Felip Pedrell, al que la casa Breitkopf encargó la publicación y transcripción de las obras del gran compositor. No estará de más añadir que nuestro ilustre monseñor Higiní Anglès se propone ahora, se nos informa, publicar la edición definitiva de todas sus obras.

Lo que más subyuga en la música de Victoria es su expresividad maravillosa y su dramatismo. Nunca la polifonía coral había estado sacudida de manera tan profunda y humana. Sus Responsorios de Semana Santa son la prueba más fehaciente de esta afirmación. Dos de estas obras son cantadas hoy por la agrupación coral tan sabiamente amalgamada por Reinhold Schmid. Una de ellas, *Vere languores* («Bien cierto que ha tomado sobre sí nuestras miserias, ha cargado con nuestros sufrimientos...») es un ejemplo magistral del claroscuro, sin perder nunca una adecuación perfecta con el espíritu del texto, y en la que los atrevimientos armónicos hacen resaltar la idea del autor. Y, como decía un día el maestro Francesc Pujol (a cuya personalidad seguramente se hará algún día la justicia que merece) refiriéndose a este Responsorio: «En las dos palabras finales de la frase *Quae sola fuisti digna sustinere Regem*, encontramos la misma frase musical, nota por nota, que en el motete *O Magnum Mysterium* exalta las tres primeras palabras de la frase *O beata Virgo cuius viscera meruerunt portare Dominum*, reuniendo así de manera simbólica la idea de que solamente la Cruz fue digna de sostener al Rey del Cielo y de ser únicamente mercedora la Virgen de llevar en su seno a Nuestro Señor Jesucristo».

El otro Responsorio, *Tenebrae factae sunt*, es de un realismo estremecedor, de un poder descriptivo de fuerza extraordinaria, imposible de ser superada. En él la muerte en Cruz de nuestro Redentor está, podríamos decir, relatada con una verdad y al mismo tiempo con una unción incomparables, teniendo en cuenta los medios de que se sirvió su autor. Es éste un fragmento ante el cual sobra el análisis disecador, tanta es la gran emoción que se desprende de la sublime escena.

LLUÍS MARIA MILLET

TENEBRAE FACTAE SUNT

Tenebrae factae sunt, dum crucifixissent
Jesus Judaei: et circa horam nonam exclamavit
Jesus voce magna: Deus meus ut quid me dereliquisti?
Exclamans Jesus voce magna ait:
Pater, in manus tuas commendo spiritum meum.
Et inclinato capite emisit spiritum.

VERE LANGUORES

Vere languores nostros ipse tulit,
et dolores nostros ipse portavit:
Cujus livore sanati sumus,
Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens pondera,
quae sola fuisti digna sustinere Regem coelorum
et Dominum



BACH, Johann Sebastian
1685-1750

MOTETES «KOMM, JESU, KOMM» Y «SINGET DEM HERRN»

Cuando Mozart en su viaje a Berlín en abril de 1789 paró en Leipzig y visitó la Iglesia de Santo Tomás, le produjo un gran embeleso una obra coral de Juan Sebastián Bach, que su discípulo Doles hizo cantar ante él a la Capilla de Santo Tomás. Era el motete a ocho voces «Singet dem Herrn ein neues Lied» («Cantad al Señor un nuevo cántico»), uno de aquellos 6 Motetes que han pasado a la posteridad como composiciones del Gran Cantor de Santo Tomás.

En la época de Bach, el Motete era una pieza tradicional de música religiosa, y por tanto no se cultivaba con el mismo celo e intensidad que la Cantata. Pero los Motetes bachianos tienen una significación muy particular. En su mayoría son extensas creaciones sobre textos bíblicos y canciones de iglesia que tienen muy poca relación con los viejos motetes. Tienden mucho más a la cantata, con la que está ligada en general por el tratamiento del coral, pero de la que está

alejada por la carencia de música instrumental independiente y de textos madrigalescos. Bach no ha marcado ninguna gran diferencia entre cantatas y motetes, y sus grandes motetes son, en cierto modo, cantatas para coro.

Indudablemente, las obras no debieron ser cantadas *a capella* sino con apoyo instrumental. El «anticuado», aunque sutil y exigente canto *a capella* no podía bastar en aquella época llena de ideales y problemas musicales nuevos. Pero esto no excluye que interpretemos hoy día estos Motetes en su pura concepción vocal, mucho más elevada.

De los seis Motetes de Bach, los dos «Singet dem Herrn ein neues Lied» y «Komm, Jesu, komm», son seguramente los más conocidos. Llevan más que ninguno la impronta del genio de Bach, la fuerza y profundidad del sentimiento, el atrevimiento y el poder de la expresión y la sutil fineza del concepto.

El motete «Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde» para doble coro, se basa en dos estrofas de un Lied de Paul Thymich y fue escrito en Leipzig en 1723-34. Este Motete pertenece a aquellas obras de Bach en las que el compositor expresa un cansancio terrenal, una anhelante tendencia hacia la muerte y la vida celestial. Estos trabajos ofrecen las más prodigiosas manifestaciones del alma de Bach, que tiene en su melancolía profunda y noble, una de sus más peculiares y conmovedoras cualidades. Igual que en otras obras de esta clase, también este Motete parte de lamentos y anhelos, desarrollándose hacia la expresión de una tranquila y piadosa serenidad, reflejo de la gloria celestial.

El poderoso Motete «Singet dem Herrn ein neues Lied» para doble coro, maravilló a Mozart y era una de las composiciones favoritas de Richard Wagner. Probablemente fue escrita en 1746 con motivo de la Paz de Dresde con que terminó la guerra de Silesia. El texto pertenece en su mayor parte a los Salmos. Bach nos hace oír los versos iniciales del Salmo 149, como desde las bocas de una multitud excitada por la alegría. La grandiosa belleza de la obra radica sobre todo en la rivalidad concertante de ambos coros en la primera parte, en las implorantes objeciones con las que en la parte intermedia el primer coro secunda al coral del segundo, y sobre todo en la grandiosa fuga final sobre el último verso del Salmo 150 «Alles was Odem hat, lobe den Herrn!» («Todo lo que tenga aliento, habrá de alabar al Señor!»).

Dr. ALFONS UBELHÖR, Viena
(Sociedad de Amigos de la Música)

VEN, JESÚS, VEN

Ven, Jesús, ven, mi cuerpo está cansado,
las fuerzas disminuyen más y más,
añoro ya tu paz;
el duro camino se me hace pesado.
Ven, a ti me entregaré,
Tú eres el buen camino, la verdad y la vida.
Por eso me entrego en tus manos
y doy al mundo las buenas noches.
Aunque el curso de mi vida va hacia su fin,
el espíritu está bien encomendado.
Con su Creador habrá de estar,
porque Jesús es y será el verdadero camino hacia la vida.

CANTAD AL SEÑOR UN NUEVO CANTO

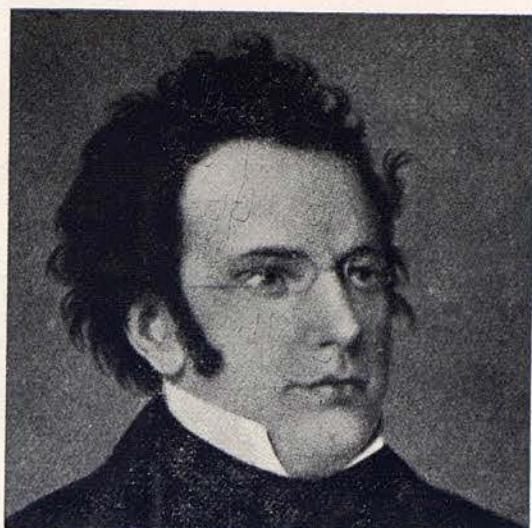
Cantad al Señor un nuevo canto,
la comunidad de los santos le alabe.
Alégrense Israel del que le ha creado.
Alégrense los hijos de Sión de su rey,
alabando su nombre en danzas,
tocando para Él timbales y arpas.

Como el padre que se complace
de sus hijos pequeños,

así hace el Señor con nosotros los pobres,
mientras le temamos con pureza infantil.
Él conoce sus pobres criaturas,
Dios sabe que sólo somos polvo,
como la hierba ante el rastrillo,
una flor y hojas que caen.
Con soplar el viento sobre ellas,
quedan barridas y desaparecen,
así se desvanece el hombre,
estando siempre próximo a su fin.

Dios, ampáranos en adelante,
sin Ti nada podremos
con todas nuestras cosas.
Sé nuestro amparo y nuestra luz,
y si no nos engaña nuestra esperanza,
Tú tomarás nuestros asuntos en Tus manos.
Dichoso aquel que sin vacilar
Confía en Ti y en tu benevolencia.

Alabad al Señor en sus obras,
alabadle en toda su gloria.
Todo lo que tenga aliento habrá de alabar al Señor,
¡Aleluya, aleluya!



SCHUBERT, Franz
1797-1828

«SALVE REGINA» Y «STÄNDCHEN»

En general, Franz Schubert es conocido muy justificadamente como el Maestro del Lied. Pero también se ocupó con éxito de formas mayores del canto, en piezas para coro a varias voces, para coros masculinos y obras para coros mixtos, y creó, igual que en el campo del Lied, obras de valor impercedero. Lo que pueda haberle atraído al campo coral fue seguramente la posibilidad de desplegar mediante la pluralidad de voces una gama de sonidos todavía más intensos y delicados, y reproducir musicalmente el contenido del poema de manera más elevada. A menudo empleó también junto al acompañamiento del piano un rico vestido instrumental para reforzar el ritmo y la melodía del canto. Con el mismo derecho que *Maestro del Lied* se puede nombrar a Schubert *Clásico del Canto Coral*, pues fue destinado a elevar a las asociaciones corales desde banales orfeones a grandiosos conjuntos artísticos. Se ocupó en composiciones para

canto coral desde sus primera juventud hasta los últimos años de su vida. Entre ellas se cuentan algunas obras de circunstancias, pero también muchas obras maduras artísticamente, que cuentan entre las más bellas de la lírica schubertiana. Sus importantes obras corales muestran todas las virtudes que distinguen a su creación liederística entera. Es la maravillosa asociación de todos los elementos musicales, forma, melodía, armonía y acompañamiento íntimamente conjuntados. También aquí se encuentran un adelanto paulatino en las posibilidades expresivas, en el atrevimiento de la armonía, un creciente desarrollo desde el modesto comienzo hasta la más elevada maestría creadora.

Los motivos para las composiciones religiosas de Schubert provienen del medio en que había vivido sus años juveniles. La gran experiencia de su niñez la adquirió después de haber recibido ya las primeras impresiones de música religiosa como miembro infantil del Coro de la Iglesia Parroquial de Lichtenthal, en la Capilla Imperial, en la que actuó varios años como Niño Cantor. Las obras religiosas, que encontraban allí los más dignos cuidados bajo la dirección de Salieri, fueron el fundamento de su educación musical. El mágico encanto que se desprendía de la música religiosa católica, había despertado el genio en Schubert, y había inspirado al muchacho sus primeras composiciones. Pero no debe pasarse por alto que en muchas de sus obras de iglesia, Schubert no pudo sustraerse a las corrientes de la época, marcada por una secularización del arte religioso a través del espíritu del josefinismo. El *Salve Regina*, una obra bella e íntima, aunque también un poco delicada, fue escrita en Abril de 1827.

Como ejemplo de una «serenata» vemos al Schubert sociable, que se movía muy a gusto entre el círculo de amigos de sus mismas aficiones. La oportunidad de encontrarse con Grillparzer se le ofreció particularmente en casa de la familia Fröhlich. Hacia fines de 1820 el poeta se había enamorado de Katharina Fröhlich. Ella era el alma de una casa en la que reinaba un poco común amor a la música, y en la que Schubert había sido introducido por su amigo Sonnleithner. Grillparzer y Schubert escribieron la *Serenata* en julio de 1827 con motivo del cumpleaños de la prometida de Sonnleithner. Schubert se inflamó inmediatamente con el tierno y espiritual poema. Escribió primero por error un cuarteto de voces masculinas para acompañar al deseado solo de contralto para Josefina Fröhlich, que después substituyó por el cuarteto femenino, pero no limitándose a transportarlo sino trabajándolo de nuevo. Después de una audición pública de la *Serenata* Schubert opinó: «Verdaderamente, no había pensado nunca que fuera tan hermosa.» Grillparzer sin embargo, cuando en 1871 la Asociación Schubert de Viena le mandó una ilustración de la célebre *Serenata* con motivo de su 80 aniversario, dijo: «Yo escribí el texto para Schubert, pero él no hizo mucho con él.»

DR. ALFONS UBELHÖR, Viena
(Sociedad de Amigos de la Música)

SERENATA (FRANZ GRILLPARZER)

Titubeando, de puntillas en el silencio de la noche
estamos aquí,
con el dedo ligeramente curvado
llamamos a la puerta de la alcoba de la amada.
Pero luego, aumentando, crescendo, elevando
las voces aunadas
exclamamos altamente confiados:
No duermas cuando habla la voz del cariño.
Un sabio buscó por todas partes
antaño hombres con la linterna.
Cuánto más raro, pues, que el oro
es encontrar a hombres con afecto y simpatía;
Así pues, cuando habla la amistad, el amor,
amiga, amada, no te duermas.
¿Pero qué en todos los reinos
sería comparable al sueño?
Por eso, en lugar de palabras y dádivas
tendrás ahora tranquilidad.
Un último saludo, una palabra,
se extingue la alegre canción.
En silencio, de puntillas, nos volvemos a alejar.



BRAHMS, Johannes
1833-1897

CANCIONES GITANAS, OP. 103

Cuando en otoño de 1853, un joven compositor hamburgués se sentó ante el piano de la casa de Schumann en Düsseldorf, el sentido profético del anfitrión reconoció inmediatamente el genio del sencillo visitante y dedicó a su aparición el célebre artículo «Nuevos caminos». Fueron las composiciones pianísticas las que de tal manera ganaron para Johannes Brahms el entusiasta patronazgo del Maestro mayor; «pero cuando él — prometió — dirigirá su varita mágica hacia donde le presten sus fuerzas la potencia de las masas del coro o de la orquesta, entonces nos ofrecerá un panorama todavía más maravilloso de los secretos del mundo sobrenatural».

Paso a paso, con la mayor conciencia de la responsabilidad artística y con intransigente severidad para consigo mismo, recorrió el nuevo Mesías de la música este camino hacia «la potencia de las Masas». En Brahms domina la música de

cámara cuantitativa y cualitativamente, como género y forma de expresión. En el plano vocal, la máxima importancia corresponde al *Lied*, acompañado de piano. La expresión de una intimidad ansiosa y melancólica, que se desarrolla preferentemente en el secreto y en lo invisible, se aviene extraordinariamente al carácter de Brahms, y él prefiere también estos géneros musicales íntimos, música de cámara y *Lied*, caracterizados no por su efecto ruidoso y externo, sino reconcentrado e íntimo. El elemento lírico está especialmente definido en el *Lied*. A partir de aquí también sus obras corales se mueven bajo una luz especial. Gran cantidad de sus composiciones vocales son *Lieder* o por lo menos liederísticas. E incluso en algunas de sus mayores obras corales tipo cantata, como por ejemplo el «Réquiem Alemán», han tenido entrada el desarrollo y el sentimiento liederístico.

Los originales de las «*Canciones Gitanas*» se encuentran en una gran colección de canciones nacionales húngaras, de la que las escogió Hugo Conrat, un comerciante vienés aficionado a la música, para adaptar las palabras a las melodías ajenas, pasadas y ritmadas muchas veces con gran voluntad. Presentó su trabajo al Maestro de las danzas húngaras; a Brahms le agradaron el tema y la persona del traductor, y le pidió los textos para componerlos. Entre los 25 poemas de la colección de Conrat escogió luego los 11 *Lieder* que decidió componer, para hacer con ellos un ciclo, que nos legó como op. 103.

Estos *Lieder* de varios enamorados no tienen nada que ver con los poemas narrados, son rapsodias líricas, y el vínculo que las une no es la poesía, sino la música. Así como el rapsoda griego era el ensamblador de diversos cantos, así, en el caso de Brahms, en su lugar es el liederista actuante, coleccionista y director, quien escoge los *Lieder*, quien ofrece a sus oyentes un gracioso ramillete trenzado con canciones populares. Al mismo tiempo reconocemos en él, en el campo musical, al solista y concertino que dirige las bandas gitanas. A éste le está todo permitido, debe fantasear y decidir el cambio del tiempo y de la tonalidad; sólo el percusionista le corrige y censura, como el acompañante sentado al piano conduce las voces y se preocupa de la unidad y la lógica. El artístico empleo de este modelo da a las «*Canciones Gitanas*» una excepcional libertad de movimiento y produce en parte la ilusoria impresión de improvisación. Esto constituye junto con el ritmo la principal característica que distingue los cuartetos vocales de danza húngaros de los alemanes. Las «*Canciones Gitanas*» están aproximadamente en la misma relación con la música húngara, que las «*Canciones amorosas*» con los vales alemanes. Pues así como el vals alemán, especialmente el vienés, es la base creadora de todo aire de danza cantado, así reconocemos en la Czarda la base natural de las canciones gitanas. Son comunes a ambas obras la candente voluptuosidad, el precioso frescor, los luminosos colores y la fuerza vivificante de sus melodías, aunque no puede faltar en este ciclo el rasgo melancólico propio de los gitanos, como de todos los pueblos de la naturaleza.

Dr. Alfons UEBELHÖR, Viena
(Sociedad de Amigos de la Música)

CANCIONES GITANAS (del húngaro, por Hugo Conrat)

Eh, gitano, pulsa las cuerdas,
toca la canción de la muchacha infiel.
Haz que las cuerdas lloren, se lamenten en triste ansiedad,
hasta que ardientes lágrimas humedezcan esas mejillas.

Crecidas olas del Rima, qué turbias estáis,
en las orillas me lamento en alta voz por ti, mi amor.
Las olas huyen, las olas fluyen rumorosas a la orilla hacia mí;
en la orilla dejadme llorar eternamente por ella.

¿Sabéis cuándo mi niña está más bonita?
Cuando su dulce boquita bromea y ríe y besa.
Amada, tú eres mía, entrañablemente te beso.
El cielo te creó sólo para mí.

¿Sabéis cuándo mi amado me gusta más?
Cuando me tiene estrechada en sus brazos.
Amado, tú eres mío, entrañablemente te beso,
el cielo te creó sólo para mí.

Dios mío, tú sabes cuántas veces me he arrepentido
de haber dado una vez un beso a mi amado,
el corazón mandó que tenía que besarle.
Pensaré mientras viva en ese primer beso.
Dios mío, tú sabes cuántas veces en el silencio de la noche
he pensado con alegría y con pena en mi amado.
El amor es dulce, amargo es el arrepentimiento,
el pobre corazón le será eternamente fiel.

Un muchacho moreno lleva a bailar
a su bella niña de ojos azules,
choca las espuelas con gallardía,
la melodía de la czarda empieza a sonar.
Besa y acaricia a su dulce palomita,
la gira, la lleva, grita jubiloso y salta,
echa tres relucientes ducados de plata
sobre el címbalo que resuena.

Tres rosas en fila florecen con un color muy rojo,
no está prohibido que el mozo busque a la muchacha.
Dios mío, si estuviera prohibido,
ya no existiría el hermoso ancho mundo,
pecado sería quedar solteros.
La más hermosa ciudad del Alföld es Kecskement,
donde hay muchas muchachas apuestas y gentiles,
Amigos, buscaos allí una novia,
pedid su mano y fundad un hogar
vaciad copas de alegría.

¿Se te ocurre pensar alguna vez, mi dulce amor,
lo que con sagrado juramento me prometiste?
No me engañes, no me abandones,
no sabes cuánto te quiero;
ámame como te amo a ti,
y la benevolencia de Dios descenderá sobre ti.

Escucha, el viento que se lamenta tristemente en las ramas;
dulce amor, nos hemos de separar: buenas noches.
Cuán gustoso descansarías en tus brazos,
mas se acerca la hora de la separación: ¡Dios te proteja!
Oscura es la noche, ninguna estrella nos da luz;
Dulce amor, confía en Dios y no llores.
Si el buen Dios me lleva algún día otra vez a ti,
quedaremos unidos en la dicha del amor.

En ninguna parte nadie me mira,
y si me odian, ¿qué me importa a mí?
Sólo mi amado deberá amarme siempre,
besarme, abrazarme y acariciarme hasta la eternidad.
Ninguna estrella mira en la noche oscura;
ninguna flor refulge con aromático esplendor.
Tus ojos son para mí flores y luz de estrellas
que lucen amablemente, que florecen sólo para mí,



STRAUSS, Johann
1825-1899

LA DINASTIA STRAUSS

El nombre Strauss ilumina la historia musical de Austria como un genio de la alegría. Casi durante un siglo significó para este país la fuente de risueña alegría de vivir, brilló como símbolo de la gracia contoneante de la danza, fue el espejo del carácter bullicioso de los austríacos, la expresión sonora del alegre espíritu del pueblo vienés.

El primero fue Johann Strauss, padre, en la época en que Viena todavía estaba rodeada por bastiones y fosos convertidos en avenidas y jardines. Dentro, en la ciudad, Metternich guiaba al país; Grillparzer era el más famoso poeta; Schreyvogel convertía al Burgtheater en la primera escena del arte teatral alemán; en el Teatro de la Kärntnertor reinaba la ópera italiana. Pero fuera, en los suburbios, florecía maravilloso el arte popular vienés en el torrente de melodías de Schubert, en los cuentos de Ferdinand Raimund, en las comedias satíricas de Nestroy, en los vales de Lanner y Strauss. Era la época romántica de Viena.

Luego vino el transtorno, la revolución. Salió de ella una nueva generación. De los viejos límites del *Biedermeier*, Viena se convirtió en una ciudad cosmopolita, se liberó de las murallas y bastiones medievales y se rodeó, recordando el pasado esplendoroso de su barroco, de una corona de magníficos edificios y orgullosos palacios. El paseo del «Ring» con sus construcciones monumentales, fue la pomposa exhibición artística de la nueva Viena. Fueron años de enorme prosperidad comercial, y el juglar de esta nueva Viena, rebosante de riqueza y de alegría de vivir, su gran genio musical, fue Johann Strauss, hijo. Su música fue el espejo sonoro de los deseos y los sentimientos, fue la añoranza, la embriaguez y la borrachera de aquella época. En los vales de Strauss cantó y bailó entonces toda Viena, en la música de Strauss se encontró la antigua Austria.

Junto al sencillo Eduard y al enigmático y demoníaco Josef, a quien no pocos consideran el mejor, el gran Johann Strauss, hijo, es quien dio el máximo esplendor al vals artístico. «Los honores que me han caído en suerte, los debo a mis predecesores, mi padre y Lanner», reconoció Johann Strauss en su 70 aniversario. «Mis méritos son débiles intentos de ampliar la forma que recibí de ellos.» Estas fueron palabras de auténtica modestia straussiana. Callan el mayor mérito: el ennoblecimiento del contenido musical, la sublimación de la forma. Ya Lanner había liberado la forma del vals del estrecho esquema del ritmo de ocho compases, abriendo el camino a las mayores creaciones. Strauss padre llenó la forma ampliada de una expresión más fuerte y poderosa. La suavidad *«biedermeier»* de Lanner, se convierte en ardiente ímpetu. Mano a mano llegan el *tempo* alado junto a una instrumentación más viva.

En su primera época creadora, el hijo apura en cierto modo la herencia paterna. Pronto es absorbido el modelo, adquirida la destreza. El hijo quiere ir, y va, más allá. Fusiona los contrastes espirituales de sus antecesores, el gracioso romanticismo burgués de Lanner y el fuego más fuerte y sensual del padre, y empieza a ennoblecerlos. Rítmicamente el padre había llegado ya a veces hasta el límite de lo bailable: abandonó audazmente a los bajos el compás del tres por cuatro, mientras encima la melodía se desarrollaba libremente. El hijo da todavía un paso más allá: se atreve a poner difíciles armonías bajo la melodía. Pero también armónicamente había un último límite infranqueable, si el vals debía quedar como una danza. Pero quedaba un camino: la ampliación de la melodía. El padre va raramente más allá de una docena de compases. El hijo llegó a la máxima perfección. Su fantasía tranquila y aplomada concibe con naturalidad y sin esfuerzo la amplitud de la invención melódica. ¡La melodía continúa! Wagner la crea en la escena; Strauss, casi en la misma época, en las salas de baile. Al mismo tiempo profundiza y depura el espíritu del vals hasta la última pureza y eleva así el género de la música frívola al plano más alto de la música pura. Los sonos de las pistas de baile conquistan las salas de conciertos sinfónicos, los límites del arte popular vienés se extienden a todo el mundo!

Dr. ALFONS UBELHÖR, Viena
(Sociedad de Amigos de la Música)

A PRUEBA DE FUEGO (Rudolf Effenberger)

Dice el yunque al martillo:
«¿Por qué me hieres tu golpe tan duramente?
Querido martillo, mira y piensa
que los dos somos de igual naturaleza.»

Esta vieja sentencia leí,
y me parece prudente y sabia,
escrita finamente adornada
sobre la puerta de una herrería.

Y el martillo respondió:
«Somos ambos de hierro, de acero,
golpeando yo reciamente tu espalda,
resuena alegremente.»

A la fragua ha de ir el hierro,
pronto avivad el fuego,

dad al fuelle con presteza
para que la llama surja viva.

No escatiméis trabajos ni fuerza,
probad vuestra maestría.
Miles de chispas vuelan, hierros al rojo
y haces de fuego refulgen como un castillo de fuegos,
los fuelles soplan, silban, rugen,
levantando en remolinos una lluvia de fuego.

En día de trabajo, todo oficial herrero
está tiznado, negro como un diablo hasta en el alma;
al besar queda entonces
una negra huella traidora.

Los domingos está apuesto y limpio,
acicalado como un gran señor,
y al besar no queda entonces
ninguna huella negra traidora.

Está muy alegre el oficial herrero,
martillea con ganas, sin titubear,
sus ojos brillan con claros destellos,
martillea con ganas, sin titubear.

Y cuando su suerte alguna vez le engaña,
martillea con ganas, sin titubear,
y resignándose a su destino
martillea animoso y sin titubear.

Dice el yunque al martillo:
«¿Por qué me hiere tu golpe tan duramente?
Querido martillo, mira y piensa
que los dos somos de igual naturaleza.»

«No como castigo, querido yunque,
te llegan mis recios golpes a ti,
quiero con tu claro sonido
alegrarme siempre todos los días.»

Y el eco resuena
lejos por campos, bosques y prados
anunciando lo maravilloso que es
la hermosura del mundo de Dios.

Lo proclama por encima de montes y valles,
lejos hasta la vieja ciudad,
donde el alegre oficial herrero
tiene a su bella muchacha fiel.

Resuena y canta y grita jubilosa
de su fresca y alegre garganta
la canción del oficial herrero.
Haced que suene de lleno el martillo,
que el hierro haga llover chispas que destellen en el aire,
forjando la felicidad a prueba de fuego,
aunque mil demonios se opongan.

VALS DEL EMPERADOR (Reinhold Schmid)

Noche; ante el palacio va la guardia arriba y abajo;
del sueño despierta un tambor y se vuelve a dormir.
Ahora sube la plateada luna
y evoca recuerdos con argentino son
de reluciente corona
el centelleante oropel,
despierta en el balcón
enredaderas en la baranda,
pasa revista
a las ventanas,
y surge un castillo de plata.
¿No me engañan mis adormecidos sentidos,
en el castillo hay vida?
¿Baila la sabiduría, baila el arlequín?
Ambos bailan, baila la vieja Viena.
También por el parque avanza el resplandor
de la vieja sabia luna, sonriéndole a Mayo,
hace que en las alamedas de hileras que susurran,
viejísimos tilos cuchicheen por parejas,
pues libre de sus ataduras de mármol
se entrega dichosa Psique a Amor.
El fauno los espía, reflexiona y calla;
prepara un pergamino para formalizar un contrato.

Las fuentes en juegos infantiles
charlan mucho (pero con discreción).
¿Ya no quieren escuchar
si sus murmullos
encubren amor o prudencia?
No, sólo quieren disimular,

sólo quieren encubrir con su son
doliente felicidad.

Suenan los valsés para la noche de baile de la Corte.
¡Ardor de vida, oh, qué bien!
Valsés que obligan a bailar en el esplendor de mayo,
sangre caliente,
ánimo desbordante.
¡oh, eso sienta bien!
Hoy, esta noche toca Strauss,
hoy nadie se quedará en casa,
toda la Viena antigua aplaude,
pues esta noche toca Strauss.

Toda Europa abarca el compás del tres por cuatro.
quien esté atormentado por la malicia
será expulsado,
pues, en el baile reinan la bondad y la felicidad,
y triunfa la gracia vienesa.
Las princesitas, las condesitas
hacen el pacto del amor con Strauss,
hasta los ministros — filisteos del Estado —,
firman pactos al compás del vals.

¿Quién fue emperador,
quién fue sabio,
quién hizo de la vieja Viena un imán:
No gira el mundo también al compás del tres por cuatro?
Quien se atreva a ir al polo,
diga a todo oso:
sólo bailando olvidas que estás hambriento,
y él se lo cree y baila sin desmayo.

Ya pasó — sólo la luna recorre su órbita,
meditando cosas de antaño nos mira de reojo.
Si te entra sueño, mundo, piensa tan sólo
cuánto bien te hizo la Viena antigua.

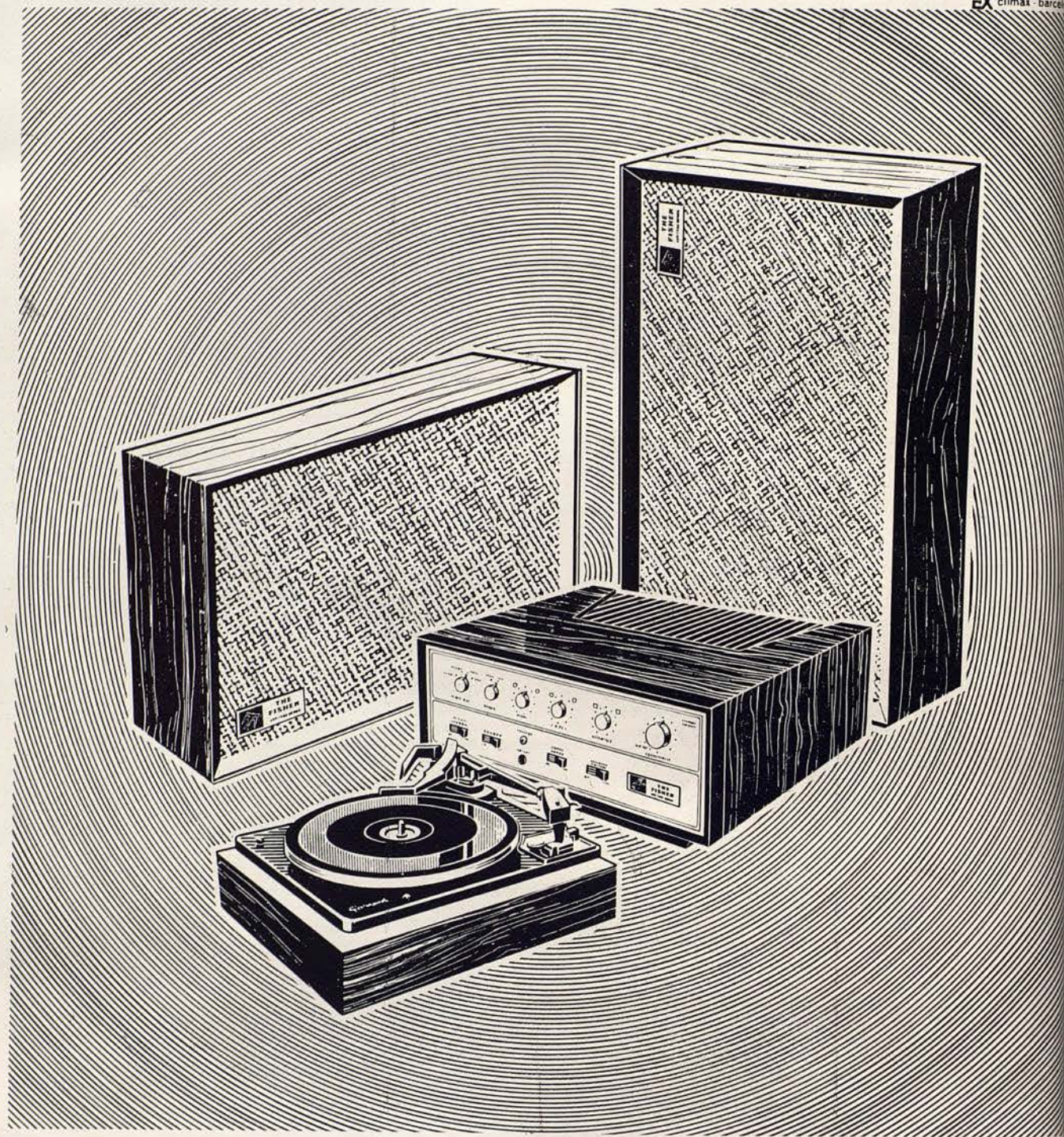
SANGRE LIGERA (Rudolf Effenberger)

Siempre sin preocupaciones
hoy como mañana,
siempre serenos y alegres
adelante en la vida,
qué podrá ya pasar,
qué nos podrá irritar
cuando se ríe y cuando se canta:
¡qué bello es el mundo!

Sangre ligera, ánimo alegre,
una porción de felicidad
dentro del corazón.
Cada día ha de ser domingo,
y cada hora llena de sol
dedicada a la alegría.

También el más hermoso carnaval tiene su fin,
bailes y amoríos,
bromas y bufonadas.
Pronto nos llega el miércoles de ceniza,
resaca, dolor de cabeza;
pero fue tan hermoso, tan maravilloso,
tan alegre, verdaderamente,
como el año anterior.

Por eso canta y ríe
y no te preocupes,
sé alegre siempre
también en el año nuevo.



*La perfección es una meta lejana.
Sólo los exigentes la alcanzan.
Como los que producen este equipo de alta fidelidad
y los que lo poseen.*

FISHER RADIO CORPORATION - GARRARD ENGINEERING LTD. - GOODMAN INDUSTRIES LTD.
S. M. E. LTD. - SHURE BROTHERS INCORPORATED - Y SUS REPRESENTANTES PARA ESPAÑA

VIETA
Audio - Electrónica

V CONCIERTO

Sábado, 2 de Octubre de 1965, a las 22.15

PALACIO DE LA MÚSICA

ORQUESTA MUNICIPAL DE BARCELONA

Dirección: ANTONI ROS I MARBÀ

I

BERKELEY-BRITTEN Montjuich (Suite de danzas catalanas) (1.ª audición en Barcelona)

Andante maestoso
Allegro grazioso
«Lament»: Andante moderato
Allegro molto

BRAHMS Concierto N.º 1, en re menor, op. 15, para piano y orquesta

Maestoso
Adagio
Rondó: Allegro non troppo

Solista: ANDOR FOLDES

II

HOMS Invención (Estreno mundial)

RAVEL Dafnis y Cloe (2.ª Suite)





BRITTEN, Benjamín
1913

MONTJUICH (SUITE DE DANZAS CATALANAS)
PARA ORQUESTA

Lennox Berkeley (1903)
Benjamín Britten (1913)

MONTJUICH — el lugar, no la composición de los autores ingleses Lennox Berkeley y Benjamin Britten — no necesita presentación ante el auditorio de Barcelona. La música, sin embargo, requiere quizá una pequeña explicación. ¿Y qué mejor que las palabras explicatorias de uno de los distinguidos colaboradores en la empresa, Lennox Berkeley? He aquí lo que escribió sobre la Suite en 1951:

«En la suite orquestal de Danzas Catalanas titulada MONTJUICH... tuve la feliz experiencia de colaborar con Britten. Una coincidencia ante el problema de la composición hizo posible esta asociación, y a pesar de que, después de haber acordado una forma general para los movimientos, trabajamos las distintas partes en una forma más o menos independiente,

espero que me sea permitido expresar que logramos una Suite razonablemente homogénea...»

Consta de cuatro movimientos: *Andante maestoso*; *Allegro grazioso*; *Andante moderato*, titulado «Lamento» (Barcelona, julio de 1936); y *Allegro molto*. La partitura no revela cuál de los compositores es responsable de cada movimiento; y es notorio observar que Berkeley mantiene un discreto silencio. Aunque los hechos no son conocidos, nos preguntamos si el saberlo exactamente no echaría a perder algo de su gracia. Dejemos al auditorio comprobar su propia perspicacia adivinando al autor de cada movimiento.

Hay mucho que disfrutar en esta breve Suite. Un apunte brillante y transparente, un extraordinariamente expresivo «Lamento»; y naturalmente el atractivo de las danzas catalanas en sí. Esto último debemos contemplarlo como un símbolo de afecto hacia la ciudad de Barcelona, experimentado por dos jóvenes compositores en 1937, año en que MONTJUICH fue compuesta.

DONALD MITCHELL, Londres

DETALLE VENTANALES DEL PALACIO DE LA MUSICA





BRAHMS, Johannes
1833-1897

CONCIERTO N.º 1, EN RE MENOR, OP. 15,
PARA PIANO Y ORQUESTA

Dentro de la producción musical de Brahms, las obras para orquesta pertenecen casi todas a la época de plenitud y madurez del compositor. El primer Concierto para piano es la única obra para orquesta que Brahms emprende en su primer período de creación. En un principio, en el año 1854, el joven Brahms había proyectado esta obra en forma de Sinfonía en cuatro tiempos; luego, elaboró una nueva versión para dos pianos, y por fin, sintiéndose ya más dueño de la composición orquestal, le dio la forma definitiva de concierto para piano y orquesta. Si uno tiene en cuenta la accidentada historia de la génesis de esta obra, no dejará de asombrarse al constatar hasta qué punto se encuentra este concierto dominado por una gran unidad espiritual. La complejidad intelectual puesta al servicio de un impulso artístico

unitario se muestra también en este interesante fenómeno: en el primer tiempo Brahms da al piano una serie de ideas que no tienen conexión alguna con la temática de la orquesta o que sólo dependen de ella en un sentido muy amplio.

Por el hecho de que durante la época de gestación de esta obra Brahms se ocupaba intensamente en la música de Bach — un autor muy dado a elaborar distintas ideas en la forma vivaldiana de concierto para instrumento solo y orquesta — es de suponer en el concierto una influencia formal de este autor. Como compositor postromántico, Brahms es el músico que más ha estudiado los maestros de la Historia de la Música occidental de todas las épocas, y que, al mismo tiempo, de un modo intelectual, ha tomado las técnicas de estos maestros y las ha puesto al servicio de la realización de su música. Así, en este músico tan erudito como sensible, el contrapunto de Bach pudo convertirse en parte integrante de la sonata y de la sinfonía. Fueron precisamente estas formas clásicas, la sonata y la sinfonía, el cauce — un cauce que Brahms encontró ya abierto y que aceptó de buen grado — por el que tenía que discurrir su genio musical. En este sentido, Brahms fue el feliz artista que, contrariamente a lo que ocurrió con todos sus sucesores, no tuvo que inventar o buscar en alguna parte la forma que se adaptara a sus propósitos musicales; Brahms halló ya un recipiente que le permitió a su genio encontrar una forma de expresión.

El primer tiempo, *Maestoso*, se inicia, sin introducción, con un tema grandioso, el tema fundamental de este movimiento, que finalmente se sumerge resignado en sí mismo. Un tema secundario, a modo de queja, en los violines, y un tema consolador en la madera se asocian a este tema fundamental. El tiempo, sin final consolador, termina en *fortissimo*. La instrumentación, en su sobriedad y en su coloración, corresponde al carácter grave y trágico del tiempo. En el manuscrito autógrafo del segundo movimiento se lee el siguiente título: «Benedictus qui venit in nomine Domini»; es esta una inscripción que se adapta al clima religioso y solemne de este fragmento. De una carta a Clara Schumann se deduce que Brahms, que gustaba de llamar a Schumann «Domine», al componer este tiempo pensaba en la viuda del gran amigo desaparecido; decía en la carta: «Me ocupo, también, en pintar un suave retrato de ti, que debe convertirse en el *Adagio*». El tercer tiempo (*Allegro non troppo*) es un *Rondó* agitado y turbulento, en cuyo salvaje movimiento el iniciado descubre conmovido el severo trabajo, elaborado en parte en forma de fuga, llevado a cabo por su autor.

HANS RUDOLF PICARD
Director del Instituto Alemán de
Cultura en Barcelona



HOMS, Joaquim
1906

Joaquim Homs i Oller nació en Barcelona el 21 de agosto de 1906. Desde el año 1922 en que terminó el Bachillerato juntamente con los estudios académicos de violoncelo hasta 1929 en que finalizó la carrera de Ingeniero Industrial que ejerce, practicó el piano y la composición de forma autodidacta. Posteriormente, durante varios períodos de los años 1930-31 y 1934-36 amplió sus estudios musicales con el compositor Robert Gerhard, discípulo de Pedrell y de Schönberg.

Hasta la actualidad ha compuesto 55 obras instrumentales y 35 vocales. Varias de ellas han sido estrenadas en los Festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y en diversas Radios y salas de concierto nacionales y extranjeras. También han figurado frecuentemente en audiciones de Juventudes Musicales y del grupo "Música abierta", que inició su actuación en Barcelona el año 1960.

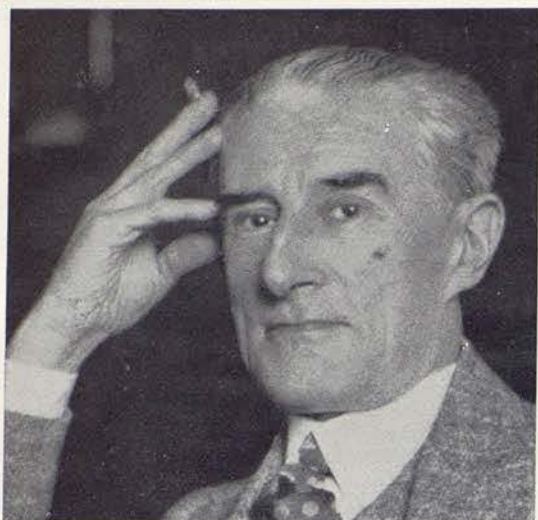
INVENCIÓN PARA ORQUESTA (1964)

Según expresa Stravinsky en su *Poética musical*, «tenemos un deber para con la música, y es el de *inventar*». Con este motivo relata que durante la primera guerra mundial al pasar la frontera francesa le preguntó un gendarme cuál era su profesión y él le respondió con toda naturalidad «inventor de música», expresión que considera más justa que la de «compositor» que figuraba en su pasaporte.

Pensando en ello escogí para mi breve obra para orquesta, en un solo movimiento, el título de «Invención», que podría completarse y precisarse mejor indicando que se trata de una invención musical basada en la sucesión de 12 notas que forman el núcleo inicial de la misma. A partir de esta serie de sonidos y sus doce transposiciones en rotación constante van naciendo y encadenándose estructuras sonoras derivadas de las anteriores y coordinadas entre sí para formar la órbita general de la composición. La sucesión de las mismas en el tiempo viene a constituir un vuelo imaginativo en el que cada período musical marca un rumbo y el sentido de forma equivale en cierto modo al de orientación.

Aparte de la ordenación interválica serial y la utilización en determinados períodos de esquemas métricos prefijados, la composición y maniobra de todos los elementos que intervienen en la obra es enteramente libre, sin más limitaciones que las dictadas por la técnica, la imaginación y el gusto personal que a cada instante nos inclinan a escoger la ruta a seguir entre múltiples posibilidades.

JOAQUIM HOMS



RAVEL, Maurice
1875-1937

DAFNIS Y CLOE (2.ª SUITE)

Quizás nada resume mejor la obra y el genio de Maurice Ravel que *Dafnis y Cloe*, donde la pureza del estilo se alía a la fuerza, y la poesía al lirismo, donde abandonando cualquier amaneramiento aparece el músico en toda la luz de su clasicismo.

En 1909, Serge de Diaghilev le había pedido que compusiera un Ballet para los Ballets Rusos, y el coreógrafo Michel Fokine le había propuesto como tema *Dafnis y Cloe*, según la pastoral griega de Longus. Ravel trabajó mucho en ello, sobre todo en 1910: «Ninguna música de ballet fue más trabajada, ni pulida con un cuidado más celoso. La bacanal final, cuyo impulso nos parece tan fácil, no pediría menos de un año de esfuerzos a su autor», escribió Roland-Manuel. Ravel no lo terminó hasta el 5 de abril de 1912, dos meses antes del estreno en el Teatro del Châtelet, que tuvo un gran éxito bajo la dirección de Pierre Monteux, con decorados de León Bakst, y Ni-

jinsky y la Karsavina como protagonistas, antes de triunfar en el mundo entero bajo su forma puramente orquestal.

La segunda Suite se abre sobre un paisaje idéntico al amanecer. Dafnis duerme ante la gruta de las ninfas. Las fuentes susurran a su alrededor una exquisita y monótona canción con impalpables modificaciones de sonoridades e intensidad. Poco a poco sobresale una larga frase que se estira con gracia voluptuosa y poco a poco invade, como el sol, todo el horizonte, tocando, animando, transfigurando los menores rincones del paisaje. Los pájaros se mezclan a este concierto, que es como un gran himno de la mañana.

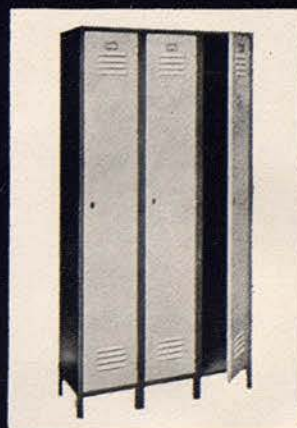
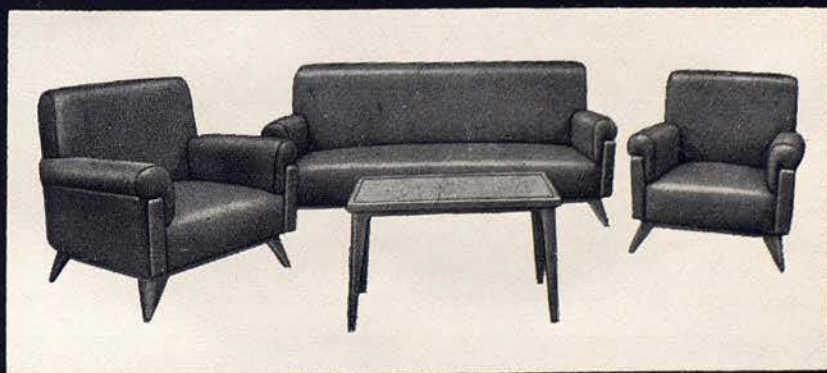
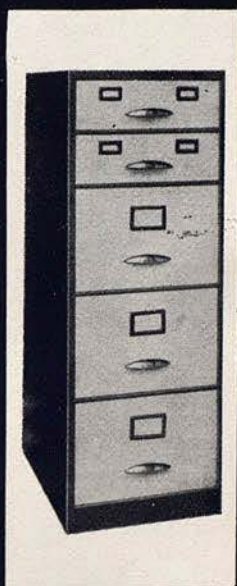
Pasan pastores con sus rebaños, descubren a Dafnis, le despiertan. Angustioso, busca a Cloe con la mirada; ella aparece y se echa en sus brazos. El viejo pastor Lammon explica que ha sido el dios Pan quien ha salvado a Cloe en recuerdo de la ninfa Syrinx, de la que estaba enamorado, y los amantes remedan la aventura de Pan y Syrinx, cómo Pan conquistó con el canto de su flauta a la ninfa atemorizada. Dúo de una temblorosa perfección donde la gracia de las actitudes, el pudor de la emoción, el fervor místico de este amor que copia los gestos de los dioses, se expresan en un concierto de sonoridades puras y de arabescos ingenuos sobre el tapiz de terciopelo de las cuerdas, hasta la lenta apoteosis y el juramento de amor de Dafnis que proclaman las trompetas de oro.

Entonces se desencadena la gran fiesta en un ritmo trepidante, lanzado por bacantes que agitan los tamboriles — en medio de diseños embriagadores de las maderas — girando como derviches. Alrededor de Dafnis y Cloe evolucionan las farándulas más y más rápidas y jadeantes. Aumenta la alegría, sin límites, en un *crescendo* que sube con oleadas de un empuje irresistible hasta su cenit, donde los cuerpos y las almas, embriagados por la danza, se funden en una indecible felicidad.

Ravel ha igualado aquí las telas más dionisíacas de un Poussin o un Rubens.

JACQUES LONCHAMPT, París

**PRACTICO MODERNO Y CON PERSONALIDAD
EL MOBILIARIO QUE PONE DE RELIEVE
LAS CUALIDADES DE QUIEN LO HA ELEGIDO**



Publinteral



Disponemos de una extensa variedad de modelos.
Pida detallada información a

{ S.A.E. DE ARCAS INVULNERABLES }

Cerdeña, 333-337 Telf. 257 0780 Barcelona (13)



J. ROCA
JOYERO

JOYERIA
PLATERIA
RELOJERIA



PASEO DE GRACIA, 18
BARCELONA

ADPOM

VI CONCIERTO

Domingo, 3 de Octubre de 1965, a las 18.30

SALÓN DEL TRONO (TINELL)

ANDOR FOLDES, pianista

I

SCHUBERT

Tres momentos musicales, op. 94, D. 780.

N.º 1, en do mayor

N.º 3, en fa menor

N.º 6, en la bemol mayor

BEETHOVEN

Sonata N.º 21, en do mayor, op. 53 («Aurora»)

Allegro con brio

Introduzione. Molto adagio

Rondó: Allegro moderato. Prestissimo

BEETHOVEN

Seis Bagatelas, op. 126

1. Andante con moto

2. Allegro

3. Andante

4. Presto

5. Allegretto

6. Presto

II

CHOPIN

Cinco Valses

en do sostenido menor, op. 64, n.º 2

en fa menor, op. 69, n.º 1

en si menor, op. 69, n.º 2

en la menor, op. 34, n.º 2

en fa menor, op. 70, n.º 2

MOMPOU

Música Callada, 3.º Cuaderno (Estreno mundial)

XVII, Lento. XVIII, Lumineux. XIX, Tranquilo. XX, Calme. XXI, Lento.

KODALY

Háry János (Suite, arreglada para piano por Andor Foldes)

Intermezzo

Canción

Carillón de Viena





SCHUBERT, Franz
1797-1828

MOMENTOS MUSICALES, op. 94

El título «Romanzas sin Palabras» debía haber sido inventado por Schubert y no por Mendelssohn. No podría encontrarse mejor título para muchas de las composiciones de Schubert, y especialmente para estas piezas tan maravillosamente simples y, sin embargo, tan emotivas; pequeñas en apariencia, pero profundas en su significado poético. Escritas por Schubert para su «amado piano», son un reto a los esfuerzos de más de un gran virtuoso. Pero se entregan abiertamente a aquellos que se les aproximan con humildad y afecto, a aquellos que tienen aquel instinto innato que, a menudo, se encuentra en el aficionado, capaz de hacer que el piano *cante*, ame o lllore.

Muy poco conocemos sobre la historia de los Momentos Musicales. Aun la cuestión de si fueron o no concebidos como un ciclo, y en este orden, quedará siempre en interrogante. Dos años después de que hubieran aparecido por se-

parado los núm. 3 y 6, en 1826 fueron publicados conjuntamente, y se convirtieron enseguida en favoritos del público, en Viena y fuera de ella. Estos «Momentos» no han envejecido todavía, y perdurarán entre nosotros por mucho tiempo.

Un rasgo especial en el carácter de Schubert fue su amor a la naturaleza, y este sentimiento encontró muy a menudo una adecuada expresión en sus Lieder y música instrumental. Como Beethoven, Schubert fue un genuino «andariego» y encontró en la naturaleza una fuente constante de inspiración y consuelo. En algunos de sus *Momentos Musicales* puede verse fácilmente un reflejo del amado paisaje austriaco.

El motivo inicial del primero de ellos es un típico «Yodler», tal como es posible aún escucharlo en los Alpes Austríacos. Más adelante se escucha el «Cucú», otro símbolo del espacio abierto, seguido de una renovación del motivo «Yodler», que en esta ocasión halla su respuesta en el eco. El Trío de esta composición podría haberse titulado «Escena junto al arroyo», pues encontramos en él un estado de ánimo similar al movimiento respectivo de la Sinfonía Pastoral de Beethoven.

El Momento n.º 3, quizá la pieza más conocida de Schubert, es típicamente vienés en su descansado paso. La expresión musical, simple como es, desafía cualquier descripción verbal. Una paradójica expresión, «alegre melancolía», sería posiblemente lo que más se acercara a ella.

El 6.º Momento Musical tiene carácter de epílogo, y es, entre todos ellos, el más parecido a un Lied, al que sólo le faltan las palabras. Por razones de buena «declamación» y a causa de una vieja tradición vienesa, no debe ser interpretado con demasiada lentitud. (Siendo un cantor «natural», Schubert evita las indicaciones de tiempo muy lento en la mayoría de sus composiciones, tanto vocales como instrumentales, por lo limitado de la respiración.) Está en el mismo tono que el n.º 2, y es también similar a él en su expresión. Sin embargo tiene un algo de final, como las últimas obras de Beethoven: el poeta del sonido parece estar ya más allá de todo dolor y sufrimiento, a pesar de que aún nos lo cuenta: ha entrado ahora en un mundo nuevo, un reino de paz interior en el que el sufrimiento se ha convertido en bienaventuranza.

PAUL BADURA-SKODA



BEETHOVEN, Ludwig van
1770-1827

SONATA EN DO MAYOR, OP. 53, DEDICADA AL
CONDE DE WALDSTEIN

Tanto han dicho y escrito distinguidos musicólogos y pianistas sobre las Sonatas para piano de Beethoven, que bien poco nos queda por decir en la actualidad. Dejemos, por lo tanto, que este pequeño comentario sea simplemente una sincera «declaración de amor» de un pianista que ha pasado muchos años de su vida tratando de penetrar en los secretos del Maestro, y que a menudo creyó haber encontrado la forma «ideal» de interpretar sus obras, sólo para descubrir más tarde que todavía existe una forma mejor de hacerlo, a la cual — así le parecía — había permanecido ignorante hasta aquel momento.

La Sonata «Waldstein» (conocida también con el nombre de «Aurora») ha sido una de mis favoritas durante mucho tiempo, con el martilleante tema de su primer movimiento tan bellamente equilibrado por el cadencioso segundo tema, seguido a su vez por el tumultuoso oleaje del tema final; con su improvisado segundo movimiento — menos completo,

pero sin embargo mucho más que un simple puente, como se pretendió cuando Beethoven eliminó del lugar que ocupaba originalmente el que después sería llamado «Andante favori» —; y su lírico tema final, cuya primera apariencia seráfica se repite de distintos modos y formas hasta triunfar finalmente en la *stretta* que cierra esta grandiosa obra de la *época intermedia* de Beethoven. No puedo añadir nada más a esta incompletísima descripción y espero sólo ser capaz de expresar en el piano lo que no sé hacer con palabras.

SEIS BAGATELAS, OP. 126

Además de las importantes 32 Sonatas para piano, existe un volumen completo de piezas más cortas escritas por Beethoven para este instrumento, entre las cuales son probablemente las tres series de *Bagatelas* las merecedoras de nuestra mayor atención. La primera Serie (*Siete Bagatelas*, op. 33) fue terminada en 1802, y muestra aún las características de la primera época beethoveniana. Las dos últimas, op. 119 y op. 126, fueron terminadas casi 20 años después, y de ellas, las *Seis Bagatelas* op. 126 son, sin duda, las piezas cortas más originales y agradables que Beethoven haya escrito jamás para el piano.

El mismo Beethoven se refiere a ellas en una carta al editor Schott, fechada en noviembre de 1824, como «seis bagatelas o miniaturas escritas para piano solo, muchas de las cuales han sido muy trabajadas y son, probablemente, lo mejor de esta clase que he compuesto». En efecto, la brevedad y concisión de estas piezas tiende a desmentir su importancia. Aún en las obras de más fuerza de Beethoven, pocas veces ideas de tanta importancia fueron expresadas en un marco tan poco aparente. Estas pequeñas joyas toman, por derecho propio, un lugar entre las últimas Sonatas y Cuartetos. La conciencia que el propio Beethoven tenía de la importancia de estas piezas, puede deducirse del hecho de que dedicó una buena parte de su tiempo a pulirlas hasta alcanzar la forma más perfecta posible. En el segundo Volumen de «Beethoveniana», de Nottebohm, podemos seguir las distintas ideas desde los ensayos del comienzo hasta la obra ya terminada, y es un espectáculo extraordinario observar el nacimiento de estas piezas desde el primer esbozo de la idea hasta la obra maestra definitiva, surgiendo de la pluma del compositor, siempre en busca de una «mejor» solución, de una forma más poderosa, es decir más simple, de expresar lo que guardaba en su mente.

De las seis Bagatelas, las núms. 1, 2 y 3 tienen un carácter de improvisación, mientras que las núms. 4 y 5 son piezas «formales» (terminadas, estaríamos tentados de escribir).

Estas miniaturas soportan el examen más severo desde cualquier ángulo y señalan el camino hacia el futuro, no sólo hacia Schubert, sino más allá, hacia los «verdaderos» románticos como Schumann, Brahms e incluso Chopin. Todas ostentan la inequívoca marca del genio y nos revelan más sobre los últimos pensamientos de Beethoven que todo un libro de ensayos que pudiera escribirse sobre el tema.

ANDOR FOLDES



CHOPIN, Frederic
1810-1849

EL VALS, EN LA MÚSICA DE CHOPIN

De toda la obra de Chopin, considerada en su conjunto — Estudios, Mazurcas, Nocturnos, Preludios, Scherzos, etc. — los Valses constituyen una forma de expresión en cierto modo particular y, por lo mismo, harto definidora de la personalidad y circunstancia de su autor, pues recogen el aspecto menos profundo de su capacidad musical creadora.

La dialéctica que entre lirismo y romanticismo se opera en su música, se nos ofrece casi siempre dentro de un equilibrio más o menos perfecto, donde cada uno de ambos elementos asume un papel respetable. Lo romántico, que es la fuerza real motivadora del arte de Chopin, su elemento dionisiaco, no consigue sin embargo desplazar el poderoso imperativo lírico que había de acompañarle a lo largo de toda su vida de artista. De ahí el porqué, entre todos los compositores que tuvieron del romanticismo una experiencia rigurosamente «vital» dentro de su esplendoroso cenit, sea Chopin el más

actual y menos vinculado a ese «momento» concreto de la historia europea. Y la distancia, también, que le separa de Liszt y de Berlioz.

Los Valses, en Chopin, constituyen una obra «tardía» de su genio, pues no son fruto íntegro, puro o eminentemente lírico de su propia germinación interior. Por el contrario, forman, como decíamos al principio, una expresión particular de su genio y que tiene en el mundo exterior, en la sociedad en que vivió — París, concretamente — su inmediata y necesaria motivación. Bailes, salones y todo el luminoso universo del encanto femenino se dan cita en torno de Chopin. Así como él busca el pequeño círculo — fue un alérgico tremendo a todo olor a multitudes —, la *élite* se siente atraída a su vez por el artista de fino porte y que sabe como nadie dar al piano una sonoridad inmaterial, de timbre claroscuro, conocida después bajo la expresión intuitiva del *rubato*.

Desde Viena, árbitro de la política europea, Metternich se afana por conjugar la táctica del equilibrio continental con el deslumbrante despliegue de la Corte imperial y sus brillantes satélites. Y el Vals le sirve a maravilla. El mundo se ve y aun se explica en música de danza. Mientras, en París, Luis-Felipe, el rey burgués, tiene en su Corte la caja de resonancia más perfecta que puede esperar la sociedad vienesa.

Así llega el vals, doblada ya la esquina del primer cuarto del siglo XIX, a su forma más culta. Y, naturalmente, Chopin se interesa por ese ritmo — para él más bien un aire — a cuyo compás gira el mundo. Sin embargo, no se adapta en absoluto a su expresión «vienesas», que es el modelo oficial; la juzga superficial, hueca, intrascendente. Y hasta tal punto el prisma de su personalidad doblega esa forma a su mágico poder, que los Valses nacidos de su inspiración difícilmente serán bailables, en el sentido cortesano — y no coreográfico — del término.

Fruto de ese vivir romántico son sus Valses. Pero en lugar de perderse en el juego preciosista, queda sometida la materia — contrariamente a Liszt — a un orden clásico de seriedad, de dignificación suprema y cuya senda, años después, habría de seguir Ravel con soberana inteligencia. Es el elemento lírico lo que obra ese milagro. Con todo, el tributo que Chopin paga a su época, a través de sus Valses, es claro y perceptible; lo romántico consigue «casi» dominar al espíritu lírico, esencialmente ordenador. Por eso Chopin es aquí menos íntimo y más mundano, aunque sin perder su vocación por la pureza del estilo, por la técnica con que — al igual que hiciera nuestro Bécquer con sus «Rimas» — repasa y pule una y otra vez su obra.

Pero el vals, en Chopin, es algo propio, genuino, pues lo siente y lo concibe de forma diametralmente opuesta a todo espectáculo mundano y — de igual forma — a cualquier ensueño de jovencita adolescente. Es, en definitiva, la exacta expresión de una música que, consciente del mundo en que transcurre, lo transforma con profundo sentido varonil y afirmativo de inmortalidad.

RAMÓN BAYOD I SERRAT



MOMPOU, Frederic
1893

MUSICA CALLADA

No se le pide llegar más allá de unos milímetros en el espacio, pero sí la misión de penetrar en las grandes profundidades de nuestra alma y en las regiones más secretas de nuestro espíritu.

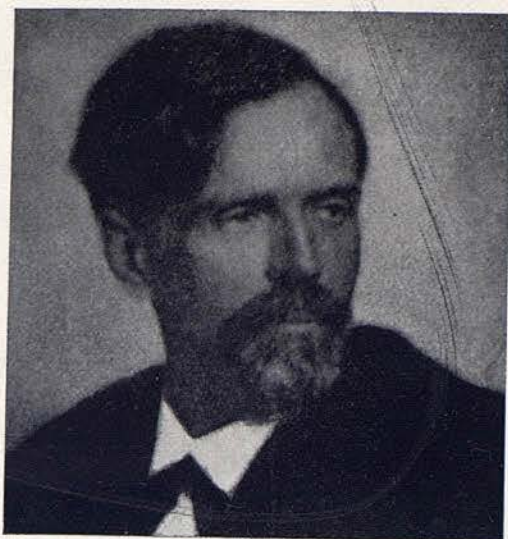
Esta música es callada porque su audición es interna. Contención y reserva. Su emoción es secreta y solamente toma forma sonora en sus resonancias bajo la gran bóveda fría de nuestra soledad.

«La música callada, la soledad sonora», presentidas por San Juan de la Cruz, encontrarán en estas páginas un anhelo de realidad.

Esta música, fiel a mi credo estético, es símbolo de la renuncia. Renuncia a la continuidad en la línea ascendente de progreso y perfección en el Arte. Es intento de un «recomenzar». Primitivismo aparte. El nuevo punto de partida es ideal y situado en nuestra misma época.

Mis cuadernos de «Música Callada» junto a los de «Fiestas lejanas» y «Charmes» constituyen, en el conjunto de mi obra, la máxima y más auténtica expresión de este «recomenzar».

FREDERIC MOMPOU



KODÁLY, Zoltán
1882

HÁRY JÁNOS (SUITE)

La Suite «Háry», de Zoltán Kodály, nacido en 1882, es tan popular como sus mejores composiciones, especialmente el emocionante «Psalmus Hungaricus», el poderoso «Te Deum de Buda», las fogosas «Danzas de Marosszek» y «Danzas de Galanta», o bien las variaciones para orquesta «El pavo emprendió el vuelo».

La suite — que es una obra cíclica — conserva 6 movimientos de la obra escénica «Háry János» compuesta en 1926. El héroe principal, Háry János, era un personaje viviente: soldado de las guerras napoleónicas, veterano, gran bromista. Pero no era el *miles gloriosus* de Plauto o el barón de Münchhausen instalado en Hungría. Según la expresión de Kodály «es la encarnación viviente de la imaginación que crea los cuentos populares, expresa el indiscutible, el eterno optimismo húngaro».

En la escena veremos, una detrás de otra, las aventuras de Háry; la hija del Emperador se enamora de él, después triunfa sobre Napoleón, pone orden en el Burg de Viena, y por fin vuelve a su pueblo natal en compañía de su prometida Orzse.

Esta obra no es otra cosa que una epopeya, en la que Kodály canta la fuerza, la galantería, el patriotismo húngaro. Hablando de la vida real, caracterizando los héroes húngaros, el lenguaje de su música es el de las canciones populares; en cambio, cuando describe las aventuras en el extranjero o en la corte imperial, la música se convierte en descriptiva. Allí hay un franco lirismo caluroso, un noble énfasis; aquí, el humor irresistible, las burlas.

El primer tiempo de la Suite — *Así comienza el cuento* — nos introduce en la vida de los sueños. El segundo — *Carillón de Viena* — es una escena alrededor del juego estilizado del reloj del palacio imperial, en la forma del pequeño rondó de Couperin. El tercero — *Canción* — es una suite de variaciones sobre una de las más bellas canciones populares húngaras, «A este lado del Tisza, más allá del Danubio», que canta los amores de Háry y su prometida. El cuarto tiempo — *La batalla de Napoleón* —, que contiene la aventura más fantástica del héroe, cuenta cómo triunfó Háry solo ante el ejército del gran Napoleón. El quinto movimiento es el célebre *Intermezzo*, que expresa la idea principal de la obra, una imagen soñada de la gloria húngara. Está compuesto en forma de canción-trío y toma la materia de la música de reclutamiento de los siglos XVIII y XIX. Kodály hace vivir el estilo de una época característica de la música de danza instrumental húngara con un ritmo viviente y una armonización a la vez de la época y moderna. El último, sexto, movimiento — *Entrada en la Corte Imperial* — es una caricatura llena de humor del gran aparato de la corte del Burg de Viena.

La unidad estructural de la suite está asegurada por el contraste expresivo entre los tiempos pares e impares. El secreto del efecto de esta obra es la oposición de dos mundos: la explotación de contrastes melódicos y armónicos. Su popularidad es tal que se han transcrito los tiempos más característicos, los más cautivadores, para diferentes instrumentos o conjuntos. Entre estas transcripciones, la ejecutada más a menudo es la excelente reducción para piano de Andor Foldes.

DR. LÁZLÓ EÖSZE

Catedrático del Conservatorio «Franz Liszt» de Budapest, autor de «La vida y la obra de Zoltán Kodály», «Vida de Kodály en imágenes» y «La vida y el arte de Z. Kodály».

"Deseo a los jóvenes que descubran lo antes posible, gracias a Juventudes Musicales, el universo maravilloso de la Música, que les hará más hermoso y feliz el mundo en que vivimos."

ZOLTAN KODALY

¿Ya es Vd. socio de
Juventudes Musicales?

¿Conoce la labor de
Juventudes Musicales?

SOLICITE FOLLETO INFORMATIVO



Vía Layetana, 139, 4.º, 1.ª BARCELONA - 9

VII CONCIERTO

Martes, 5 de Octubre de 1965, a las 22.15

SALÓN DEL TRONO (TINELL)

IRMGARD SEEFRIED, soprano

ERIK WERBA, piano

I

SCHUBERT

- «Fischerweise» («Canción de pescadores»), D.881
- «An den Frühling» («A la primavera»), D.587
- «Am Strome» («Junto al río»), D.589
- «Auf dem Wasser zu singen» («Canto sobre las aguas»), D.774

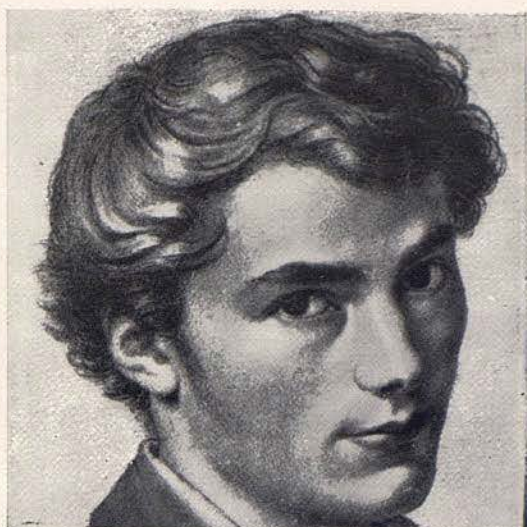
- «Lieder der Mignon» («Canciones de Mignon»)
 - «Nur wer die Sehnsucht kennt» («Sólo quien conozca la añoranza»), D.877/1
 - «Heiss'mich nicht reden» («No me hagas hablar»), D.877/2
 - «So lasst mich scheinen» («Dejadme aparentar»), D.877/3
 - «Kennst du das Land» («¿Conoces el país?»), D.321
- «Der Fischer» («El pescador»), D.225
- «Die Forelle» («La trucha»), D.550
- «Erlkönig» («El rey de los alisos»), D.328

II

- «Die junge Nonne» («La joven monja»), D.828
- «Der Jüngling und der Tod» («El joven y la muerte»), D.545
- «Der Tod und das Mädchen» («La muerte y la doncella»), D.531
- «Dem Unendlichen» («Al eterno»), D.291

- «Liebesbotschaft» («Mensaje amoroso»), D.957
- «Seligkeit» («Bienaventuranza»), D.433
- «Das Lied im Grünen» («Canción en la campiña»), D.917
- «Im Frühling» («En la primavera»), D.882





SCHUBERT, Franz
1797-1828

LIEDER

Franz Schubert es el primer músico que llevó el Lied a su perfección. Entre los maestros anteriores a él hay bastantes precursores: en la época barroca, los compositores de pequeña talla; en el rococó, un Joseph Haydn, que en sus canciones inglesas ofrece lo más hermoso que pueda darse en el campo lírico; un Mozart, con cuya «*Veilchen*» («La violeta»), sobre poesía de Goethe, dio el dechado formal para el Lied alemán posterior a él; en la época de la Ilustración, un Beethoven que vincula el arte de la composición instrumental con la expresión vocal. Schubert, empero, es el lírico absoluto cuyo caudal dramático y épico desemboca con pleno vigor y fuerza en el Lied y le da perfiles llenos de personalidad.

Nuestro programa comienza exento de problemas con «*Fischerweise*», que nos habla del sentido de la vida y las tareas del pescador, y que en su tercera estrofa nos lleva también a la meditación; con «*An der Frühling*», tan cerca de Mozart; con el juvenil «*Am Strome*», en el cual ya impera el principio Mayor-Menor de la schubertiana «*Empfindsamkeit*» (esto es, sentimiento romántico); y con el arrojado genial de «*Auf dem Wasser zu singen*», donde dialogan la voz y la mano derecha del pianista, y se han dejado por completo las variaciones de cada estrofa a las dotes creadoras del intérprete.

Tras la variedad viene la unidad: las Canciones de «*Mignon*», de Goethe, que juntamente con las Canciones del Arpista forman los Liedes del «*Wilhelm Meisters*», que ya habían incitado a Beethoven (recuérdense las diferentes versiones de «*Nur wer die Sehnsucht kennt*»); ahora, Schubert pone música a los cuatro poemas, sintiéndose como se sentía, tan poderosamente atraído por las figuras femeninas de Goethe: Margarita, Suleika, Clara, etc.

Los elementos líricos, dramáticos y épicos se encuentran juntos en las palabras de un monólogo que nos cautiva. El ideal clásico queda a salvo y el subjetivismo (tal y como surge a la vez en Schumann en sus *Lieder de Mignon* y que llega al éxtasis en Hugo Wolf) se ve desplazado.

Tres Liedes con aire de Balada nos muestran al Schubert del Diálogo y el comentario: «*Der Fischer*» (con poesía de Goethe) nos narra en estrofas la historia entera de una vida singular; «*Die Forelle*» (con poesía de Schubart, uno de los grandes poetas sedientos de libertad del círculo de Suabia) que, pese a su popularidad, no es en absoluto un Lied exento de problemas ni en su contenido ni en su interpretación; y finalmente «*Der Erlkönig*», en el que el golpe genial del joven Schubert arranca un velo ante los hombres. Miedo, amor, seducción y fiebre dictan el desarrollo musical. Con esto Schubert permanece, en un aspecto positivo, eternamente moderno.

Las cuatro canciones siguientes se enfrentan entre sí interna y externamente: «*Die junge Nonne*» y «*Dem Unendlichen*» son llamamientos, oraciones y lamentos de dolor. El joven y la muchacha, que encuentran la muerte, necesitan la confrontación para ser reconocidos en toda su profundidad y oposición recíproca. Son éstos unos diálogos solitarios, en los cuales el público llega a ser, por decirlo así, un testigo puramente casual.

El final de nuestro recital pertenece al Schubert claro, jovial, vienés: cuatro canciones de amor, tres en ritmo binario y una («*Seligkeit*») en un alado tempo de vals.

Tenía que quedar reservado a nuestra generación el dar a conocer el Schubert de los últimos volúmenes y llevar a los auditorios de todo el mundo la riqueza de su idea melódica, la profusión de sus medios armónicos y el esplendor de su claridad rítmica. El quinto de los clásicos vieneses (si se añade Gluck al trío Haydn-Mozart-Beethoven) y a la vez el primer romántico (prescindiendo ahora de Beethoven), despliega en el microcosmos de sus Liedes un macrocosmos lleno de concluyente expresión musical. Sólo uno llegará a su altura después de él, el «otro» del Lied en lengua germánica, Hugo Wolf, espíritu que refleja ya el siglo xx como Schubert refleja las primeras décadas del siglo xix, a las cuales colmó de luz con su ingenio.

ERIK WERBA

CANCION DE PESCADORES (SCHLECHTA)

Al pescador no le afectan
pesadumbres, preocupaciones ni penas,
él por la mañana temprano
desata con ánimo ligero la barca.
En derredor reina todavía la paz
sobre los bosques, el campo y el arroyo.
Él despierta con su cantar
al dorado sol.
Acompaña su trabajo
cantando a pleno pulmón,
el trabajo le da fuerza,
la fuerza, alegría de vivir.

De pronto pululan enjambres
en toda la profundidad,
revolotean por el cielo
que en las aguas se forma.
Mas quien quiera colocar una red,
necesita la vista clara y buena,
ha de ser sereno como las olas
y libre como la marea.
Allí pesca con caña en el puente
la pastora, zagala astuta.
Abandona tus artimañas,
al pez no engañarás.

A LA PRIMAVERA (SCHILLER)

Bienvenida, hermosa doncella, delicia de la Naturaleza!
Con tu cestita de flores, bienvenida a la campiña.
¡Ay, ay, ya has vuelto y eres amable y bella!
Nos alegramos de corazón de ir a tu encuentro.
¿Te acuerdas aún de mi niña? Ay, querida, acuérdate;
allí me amaba la niña, y la niña me ama aún.
Para la niña entonces te pedí muchísimas flores a ti,
ahora vengo y vuelvo a pedir, y tú, tú me las das.

JUNTO AL RIO (MAYRHOFER)

Paréceme que mi vida
está unida al hermoso río.
¿No pasé en sus orillas
alegría y tristezas?
Sí, te pareces a mi alma,
ora verde, llano y liso,
ora reinan tempestades
espumeantes, revueltas.
Fluyes hacia lejanos mares,
no es ésta tu tierra.
También aspiro a parajes más gratos.
No hallo la felicidad en la Tierra.

CANTO SOBRE LAS AGUAS (STOLBERG)

En medio del brillo de las juguetonas olas
se desliza cual cisne la vacilante barca.
Ay, sobre la alegría de rielantes olas
se desliza el alma al igual que la barca.
Pues, desde el cielo sobre las olas
danza la aurora vespertina alrededor de la barca.

Sobre las copas del soto hacia el oeste
nos saluda amable el rojo resplandor.
Bajo las ramas del soto hacia el este
susurra el ácoro en el rojo resplandor.
Alegría del cielo y quietud del soto
respira el alma en el creciente arbol.

Ay, con alas llenas de rocío se me desliza
sobre las mecientes olas el tiempo.
Mañana se deslizará con alas brillantes
como ayer y como hoy de nuevo el tiempo,
hasta que sobre alas más altas, radiantes
me deslice yo mismo fuera del tiempo.

SÓLO QUIEN CONOZCA LA AÑORANZA (GOETHE)

Sólo el que conozca la añoranza
sabe lo que yo sufro.
Sola y separada
de toda alegría,
miro el firmamento
hacia aquel lado.
Ay, el que me quiere y me conoce
está ausente y lejos.
Siento vértigo, me arden
las entrañas.
Sólo el que conozca la añoranza
sabe lo que yo sufro.

NO ME HAGAS HABLAR (GOETHE)

No me hagas hablar, hazme callar,
pues, mi secreto es mi deber;
quisiera mostrarte todo mi corazón,
pero mi destino no lo quiere.
En tiempo oportuno expulsa el curso del sol
la noche oscura, que se ilumina;
la dura roca abre sus entrañas,
no escatima a la tierra las fuentes ocultas.
Cada cual busca reposo en brazos del amigo,
donde el pecho pueda desahogar sus lamentos;
sólo a mí me cierra un juramento los labios,
y únicamente un dios los podrá abrir.

DEJADME APARENTAR (GOETHE)

Dejadme aparentar, hasta que llegue a ser,
no me quitéis el vestido blanco.
Me apresuro a irme de la bella Tierra,
descendiendo, a aquella sólida morada.
Allí descansaré por un corto silencio,
y luego se abrirá la fresca mirada;
entonces dejaré la limpia envoltura,
el cinto y la corona en pos de mí.
Aquellas figuras celestiales
no preguntarán por hombre ni mujer,
y ni vestidos ni pliegues
envolverán al cuerpo transfigurado.
Aunque viví sin preocupaciones ni trabajos,
sentí harto profundo dolor.
La aflicción me envejeció prematuramente;
rejuvenecedme para la eternidad.

CONOCES EL PAIS (GOETHE)

¿Conoces el país donde florecen los limoneros,
relucen en oscuro follaje las doradas naranjas,
un suave aire sopla desde el cielo azul,
donde crecen el silencioso mirto y el alto laurel?
¿Lo conoces tal vez?
¡Allí, allí quisiera ir,
amado mío, contigo!

¿Conoces la casa — la techumbre descansa sobre columnas,
brilla la sala, resplandece el aposento,
y las estatuas de mármol me contemplan:
¿Qué te han hecho a ti, pobre niño?
¿La conoces tal vez?
Allí, allí quisiera ir
contigo, mi protector.

¿Conoces la montaña y su sendero de nubes?
La mula busca su camino en la niebla;
en cuevas habita la vieja raza de dragones.
Se precipita la roca, y sobre ella el torrente.
¿La conoces tal vez?
Allí, allí
va nuestro camino,
oh, padre, déjanos ir.

EL PESCADOR (GOETHE)

Murmuró el agua, subió la marea,
un pescador estaba sentado en la orilla,
observando su caña con tranquilidad,
con fría calma en el corazón.
Y estando sentado con el oído atento
se abren las aguas hacia arriba,
y de las movidas ondas emerge
húmeda una mujer.

Ella le cantó, ella le habló:
¿Por qué seduces a mi cría
con ingenio humano y astucia
a subir al calor de la muerte?
Ay, si supieras cómo se balla el pez
tan a gusto en la profundidad,
tú mismo bajarías, tal como estás,
para allí la salud encontrar.

¿No se solaza el sol en el mar,
no se solaza en él la luna?
¿Respirando olas, no vuelve su faz
con doble hermosura hacia acá?
¿No te atrae el profundo cielo a ti,
el azul aureolado por la humedad?
¿No te atrae a ti tu propia faz
acá al eterno rocío?

Murmuró el agua, subió la marea,
le mojó el desnudo pie;
de añoranza se llenó su corazón
como con el saludo de su amor.
Ella le cantó, ella le habló,
y este fue su fin;
a medias le arrastró, a medias se entregó,
y no fue visto más.

LA TRUCHA (SCHUBART)

En un riachuelo claro pasó con alegre premura
la caprichosa trucha como una flecha por delante de mí.
Yo estaba de pie en la orilla contemplando en dulce tranquilidad
el baño del animoso pececillo en las aguas claras del río.

Un pescador con su caña estaba en la orilla
observando con sangre fría las evoluciones del pez.
Mientras al agua no le falte, pensé, la clara luz,
no cogerá con su caña la trucha el pescador.

Pero por fin se le hizo al ladrón el tiempo largo,
enturbió astuto el riachuelo, y antes de que lo pensara,
dio un tirón la caña, agitándose la trucha en ella,
y yo con la sangre revuelta a la engañada miré.

EL REY DE LOS ALISOS (GOETHE)

¿Quién cabalga tan tarde por la noche y el viento?
Es el padre con su niño;
Sujetándole bien en sus brazos,
le lleva seguro y bien abrigado.

Hijo mío, ¿por qué con temor escondes el rostro? —
¿No ves, padre, al rey de los alisos,
al rey de los alisos con corona y manto? —
Hijo mío, es un jirón de niebla. —

«Niño querido, ven, ven tú conmigo.
Hermosos juegos haré contigo.
Hay muchas flores en la orilla,
Mi madre tiene muchos vestidos de oro.»

Padre mío, padre mío, ¿no estás oyendo
lo que el rey en voz baja me promete? —
Cálmate, estate tranquilo, mi niño;
en las hojas secas susurra el viento. —

«¿Quieres, hermoso niño, venir conmigo?
Mis hijas cuidarán de ti,
mis hijas bailarán en corro nocturno,
meciéndote, danzando, cantando hasta que te duermas.»

Padre mío, padre mío, ¿no ves allí
a las hijas del rey en la lóbrega noche? —
Hijo mío, hijo mío, lo veo muy bien,
son los viejos sauces con su aspecto gris. —

«Te quiero, me encanta tu bella figura,
si no consientes, te llevaré por la fuerza.» —
Padre mío, padre mío, ¡ahora me coge!
El rey de los alisos me ha hecho daño. —

Al padre le entra el pavor, cabalga de prisa,
sujetando en sus brazos al niño que gime.
Alcanza el cortijo a duras penas.
En sus brazos, el niño estaba muerto.

LA JOVEN MONJA (CRAIGHER)

Ruge por las copas la tempestad que brama,
crujen las vigas, tiembla la casa,
retumba el trueno, refulge el relámpago,
y oscura es la noche como la sepultura.
Poco ha, también estaba agitado así mi interior,
rugía la vida como ahora la tempestad,
se estremecían los miembros como ahora la casa.
Centelleaba el amor como ahora el relámpago,
y oscuro el pecho como la sepultura.
Ruge ahora, tempestad salvaje e impetuosa,
en el corazón hay paz, hay tranquilidad;
al esposo espera la amante prometida,
purificada en el fuego de la prueba,
desposada con el eterno Amor.

Espero, mi Salvador, con ansiosa mirada,
ven, esposo celestial, busca a la novia,
redime el alma de la cárcel terrena.
Oíd, del campanario suena tranquila la campana.
Me atrae el dulce sonido
poderosamente hacia alturas eternas.
¡Aleluya, aleluya!

EL JOVEN Y LA MUERTE (SPAUN)

El joven:
El sol va hacia el ocaso, quisiera irme con él,
huir con su último rayo,
evadirme de estos tormentos sin nombre,
ir lejos a mundos más hermosos.
Ven, oh muerte, desata estos lazos,
te sonrío, esquelética figura,
llévame lejos al país soñado.
¡Oh, ven y tócame, oh, ven!

La muerte:
El descanso en mis brazos es fresco y dulce.
Me llamas, me apiadaré de tu tormento.

LA MUERTE Y LA DONCELLA (CAUDIUS)

La doncella:
Pasa, ay, pasa de largo,
fiero esqueleto.
Soy joven aún;
pasa, por favor, no me toques con tu mano.

La muerte:
Dame tu mano,
criatura bella y delicada.
Soy amigo y no vengo a castigar.
Sé animosa, no soy fiero,
dormirás dulcemente en mis brazos.

AL ETERNO (KLOPSTOCK)

Cómo se eleva el corazón
cuando piensa en ti, o Sempiterno.
Cómo desciende
al bajar la vista sobre sí mismo.
Misericordia ve entonces con lamento,
noche y muerte.
Sólo tu voz me hace salir de mi noche,
ayudas en la miseria y en la muerte.
Entonces lo pienso del todo, que inmortal
me creaste.
¡Glorioso! A quien ninguna alabanza
abajo en la tumba, arriba en el trono,
Señor, Dios, a quien en agradecido ardor
ningún júbilo cantará lo bastante.
Unid, árboles de la vida, vuestro soplo
al sonido de las arpas.
Añade tu murmullo al sonido de las arpas,
cristalino río.
Susurráis y sonáis y, arpas,
nunca vuestro son lo expresará por completo.
Dios es a quien ensalzáis.
Universos, tronad en solemne marcha,
universos, unid vuestro tronar al coro de trompetas.
Sonad, soles todos,
en vuestra resplandeciente carrera,
uníos al coro de trompetas, universos
tronando,
tú, coro de trompetas, nunca lo harás resonar plenamente:
Dios es a quien ensalzáis.

MENSAJE AMOROSO (RELLSTAB)

Riachuelo susurrador, argentino y claro,
¿corres hacia la amada tan animoso y veloz?
Ay, riachuelo querido, sé mi mensajero,
llévale recuerdos del amante lejano.

A las flores todas, cuidadas en el jardín,
que ella lleva con gracia en su seno,
y a sus rosas de púrpura encendida,
refréscalas, riachuelo, con tu agua fresca.

Cuando ella en la orilla, abismada en ensueños
pensando en mí incline la cabecita,
consuela a la amada con mirada dulce,
pues el amado pronto regresará.

Cuando desciende el sol con rojizo resplandor,
mece a la amada en sus ensueños,
susúrrale con tu murmullo dulce descanso,
susúrrale al oído sueños de amor.

BIENAVENTURANZA (HÖLTY)

Alegrías sin número
premián en el reino celeste
a ángeles y bienaventurados,
como enseñaron los Padres.
Oh, allí quisiera estar
y alegrarme eternamente.

A cada uno le sonrío con cariño
una novia celestial,
suenan arpas y corales,
y se baila y se canta.
Oh, allí quisiera estar
y alegrarme eternamente.

Prefiero quedarme aquí
si Laura me sonrío
con una mirada que diga
que se acabaron mis lamentos.
Feliz entonces contigo
me quedo eternamente
aquí.

CANCION EN LA CAMPINA (REIL)

A la campiña, a la campiña
nos atrae la primavera, la doncella amable
y nos guía con su cayado adornado de flores
allá donde cantan las alondras y los mirlos,
a los bosques, los campos, a la colina, al río,
a la campiña, a la campiña.

En la campiña, en la campiña
se descansa tan bien, se sienten cosas tan bellas
y se piensa libremente en esto y aquello:
y se aleja por encanto lo que nos oprime,
y se atrae lo que embelesa el corazón.
En la campiña, en la campiña.

En la campiña, en la campiña
se llevaron muchos planes sobre alas,
quitando al porvenir su aspecto apesadumbrado;
allí se fortalece la mirada, se recrea la vista,

dulcemente se mecen los deseos que van y vienen.
En la campiña, en la campiña.

A la campiña, a la campiña
sigamos alegres a la amable doncella;
cuando un día nuestra vida ya no reverdezca,
no habremos desaprovechado el tiempo feliz,
soñando en tiempo oportuno sueños felices
en la campiña, en la campiña.

EN LA PRIMAVERA (SCHULZE)

Quieto estoy sentado en la pendiente de la colina
El cielo está tan claro,
la brisa juega en el verde valle
donde el primer rayo de primavera
fue antaño, ay, tan feliz;
donde caminaba junto a ella,
los dos tan íntimos y juntos,
y vi en la oscura fuente rocosa
el hermoso cielo azul y claro,
y a ella en el cielo.

Mira cómo la primavera multicolor
asoma ya en el capullo y en la flor.
No todas las flores me dan igual,
lo que más me gusta es coger de la rama
de la que ella cogió.

Está todo aún como estuvo entonces,
las flores y la campiña.
El sol brilla con igual claridad.
No menos amable flota en la fuente
la imagen azul del cielo.

Sólo cambian la voluntad y la ilusión,
cambian el placer y la lucha.
Huye ante nosotros la dicha del amor,
y sólo queda el amor,
el amor y, ay, la pena.

Ojalá fuera yo un pajarito
allí en la pendiente de la pradera.
Me quedaría en estas ramas aquí
cantando una dulce canción de ella
durante todo el estío.



Lleva la batuta

BADISCHE ANILIN- & SODA-FABRIK AG · LUDWIGSHAFEN AM RHEIN
Distribuidor: Unicolor S. A. Via Layetana 196, Barcelona (9)



JORQUERA Hnos.

Iberia Musical

PIANOS - ARMONIUMS - ORGANOS - INSTRUMENTOS
TALLER ESPECIALIZADO - ESTUDIO TECNICO

ASESORES TECNICOS Y AFINADORES DE JUVENTUDES MUSICALES
Y OTRAS IMPORTANTES ASOCIACIONES DE CONCIERTOS

Calle Copons, 2 (Frente Catedral)
Teléfono 222 77 74
BARCELONA - 2

GRUP

JUAN SEBASTIAN BACH, N.º 7 - TELEFONO 230 54 04 - BARCELONA-6

VIII CONCIERTO

Jueves, 7 de Octubre de 1965, a las 22.15

SALÓN DEL TRONO (TINELL)

WOLFGANG SCHNEIDERHAN, violinista

WALTER KLIEN, pianista

I

MOZART

Sonata en fa mayor, K.376

Allegro
Andante
Rondó

BRAHMS

Sonata N.º 1, en sol mayor, op. 78

Vivace ma non troppo
Adagio
Allegro molto moderato

II

BEETHOVEN

Sonata N.º 3, en mi bemol mayor, op. 12 n.º 3

Allegro con spirito
Adagio con molt'espressione
Rondó: Allegro molto

SCHUBERT

Sonata en la mayor, op. 162, D.574

Allegro moderato
Scherzo: Presto
Andantino
Allegro vivace





MOZART, Wolfgang Amadeus
1756-1791

SONATA EN FA MAYOR, K. 376, PARA VIOLIN
Y PIANO

Esta obra es un documento que evoca los primeros tiempos de la instalación de Mozart en Viena, después de su ruptura con el arzobispo de Salzburgo. Pero su simple y desenfadada brillantez acaso obedezca menos a la alegría de la liberación y del nuevo ambiente, que al deseo de adaptarse al gusto vienés. Compuesta a mediados de 1781, prolonga el espíritu juvenil de la última etapa de Mannheim y Salzburgo, con un toque adicional de feliz despreocupación, y se halla muy alejada de la crisis evolutiva que el conocimiento de la polifonía de Juan Sebastián Bach había de provocar al año siguiente, y que marcaría un definitivo acabado en la formación del compositor.

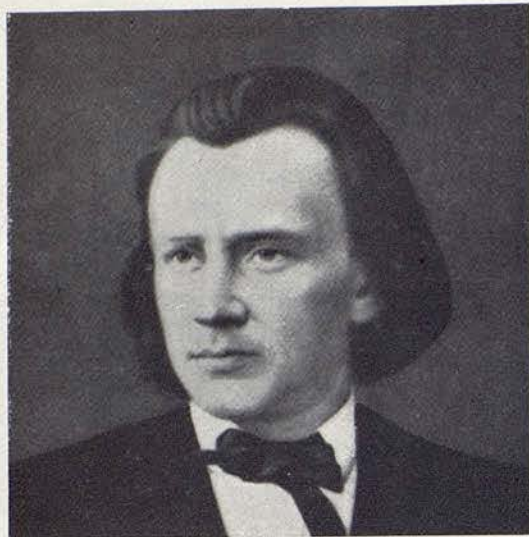
Para abrirse camino en Viena, Mozart cuenta sobre todo con su faceta de virtuoso del piano. Lecciones aparte, los amigos le proporcionan suscripciones para sus conciertos de abono y para la publicación de sus obras. Así puede publicarse, en noviembre de 1781, una serie de seis sonatas para violín y piano, entre las que figura la K. 376. A diferencia de las de Mannheim, estas sonatas constan siempre de tres tiempos. Son tituladas aún como «Sonatas para clave o pianoforte con acompañamiento de violín», según tradición alemana, pero de hecho ambos instrumentos actúan no sólo en forma de equilibrada alternativa, sino también con una trabazón y una tendencia al diálogo completamente desconocidas hasta entonces. Asimismo se observa en ellas el progreso hacia un melodismo cada vez más vigoroso y directo.

La *Sonata en fa mayor, K. 376*, no es precisamente la mejor de la serie, si bien su desarrollo, de interés creciente, posee un encanto ágil y luminoso. A subrayar el suave lirismo del *andante*; pero el tiempo de mayor alcance es el inquieto *rondó* final, en el que irrumpe un bello intermedio, procedente de cierta sonata de 1773. La obra concluye con un travieso «sotto voce».

ENRIC GISPERT

DETALLE EXTERIOR DEL SALÓN DEL TRONO (TINELL)





BRAHMS, Johannes
1833-1897

SONATA N.º 1, EN SOL MAYOR, OP. 78, PARA
VIOLIN Y PIANO

Es esta la primera de las tres sonatas para violín y piano publicadas por Brahms. El maestro tenía entonces 45 años, las inquietudes de la juventud se habían calmado. De este modo esta obra se nos presenta también en la plena madurez de la creación artística. Se trata de una obra de *Hausmusik* — música doméstica — que se encuentra al mismo tiempo en el más elevado plano de la producción artística. Cuando apareció esta sonata se dijo que sus sentimientos eran demasiado delicados, demasiado verdaderos y demasiado cálidos, que su intimidad era demasiado cordial como para que la obra fuera entregada al público. La gente gusta de llamar a esta sonata «La sonata de la lluvia» porque el tema de uno de sus tiempos recuerda la canción de Brahms «*Walle Regen, walle nieder*» («Cae lluvia, cae»). El carácter general de la sonata es lírico y apasionado, suave, como perdido en sueños; con todo, de ningún modo podríamos decir

que sea la vena sentimental la única que caracterice a esta obra. La tendencia de Brahms hacia la sencilla línea melódica se encuentra siempre refrenada por aquella otra inclinación espiritual del autor a la forma abstracta. El primer tiempo (*Vivace ma non troppo*) empieza con un tema que se sumerge en sí mismo y en cuyo desarrollo melódico va intensificándose un movimiento interno y externo. Luego, en la dominante, entra el segundo tema, un motivo de carácter melódico y cantabile. Los instrumentos cantan a dúo de un modo fascinante. No es en la primera aparición de un tema cuando se manifiesta todo lo que el compositor quiere expresar, sino en su desarrollo y elaboración. Para Brahms la forma clásica de la sonata no era la traba que algunos románticos y postrománticos creyeron tener que sacudirse, sino el amado cauce por el que podía discurrir la corriente genial de la fuerza espiritual y sentimental del compositor. El segundo movimiento (*Adagio*) está escrito en la tercera relativa al tono del movimiento anterior. El tema fundamental, con sus dulces terceras y sextas, nos hace pensar en melancólicas canciones populares. En la parte central, más movida, aparece de nuevo el tema punteado en su forma originaria. Del clima de ensueño de este hermoso tiempo, el *Allegro molto moderato* nos conduce desde el modo menor a una esfera más clara. El fluido movimiento del piano contrasta con el canto amplio y enérgico del violín. La obra no termina de un modo jubiloso sino en una profunda melancolía y lasitud, como en un sueño en el que uno puede adivinar la riqueza profunda de la vida.

HANS RUDOLF PICCARD
Director del Instituto Alemán
de Cultura en Barcelona



BEETHOVEN, Ludwig van
1770-1827

SONATA N.º 3, EN MI BEMOL MAYOR, OP. 12 N.º 3,
PARA VIOLÍN Y PIANO

La Sonata Op. 12 n.º 3 (en mi bemol mayor) indudablemente es la mejor de las tres agrupadas en la op. 12. Data del 1798, año muy significativo en la producción artística de Beethoven por el buen número de sonatas que durante él escribió.

Llama poderosamente la atención, en el *primer tiempo* de esta sonata, la escritura instrumental tan amplia y brillante; difiere notablemente de la empleada en las demás sonatas para piano y violín.

El *primer tema*, formado por dos pequeños elementos, es vigoroso y decidido, desarrollándose en un ambiente de optimismo y de alegría hasta llegar a unos compases de *menor* que parecen desviarse, por un instante, hacia una tristeza anhelante en el momento en que aparece alegre y luminosa la *segunda idea* (Beethoven usa a menudo de estos contrastes que le son personalísimos). Siguen unos pasajes complementarios con los que dialogan brillantemente los dos instrumentos para unirse después en enérgico *crescendo* y concluir con decisión y extraordinaria energía. Sorprende ahora un súbito cambio de expresión y de escritura que es de disposición orquestal; puede considerarse este maravilloso período como una frase conclusiva que proporciona al oyente un breve reposo antes de llegar a la activa

coda que se encadenará con el *Desarrollo*. Este está concebido a base de los brillantes períodos de la *segunda idea* y de la *frase conclusiva* ahora magníficamente amplificada. Modula hacia *mi bemol* en cuya tonalidad aparece una corta, pero muy importante melodía. A pesar de que la «soldadura» o conexión está muy bien preparada y bien motivada, el oyente no puede por menos de sentirse subyugado, como sorprendido. ¿De dónde proviene esta frase sublime? ¿A dónde nos conduce? Esta melodía profunda, ardiente y triste usa después de elevarse se inclina melancólicamente hasta sumirse en aparente umbría, desaparece repentinamente cegada por intensísima luz. Es la *Reexposición* que irrumpe oponiéndose decididamente a la tristeza.

El *primer tema* aparece, por contraste, más luminoso, enérgico y categórico en la *Reexposición*, la cual se desarrollará normalmente. Predomina, por extensión, en este *primer tiempo* la alegría, más realzada aún por la innegable existencia del dolor apenas manifestado.

El *segundo tiempo*, *Adagio con molt' espressione*, está construido de manera algo especial. No se descubre en él ninguna preocupación formularia (aunque ésta existiera) ni se advierte «soldadura» alguna. Así pasan inadvertidos los famosos «Compartimientos», tal es la unidad que predomina en este *Adagio*. Está escrito en *do mayor* y presenta una relación tonal semejante a la ya empleada en la sonata Op. 7 escrita también en *mi bemol* y en la que el *Adagio* está igualmente en *do mayor*. Adviértase que Beethoven indica *Adagio con molt' espressione*. Los primeros compases no parecen pedir al intérprete una gran emotividad y especialmente en la parte central es necesario desarrollar una intensísima expresión. El *tema* del *Adagio* es amplio y efusivo. No posee una gran originalidad, va que gran parte de esta melodía se encuentra en obras de otros autores de la época, incluso en algunas de violinistas-compositores. Ello no tiene trascendencia alguna y es interesante descubrir cómo el genio de Beethoven transforma, dignifica y vivifica todo lo que a él se acerca. Así ocurre con este *tema* que se nos presenta varias veces con expresión y forma diversa hasta sorprendernos un clima nuevo; de unos motivos que modulan hacia las tonalidades lejanas y oscuras de *fa menor* y de *re bemol* surgirá la más pura y conmovedora melodía. Melodía purísima que se eleva y extiende sin límites de tiempo y espacio... algo de eterno hay en ella. Melodía aparentemente nueva y que en realidad proviene del *tema inicial*. Este reaparecerá una última vez tal como ha sido expuesto en su origen aunque con más riqueza ornamental. Aparece después una frase conclusiva expuesta por el piano y repetida por el violín, la cual antes de expirar, y modulando hacia *mi bemol*, recuerda en esta tonalidad, con suave y lejano acento, el *primer tema*. Un pequeño desarrollo nos conduce definitivamente a la tonalidad de *do mayor* terminando este magnífico *Adagio* con una *coda* de carácter íntimo, tranquilo y a la vez afectuosamente insistente.

El tercer tiempo, *Rondó*, es ágil, juvenil y lleno de «chumor», de ardor y de energía. Uno de aquellos momentos en los cuales el alma de Beethoven vibra y se irradia y se expansiona con sana y poderosa alegría. Admirablemente construido, es este tiempo, por su vida y por su radiante belleza, un digno remate a esta magnífica Sonata.

JOAN MASSIÀ



SCHUBERT, Franz
1797-1828

SONATA EN LA MAYOR (GRAN DO), D. 574,

Schubert compuso sólo seis obras para violín y piano: las tres sonatinas op. 137, la sonata en la mayor, un Rondó brillante y la Fantasía en Do mayor; las cuatro primeras son obras de juventud y las dos últimas fueron compuestas dos años y un año, respectivamente, antes de morir.

Extraña un poco esta corta producción violinística, y más si se tiene en cuenta que desde pequeño, Schubert había trabado una estrecha «amistad» con el violín. Ya a los ocho años su padre le enseñó los conocimientos elementales del instrumento, con tal provecho que en seguida fue capaz de interpretar duetos fáciles para violín. Luego le mandó a la escuela de canto, donde su director, Michael Holzer, aseguraba atónito que jamás había tenido un discípulo semejante: «Cuando yo creía enseñarle algo nuevo — decía — ya lo sabía invariablemente, por lo cual me limitaba a conversar con él, admirándole secretamente.»

Su hermano mayor, Ignacio, le dio las primeras lecciones de piano, y se quedó sorprendido cuando a los pocos meses Franz le dijo que no necesitaba más lecciones, pues había encontrado la manera de estudiar progresivamente.

En la parroquia de Lichtenthal cantaba y a la vez ejecutaba las partes solistas de violín, y a los 11 años consiguió su padre hacerle ingresar en el Konvikt o Conservatorio, después de una prueba que llamó la atención del maestro examinador que era Salieri. En la Orquesta del Conservatorio tocaba el violín (también el violoncelo y algunas veces llevaba la batuta cuando estaba ausente el director); rápidamente pasó del segundo al primer atril de violines. Desde este puesto entró en contacto por primera vez con la Obra de Haydn, Mozart y Beethoven.

El año 1813 dejó Schubert el Conservatorio regresando a casa de su padre que le orientó hacia el Magisterio. Durante tres años interpretó a menudo música en su casa con su familia. Franz tocaba la viola, el padre el violoncelo y sus hermanos los violines. En el curso de las interpretaciones de los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven sucedía a veces que Franz, el más artista de todos, tenía que corregir a su padre que desafinaba y lo hacía muy modestamente diciendo: «Señor padre, creo que hemos fallado una nota.»

En el final de este lapso de tres años de Magisterio se sitúan las tres sonatinas mencionadas para violín y piano, obras sencillas y casi experimentales.

Un año después — agosto de 1817 — compuso Schubert la *Sonata en La mayor* que representa un gran avance sobre las tres anteriores en maestría de forma y dibujo arquitectónico; es una sonata sutil y llena de sugerencias, con flujo melódico de sorprendente belleza. Consta de cuatro cortos movimientos: *allegro moderato*, *scherzo*, *andantino* y *allegro vivace*.

En el primero alternan «melodías líricas con ritmos alados»; los temas están tejidos, y sabiamente entrelazados los cantos del violín y del piano; así que tanto por su carácter como por su construcción se adaptan a un verdadero romanticismo musical. Que en el *Scherzo* Schubert se produzca un poco a la manera beethoveniana no puede extrañarnos; pero el «trío» de este *scherzo* no puede ser ya más que de Schubert. Sigue el *andantino*, una hermosa canción para violín, que luego toma el piano; la maestría en el mutuo juego de ambos instrumentos en este tiempo, como en el último — *allegro vivace* —, demuestra la confianza que en sí mismo tenía ya el joven compositor en ese estilo de música de cámara.

Después de esta sonata y de un bellissimo *Trio para cuerdas en si bemol* que compuso Schubert el mes siguiente — septiembre de 1817 — hubo una pausa de dos años en la composición de música de cámara, durante cuyo corto lapso de tiempo se desarrolló en el compositor una enorme madurez artística que le llevó ya en 1819 a la composición del *Quinteto de la Trucha*, primer elemento de la cadena de obras de cámara importantes que le sitúan en fila con los grandes compositores del género.

LLUÍS PRATS



PUBLICIS DE ESPAÑA

AGUA LAVANDA PUIG,
"Diseño Barcelona", premiada
con el Delta de Plata al per-
fecto diseño.

*El regalo que se da
y se recibe... con mu-
cho cariño.*



AGUA LAVANDA PUIG

A. Puig, S. A. - Barcelona

UWB



Jordi
Vilanova
decorador
la Cantonada
Freixa 2
Barcelona

LINEA MEDITERRANEA

IX CONCIERTO

Sábado, 9 de Octubre de 1965, a las 22.15

PALACIO DE LA MÚSICA

ORQUESTA MUNICIPAL DE BARCELONA

Dirección: ANDRE VANDERNOOT

I

BEETHOVEN

Sinfonía N.º 8, en fa mayor, op. 93

Allegro vivace e con brio
Allegretto scherzando
Tempo di Minuetto
Allegro vivace

BENGUEREL

Concierto para violín y orquesta (estreno mundial)

Solista: ANDRÉ GERTLER

II

WAGNER

Tristán e Isolda (Preludio, y Muerte de Isolda)

BERG

Concierto para violín y orquesta

Andante. Allegretto
Allegro. Adagio

Solista: ANDRÉ GERTLER





BEETHOVEN, Ludwig van
1770-1827

8.^a SINFONÍA, EN FA MAYOR, OP. 93

En verano de 1812, Ludwig van Beethoven se encontraba de vacaciones en el balneario de Teplitz, en Bohemia. A su regreso a Viena, pasó algún tiempo en casa de su hermano Johann, en Linz. Allí terminó Beethoven, inmediatamente después de la Séptima Sinfonía, su op. 93, la Octava, cuya partitura original lleva la nota manuscrita del compositor «Sinfonía Linz, en el mes de octubre 1812».

Esta obra, la más corta de sus sinfonías, la escribió en el breve período de 4 a 5 meses. Cuando se estrenó en Viena el 27 de febrero de 1814, fue acogida con frialdad, mientras que trozos de la Séptima interpretados en aquel mismo concierto, tuvieron que ser repetidos. «No hizo, como dicen los italianos, ningún Furor», escribe un crítico contemporáneo. Beethoven opinaba que no había gustado «precisamente porque era mejor». Dos años más tarde se publicó la sinfonía.

La *Octava Sinfonía* decae dentro del marco de las otras sinfonías beethovenianas. Le falta el heroísmo, la turbulencia, el patetismo. Prevalece el carácter alegre, está dominada por el «buen humor» sin ninguna sombra, es «todo humor» (H. Kretschmar). «Recibir de las manos de Haydn el genio de Mozart», las palabras del conde Waldstein tuvieron aquí su validez. Esta sinfonía ha crecido en el terreno haydniano mucho más que todas las otras. Los tiempos, en especial los desarrollos, son semejantes a los de Mozart y Haydn, saliendo apenas del estilo del primer clasicismo, y con todas las finas filigranas contrapuntísticas, sin aquella trágica profundidad beethoveniana tan llena de problemas.

Robert Schumann escribió después de la audición de la obra en el *Gewandhaus* de Leipzig el 10 de diciembre de 1840: «De las sinfonías beethovenianas, la Octava es la menos tocada y oída; aquí mismo, en Leipzig, donde todas son tan queridas, casi populares, se abriga un prejuicio contra ésta, a la que sin embargo no iguala ninguna otra en profundidad humorística.

Gradaciones como la del final del último tiempo son muy raras, incluso en Beethoven, y ante el *Allegretto* en sí bemol uno no puede más que estarse callado y feliz.»

Dr. ECKART ROHLFS

Secretario General de «Juventudes Musicales Alemanas»



BENGUEREL, Xavier
1931

Xavier Benguerel nació en Barcelona en 1931. Se formó en Santiago de Chile, donde siguió estudios de piano y composición. En el año 1954 regresó a Barcelona, completando sus estudios con el maestro Cristófor Taltabull. Obtuvo el primer premio en el Concurso de Composición organizado por Juventudes Musicales de Barcelona en 1955, con el «Divertimento para flauta, clarinete y fagot». En 1959 fue becado para asistir a los concursos de «Música en Compostela», donde se dio en primera audición su «II Cuarteto de cuerdas». En 1960 fue representante español en los Festivales Internacionales de la S.I.M.C. en Colonia: se ejecutó la «Cantata d'Amic i Amat», obra estrenada en Barcelona, incluida posteriormente en los «Tage der Neuen Musik», en Hannover, y grabada por la RIAS, de Berlín. Ese mismo

año el maestro Eduard Toldrà estrenó, con la Orquesta Municipal de Barcelona, «Dos Polifonías», obra interpretada asimismo en Berlín y Hannover.

En 1962, Jean Pierre Rampal y Salvador Gratacós dan, en primera audición, «Concierto para dos flautas y cuerdas». Rafael Frühbeck estrena la «Sinfonía Continua» para gran orquesta. «Successions», para quinteto de viento, obra estrenada por el Quinteto de Viento de Barcelona, es posteriormente incluida en varios conciertos por el Quinteto de Viento de Madrid y por el «Aulos Blaaskwintet» de Holanda.

En 1963, y dentro del I Festival Internacional de Música en Barcelona, se estrena «Nocturno de los Arisos», para soprano, coro y orquesta. A partir de 1964, sus más recientes partituras son editadas con regularidad por las casas Bärenreiter-Verlag de Kassel, y Edition Modern de Munich. «La Creación del mundo según Pablo de Santa María» es estrenada en Barcelona y Munich, en el curso de ese mismo año.

En 1965, y dentro del XVIII Festival Schütz de Berlín, se interpreta «Balada de la dona que canta en la nit», para dos sopranos, contralto y cuerdas. Recientemente su música ha sido ejecutada por primera vez en Polonia.

CONCIERTO PARA VIOLIN

Si bien la fórmula típica del concierto es un fenómeno propio de los siglos XVIII y XIX, nuestra época no ha desdeñado la utilización de este procedimiento que enfrenta al solista con el conjunto sinfónico. Sin embargo, me parece que corro un cierto peligro al escribir, a estas alturas, un concierto para violín. El solo título puede hacer sonreír a aquellos espíritus con afán de vivir «à la page» y que pueden considerar pasado de moda insistir en un procedimiento tan allegado al romanticismo. Otros, en cambio, buscarán en una obra de este tipo, reminiscencias cuyo origen puede remontarse hasta vislumbrar la figura mítica de un Paganini, por ejemplo. Postura, pues, la mía, poco airosa que puede llegar a no contentar ni a unos ni a otros. Confieso, de todas maneras, que no me siento muy preocupado por esta situación. He escogido libremente una forma musical que, además, me ha sido amablemente sugerida.

Esta obra, de corta duración, se ciñe a un plan formal muy simple. En su conjunto, abarca seis secciones o motivos que son sucesivamente presentados sin que medie entre ellos preparación alguna o, para decirlo de una manera técnica, sin que exista «puente» de unión entre ellos. Es decir, elegí un procedimiento «visual» al presentar seis «cuadros» — cada uno estructurado según las exigencias de su propio contenido — enlazados por un trazo estilístico común. Me he abstenido también de recurrir al «desarrollo», al contrario, me he limitado a presentarlos tal cual, si bien en el transcurso de la obra esos seis motivos reaparecen una o dos veces — de acuerdo con las necesidades — pero guardando casi siempre la forma original, no obstante ser comentados de distinta manera. Entiendo, pues, que no se podría propiamente hablar de desarrollos formales. Todo, concebido en un solo movimiento.

Debo añadir que recibí el encargo de componer esta obra de parte del maestro Andre Gertler. Me parecería poco delicado hacer, ahora, la apología de este extraordinario violinista. El me ha permitido crear esta partitura, a la vez que su ayuda pedagógica me ha sido de incalculable valor. Le doy por ello las gracias, y sólo quisiera que fuese merecedora del interés y la dedicación que él le ha prestado.

XAVIER BENGUEREL



WAGNER, Richard
1813-1883

TRISTÁN E ISOLDA
(PRELUDIO Y MUERTE DE ISOLDA)

Después de más de un siglo de comentar la obra de un genio sobre el que se han escrito y publicado unas veinte mil obras e infinidad de artículos, son inútiles las alabanzas, los superlativos y la lucha por mantener su fama.

El drama musical *«Tristán e Isolda»* nació del gran episodio de la vida de Wagner: su amor por Matilde Wesendonk; un amor íntegro, sellado por la renuncia. Cuando la conoció, tenía él treinta y nueve años, estaba trabajando en la Trilogía, y según su propia expresión, «dejó a Siegfried durmiendo bajo el tilo» para crear *«Tristán e Isolda»*.

Matilde era distinguida, bella, inteligente, y Ricardo la iniciaba en su arte leyéndole los poemas de sus dramas e interpretando conjuntamente la música que iba componiendo. Ella correspondía plenamente a su amor, pero tenía marido, hijos, y el deber puso límites a su entrega.

Durante varios años sostuvieron una correspondencia íntima en la que, además del amor, se descubrió la confianza, la amistad y la comprensión que les unía. En una ocasión Matilde le envió a Ricardo cinco poemas llenos de nostalgia: *«El Angel»*, *«Detente»*, *«Sufrimientos»*, *«El invernáculo»* y *«Sueños»*, y Wagner le contesta con un comentario inmortal: les pone música.

Cuando después de luchas y forzadas ausencias, Wagner compone el drama de su vida, *«Tristán e Isolda»*, *«Los Sueños»* de Matilde son la base del dúo del segundo acto y el arbusto aprisionado en *«El invernáculo»* pasa a ser el Tristán herido y solo que desde el castillo de Kareol extiende los brazos hacia un mar desierto.

Y mientras va componiendo, le escribe a Matilde: «¡Qué maravilloso nacimiento el de nuestro hijo, rico en dolor! ¿Tendremos que seguir viviendo? ¿Se le puede pedir a alguien que abandone a sus propios hijos? ¡Que Dios nos ayude, pobres de nosotros! ¿O acaso somos demasiado ricos? ¿Hemos de ayudarnos el uno al otro, solos?» Y en otra carta: «Tristán me costará aún mucho esfuerzo, pero cuando esté terminado, un período de mi vida llegará a la culminación; desde entonces dirigiré la mirada al mundo sincera, clara, profundamente, con el espíritu renovado, y lo que contemplaré a través del mundo será a ti.»

Del preludio comenta que es la expresión de «la mas decidida tentativa para encontrar la rendija que abre en el corazón del hombre el camino que conduce al mar de la eterna felicidad amorosa». Las primeras notas, repetidas insistentemente durante la obra, nos inician en la fuerza del drama basada en las artes de Isolda que rigen la vida de Tristán hasta conducirle al reino de la Noche.

Isolda, cuando comprende que ya no puede sanar la herida de Tristán, se dispone a seguirlo. Su mirada ya no es de este mundo. Ve a Tristán revivir en el reino eterno y se entrega serena a la muerte que le ha de conducir a él:

Dolç somriure
té als llavis;
tendres miren
sos ulls plàcids.

Contempleu-lo,
no el veieu?

Astre esplèndid
que s'enlaira,
llum encesa
dins la Nit.

No el veieu?
En son cor
amant i ardit
creix el foc
que li omple el pit.

En sos llavis
compassius
neixen lleus,
suavis sospirs.

Vostres ulls
poden veure'l ja?

¿Sols jo sento
l'harmonia
d'eixa dolça
melodia?

Tendre queixa
que consola,
cant de vida
que m'envolta;
ja s'acosta
m'empresona.

Dolça i tendra
com ressona!

Veü tan clara
que m'inundes,
ets l'oreig
d'aquestes ones?

Ets perfum
que voles pels aires?

Com ondules,
com tremoles!
La respiro?
Sols la sento?

Visc en ella?
M'hi abandono?

Son perfum
el cor m'atura?
En eix ample torrent,
en eix so palpitant
en eix món
ple de força immortal,
negar-se
desfer-se

Oh inconscient
goig suprem!

«Tristán e Isolda» se estrenó hace un siglo. Wagner, después de dos años de no saber nada de Matilde, le escribe: «¡Amiga! El Tristán se presenta maravilloso!... ¿Vendrás? El quince de mayo será la primera representación.» Pero Matilde no comparece. Solamente tres años después de la muerte de Ricardo, cuando nadie la recuerda, va a Bayreuth, y perdida entre un público entusiasta, asiste al drama que ella inspiró y que es su propia vida.

ANNA D'AX

(El texto de la «muerte de Isolda» se ha copiado de la traducción catalana de *«Tristán e Isolda»*, adaptada a la música, publicada por Anna d'Ax en 1955.)



BERG, Alban
1885-1935

CONCIERTO PARA VIOLIN

No es siempre posible exigir del artista una actitud renovadora y radical ante los medios de expresión que le sirven para comunicarse con sus semejantes. Sólo se han dado poquísimos casos en que el creador ha podido manifestarse de una manera realmente «nueva», con un lenguaje propio y con un estilo que lo ha situado en el pequeño grupo de los artistas auténticamente «revolucionarios». En el transcurso de diez o doce siglos de historia musical, se nos han ofrecido sólo algunos ejemplos de grandes creadores cuyo acto de rebeldía artística quedó justificado con la aportación de verdaderos y auténticos procedimientos renovadores —procedimientos que luego «han hecho historia»—. Ese acto rebelde no hubiese tenido razón de ser si hubiese quedado limitado sólo a una acción de protesta, a un querer violentarse porque sí, es decir, sin haber podido justificar con obras —no con actitudes— una postura, en principio, tan encomiable. A mi entender, se han rebelado creadoramente Leonin, Vitry, Monteverdi, Bach, Beethoven, Wagner, Debussy, Schönberg, Webern.

Sin embargo, ha habido otro tipo de artista que, por naturaleza, no ha llevado en sí mismo el germen capaz de destruir e innovar. Por personal que haya sido su lenguaje, no alcanzó la fuerza y la originalidad necesarias como para haber experimentado una emancipación que le situara fuera del ámbito de su época y que, a la vez, se avanzara a la misma. No por ello ese músico ha dejado de tener una gran importancia, una fundamental importancia muchas veces equiparable a la que haya podido tener el innovador. Pueden encontrarse, entre otros, a músicos como Perotin, Dufay, Haendel, Mozart, Schubert, Brahms, Ravel, Berg, que creo ilustran con sus obras lo antes expuesto.

La personalidad de Alban Berg puede servir espléndidamente para mostrar hasta qué punto son interesantes y valiosas las reacciones —incluso antagónicas— de dos artistas nacidos bajo un mismo signo pero que han seguido caminos opuestos: Anton Webern y Alban Berg que emergen al amparo del gran renovador Arnold Schönberg, pero recogen las enseñanzas de éste adaptándose, en cada caso, a su propia sensibilidad sin por ello «renegar» del material musical de que dispusieron. Sería pueril no afirmar la autenticidad del verbo weberniano a la vez que absurdo hablar de «traición» en el caso de Berg. Cuando se han esgrimido estas puerilidades, ha sido porque se ha adoptado un punto de vista más literario que musical, una actitud más cercana al campo de las ideas que al contenido musical de sus partituras.

Alban Berg nace en Viena en 1885. El conjunto de su obra enlaza un mundo en extinción —el tonal— y otro que nace —el atonal—. Esta «Ars Nova» que podemos situar en los albores del nuevo siglo, traería, como consecuencia, una total renovación de los valores musicales vigentes, y es comparable al período de transición entre los siglos XVII y XVIII. Berg, no sólo actúa adoptando ya uno u otro lenguaje —cosa hasta cierto punto natural tratándose de un período inestable— sino que en esencia no deja de pertenecer al ya moribundo movimiento romántico. Se ha dicho de él que es el último gran romántico. Es cierto. Sin embargo, yo diría que se trata más bien de un romántico-contemporáneo.

En 1935 Berg trabaja activamente en una de sus obras más importantes: la ópera «Lulú». Interrumpe este trabajo para escribir el «Concierto para violín» que le había sido solicitado por el violinista americano Louis Krasner. Ese mismo año, 1935, muere repentinamente la hija de Alma María Mahler, Manon Gropius. Este trágico acontecimiento hiere profundamente a Berg, termina rápidamente la obra, y le pone esta dedicatoria: «A la memoria de un ángel». Esa muerte repentina traería pareja otra muerte, la del propio Berg, quien fallece a finales del mismo año sin haber podido escuchar su partitura.

El «Concierto para violín», de Berg, junto con el segundo de Bartók (en orden cronológico), son las aportaciones más importantes de nuestro siglo a la música para violín y orquesta. Obra de un profundo contenido emocional —típico de su música— se mueve dentro del más puro estilo expresionista vienés. Siendo Berg un gran músico de la escena, no escapa el Concierto a un fuerte sentido teatral cuyos personajes imaginarios adquieren fuerza y un vigor casi naturales en determinados pasajes sinfónicos, pero cuyo actor principal y centro del drama es, naturalmente, el violín. La obra podría resumirse gráficamente de la siguiente manera:

Primer Movimiento — *Andante* (forma ABA)
Allegretto (forma Scherzo)
Segundo Movimiento. — *Allegro* (forma ABA)
Adagio (Coral — con un tema de una Cantata de Bach — dos variaciones y Coda)

El Concierto está planeado concibiendo la fórmula dinámica: lento-rápido-rápido-lento. Alban Berg usa —al igual que en otras obras suyas— un lenguaje que participa a la vez del sistema tonal y serial. Para ello utiliza una gama de doce sonidos estructurados de manera que sus intervalos no rehúyen la tonalidad, la afirman, a la vez que ésta queda diluida en el total cromático. Es un juego muy hábil en la técnica de Berg.

Este Concierto fue estrenado en el Festival de la SIMC, que tuvo lugar en Barcelona el año 1936. No deja de ser lamentable que una obra de esta importancia y categoría no se haya vuelto a escuchar en nuestra ciudad después de 29 años. Esta injusticia queda en parte disimulada hoy en nuestro Palacio de la Música.

XAVIER BENGUEREL



Alban Berg

1935

Dedicado al Festival
de Música de Colonia

Franz Rederer

Pocos días antes de su fallecimiento, ocurrido en Zúrich, el pasado 31 de agosto, el gran pintor suizo FRANZ REDERER dedicó a nuestro Festival este retrato de Alban Berg, que reproducimos aquí en homenaje a su memoria.

Diumenge, 19 d'abril, a les 17.30 . Domingo, 19 de abril, a las 17.30
Dimanche, 19 Avril, à 17 h. 30

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

P R O G R A M A

I

Präludium und Fuge, op. 10

Edmund von Borck (Alemanya)

Director : Hermann Scherchen

"Ariel", música de ballet

Robert Gerhard (Barcelona)

Director : Hermann Scherchen

II

Drei Fragmente aus dem Bühnenwerk "Karl V"

Ernst Krenek (Austria)

1. "Estremadura" (Interludi per a orquestra)
2. "Eleonore" (Escena) - 3. "La Gloria" (El Judici Final)

Soprano : Leonore Meyer - Director : Anton von Webern

III

IN MEMORIAM ALBAN BERG

Violinkonzert (Estrena mundial)

Alban Berg (Austria)

1. Andante-Allegretto - 2. Allegro-Adagio

Violí : Louis Krasner - Director : Anton von Webern

Drei Bruchstücke aus der Oper "Wozzeck"

Alban Berg

1. Primer Acte : Final de la segona escena
Transició i principi de la tercera escena
2. Tercer Acte : Primera escena (A la cambra de Maria)
3. Tercer Acte : Final de la quarta escena i epíleg de l'òpera

Soprano : Leonore Meyer - Director : Ernest Ansermet

ORQUESTRA PAU CASALS

Edicions PROA®

EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA

EDICIONS PROA EDICIONS PROA

LA BIBLIOTECA DE NOVEL·LES MÉS
IMPORTANT DE LA PENÍNSULA

JOHN DOS PASSOS



H. DE MONTERLANT



M. DE PEDROLO



GRAHAM GREENE

MANHATTAN TRANSFER (2 vols.), de *John Dos Passos*.
Trad. M. de Pedrolo.

EL CAOS I LA NIT, de *H. de Montherlant*. Trad. Josep Palàcios.

CENDRA PER MARTINA, de *M. de Pedrolo*.

EL PODER I LA GLÒRIA, de *Graham Greene*.
Trad. Ramon Folch i Camarasa.



J. P. SARTRE

LA NÀUSEA, de *J. P. Sartre*. Trad. R. Xuriguera.

ELS TRES AL·LUÇINATS, de *J. Puig i Ferrer*.

EL DIABLE ALS TURONS, de *Cesare Pavese*.
Trad. Edmón Vallès.



CESARE PAVESE

EL PROCÉS, de *F. Kafka*. Trad. Gabriel Ferrater.

ELS ESCORPINS, de *Baltasar Porcel*.

EL VELL I LA MAR, d'*E. Hemingway*. Trad. Ferran de Pol.



PUIG I FERRETER

Titols en preparació per a la Tercera Sèrie 1966.

EL LLEÓ, de *J. Kessel*. Trad. M. Quadras.

FRANNY I ZOOEY, de *J. D. Salinger*. Trad. J. Sarsanedas.

ALL I SALOBRE, de *J. M. de Sagarra*.

SANTUARÍ, de *W. Faulkner*.

L'ATENCIÓ, d'*A. Moravia*.

ELS PÒTOLS CELESTIALS, de *J. Kerouac*.

UN AMOR DE SWAN, de *M. Proust*.

LA CONDICIÓN HUMANA, d'*A. Malraux*, i altres.



BALTSAR PORCEL



F. KAFKA



E. HEMINGWAY

BIBLIOTECA A TOT VENT®

EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA EDICIONS PROA

AYMÀ S. A. EDITORA

DISTRIBUÏDORA PER A ESPANYA - SEIX BARRAL - PROVENÇA, 219 - BARCELONA
DISTRIBUÏDORA PER A L'ESTRANGER - AYMÀ S. A. E. - TRAVESSERA DE GRÀCIA, 64 - BARCELONA

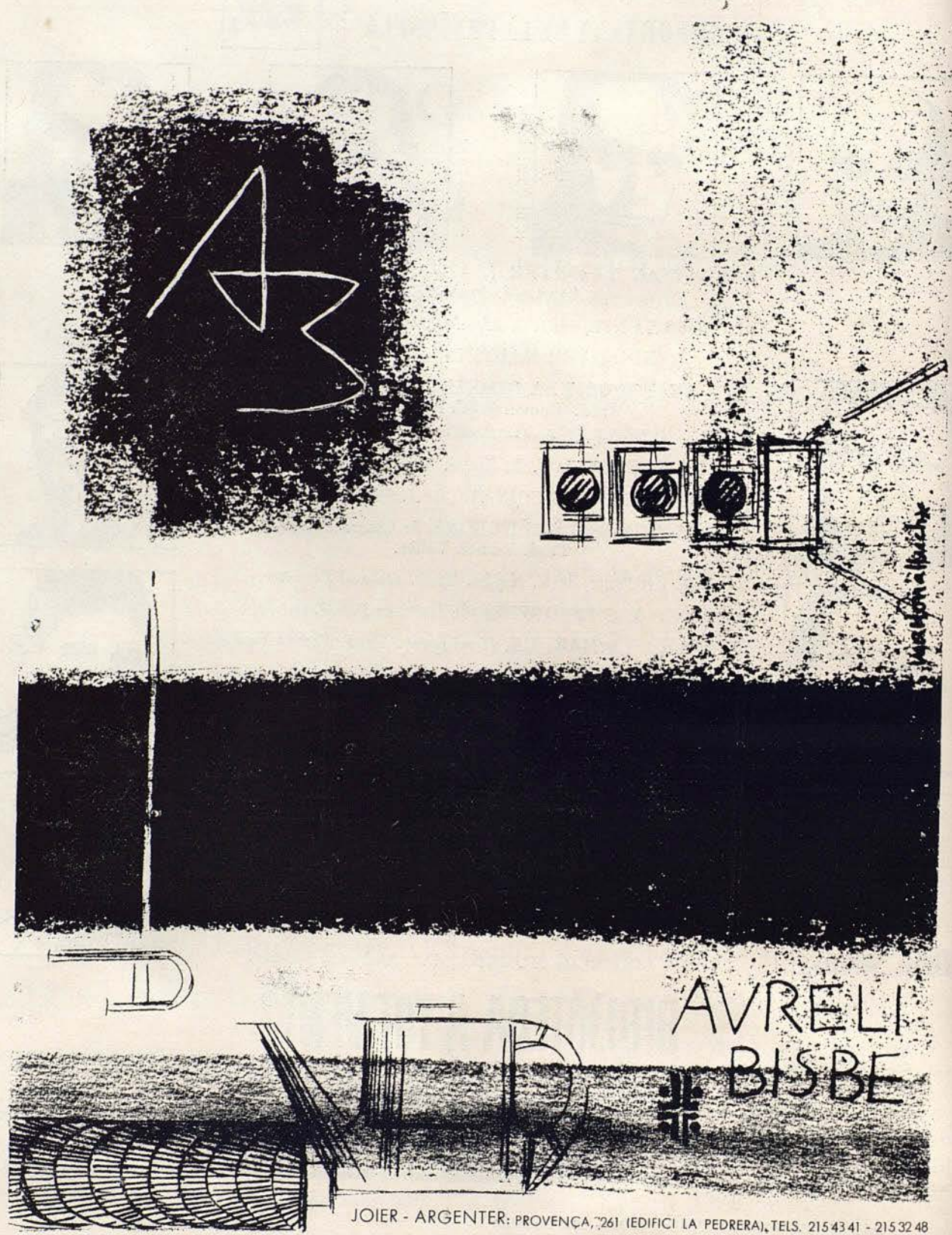
Altres importants col·leccions en català:

COL·LECCIÓ ZENIT, de grans novel·les de tots els temps.

COL·LECCIÓ LA MIRADA, d'assaigs, biografies, reportatges, etc.

COL·LECCIÓ ENJOLIT, de novel·les policíiques; iniciada amb les aventures de
"James Bond", l'heroi n.º 1 del món occidental.]

ÀLBUMS INFANTILS BABAR, l'elefantet que diverteix la xicalla d'Europa i Amèrica.



JOIER - ARGENTER: PROVENÇA, 261 (EDIFICI LA PEDRERA), TELS. 215 43 41 - 215 32 48

X CONCIERTO

Domingo, 10 de Octubre de 1965, a las 22.15
SALÓN DEL TRONO (TINELL)

ANDRE GERTLER, violinista
DIANE ANDERSEN, pianista

I

BARTOK

Sonata N.º 2 (1922)
Molto moderato
Allegretto

BARTOK

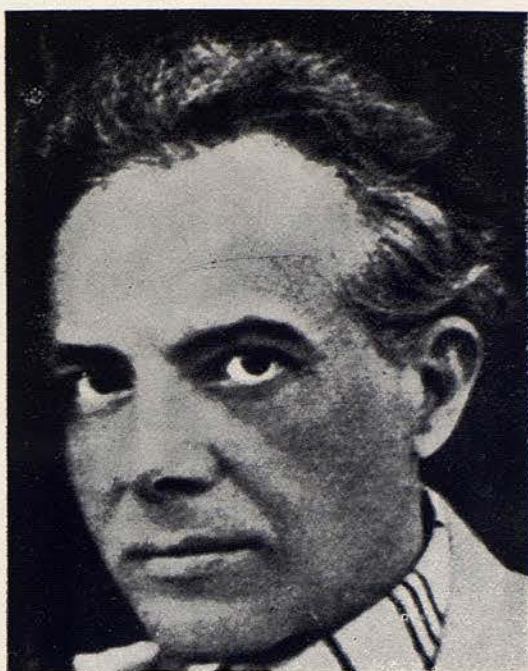
Sonata 1903 (1.ª audición en Barcelona)
Allegro moderato molto rubato
Andante
Vivace

II

BARTOK

Sonata N.º 1 (1921)
Allegro appassionato
Adagio
Allegro





BARTOK, Béla
1881-1945

LAS TRES SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO

De las tres sonatas de Bartók que constituyen nuestro programa, las números 1 y 2 son ya muy conocidas en el mundo musical. Estas páginas maravillosas que en mi juventud tuve la satisfacción de ejecutar tan a menudo en compañía del propio maestro, no necesitan, estoy seguro, más comentarios. Son conocidas y admiradas por los melómanos y si cada contacto con esta música prodigiosa nos enriquece, nos hace también descubrir cada vez más el inmenso genio del autor.

Si así es para sus Sonatas números 1 y 2, la póstuma, compuesta en 1903 y que tenemos el privilegio de poder dar a conocer al mundo musical, requiere algunas explicaciones.

Bartók terminó sus estudios en la Academia de Música de Budapest en 1903 y escribió en el mismo año, cuando él contaba 22, la primera y tercera partes de su Sonata para violín y piano; es sólo después de haber escrito el poema sinfónico KOSSUTH y cuatro melodías, que compuso la segunda parte de esta Sonata. La evolución entre estos dos períodos es sorprendente. Ese movimiento medio es de una gran belleza y muestra ya la garra del joven maestro. La primera y tercera partes son, por el contrario, un testimonio extraordinario de su capacidad inventiva y de la lucha que sostenía para crearse un estilo propio a pesar de la enorme influencia que Brahms y Liszt ejercían en aquella época sobre toda la vida musical húngara. (El profesor de Bartók, Hans Koessler, era alumno de Brahms.)

Transcurridos más de 60 años desde su creación, la presentación de esta obra reviste gran importancia. Creo que el público tiene derecho a conocer los orígenes de uno de los más grandes genios de nuestra época y de medir el terreno recorrido por él antes de su acceso a las cimas.

Bartók siguió su camino sin concesión alguna al riesgo y peligro de no gustar y sin pensar nunca en el «efecto» que su música lograría.

Al comienzo de los años 30 me confió un día al hablar de su Sonata núm. 2 para piano y violín: «Esta música no ha sido hecha para ser interpretada en un concierto.» Esta admirable simplicidad no escondía ninguna falsa modestia. Estaba imbuido de la gravedad de su profesión y sabía muy bien que su música no estaba hecha para el deleite suave, pero que representaba una especie de ideal combativo. Se consideraba a sí mismo como un artesano que tiene el deber de buscar el perfeccionamiento de su arte. La acogida indiferente u hostil que el público reservaba a veces a sus obras ni le hería ni le indignaba.

Sin duda, si su Sonata de juventud no fue ejecutada más a menudo por su autor (Bartók era un pianista maravilloso) fue porque la consideraba como una etapa de su evolución, de la misma manera que lo fue más tarde en otro plano, puesto que se trata de una obra de madurez, la Sonata núm. 2, que Bartók consideraba también como un escalón de su carrera de compositor.

La última ejecución por Bartók de su Sonata de juventud, fue en París en 1905, acompañando al gran violinista húngaro Jenő Hubay.

ANDRÉ GERTLER



André Gertler durante un ensayo en su estudio de Bruselas con Béla Bartók.

E
AVE
TEL

LE
calo
gic
jabo



Q
Los
acred
a su
VEN

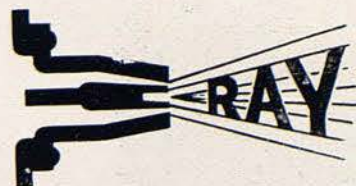
CAL
DOR
MAD

DEL
teléf

REPI
BILE
Góm

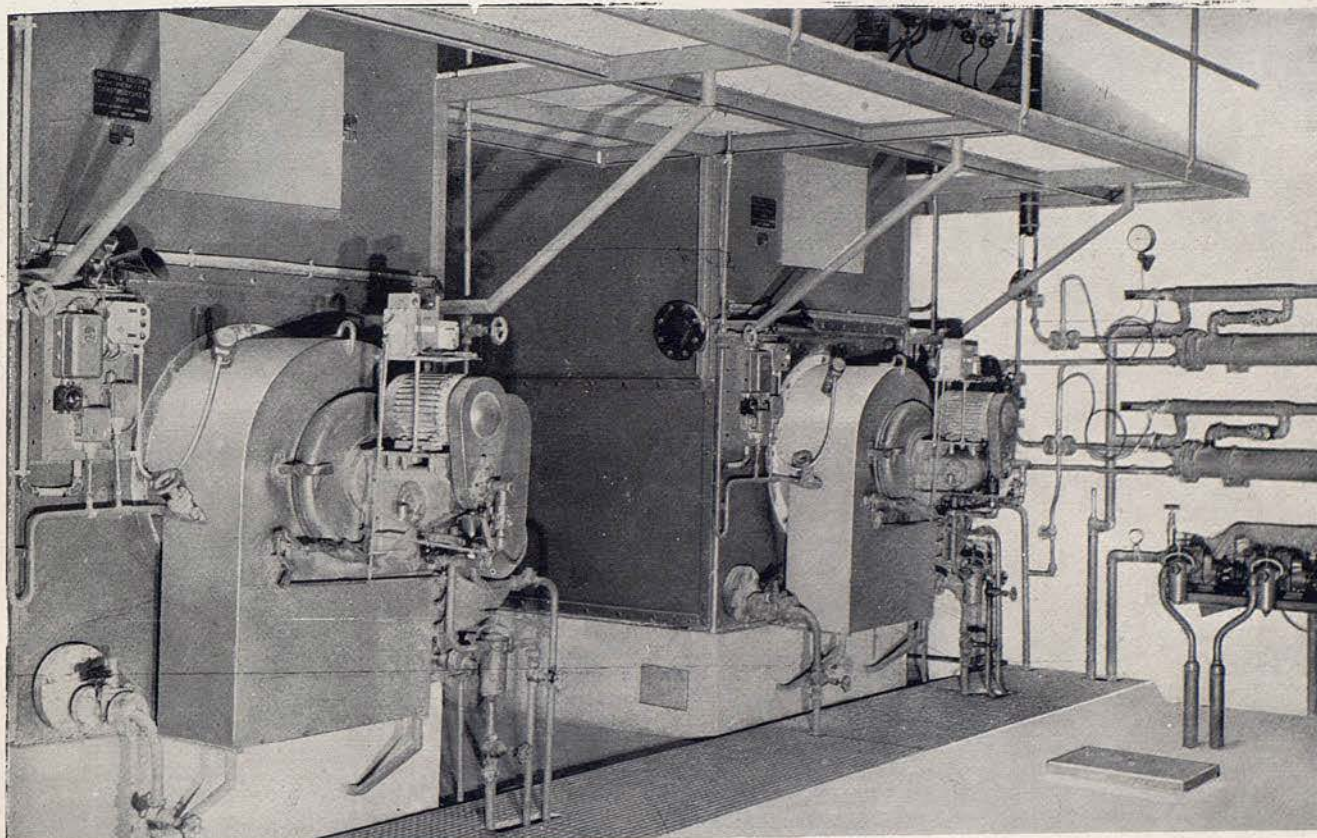
EREBUS S.A.

AVENIDA MARQUES DE ARGENTERA, N.º 27
TEL. 219 54 50 - APARTADO 325 - BARCELONA



LE OFRECE QUEMADORES PARA

calderas y hornos de industrias químicas, farmacéuticas, eléctricas, siderometalúrgicas, textiles, vidrio y cerámica, alimentación, construcción y cemento, aceites y jabones y en calderas de calefacción y producción de agua caliente.



QUEMADOR ROTATIVO EREBUS

Los más antiguos constructores en España de quemadores de fuel-oil con las TÉCNICAS de instalación MAS MODERNAS, acrecen año tras año las mejoras y los éxitos de su famoso tipo de ATOMIZACION ROTATIVA «RAY-EREBUS», y ponen a su disposición los equipos técnicos para estudiar y resolverle sus problemas de combustión.

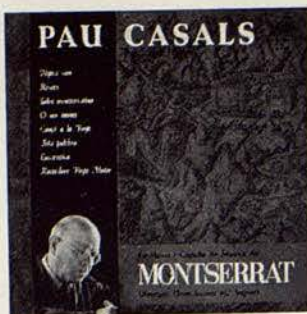
- VENTAJAS:**
- a) La simplicidad y robustez de su construcción aseguran su larga vida de funcionamiento.
 - b) Con la copa atomizadora y boquilla angular, se consigue un altísimo rendimiento de combustión. Flexibilidad de llama. Imposibilidad de obstrucción.
 - c) Arranca con el aceite frío, cualquiera que sea su viscosidad.
 - d) Regulación fácil del aire y aceite.
 - e) Funcionamiento manual, semi-automático, o TOTALMENTE AUTOMATICO.
 - f) Facilidad en el montaje.
 - g) Limpieza y regularidad de marcha.
 - h) Eliminación de humos con alto porcentaje de CO₂.

EREBUS, S. A. le ofrece, además:

CALEFACCION - VENTILACION - ACONDICIONAMIENTO DEL AIRE - INSTALACIONES INDUSTRIALES - INTERCAMBIADORES DE CALOR - SECADEROS Y HORNOS INDUSTRIALES - GENERADORES DE AIRE CALIENTE - CALDERAS Y QUEMADORES DE GAS CIUDAD.

DELEGACIONES en: MADRID: Velázquez, 46, 1.º, teléfono 276 90 57 - ZARAGOZA: Avda. Calvo Sotelo, 44, 3.º, centro, teléfono 22 70 14 - VALENCIA: Trinitarios, 12, teléfono 21 86 54 - CORDOBA: Compositor Ramón Medina, n.º 14.

REPRESENTANTES: ALCOY: D. Fco. Agulló, Pza. Mosén Chusep, 12 - BADALONA: D. E. Segundo, Avda. Calvo Sotelo, 96 - BILBAO: Sr. A. García Valenzuela, Campo Volantín, 28 - CADIZ: D. M. Piñero, Duque de Tetuán, 25 - GRANADA: D. A. Gómez Díaz, Algabe de Trillo, 16 - TARRASA: D. Fco. Biosca, Avda. del Caudillo, 209 - VIGO: D. P. Cáccamo, López Mora, 98.



discos **vergara** recomienda

PAU CASALS: Opera Sacra (integral)
Escolania y Capilla de Música de Montserrat
Director: **Dom Ireneu Segarra**
11.0.001 L

EDUARD TOLDRÀ: La rosa als llavis, L'ombra del lledoner, Maig, Canticel...
Montserrat Caballé, soprano, y Orquesta de Cámara. Director: **Rafael Ferrer**
11.0.002 LS



HOMENAJE A GRANADOS. Tonadillas y Amatorias
Conchita Badía, soprano y Alicia de Larrocha, piano
11.0.010 L

VICTORIA: Responsorios de Semana Santa (integral)
Escolania y Capilla de Música de Montserrat. Director: **Dom Ireneu Segarra**
11.3.001/2 P



STRAVINSKY: Misa
Solistas, Coral Sant Jordi y Doble Quinteto de Viento
Director: **Oriol Martorell**
15.6.007 C

FREDERIC MOMPOU: Combat del somni, Pastoral, Comptines, Cançó de la fira, Cantar del alma...
Montserrat Caballé, soprano, y F. Mompou, piano
701 TL y 701 STL



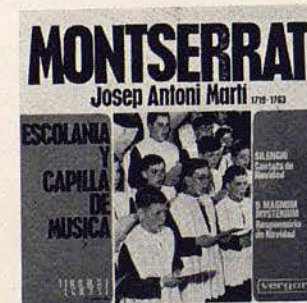
JOAQUIM RUYRA: Quatre narracions
Lector: **Francesc de B. Moll**
703 HL

MILLET: Catalanesques. ZAMACOIS: Sardana. MOMPOU: Cançons i Danses. BLANCAFORT: Parc d'atraccions
Sofia Puche de Mendlewicz, piano
714 TL



RICHARD STRAUSS: Lieder
Montserrat Caballé, soprano, y Miguel Zanetti, piano
715 TL y 715 STL

SARDANES «STEREO»: Camprodon, Davant la Verge, La processó de Sant Bartomeu, La Ciseta...
Cobla Laietana
731 SUL



J. A. MARTÍ (s. XVIII): Silencio - O Magnum Mysterium
Escolania y Capilla de Música de Montserrat
Director: **Dom Ireneu Segarra**
741 TL - AMS 42

«DÚOS DE AMOR»: Madama Butterfly - Andrea Chénier - La Bohème - Don Carlo - Manon Lescaut
Montserrat Caballé, soprano, y Bernabé Martí, tenor
Orquesta Sinfónica Ricordi. Director: **M. Wolf Ferrari**
748 STL



ÀNGEL GUIMERA: Terra Baixa
Mario Cabré, M. Matilde Almendros...
754/5 HB

«MÚSICA MARIANA» (s. XVII-XVIII)
Escolania y Capilla de Música de Montserrat
Director: **Dom Ireneu Segarra**
769 TL - AMS 51



Si está interesado en recibir toda clase de información y catálogos, solicítelos a discos **VERGARA**, General Mola, 4 - Barcelona (9)

XI CONCIERTO

Martes, 12 de Octubre de 1965, a las 18.30

SALÓN DEL TRONO (TINELL)

I SOLISTI VENETI

Director: CLAUDIO SCIMONE

VIVALDI

«IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENZIONE», op. 8
(12 conciertos a 4 y 5)

I

Concierto N.º 1, en mi mayor, para violín, cuerda y cémbalo, «La Primavera»

Allegro

Largo

Allegro

Concierto N.º 2, en sol menor, para violín, cuerda y cémbalo, «El Verano»

Allegro non molto

Adagio

Presto

Concierto N.º 3, en fa mayor, para violín, cuerda y cémbalo, «El Otoño»

Allegro

Adagio molto

Allegro

Concierto N.º 4, en fa menor, para violín, cuerda y cémbalo, «El Invierno»

Allegro non molto

Largo

Allegro

Violín solista: PIERO TOSO

II

Concierto N.º 5, en mi bemol mayor, para violín, cuerda y cémbalo, «La tempestad del mar»

Allegro (?)

Largo

Presto

Violín solista: FERNANDO ZAMPIERI

Concierto N.º 6, en do mayor, para violín, cuerda y cémbalo, «El placer»

Allegro

Largo e cantabile

Allegro

Violín solista: PIERO TOSO



X

J

S

I

D

e

V

XII CONCIERTO

Jueves, 14 de Octubre de 1965, a las 22.15

SALÓN DEL TRONO (TINELL)

I SOLISTI VENETI

Director: CLAUDIO SCIMONE

con la participación de PIERRE PIERLOT (Oboe)

VIVALDI

«IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENZIONE», op. 8
(12 conciertos a 4 y 5)

I

Concierto N.º 7, en re menor, para violín, cuerda y cémbalo

Allegro

Largo

Allegro

Violín solista: PIERO TOSO

Concierto N.º 8, en sol menor, para violín, cuerda y cémbalo

Allegro

Largo

Allegro

Violín solista: FERNANDO ZAMPIERI

Concierto N.º 9, en re menor, para oboe, cuerda y cémbalo

Allegro

Largo

Allegro

Oboe solista: PIERRE PIERLOT

II

Concierto N.º 10, en si bemol mayor, para violín, cuerda y cémbalo, «La caza»

Allegro

Largo

Allegro

Violín solista: PIERO TOSO

Concierto N.º 11, en re mayor, para violín, cuerda y cémbalo

Allegro

Largo

Allegro

Violín solista: PIERO TOSO

Concierto N.º 12, en do mayor, para oboe, cuerda y cémbalo

Allegro

Largo

Allegro

Oboe solista: PIERRE PIERLOT





VIVALDI, Antonio
1680-1743

NOTA SOBRE MI INTERPRETACIÓN DE «IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENZIONE» DE VIVALDI

«... desde aquella época hasta el redescubrimiento, que está aún en fase de progreso, la atención de los musicólogos ha estado tan absolutamente desviada de la música antigua que ninguna tradición ha sobrevivido. La tradición invocada hoy por algunos intérpretes remonta solamente a los pioneros del actual redescubrimiento, los cuales sabían bastante menos en relación a esta música de cuanto podamos saber hoy nosotros.» Esta frase del musicólogo inglés Arnold Dolmetsch, sintetiza la base de lo que constituye problema fundamental del repertorio del siglo XVIII. Los primeros descubridores del arte barroco, interpretándolo según su gusto y mentalidad, han creado involuntariamente una serie de «tabús», por los que, consciente o inconscientemente, estamos todos influenciados. Al ejecutante de hoy espera la tarea de aplicar «en vivo» lo que los estudiosos han descubierto y descubren sobre la *Aufführungspraxis* (práctica de

ejecución) de los antiguos, cancelando en la propia memoria el recuerdo condicionante de una tradición que tiene solamente algunos decenios de vida y que él — el intérprete — ha aprendido quizá en la propia escuela; de restablecer el contacto directo con el texto, empleando como intermediario sólo lo que sea contemporáneo al compositor. Sólo entonces podrá finalmente — guardando el espíritu y los valores esenciales — interpretar dicho texto como si hubiese sido escrito hoy por nosotros, como algo vivo que no necesita ser recargado por el «respeto» pero sí convertido en fascinante por el amor. Así, ciertamente, lo concebía quien lo ha creado, cuyo objetivo, al ser interpretado, no era precisamente de «respetarse» a sí mismo, pero sí de fascinar a quien lo escuchase. Bien nos aconseja un grande del siglo XVIII:

«Y voy a dar un consejo a quienquiera que ambicione inspirar a su público, y es, que sea antes que nadie él mismo el inspirado; y no podrá fallar, el que escogiendo una obra genial, indagando plenamente sus bellezas, sepa, cuando su fantasía llegue a ser cálida y ardiente, infundir el mismo encendido espíritu en su interpretación.» (Francesco Geminiani, «El arte de tocar el violín», 1751).

Es sólo para justificar frente al oyente algunas particularidades que podrá notar en nuestra ejecución del «Cimento», que nos permitimos exponer, de la manera más esquemática posible, algunos de los criterios que nos han guiado en la lectura del famoso texto.

NOTAS. Hemos leído el «Cimento» directamente de la edición Michele Carlo Le Cene (Amsterdam, 1725). Para los conciertos obtenidos también en su original, hemos dado la preferencia al mismo por razones menos obvias quizá de cuanto pudiese parecer. En la confrontación entre autógrafo e impreso de Amsterdam, es corriente dar el máximo crédito al mismo impreso: excepción hecha de la diferencia numérica del bajo continuo, las poquísimas divergencias existentes aparecen antes como fruto de error o de insuficiencia de material tipográfico (en caso de que no se trate de total o parcial reconstrucción).

Pero sólo en el original se pueden leer algunas particularidades: una de ellas es, por ejemplo, la idea de la primera «Cadenza» del final del Concierto VII, que resulta pensada para las tres cuerdas más bajas del violín con el *la* escueto siempre repetido.

RITMOS. Es generalmente cosa sabida que no siempre al ritmo escrito correspondía el ritmo ejecutado. Ejemplo típico son los llamados ritmos «punteados», en los cuales las notas que siguen al punto son interpretadas bastante huidizas y precedidas por una interrupción del sonido.

Tales ritmos, frente a los cuales, para ser fieles al autor, hace falta tocar diferentemente de lo que él escribe, son descritos de un modo exhaustivo por Quantz (1752) y no hay duda de que en la época de Vivaldi fueron considerados análogamente. Hemos juzgado oportuno volver a esta costumbre que determina la misma fisonomía del fragmento en los casos más característicos: por ejemplo, el *Largo* del Concierto «El placer», cuyo ritmo de *Siciliana* resulta con ello más ágil e incisivo, sin perder en intensidad expresiva.

TIEMPOS. «Música antigua no significa necesariamente música lenta», dice Thurston Dart en su volumen sobre la interpretación. En el caso de Vivaldi tenemos, por otro lado, un testimonio de gran interés:

«(Vivaldi) añade, para terminar, una «cadenza» improvisada que me ha dejado literalmente asombrado, una «cadenza» tal que es imposible que se haya tocado nunca así en el pasado o que se toque así en el futuro. Llegaba con sus dedos a una distancia del puente no superior al grueso de un hilo de paja, dejando a duras penas espacio para el arco, y esto sobre las cuatro cuerdas, con imitaciones y con una velocidad increíble que dejaba a todos estupefactos» (J. F. von Uffenbach).

A esta consideración se añade otra, bastante interesante, que debemos a Jean Pierre Rampal: basándose en algunas indicaciones de Couperin y en otros argumentos, ha demostrado que era corriente en todo el arte instrumental barroco el cambio improvisado de tiempo en el curso de una composición, cuando un pasaje de virtuosismo o razones expresivas lo exigían (por otra parte, remontando en el tiempo, también Frescobaldi nos ha dejado documentos claros acerca de la extremada fluidez rítmica requerida en la ejecución de sus obras).

Ambas observaciones adquieren un valor particular cuando, como en el caso de «Las Estaciones», a la intención programática se añaden razones técnicas que postulan una notable va-

XII CONCIERTO

Jueves, 14 de Octubre de 1965, a las 22.15

SALÓN DEL TRONO (TINELL)

I SOLISTI VENETI

Director: CLAUDIO SCIMONE

con la participación de PIERRE PIERLOT (Oboe)

VIVALDI

«IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENZIONE», op. 8
(12 conciertos a 4 y 5)

I

Concierto N.º 7, en re menor, para violín, cuerda y cémbalo

Allegro

Largo

Allegro

Violín solista: PIERO TOSO

Concierto N.º 8, en sol menor, para violín, cuerda y cémbalo

Allegro

Largo

Allegro

Violín solista: FERNANDO ZAMPIERI

Concierto N.º 9, en re menor, para oboe, cuerda y cémbalo

Allegro

Largo

Allegro

Oboe solista: PIERRE PIERLOT

II

Concierto N.º 10, en si bemol mayor, para violín, cuerda y cémbalo, «La caza»

Allegro

Largo

Allegro

Violín solista: PIERO TOSO

Concierto N.º 11, en re mayor, para violín, cuerda y cémbalo

Allegro

Largo

Allegro

Violín solista: PIERO TOSO

Concierto N.º 12, en do mayor, para oboe, cuerda y cémbalo

Allegro

Largo

Allegro

Oboe solista: PIERRE PIERLOT





VIVALDI, Antonio
1680-1743

NOTA SOBRE MI INTERPRETACIÓN DE «IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENZIONE» DE VIVALDI

«... desde aquella época hasta el redescubrimiento, que está aún en fase de progreso, la atención de los musicólogos ha estado tan absolutamente desviada de la música antigua que ninguna tradición ha sobrevivido. La tradición invocada hoy por algunos intérpretes remonta solamente a los pioneros del actual redescubrimiento, los cuales sabían bastante menos en relación a esta música de cuanto podamos saber hoy nosotros.» Esta frase del musicólogo inglés Arnold Dolmetsch, sintetiza la base de lo que constituye problema fundamental del repertorio del siglo XVIII. Los primeros descubridores del arte barroco, interpretándolo según su gusto y mentalidad, han creado involuntariamente una serie de «tabús», por los que, consciente o inconscientemente, estamos todos influenciados. Al ejecutante de hoy espera la tarea de aplicar «en vivo» lo que los estudiosos han descubierto y descubren sobre la *Aufführungspraxis* (práctica de

ejecución) de los antiguos, cancelando en la propia memoria el recuerdo condicionante de una tradición que tiene solamente algunos decenios de vida y que él — el intérprete — ha aprendido quizá en la propia escuela; de restablecer el contacto directo con el texto, empleando como intermediario sólo lo que sea contemporáneo al compositor. Sólo entonces podrá finalmente — guardando el espíritu y los valores esenciales — interpretar dicho texto como si hubiese sido escrito hoy por nosotros, como algo vivo que no necesita ser recargado por el «respeto» pero sí convertido en fascinante por el amor. Así, ciertamente, lo concebía quien lo ha creado, cuyo objetivo, al ser interpretado, no era precisamente de «respetarse» a sí mismo, pero sí de fascinar a quien lo escuchase. Bien nos aconseja un grande del siglo XVIII:

«Y voy a dar un consejo a quienquiera que ambicione inspirar a su público, y es, que sea antes que nadie él mismo el inspirado; y no podrá fallar, el que escogiendo una obra genial, indagando plenamente sus bellezas, sepa, cuando su fantasía llegue a ser cálida y ardiente, infundir el mismo encendido espíritu en su interpretación.» (Francesco Geminiani, «El arte de tocar el violín», 1751).

Es sólo para justificar frente al oyente algunas particularidades que podrá notar en nuestra ejecución del «Cimento», que nos permitimos exponer, de la manera más esquemática posible, algunos de los criterios que nos han guiado en la lectura del famoso texto.

NOTAS. Hemos leído el «Cimento» directamente de la edición Michele Carlo Le Cene (Amsterdam, 1725). Para los conciertos obtenidos también en su original, hemos dado la preferencia al mismo por razones menos obvias quizá de cuanto pudiese parecer. En la confrontación entre autógrafo e impreso de Amsterdam, es corriente dar el máximo crédito al mismo impreso: excepción hecha de la diferencia numérica del bajo continuo, las poquísimas divergencias existentes aparecen antes como fruto de error o de insuficiencia de material tipográfico (en caso de que no se trate de total o parcial reconstrucción).

Pero sólo en el original se pueden leer algunas particularidades: una de ellas es, por ejemplo, la idea de la primera «Cadenza» del final del Concierto VII, que resulta pensada para las tres cuerdas más bajas del violín con el *la* escueto siempre repetido.

RITMOS. Es generalmente cosa sabida que no siempre al ritmo escrito correspondía el ritmo ejecutado. Ejemplo típico son los llamados ritmos «punteados», en los cuales las notas que siguen al punto son interpretadas bastante huidizas y precedidas por una interrupción del sonido.

Tales ritmos, frente a los cuales, para ser fieles al autor, hace falta tocar diferentemente de lo que él escribe, son descritos de un modo exhaustivo por Quantz (1752) y no hay duda de que en la época de Vivaldi fueron considerados análogamente. Hemos juzgado oportuno volver a esta costumbre que determina la misma fisonomía del fragmento en los casos más característicos: por ejemplo, el *Largo* del Concierto «El placer», cuyo ritmo de *Siciliana* resulta con ello más ágil e incisivo, sin perder en intensidad expresiva.

TIEMPOS. «Música antigua no significa necesariamente música lenta», dice Thurston Dart en su volumen sobre la interpretación. En el caso de Vivaldi tenemos, por otro lado, un testimonio de gran interés:

«(Vivaldi) añade, para terminar, una "cadenza" improvisada que me ha dejado literalmente asombrado, una "cadenza" tal que es imposible que se haya tocado nunca así en el pasado o que se toque así en el futuro. Llegaba con sus dedos a una distancia del puente no superior al grueso de un hilo de paja, dejando a duras penas espacio para el arco, y esto sobre las cuatro cuerdas, con imitaciones y con una velocidad increíble que dejaba a todos estupefactos» (J. F. von Uffenbach).

A esta consideración se añade otra, bastante interesante, que debemos a Jean Pierre Rampal: basándose en algunas indicaciones de Couperin y en otros argumentos, ha demostrado que era corriente en todo el arte instrumental barroco el cambio improvisado de tiempo en el curso de una composición, cuando un pasaje de virtuosismo o razones expresivas lo exigían (por otra parte, remontando en el tiempo, también Frescobaldi nos ha dejado documentos claros acerca de la extremada fluidez rítmica requerida en la ejecución de sus obras).

Ambas observaciones adquieren un valor particular cuando, como en el caso de «Las Estaciones», a la intención programática se añaden razones técnicas que postulan una notable va-

riedad y ductibilidad del «tempo». Y por cuanto respecta a una extrema brillantez que pueda ser exigida en ciertos casos, podemos recordar la opinión de un contemporáneo de Vivaldi, quien aseveraba que, «cuando los italianos imitan una tempestad, su música parece más semejante a una tempestad que la naturaleza a sí misma».

NOTAS DE ADORNO. Hemos intentado seguir de la manera más coherente posible las reglas dictadas por Tartini y — menos frecuentemente por Geminiani — en sus respectivos Tratados. Interpretar un adorno de una manera distinta a como está indicado, equivale substancialmente a ejecutar notas distintas de las escritas. En consecuencia, hemos aspirado a ser rigurosos al iniciar los trinos con la nota superior, en preferir la apoyatura larga a la breve, etc.

REALIZACIÓN DEL CONTINUO. Es éste un campo muy interesante de experimentación, dada la falta de cualquier clase de indicación en las obras de referencia. Kolneder, del examen de algunos ejemplos originales, ha sacado algunas conclusiones que, en la práctica, nos parecen fértiles en resultados muy bellos, y son: que el acompañamiento se base preferentemente en arpeggios medidos (indicado también en el Tratado de Geminiani) y que tales arpeggios deban interpretarse en la misma tesitura de la melodía. Aparte de la indudable seriedad de la argumentación, la armonización resulta así mucho más luminosa y ligera, verdaderamente en carácter con el espíritu de la escuela veneciana.

LIGADURAS. Muffat, confrontando el estilo francés con el italiano, demostraba cómo los italianos acostumbraban a desligar las notas en lugar de ligarlas, aún en los movimientos lentos. Así pues, hemos buscado ser parcos en ligaduras donde el texto carece de ellas.

Pero a menudo existen; y se sabe cuándo Vivaldi daba importancia a ellas («ojo con las ligaduras» se lee en un original suyo). Las hemos, por tanto, mantenido, aun donde su irregularidad o dificultad obligan al ejecutante moderno a regularizar o a simplificar: joyas inesperadas han aparecido con ello. Citaremos algunas: la fantástica e incisiva manera con que el «horrendo viento» del segundo Solo de «El Invierno» pasa de la agitación de las notas sueltas, desligadas, al «severo expirar» de las notas ligadas en grupos cada vez más largos; la variedad de articulación con que el viento «Siroco», en el final, sopla a través de las «puertas cerradas»; la compleja vitalidad de la purísima y clásica frase inicial del *Largo* del concierto «La Tempestad de mar». En todos los tiempos de cada concierto existen articulaciones notables, curiosas o interesantes.

«Ojo», decía Vivaldi; y hoy, después de dos siglos y medio, podemos perfectamente comprender cómo esta palabra ha sido usada por el «Prete rosso» con plena razón.

CLAUDIO SCIMONE

PRIMAVERA

Giunt'è la Primavera e festosetti
La salutàn gli Augei col lieto canto,
E i fonti allo spirar de'Zefiretti
Con dolce mormorio scorrano intanto:
Vengon coprendo l'aer di nero amanto
E Lampi e Tuoni ad annuntiarla eletti
Indi tacendo questi, gl'Augeletti
Tornan di nuovo al lor canoro incanto.
E quindi sul fiorito ameno prato
Al caro mormorio di fronde e piante
Dorme'l Caprar col fido cane à lato.
Di pastoral Zampogna al suon festante
Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato
Di primavera all'apparir brillante.

L'ESTATE

Sotto dura staggion dal sole accesa
Langue l'huom, langue'l gregge, e arde il Pino:
Scioglie il cucco la Voce, e tosto intesa
Canta la Tortorella e'l gardellino.
Zeffiro dolce spira, mà contesa
Muove Borea improvviso al suo vicino;
E piange'l pastorel, perché sospesa
Teme fiera burrasca, e'l suo destino;
Toglie alle membra al suo riposo
Il timore de'Lampi, e tuoni fieri
E de mosche, e mosconi il stuol furioso!
Ah che purtroppo i suoi timor son veri
Tuona e fulmina il Cielo e grandinoso
Tronca il capo alle spiche e'a grani alteri.

AUTUNNO

Ce'ebra il vilanel con balli e canti
Del felice raccolto il bel piacere
E de' liquor di Bacco accesi tanti
Finiscono col sonno il lor godere
Fà ch'ognun tralasci e balli e canti
L'aria che temperata dà piacere
E la staggion che invita tanti e tanti
D'un dolcissimo sonno al bel godere.
I cacciator à la nov'alba à caccia
Con corni, schioppi e cani escono fuore
fugge la belva, e seguono la traccia;
Già sbigottita e lassa, al gran romore
Languida di fuggir, mà oppressa muore.
De'schioppi e cani, ferita minaccia.

INVERNO

Agghiacciato tremar trà nevi argenti
Al severo spirar d'orrido vento
Correr battendo i piedi ogni momento;
E pel soverchio gel battere i denti;
Passar al foco i dì quieti e contenti
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento
Camminar sopra'l ghiaccio, e à passo lento
Per timor de cader girsene intenti;
Gir forte, sdruzzolar, cader à terra
Di nuovo ir sopra'l ghiaccio e correr forte
Sin ch'il ghiaccio si rompe e si disserra;
Sentir uscir dalle ferrate porte
Sirocco Borea, e tutti i Venti in guerra
Quest'è l'verno, ma tal, che gioja apporta.

edificio

AUTOCESORIOS
HARRY WALKER
SOCIEDAD ANÓNIMA

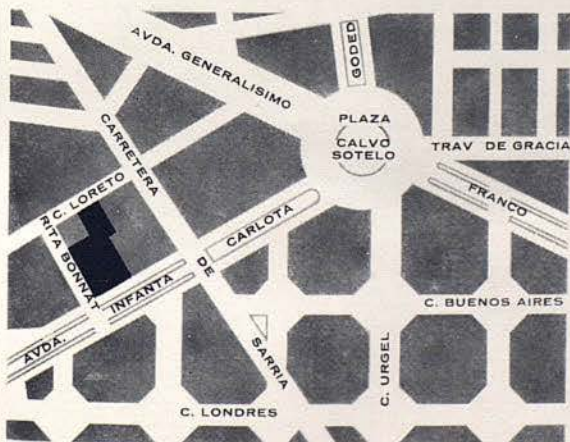


happmann & marino s.a.

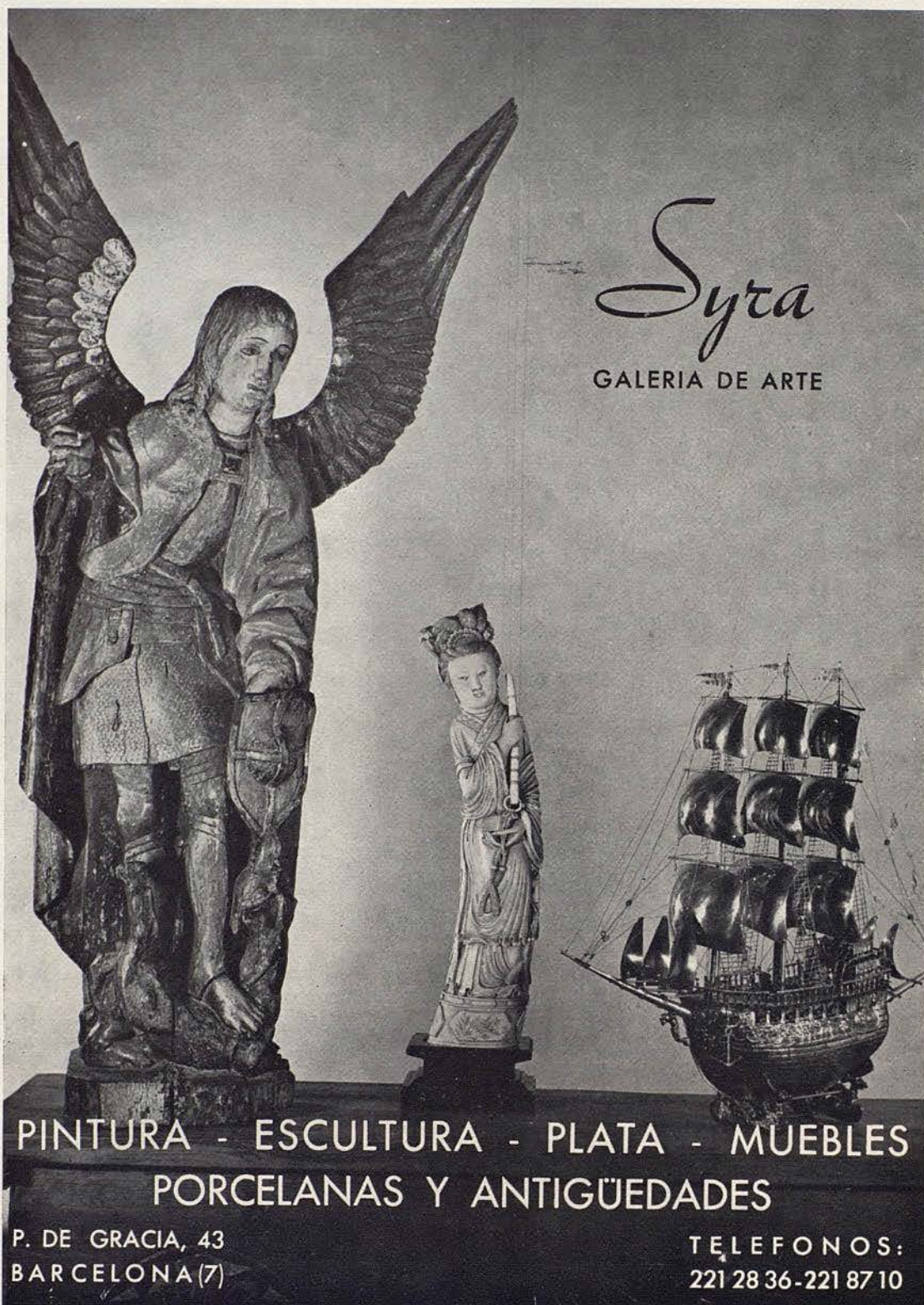
locales comerciales en venta

desde 100 m.² - 1.700 m.² por planta

calefacción, teléfono, pavimento MECFLEX
carpintería exterior de acero inoxidable
5 ascensores, servicio conserjería



Av. Príncipe de Asturias, 54 - tel. 217 73 88 - Barcelona-6



Syra
GALERIA DE ARTE

PINTURA - ESCULTURA - PLATA - MUEBLES
PORCELANAS Y ANTIGÜEDADES

P. DE GRACIA, 43
BARCELONA (7)

TELEFONOS:
221 28 36-221 87 10

El mayor espacio destinado a exposición permanente de la mayor variedad de artículos de colección y del hogar propios para regalos de categoría y prácticas.

Las listas de boda en SYRA han sido reconocidas siempre como las más completas en prestigio y selección.

XIII CONCIERTO

Sábado, 16 de Octubre de 1965, a las 22.15

PALACIO DE LA MÚSICA

ORQUESTA MUNICIPAL DE BARCELONA

Dirección: ERNST KRENEK

I

MONTEVERDI-KRENEK «L'Incoronazione de Poppea» (Suite) (1.ª audición en Barcelona)

Sinfonía
Maestoso
Corrente
Sarabande
Marcia
Intermezzo

HAENDEL

Concerto grosso en si bemol mayor, op. 6 n.º 7

Largo. Allegro
Largo
Andante
Hornpipe

II

KRENEK

Concierto N.º 4 para piano y orquesta (1.ª audición en Barcelona)

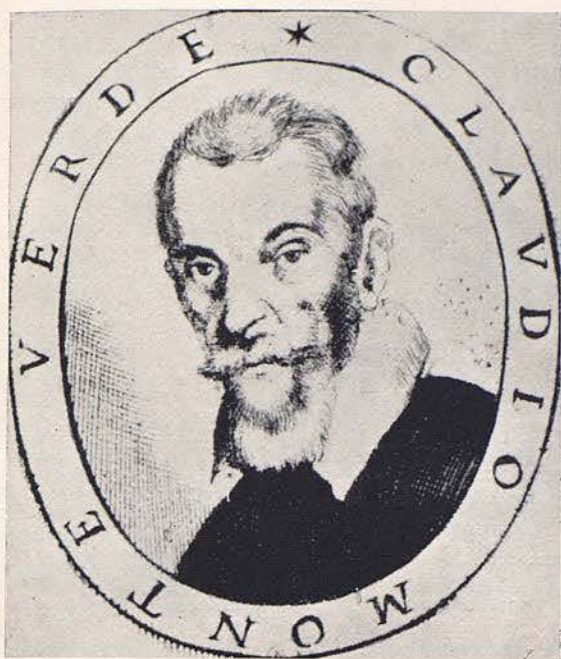
Allegro agitato e pesante
Molto adagio
Allegro molto vivace

Solista: CARLOS SANTOS

KRENEK

Quaestio Temporis (1.ª audición en Barcelona)





MONTEVERDI, Claudio
1567-1643

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

Una nota-comentario a esta partitura puede, por varios motivos, colocarse bajo el signo de un concepto de modernidad. En primer lugar, por la figura del cremonense Claudio Monteverdi (1567-1643), que se nos presenta como algo más que el primer compositor de óperas. En realidad, por lo que a la edad moderna se refiere en la historia de la música, en cuanto a la primacía de la belleza experimentada, vivencial, sobre la fundamentación teórica, autoritaria y dogmática (o, en nuestra opinión, por un ideal de máxima intensificación expresiva, en vez de la vieja demanda de música de las esferas), entonces, pues, será difícil dejar de señalar al autor de «La Leyenda de Orfeo» y «Arianna» como uno de los fundadores del modernismo en el arte de los sonidos. Pero no sólo en este aspecto general, ya que al examinar más de cerca la obra y la persona de Monteverdi, éstas nos aportan un argumento mayor para atestiguar la existencia de una mentalidad emancipada de las directrices imperantes en el medioevo.

Algunos comentaristas han observado, equivocadamente, que el compositor Monteverdi, aunque adelantado a su época (ello es indiscutible), lo fue, no obstante, de una forma moderada, teniendo en cuenta que su activa defensa del estilo representativo jamás le llevó al abandono definitivo del arte polifónico, o sea, el arte esencialmente contrapuntístico. Y esto no sólo porque, habiéndosele vuelto desfavorable el ambiente de la corte de Mantua, surgió la oportunidad de suceder a Martinengo en el cargo de «maestro da capella» en la Iglesia de San Marcos de Venecia (pues antes de 1613 — en que tuvo la unánime elección veneciana — nada había comprometido al divino Claudio como un fanático de las nuevas concepciones musicales, hasta el punto de despreciar las antiguas). Al contrario de lo que a primera vista podría suponerse, su actitud de comprensión superior no representó clase alguna de acomodamiento, de conformidad alguna con la rutina, antes bien — y muy al contrario — una aptitud para señalar, con enorme anticipación, un principio ulteriormente adoptado: el de que los estilos, lenguajes y técnicas son medios utilizables en función de fines estéticos o, más rigurosamente, estético-sociales.

La ópera «L'Incoronazione di Poppea» señala el fin de la carrera de Monteverdi. Su estreno tuvo lugar en otoño de 1642, en el Teatro de Grimano (Venecia). El 29 de noviembre del año siguiente, el autor cerraba sus ojos para siempre. Pero este epílogo de su biografía no fue en declive. La actividad operística de Monteverdi en la República Veneciana se relaciona muy de cerca con aquel acontecimiento histórico de magna importancia que representó la institución de espectáculos líricos públicos... También aquí encontramos a nuestro compositor interesado en algo moderno y progresivo. Independientemente, no obstante, de esta faceta sociológica, lo que conocemos de la última producción de Monteverdi prueba que el septuagenario se encontraba en plena posesión de su genial capacidad creadora. «L'Incoronazione» (sobre libreto de G. F. Busenello, según Tácito) se ha confirmado — más allá de la muerte del autor — como modelo de articulación en el recitativo, en el ritornello y en el aria, así como en la organización interna de los números (indicando claramente, por ejemplo, el aria «da capo») o en los medios vocales (preferentemente el duetto) y en la factura de los compases (por ejemplo: la construcción sobre bajos obstinados, a guisa de «passacaglia»); todo ello lleno de virtuosismos que fueron más tarde explotados por los operistas napolitanos y por los maestros de distintas nacionalidades, a fines del Barroco — Haendel, entre ellos —. Y aunque los textos alusivos a la parte instrumental aportan poca luz sobre el particular, es de admirar que también en este punto «L'Incoronazione di Poppea» está revestida de una importancia tan grande, tanto en el plano puramente artístico como en el de la musicología. Subrayemos, no obstante, que — según parece — «L'Incoronazione» es la primera ópera de asunto histórico no bíblico. Mirando siempre hacia adelante, el viejo Monteverdi supo oponerse al artificialismo mitológico, a través de un camino sin duda más difícil que el del asunto cómico, dentro de la línea de la «Commedia dell'Arte». La idea de la mayor verdad — sin menoscabo de la seriedad y la elevación de su arte — fue digna del artista que hizo llorar a sus auditorios con las humanísimas lamentaciones de Orfeo y de Arianna.

Finalmente, registremos que manteniéndose a esta misma altura, trabajando sobre la materia musical de «L'Incoronazione di Poppea» en 1937, fue cuando el ilustre Ernst Krenek conquistó los pilares fundamentales sobre los cuales se irguió y reveló como alto exponente de la música de nuestro tiempo. Por cierto que ello no se debe a una mera coincidencia, por lo que podemos ver una vez más la justificación del signo de modernidad bajo el cual hemos querido enfocar esta resumida nota.

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Presidente de «Juventudes Musicales Portuguesas»



HAENDEL, Georg Friedrich
1685-1759

*CONCERTO GROSSO EN SI BEMOL MAYOR, OP. 6
N.º 7*

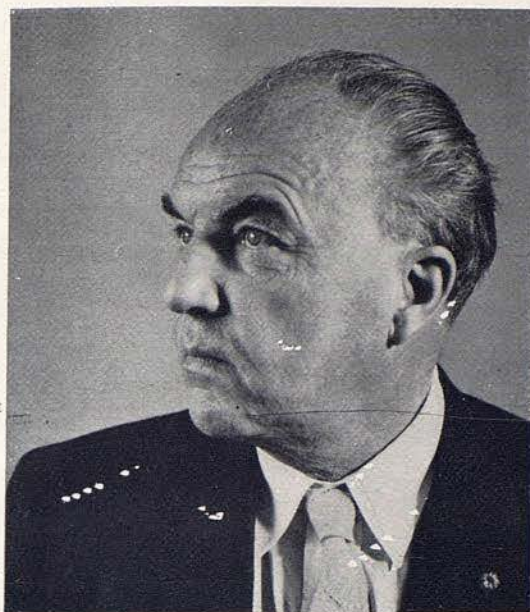
En el año 1739, Haendel, a sus cincuenta y cuatro años se había integrado totalmente a la vida musical de Londres, donde hacía ya casi treinta años había llegado por primera vez después de haber asimilado en Italia el estilo melódico y armónico de Scarlatti y Corelli, que se impuso a la rígida base contrapuntística adquirida en su patria alemana.

Entre septiembre y octubre del año 1739, Haendel, en plena madurez creadora, compuso los doce «concerti grossi» Op. 6, el séptimo de los cuales se ha incluido en el programa del 13º concierto del Festival.

Haendel no adoptó en los «concerti grossi» una forma definida, sino que añadió a los tiempos clásicos de la sonata, introducciones en tiempo lento u oberturas en estilo francés, y aires de danza, como la «Hornpipe» con la que termina el Concierto núm. 7, danza popular inglesa procedente del siglo XVI, que Haendel incorporó a sus obras, junto con las Gigas, Polonesas, Sicilianas, Musettes y Minué que inspiraron a la mayoría de los compositores de la época barroca.

Con razón se consideran los «concerti grossi» op. 6, la obra instrumental más importante del género de Haendel, con la cual llega a la cima de su arte, anticipándose al oratorio «El Mesías», que estrenaría cuatro años más tarde. Los contrastes entre los solistas y la orquesta, y también entre los tiempos armónicos y los tiempos en estilo fugado, los utiliza Haendel con un equilibrio admirable, lleno de nobleza, fruto exclusivo de una de las personalidades más indiscutibles de la historia de la música, que no necesita comparación alguna para justificarse, por tener una fuerza propia e inconfundible.

SEBASTIÀ BENET



KRENEK, Ernst
1900

En 1937 preparé una orquestación de la ópera de Monteverdi *L'incoronazione di Poppea* para el «Salzburg Opera Guild», un conjunto austriaco entonces en gira por los Estados Unidos y Canadá ofreciendo representaciones de esta ópera. La suite que derivé de esta partitura consiste en una serie de preludios orquestales e interludios. La *Marcha* es una transcripción instrumental del coro en el que los senadores romanos aclaman a Nerón. El *intermezzo* final surge de un dúo entre Nerón y uno de sus cortesanos, una especie de tenor coloratura, quien, de otro modo, no aparece en la ópera.

El *Concierto n.º 4 para piano y orquesta* fue escrito en 1950. Consiste en tres movimientos. El primero sigue hasta cierto punto la forma clásica del *Allegro de Sonata*. El

segundo movimiento tiene extensos pasajes de música de cámara, en los que el piano combina con solos de instrumentos de viento. El tercer movimiento, un *Allegro vivo*, introduce el material temático a la manera de algunos finales sinfónicos de Mozart, imitando una fuga.

Quaestio Temporis, que significa «una cuestión de tiempo», es una composición estrictamente serial. Su título significa que todo lo que ocurre en esta pieza, es el resultado de computaciones muy elaboradas basadas en unas series de magnitudes (cantidades) derivadas de las medidas de los intervalos de las series dodecafónicas y aplicadas a las duraciones de los sonidos individuales de la composición.

ERNST KRENEK

DETALLE DEL HEMICICLO DEL PALACIO DE LA MÚSICA





Ah! si en lloc de Perles, es trobessin Joies de Cañellas

Perpetueu amb joies els vostres sentiments d'avui... joies que mantinguin tota la vida l'esclat, la bellesa i la modernitat del moment de regalar-les. Escolliu creacions de Cañellas.

Cañellas



perfecciona la Natura

General Gated 18-20

www.cañellas.com

XIV CONCIERTO

Domingo, 17 de Octubre de 1965, a las 22.15
SALÓN DE CIENTO (AYUNTAMIENTO)

CUARTETO PARRENIN

Jacques Parrenin, violín
Marcel Charpentier, violín
Dénes Marton, viola
Pierre Penassou, violoncelo

I

BARTOK

Cuarteto N.º 1, op. 7 (1908)

Lento
Allegretto
Allegro vivace

BARTOK

Cuarteto N.º 2, op. 17 (1917)

Moderato
Allegro molto (Capriccioso). Prestissimo
Lento

II

BARTOK

Cuarteto N.º 4 (1928)

Allegro
Prestissimo con sordino
Non troppo lento
Allegretto pizzicato
Allegro molto





BARTOK, Béla
1881-1945

CUARTETOS (Núms. 1, 2 y 4)

Nadie pone en duda actualmente que Béla Bartók fue uno de los más destacados y significativos compositores de la primera mitad de nuestro siglo. Según expresa acertadamente el musicólogo C. Brailoiu: «Béla Bartók, como verdadero creador profundamente vinculado a los problemas e inquietudes de su tiempo, vivió apasionadamente todas las revoluciones y recreó todos los sistemas con sus medios propios.» Béla Bartók buscó y aplicó soluciones personalísimas a las principales cuestiones que han caracterizado la creación musical durante dicho período de tiempo, como son entre otras, la forma de entender y usar la disonancia, la evolución de la métrica y el ritmo con fines constructivos, el uso del contrapunto melódico y rítmico, la valoración del color y la materia y dinámica sonoras y la búsqueda de nuevas formas musicales derivadas en parte de la estructura de la música popular. La originalidad de las soluciones aplicadas por Béla Bartók

a estos problemas proviene no solamente de la propia substancia de su lenguaje musical, de profundas raíces populares, sino también de la forma de utilizarlo, basada en la personal utilización de la técnica musical occidental más rica y depurada. En relación con las figuras de Stravinsky y Schönberg, Béla Bartók se halla en un punto equidistante de ambos. Su música posee afinidades con la del primero por su color y dinamismo y la fuerza rítmica y primitiva que la anima. Respecto al segundo, en cambio, tiene más afinidades en el aspecto formal y en el uso del contrapunto, la variación melódica y la frecuente utilización de toda la gama cromática en su lenguaje musical. En pocas palabras puede caracterizarse la música de Béla Bartók como una síntesis personalísima de elementos orientales y occidentales, predominando en estos últimos la influencia de las formas musicales germánicas expansivas, de técnica contrapuntística y espíritu romántico, sirviendo de enlace entre ellos su poderosa sensibilidad sonora de naturaleza impresionista.

Los 6 Cuartetos de cuerda que compuso Béla Bartók, no sólo constituyen un verdadero itinerario espiritual de su vida comparable al que representan los de Beethoven respecto a la totalidad de su obra, sino que forman el más rico, característico e impresionante ciclo de composiciones para dicho conjunto de la producción musical contemporánea. La audición íntegra de los mismos en las magistrales y vivas versiones del Cuarteto Parrenin nos permitirá captar plenamente su enorme riqueza y seguir paso a paso la evolución musical de su autor.

Cuarteto n.º 1

Esta obra, catalogada con el n.º 7 y escrita a los 27 años, constituye una magnífica síntesis de las características más destacadas de la música compuesta por Béla Bartók hasta el año 1908 y posee ya en potencia todas las posibilidades técnicas y expresivas que se van desarrollando y depurando espléndidamente en los cuartetos posteriores.

Entre los rasgos esenciales que caracterizan dicha composición, se destacan los siguientes:

- 1) Desde el punto de vista de la concepción constructiva se observa una adaptación muy personal de formas expansivas afines a las desarrolladas por Beethoven en sus últimos cuartetos a giros y estructuras claramente derivadas del folklore magiar.

- 2) Toda la obra está basada en dos únicos núcleos melódicos principales. El de carácter cromático que inicia el cuarteto y va adoptando una gran diversidad de figuras melódicas a lo largo de sus tres movimientos y otro de carácter modal basado fundamentalmente en los intervalos re, mi, sol, la, que aparece varias veces en similar forma melódica con diversos acompañamientos y algunas variantes melódicas. En general es dicho segundo tema el que aparece en momentos culminantes de la obra, generalmente tratado armónicamente, mientras el primero, en cambio, suele ser tratado preferentemente en forma lineal o contrapuntística. Es curioso observar que la evolución del tema modal da lugar a dos compases casi coincidentes con un pasaje muy característico de la Suite de Ravel «Ma mère l'Oye», compuesta el mismo año del cuarteto de Bartók y completamente desconocida del mismo, pues fue publicada dos años después.

- 3) Los pasajes de carácter fugado o contrapuntístico se alternan o contrastan con los de concepción homófona o simplemente monódica, pero el perfil melódico general de la obra y la configuración de todas las líneas y sucesiones armónicas están siempre íntimamente vinculadas a los dos núcleos melódicos fundamentales citados. El contraste entre los períodos en que predomina el cromatismo con los de carácter modal es precisamente lo que da más relieve a la obra, supliendo la función constructiva de la tonalidad. Aunque este cuarteto se ha denominado

«en *lan*», su construcción no es propiamente tonal. Constantemente es desbordada la noción de tonalidad en el transcurso del mismo y la yuxtaposición de las líneas melódicas invade el ámbito de los doce tonos, coincidiendo en este sentido con la evolución que en la misma época experimentaba la música de Schönberg.

El cuarteto se compone de tres movimientos formando dos partes: la primera, integrada por el *Lento* inicial que se enlaza sin interrupción con el *Allegretto*, y la segunda, que consta de una breve introducción de carácter recitativo seguida del *Allegro vivace* final.

Cuarteto n.º 2

El segundo cuarteto, escrito durante la primera guerra mundial entre los años 1915 y 1917 después de haber compuesto entre otras obras importantes la ópera «El castillo de Barbazul» y el ballet «El príncipe de Madera», «no sólo ofrece al auditor, según el biógrafo de Bartók, Sergio Moreaux, un sabroso plato de resistencia rico en complejidades métricas y armónicas, cambios súbitos de tiempo y variaciones temáticas inteligentemente opuestas, propias del estilo de su autor, sino también un motivo de admirativa meditación por su forma tan original como homogénea. Los tres movimientos independientes de que consta, están efectivamente sometidos a una unidad superior y obedecen a las leyes de un ciclo psíquico completo: preparación de tensión, tensión y distensión. El primero, un *Allegro* de sonata, por su progresión polifónica prepara el espíritu a la tensión del segundo, un *Scherzo* centelleante, lleno de vertiginosas complejidades rítmicas, y en el tercer movimiento, *Andante*, la polifonía se va resolviendo gradualmente en armonías que absorben las líneas internas del contrapunto».

El análisis musical de este cuarteto revela que en el fondo está construido por entero sobre tres figuras temáticas principales expuestas en el primer movimiento. La primera idea es de carácter cromático; la segunda se basa en la escala de tonos enteros, y la tercera en una escala modal. Ahora bien, estas tres ideas tan diferenciadas musicalmente, sirven a Béla Bartók para crear una gran diversidad de combinaciones y relacionarlas con arte tan rico, depurado y exquisito que llegan a coordinarse maravillosamente de forma perfectamente coherente y homogénea.

Entre los pasajes destacables de dicho cuarteto vale la pena señalar el final del segundo tiempo, un *prestissimo* que comienza *pianissimo* para terminar en un rápido *crescendo*, de una vivacidad literalmente inaudita. Parece como si de súbito surgiesen alas a los instrumentos y emprendiesen un vuelo vertiginoso.

Cuarteto n.º 4

Según Sergio Moreaux «el cuarto cuarteto muestra un Bartók, en el que la potencia de concepción arquitectónica y la inteligencia en la forma de usarla igualan las de su modelo: Beethoven».

Las cinco partes que componen la obra forman un todo y el sentido de cada una de ellas sólo es totalmente perceptible en función de las otras.

Su plan puede resumirse así: A (*Allegro* de Sonata) — B (*Scherzo*) — C (*Andante*) — B' (*Scherzo* basado en una temática derivada de B) — A' (*Final* basado en temas derivados de A).

El movimiento central hacia el cual confluyen los dos primeros y del que parten los dos últimos, forma el núcleo temático de la obra y contiene potencialmente todas las ideas que se desarrollan en los demás movimientos.

La estructura general del cuarteto podría, pues, resumirse en tres tiempos fundamentales: el primero, que comprendería los dos primeros movimientos A y B, el segundo C, y el tercero, compuesto del cuarto y quinto B' — A' dispuestos en forma simétrica respecto los dos primeros».

Este análisis revela claramente que en el fondo la forma predominante en éste y otros cuartetos de Béla Bartók es la forma ternaria de la Sonata clásica extendida hasta el límite máximo inteligible.

El espíritu de la obra es apasionado y revela una fuerza vital extraordinaria. Esta vitalidad, no solamente se hace sensible a través del impulso rítmico que continuamente late en ella, sino también mediante los contrastes de volúmenes y calidades de la materia sonora que se combinan como en una partitura orquestal y la íntima coordinación de ideas y de formas que existe entre todos los movimientos del cuarteto.

El crítico suizo Aloys Mooser compara esta obra «a un brillante tallado por un lapidario genial, irradiando mil colores».

Esta imagen resume bien las mejores cualidades de la composición: su sólida estructura, la profunda unidad de contenido en que se basa, la exuberante variedad y la luminosidad, transparencia y riqueza de matices y colores que posee. Y por encima de todo debe destacarse que nunca es superficialmente brillante sino «esencialmente» por su espíritu y sus cualidades internas. Porque como expresó bellamente Schönberg en una conferencia pronunciada el año 1939 en la Universidad de Los Angeles: «Sólo puede irradiar lo que tiene luz propia, y en cierto sentido, solamente las ideas son luminosas».

JOAQUIM HOMS



PS-158

se adhiere al

III Festival internacional de música en Barcelona

y se complace en ofrecer
las más selectas grabaciones



Manhattan

UNICO ESTABLECIMIENTO CON EXISTENCIA
PERMANENTE DE TODOS LOS DISCOS EDITADOS

ESPECIALIDAD EN MUSICA CLASICA

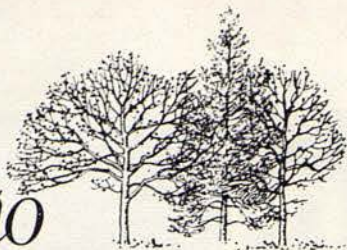
TODOS LOS DISCOS DE LA MUSICA CLASICA (monoaurales y estereofónicos).
Grabados por los más calificados intérpretes vocales e instrumentales, conducidos por los
más prestigiosos directores.

MAS DE 100.000 TITULOS
Organización CHEQUE-DISCO
Envío de discos al extranjero

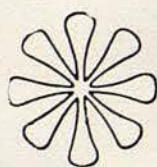
Manhattan

Avda. Gralmo. Franco, 490 (Balmes)
Teléfono 217 87 18 - BARCELONA

en este otoño
le ofreceremos
un establecimiento
con ambiente musical,
donde podrá adquirir
los mejores




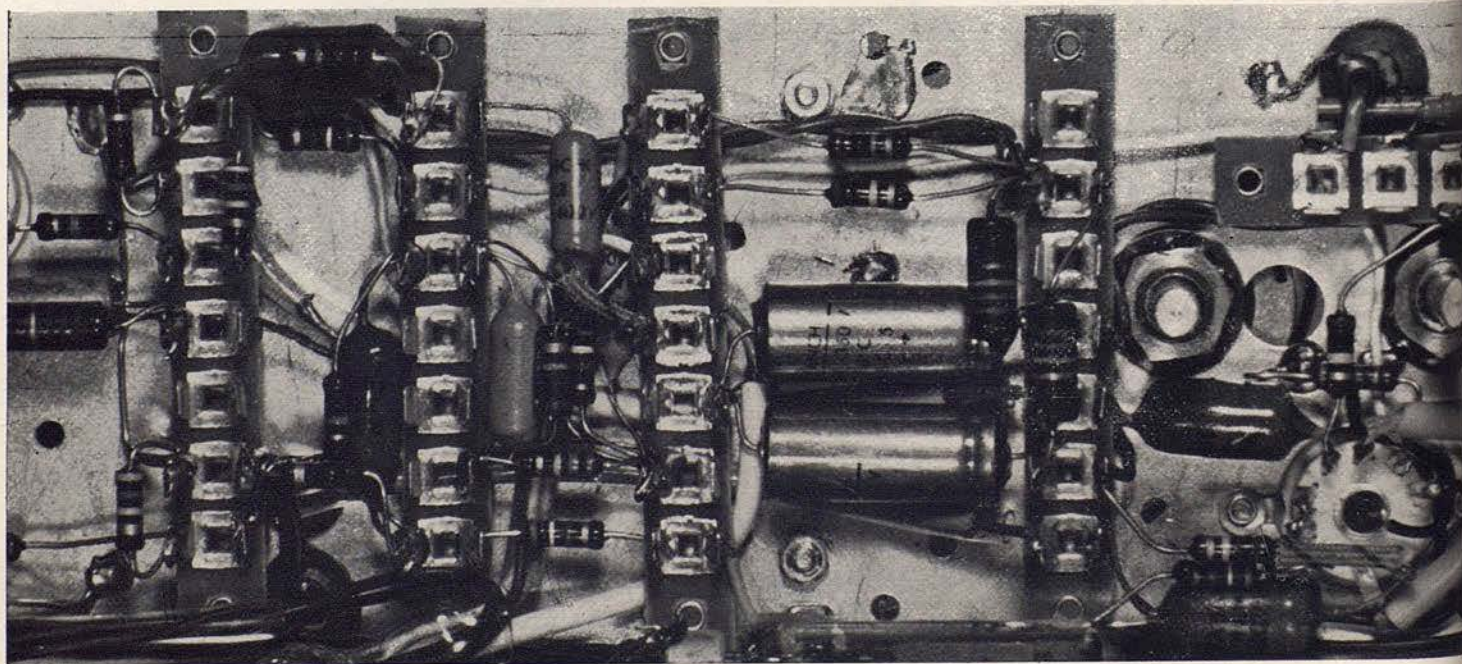
equipos reproductores
~~~~~ de sonido,  
gravaciones seleccionadas  
y ediciones musicales  
~~~~~ y de arte.



sonor

promoción audiográfica

VIA AUGUSTA 126  BARCELONA 6



XV CONCIERTO

Martes, 19 de Octubre de 1965, a las 22.15
SALÓN DE CIENTO (AYUNTAMIENTO)

CUARTETO PARRENIN

Jacques Parrenin, violín
Marcel Charpentier, violín
Dénes Marton, viola
Pierre Penassou, violoncelo

I

BARTOK

Cuarteto N.º 3 (1927)

Prima parte. Moderato
Seconda parte. Allegro
Récapitulatione della prima parte. Moderato
Coda. Allegro molto
(sin interrupción)

BARTOK

Cuarteto N.º 5 (1934)

Allegro
Adagio molto
Scherzo
Andante
Finale

II

BARTOK

Cuarteto N.º 6 (1939)

Mesto. Vivace
Mesto. Marcia
Mesto. Burletta
Mesto





BARTOK, Béla
1881-1945

CUARTETOS (N.ºs 3, 5 y 6)

Cuarteto n.º 3

En el segundo movimiento del cuarteto n.º 2 ya se empieza a precisar muy bien una importante característica del estilo de Béla Bartók, consistente en la utilización del ritmo como función musical de carácter constructivo. Para aclarar este concepto basta observar que en general en las obras clásicas el ritmo está supeditado al desarrollo temático, pero en algunas de ellas, como en ciertos Preludios y Fantasías para órgano de Bach, parece que estalle el cuadro temático bajo el impulso del movimiento. En las obras concebidas bajo esta orientación, el valor dinámico del ritmo llega a sobreponerse al de las relaciones interválicas propio de la melodía y las funciones constructivas de la cadencia y la tonalidad son en gran parte sustituidas por la evolución de las estructuras rítmicas. Como complemento de esta tendencia el contrapunto tiende a liberarse de la armonía y el complejo horizontal de melodía y ritmo domina al vertical. La orientación de Bartók en este sentido coincide en algunos aspectos con la que mostraba la música de Stravinsky en la misma época, con la diferencia de que así como la melodía y ritmo de Bartók

suelen evolucionar en un sentido expansivo, Stravinsky tiende a hacerlos girar mediante variaciones métricas alrededor de un eje fijo o a oscilar en torno de líneas horizontales. Por lo que se refiere a la forma, así como la música clásica y romántica podría definirse esquemáticamente como arquitectura sonora de ideas o sentimientos y la impresionista como arquitectura de colores y sensaciones, podríamos describir en pocas palabras la técnica musical de la «Temática rítmica» como arquitectura de ritmos o movimientos.

Bajo esta orientación compuso Bartók en 1919 el ballet «El mandarín maravilloso», y, posteriormente, muchas de sus composiciones más importantes, entre ellas el tercer cuarteto de cuerda.

Este cuarteto, compuesto en 1927, diez años después de haber terminado el segundo, le valió compartir con Casella el premio ofrecido por la ciudad de Filadelfia a las mejores obras de música de cámara.

El premio era bien merecido, pues en las dos partes de esta obra de forma cíclica, desbordante de fantasía y de las más deslumbrantes combinaciones contrapuntísticas y poli-rítmicas, resplandece un arte que confunde los sentidos. La obtención de timbres orquestales extraños a los instrumentos de cuerda y la *stretta* cromática del final bastan para demostrar la extraordinaria maestría técnica del compositor. Otro motivo de admiración lo constituye la serie de artificios de transición que utiliza Bartók para ligar las diversas partes de la obra a base de interesantísimas mutaciones y superposiciones cromáticas derivadas siempre de las ideas musicales que forman el núcleo matriz de la composición. También puede observarse en dicho cuarteto la aplicación de algunas de las experiencias visibles en su segunda Sonata para violín y piano, por ejemplo: hacer brotar líneas melódicas de acordes que las resumen o reabsorberlas en ellos, o también la superposición de diversas variantes de una misma idea evolucionando simultáneamente.

En el tercer cuarteto, como en general se observa en todas las obras del período 1926 a 1928, parece que el compositor someta el material sonoro a los límites extremos de su resistencia, aunque nunca llegue a traspasar el punto de ruptura gracias a la temática rítmica y al sentido dinámico de la construcción musical tan vivo y característico en el arte de Béla Bartók.

Cuarteto n.º 5

La creación de este cuarteto, que sin duda es una de las más bellas e importantes obras de Béla Bartók, se produjo como una verdadera «explosión», pues fue compuesto en el brevísimo espacio de un mes, entre el 6 de agosto y el 6 de septiembre de 1934. Esta es, seguramente, una de las razones de su extraordinaria unidad, fluencia y vitalidad.

La construcción del quinto cuarteto presenta una simetría formal análoga a la que se observa en el cuarto. El primer tiempo es un *Allegro* de gran dinamismo. El segundo, un *Adagio molto* poderosamente sugestivo. El tercero, un *Scherzo alla bulgarese*, de ritmo ondulante lleno de gracia y frescor. El cuarto, es un *Andante* íntimamente relacionado estructuralmente con el *Adagio* anterior, durante el cual se llega al punto culminante expresivo de la obra. Y el tiempo final es un *Allegro vivace* derivado del *Allegro* inicial del cuarteto.

La mayor parte de las figuras melódicas que intervienen en la composición se basan en una escala ascendente de seis notas que en determinados momentos se modifica adoptando perfiles modales y en el *Scherzo* se ensanchan sus intervalos hasta formar terceras, mientras que en un pasaje al final del cuarteto se presenta en forma totalmente tonal convirtiéndose en un gracioso divertimento de aire popular.

Los momentos de máxima intensidad expresiva se alcanzan en los dos tiempos lentos, culminando especialmente después de un exaltado *crescendo* en las inoidivables interrogaciones del final del cuarto movimiento que se van apagando lentamente y terminan en una expresión de resignación levemente iluminada de esperanza.

Es interesante observar que el Cuarteto n.º 5 fue estrenado en nuestra ciudad precisamente con ocasión del Festival de la S.I.M.C. del año 1936.

Cuarteto n.º 6

Esta obra, dedicada al Cuarteto Köllisch fue compuesta en 1939, el mismo año de la composición del bellissimo Divertimento para cuerdas. Posteriormente fue revisada por su autor en Norteamérica durante su voluntario exilio en dicha nación con motivo de la segunda guerra mundial y la situación de su país en la misma.

El último cuarteto, de construcción muy sólida, clara y original, consta de cuatro movimientos, precedidos los tres primeros por un mismo tema generador del cual se derivan todos los demás que intervienen en la obra, y en el último tiempo se desarrolla y combina con los del primero.

Este tema fundamental de melodía cromática do'rosa e interrogante, es expuesto inicialmente por la viola como introducción del *Allegro* de Sonata que constituye el primer movimiento.

El segundo tiempo comienza con la misma introducción expuesta esta vez por el violoncelo con la contraposición de otra línea melódica en octavas y *pianísimo* en los demás instrumentos. A continuación sigue una *Marcha* de ritmos muy marcados que contiene una sección central en la que se destaca el canto del violoncelo *fortísimo* y *rubato* con acompañamiento armónico de los instrumentos restantes y se enlaza mediante una breve cadencia con la recapitulación variada de la primera sección.

En el tercer movimiento, el tema generador del cuarteto se presenta inicialmente a tres voces y después a cuatro. En este tiempo, la introducción es seguida de una *Burletta* de carácter muy incisivo en la que predominan los ritmos ásperos y secos que en algún pasaje tienen evidente afinidad con los que aparecen en algunas obras de Stravinsky. La sección central está constituida por un *Andantino* dulce y tierno que contrasta vivamente con la primera sección. Después de la recapitulación variada de esta última, finaliza el tiempo alternando las melodías de la sección central con los ritmos marcadísimos de la primera.

El último movimiento se inicia con el desarrollo del tema fundamental del cuarteto. En la sección central reaparecen los dos temas del primer movimiento del mismo y al producirse el retorno en *pianísimo* del tema inicial se producen breves interrogaciones de gran intensidad expresiva contestadas por la viola con la frase inicial del cuarteto en un tono de resignación amarga y desolada.

JOAQUÍN HOMS

FRAGMENTO DE LA PUERTA PRINCIPAL DEL SALÓN DE CIENTO





Abrigo de Breitschwanz gris

PELETERIA

LA SIBERIA

Rambla de Catalunya, 15 - Barcelona
EL PRIMER LUGAR EN LA MODA

AGNEAU «BUENOS»
AGNEAU DES INDES
ARMIÑO
ASTRAKAN BREITSCHWANZ
ASTRAKAN «CAOBA»
ASTRAKAN «FLORIDA»
ASTRAKAN GRIS
ASTRAKAN «GULLIGAS»
ASTRAKAN HAVANA
ASTRAKAN «MALAQUIT»
ASTRAKAN NEGRO
ASTRAKAN «PEAK BROWN»
ASTRAKAN «SILVER BLACK»
ASTRAKAN SIROCCO
ASTRAKAN «SUR»
BREITSCHWANZ GRIS
BREITSCHWANZ «MACASSAR»
BREITSCHWANZ NEGRO
CASTOR «CANADA»
CASTORIL
COLAS VISON
CHINCHILLA
FOCA BLUEBACK
FOCA «MOUCHETEE»
FOCA WHITECOAT
KOLINSKY
KID
LEOPARDO
MARTA «CANADA»
MARTA «SIBERIA»
NUTRIA
NUTRIA LAKODA
OCELOTE
OCELOT BABY
PATAS ASTRAKAN
PEKAN
PETIT GRIS
PUTOIS
RAT MOUSQUÉ
RENARD
SKUNG
TOPO
VISON ALEUTIAN
VISON BLACK DIAMONDS
VISON BLANCO
VISON NEGRO
VISON PALOMINO
VISON ROYAL PASTEL
VISON SALVAJE
VISON SAPPHIRE
VISON STANDARD
VISON TOPAZE

MONÉS

Joyeros desde 1854

BARCELONA

El mejor regalo, un libro.

En las fechas importantes, recuerde que ANCORA y DELFIN le ayudará a resolver los compromisos más delicados.

Nuestra dirección es: Avda. Galmo. Franco, 564, entre Aribau y Muntaner. Y nuestras secciones especializadas son: Arte, Arquitectura, Música, Filosofía, Economía, Psicología y Literatura de vanguardia.



BEETHOVEN, Ludwig van
1770-1827

BEETHOVEN Y EL LIED

No sabemos por qué, en los medios musicales, los Lieder de Beethoven están un poco postergados. Por un lado, los intérpretes hasta hace muy pocos años raramente los programaban, y si lo hacían eran sólo los más conocidos, como *«In questa tomba oscura»*, *«Adelaida»*, etc. Por otro, el aficionado a la música, al enfrentarse con Beethoven, le considera un grandísimo cuartetista, una gran sinfonista, admira sus sonatas, sus tríos, etc., pero parece haber olvidado el género vocal.

Mucho se ha hablado y discutido sobre la manera, llena de dificultades, con que Beethoven trata a la voz humana, basándose casi siempre en sus últimas obras, la *Norena Sinfonía* y la *Missa Solemnis*. Pero otras obras anteriores, muy poco conocidas, como la *Misa en Do* o el oratorio *«Cristo en el Monte de los Olivos»*, muestran una manera de tratar la voz mucho más italianizante que germánica. Y

cuando consideramos el género «Lied», nos encontramos con algo bien distinto: la pureza del Lied germánico, parangonable a la de los mejores y «típicos» creadores del Lied.

Es cierto que Beethoven no escribió tantos Lieder como los genuinos liederistas románticos (Schubert, Schumann, Brahms o Wolf), pero sus más de sesenta Lieder merecen que se tenga muy en cuenta, y mucho más si se le compara a los clásicos anteriores, Mozart o Haydn, que apenas llegan a los treinta.

En los Lieder de Beethoven encontramos algunas características que se separan totalmente de la Canción Clásica y Preclásica, y vienen a ser lo que definirá el Lied de la época romántica, momento cumbre, sin duda, en la historia de este género.

Beethoven, y en esto supera a compositores tan importantes en este dominio como Brahms, suele escoger poemas de grandes escritores. Su adoración por Goethe le llevó a musicar catorce poesías (incluyendo *«Egmont»*) de este escritor, en tanto que Mozart sólo había compuesto una, *«Das Veilchen»*, y Brahms sólo tres.

En el Lied clásico se acusa una casi total carencia de interés por la poesía. De Mozart se salva el ya mencionado poema de Goethe y uno de Metastasio; de Haydn, otro de Metastasio y uno de Shakespeare; los musicados por compositores anteriores a Bach son todavía más mediocres. Un caso excepcional son las quince canciones religiosas de Karl Philip Emmanuel Bach sobre poemas de Gellert, que debieron influir probablemente en las del Op. 48 de Beethoven.

Merece más interés, la aparición del ciclo de Lieder como obra de conjunto. Antes de Beethoven, las colecciones de canciones no son más que simples colecciones, sin ninguna unidad. En su Op. 48, Beethoven nos presenta seis Lieder religiosos, sobre poesías de Gellert, que llevan ya dentro de sí la idea de obra única, como demuestra la brevedad de algunos de ellos. Esta idea, repetida en los tres Lieder Op. 83, llega a su culminación en el ciclo *«An die ferne Geliebte»* Op. 98, pues aunque los poemas de Jeitteles podrían dar origen a seis Lieder independientes, Beethoven los engrana de forma que aparenten un único Lied sin posibilidad de separación. Esta forma tan íntegramente conseguida, rara vez volverá a encontrarse en la historia del Lied.

El citado Ciclo (o Lied, como mejor quiera llamársele, aunque para mí es más lo primero que lo segundo), comienza por un primer número lento (*«Auf dem Hügel sitz'ich»*), cuyo final pianístico se acelera y modula, yendo a parar sin cesura al *poco allegretto* del segundo (*«Wo die Berge so blau»*). Unido por la última frase de la voz, éste empalma a su vez con el tercero (*«Leichte Segler»*) en un *Allegro assai*, que presenta las características de un expresivismo vocal en cuanto a la unión de música y texto, dando la idea de impaciencia y ligereza cortando cada una de las notas de la frase. Éste empalma mucho más íntimamente aún con el siguiente (*«Diese Wolken»*), pues conserva la misma tonalidad y ritmo. El quinto, un *Allegro vivace*, (*«Es kehret der Maien»*), viene a ser un puente y preludio del maravilloso *«Nim sie denn, diese Lieder»*, en el que, si la melodía vocal es de gran belleza, no lo es menor la del motivo pianístico, digno de uno de los tiempos lentos de sus sonatas; este Lied concluye con una repetición del tema del primer número que, sin perder su línea melódica, termina con un final rápido a modo de *arietta*, reexpuesto por el piano como coda. Esta idea de la reexposición del tema de uno de los Lieder al final del ciclo, la empleó posteriormente Schumann en sus grandes ciclos *«Dichterliebe»* y *«Frauenliebe und Leben»*. Este nuevo género, creado por Beethoven, del ciclo de canciones, tendrá sus continuadores en Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Moussorgsky, Debussy, Ravel, Fauré, etc.

Las canciones *«Nit einem gemalten Brand»*, *«Märlied»*, *«Wonne der Wehmut»* y *«Neue Liebe, neues Leben»* se incluyen entre las ya citadas sobre poesías de Goethe. La más interesante de ellas, *«Wonne der Wehmut»*, es quizá el Lied donde la profundidad romántica de un Beethoven se llega a concentrar mejor y en menor espacio, comparable a los tiempos lentos de alguna de sus sonatas y cuartetos.

«Ich liebe dich», sobre texto de Herossee, es uno de los Lieder más conocidos de Beethoven, al que su simplicidad y claridad de líneas no le restan interés. Otro de los más programados es *«Adelaide»*, sobre poesía de Mattisson, de mayor dimensión, que está construido en forma de Aria, y como tal es su tratamiento vocal, mientras que su acompañamiento pianístico es el de un verdadero Lied, tendiendo más hacia la música de cámara que hacia un mero acompañamiento. Consta de dos partes, un *Larghetto* y un *Allegro molto*, y podemos considerarlo como un puente entre el Lied y el Aria de Concierto, encarnada en la obra *«Ah, perfido»* (consecuencia ésta a su vez de la gran serie que compuso Mozart), y como un paso hacia las arias de Weber, a través de sus hermanas las arias de *«Fidelio»*, ópera a la que, por estilo, bien podría pertenecer. Por otra parte, vemos en él un antecedente de los Lieder en forma de

aña, tan abundantes en la producción de Schubert («*Verklärung*», «*Escena del Fausto*», «*Canciones de Ossian*», «*Dem Unendlichen*», etc.).

El Lied «*Der Kuss*» Op. 128, una de las últimas obras de Beethoven, es una consecuencia de esta modalidad, aunque más apoyado en el estilo clásico que en el romántico. Beethoven lo titula «*Ariette*», y su acompañamiento bien podría ser el esquema de una obra para pequeña orquesta.

MIGUEL ZANETTI

A LA AMADA LEJANA
(ALOIS JEITTELES)

Sentado en la colina estoy escudriñando
el nebuloso campo azul,
mirando hacia los lejanos prados
donde, amada, te hallé.

Lejos estoy de ti apartado,
separado por montes y valles
entre nosotros y nuestra paz,
nuestra dicha y nuestro tormento.

Ay, no puedes ver la mirada
que ardiente vuela hacia ti,
y los suspiros se desvanecen
en el espacio entre los dos.

¿No habrá nada ya que llegue a ti
y quiera ser mensajero del amor?
Quiero cantar, cantar canciones
que te lleven el lamento de mi dolor.

Pues, ante el son del amor se desvanecen
el espacio y el tiempo,
y un amante corazón alcanza
lo que un amante corazón bendijo.

Donde los montes azules
desde la gris lejanía nebulosa
nos contemplan,
donde el cielo extingue su fulgor,
donde pasa la nube,
allí quisiera estar.

Allí en el tranquilo valle
se acallan el dolor y la pena.
Donde entre las rocas
medita silenciosa la prímula,
sopla tan suave el viento,
allí quisiera estar.

Hacia el bosque meditabundo
me impulsa el poder del amor
el tormento interior.

Ay, nada me alejaría de aquí
si pudiera, querida, contigo
estar eternamente.

Ligeras aves en las alturas
y tú, riachuelo, pequeño y angosto,
si podéis atisbar a mi amada,
dadle mil saludos míos.

Si vosotras, las nubes, la vierais andar
ensimismada por el tranquilo valle,
haced surgir ante ella mi imagen
en la aérea bóveda celeste.

Si ella se para ante los arbustos,
ya otoñales, amarillos y desnudos,
doleos ante ella por lo que me sucede,
doleos, pajarillos, de mi tormento.

Suaves céfiros, llevad con vuestra brisa
a la elegida de mi corazón
mis suspiros que se extinguen
como el último rayo de sol.

Susúrrale las súplicas de mi amor,
hazle ver, riachuelo pequeño y angosto,
fielmente en tus olas
mis lágrimas incontables.

Esas nubes en las alturas,
esos pajarillos en su alegre volar
te contemplarán, llena de gracia.
Llévame en vuestro ligero vuelo.

Esos céfiros jugarán
retozando por sus mejillas y su pecho
revolviendo sus sedosos rizos.
Quisiera compartir vuestro placer.

Hacia ti desde esas colinas
corre presuroso el arroyuelo.
Si su imagen en ti se refleja,
vuelve tu curso atrás sin tardar.

Retorna mayo, florece la vega,
los aires soplan con tibia suavidad.
Parlanchines corren los riachuelos.

La golondrina retorna al hospitalario tejado
construye asidua su aposento nupcial
que habrá de albergar al amor.

Activa aporta de acá y acullá
piezas blandas para el lecho nupcial,
piezas de abrigo para los pequeñuelos.

Ahora conviven los esposos con felicidad,
a los que el invierno separó, mayo los unió,
a los que aman los sabe juntar.

Retorna mayo, florece la vega,
los aires soplan con tibia suavidad,
sólo yo no puedo marcharme de aquí.

Si a todos los que aman la primavera los une,
sólo para nuestro amor no hay primavera,
y las lágrimas son todo lo que nos da.

Acepta, pues, estas canciones
que para ti, mi amada, canté.
Vuélpelas a cantar luego por las noches
acompañadas del dulce son del laúd.

Cuando la aurora vespertina se aleje
hacia el tranquilo lago azul
y su último rayo se apaga
tras la altura del monte aquel.

Y tú cantas lo que yo canté,
lo que de lo hondo de mi pecho
sonó sin alardes de arte,
consciente sólo de su afán.

Entonces ante estas canciones huye
lo que tan lejos nos separó,
y un amante corazón alcanza
lo que un amante corazón consagró.

CON UNA CINTA PINTADA (GOETHE)

Floreциllas y hojitas
me esparcen con ligera mano
austos dioses jóvenes de primavera
juguetecando sobre una cinta vaporosa.

Céfiro, ponla sobre tus alas,
cúñe con ella el vestido de mi amada;
ella se pondrá así ante el espejo
con toda su alegría animada.

Rodeada se verá de rosas,
ella, joven como una rosa.
Una mirada, vida amada,
será sobrada recompensa para mí.

Siente lo que siente este corazón,
dame tu mano con franqueza,
y que el lazo que nos une
no sea una débil cinta de rosas.

CANCIÓN DE MAYO (GOETHE)

¡Cuán esplendorosa me luce
la Naturaleza!
¡Cómo brilla el sol,
cómo sonríe el campo!

Las flores brotan
de todas las ramas,
y miles de voces
de los arbustos,

y alegría y gozo
de todos los pechos.
¡Oh, Tierra, oh, sol,
oh, felicidad, oh, placer!

¡Oh, amor, oh, amor,
tan dorado y bello
como nubes matutinas
en aquellas alturas!

Con esplendor bendices
la fresca campiña,
en el vaho de las flores
la plenitud del mundo.

¡Oh, muchacha, muchacha,
cuánto te amo!
¡Cómo brillan tus ojos,
cuánto me amas a mí!

Así ama la alondra
el canto y el aire
y las flores matutinas
y el aroma del cielo,

Como yo te amo
con el calor de la sangre,
a ti que me das juventud
y alegría y valor

para nuevas canciones
y nuevas danzas.
¡Sé eternamente feliz
amándome tú!

TE AMO (HEROSSEE)

Te amo como tú a mí
por la noche y por la mañana.
Aún no ha habido un día en que tú y yo
no compartiéramos nuestras cuitas.

Así eran también para ti y para mí
compartidas más fáciles de soportar;
tú me consolabas en mis penas,
yo lloraba por tus lamentos.

Por ello te bendiga Dios,
tú, la alegría de mi vida.
Dios te proteja, te conserve para mí,
nos proteja y conserve a ambos.

ADELAIDA (MATTHISSON)

Solitario deambula tu amigo en el jardín de primavera,
dulcemente envuelto en la amable luz hechicera
que ríela a través de expectantes ramas floridas,
Adelaida.

En el espejo del río, en la nieve de los Alpes,
en las nubes doradas del día que muere,
en la bóveda estrellada reluce tu imagen,
Adelaida.

Un día, oh, milagro, nacerá de mi sepultura
una flor de las cenizas de mi corazón;
sobre cada pétalo de púrpura relucirá claramente:
Adelaida.

GOCE DE LA TRISTEZA (GOETHE)

¡No os sequéis, no os sequéis,
lágrimas de mi amor eterno!
Ay, a los ojos secados a medias sólo
cuán yermo, cuán muerto aparece el mundo.
¡No os sequéis, no os sequéis,
lágrimas del amor desdichado!

AMOR NUEVO, VIDA NUEVA (GOETHE)

Corazón, corazón, ¿qué ocurre?
¿Qué te causa tanta opresión?
¿Qué vida tan nueva y tan extraña?
Ya no alcanzo a reconocerte.
Se fue todo lo que tú amabas,
se fue lo que te apenaba,
tu diligencia y tu tranquilidad.
¡Ay, cómo te pudo esto pasar!

¿Te cautiva la flor de la juventud,
esa figura tan deliciosa,
esa mirada fiel y bondadosa
con su inmenso poder?
Si de ella me quiero alejar,
armarme de valor, huir,
me conduce al instante, ay,
a ella mi camino otra vez.

Y con este hilito hechicero
que es imposible romper,
la muchacha querida y ligera
me ata contra mi voluntad;
y en su círculo encantado
he de vivir a su manera.
¡Qué cambio se ha producido!
¡Amor, amor, oh, suéltame!

EL BESO (WEISSE)

Estaba con Cloe, a solas los dos
y quise darle un beso,
mas ella dijo que gritaría
y que en vano yo me empeñaría.

Me atreví y la besé
a pesar de su oposición.
¿Y no gritó?
Pues, sí, gritó,
pero mucho después.



SCHUMANN, Robert
1810-1856

AMOR DEL POETA, OP. 48

1840: Robert Schumann tras grandes dificultades celebra su matrimonio con Clara Wieck; es la época de que datan sus mejores obras, las sinfonías, las obras corales y más de la mitad de su vasta producción de *Lieder* (250).

El compositor, arrastrado por su felicidad y habiendo alcanzado lo que tanto deseaba, se lanzó a un esfuerzo extraordinario, esfuerzo del que, tres años más tarde, empezó ya a resentirse hasta que, llevado por sus crisis nerviosas, en 1854 hubo de ser recluido en un manicomio, después de un frustrado intento de suicidio, falleciendo dos años más tarde.

Una vida como la de Schumann, que conoció las mayores alegrías y las mayores tristezas que un hombre puede tener, es realmente consecuente con el ideal romántico, ideal que Goethe — a pesar de su aparente clasicismo — y Lord Byron, autores predilectos de Schumann, supieron encarnar en su

vida y en sus obras a la perfección: en el barroco y desenfadado «Manfred», en el «Caín» o en la segunda parte del «Fausto» pudo Schumann hallar los ideales modelos para su inspiración. Pero estos modelos, de tipo literario y vital de «concepto-ante-la-vida», muy lejanos del «desamparo» de Heidegger que impulsa hacia el interior, eran modelos de acción, no de construcción. Es por ello que su música se resiente de una falta de «orden», de construcción y desarrollo. Su primer maestro, Kuntzsch, basó sus enseñanzas en el estudio de las obras de Bach, pero realmente Schumann no supo extraer del gran compositor la lección eterna de sus obras: para expresar lo que sea, primero hay que construir; ningún hecho, ninguna pasión se mantiene sólo por el hecho de existir: tendrán una vigencia intemporal y constante si están bien estructurados de manera que puedan llegar clara y netamente al espectador u oyente.

Escritos en el feliz 1840, los dieciséis *Lieder* del «*Dichterliebe*», Op. 48, con un texto de Heine, forman con «*Frauenliebe und Leben*», Op. 42 (Chamisso), los «*Myrten*» Op. 25 (Rückert), y la primera serie del «*Liederkreis*» Op. 24 (Heine) el complejo grupo de *Lieder* que Schumann pudo ofrecer a su esposa. En ellos se junta el extraordinario encanto de la parte de piano, poético y evocador, la rara elegancia de sus temas con una cierta dificultad melódica (muchos de ellos, cantados sin piano pierden todo su sentido) y una gran pobreza formal y estructural. Así, en el primer *Lied*, «*Im wunderschönen Monat Mai*», indudablemente bellísimo, la primera frase se repite textualmente y la segunda y la tercera tienen sólo la función de llevar la voz a la cúspide «tonal», el *sol* natural del doceavo compás. Llegado a esto, y sin ningún ulterior desarrollo ni variación, el compositor inicia la segunda parte que consiste en repetir textualmente la primera (con dos climas!). El encanto de esta música no está en la «música» sino en este «cierto elemento» extramusical y poético que se desprende de ella. Quizá su mayor mérito es que define y patentiza de manera admirable a toda una época.

JOSEP SOLER

CAMPANARIO DE LA REAL CAPILLA DE SANTA ÁGUEDA



AMOR DEL POETA
(HEINE)

En el maravilloso mes de Mayo
cuando los capullos se abrieron
también en mi corazón
se abrió el amor.

En el maravilloso mes de Mayo
cuando todos los pájaros cantaban,
le confesé a ella
mis anhelos y deseos.

De mis lágrimas brotan
muchas lucientes flores,
y mis suspiros se transforman
en un coro de ruiseñores.

Y si me amas, niña mía,
te regalaré las flores todas,
y ante tu ventana resonará
la canción del ruiseñor.

La rosa, el lirio, la paloma, el sol,
a todos amaba en la delicia del amor.
Ya no los amo, yo amo tan sólo
a la pequeña, la fina, la pura, la única.
Ella misma, la delicia de todos los amores
es rosa, es lirio, paloma y sol.

Cuando te miro a los ojos
se desvanecen mi pena y mi dolor,
mas cuando te beso en la boca
siento renacer mi plena salud.

Cuando me reclino en tu pecho
me sobreviene un placer celestial;
pero cuando me dices: «Te amo»,
he de llorar amargamente.

Mi alma quiero sumergir
en el cáliz del lirio;
el lirio susurrará con armonía
una canción de la amada mía.

La canción se estremecerá y temblará
como el beso de su boca
que ella un día me dio
en maravillosamente dulce hora.

En el Rhin, en el sagrado río
se refleja en las olas
con su gran catedral
la grande santa Colonia.

En la catedral hay una imagen
pintada sobre cuero dorado;
en el desierto de mi vida
ha refulgido amablemente.

Vuelan flores y angelitos
alrededor de nuestra Señora:
los ojos, los labios, las mejillas
se asemejan a los de la amada.

No guardo rencor, aunque se quiebre el corazón,
amada para siempre perdida, no guardo rencor.
Por más que refuljas con magnificencia diamantina,
no penetra un rayo en la noche de tu corazón.

Hace tiempo que lo sé, pues te vi en sueños
y vi la noche en el interior de tu corazón.
Vi la serpiente que roe tu corazón,
y vi, amor mío, cuán desdichada eres.

Si supieran las flores
la profunda herida de mi corazón,
llorarían ellas conmigo
para curar mi dolor.

Si supieran los ruiseñores
cuán triste y enfermo estoy,
harían sonar alegremente
su confortadora canción.

Y si supieran mi pena
las estrellitas doradas,
bajarían de sus alturas
para consolarme a mí.

Todos ellos no pueden saberlo,
sólo una conoce mi dolor:
Pues, ella misma ha roto,
ha roto mi corazón.

Suenan flautas y violines,
trompetas mezclan su son;
aún bailaré su minué de boda
la amada de mi corazón.

Resuenan música y estampidos,
timbales y caramillos,
y mezclan sus sollozos y gemidos
los amables angelitos.

Cuando oigo sonar la canción
que mi amada me cantó,
parece estallarme el pecho
de pena y de dolor.

Me impulsa una oscura añoranza
a subir al bosque del monte.
Allí se deshace en lágrimas
mi excesivo dolor.

Un joven amó a una moza
que a otro eligió.
El otro amaba a otra
y con ésta se casó.

La muchacha por despecho
al primer hombre tomó
que se cruzó en su camino.
El joven mal lo pasó.

La historia es vieja
y siempre nueva vuelve a ser,
y a quien justamente le pasa,
se le parte el corazón.

En la luminosa mañana de verano
deambulo por el jardín.
Las flores susurran y hablan,
pero en silencio camino yo.

Las flores susurran y hablan
y me miran con compasión:
«No te enojés con nuestra hermana,
hombre pálido y tristón.»

Durante el sueño lloré,
te vi, soñando, en la sepultura.
Desperté y las lágrimas seguían
corriendo por mis mejillas.

Durante el sueño lloré,
soñé que me abandonabas;
desperté y seguí llorando
larga y amargamente.

Durante el sueño lloré,
soñé que aún me amabas.
Desperté y todavía corre
el torrente de mis lágrimas.

Todas las noches en sueños te veo,
te veo saludando amablemente,
y llorando a gritos me precipito
a tus dulces pies.

Me miras con sentida tristeza
meneando la rubia cabecita.
De tus ojos se escurren furtivamente
las gotitas de perlas de tus lágrimas.

Me dices en secreto una palabrita
y me das el ramillete de cipreses,
despierto y el ramillete no está,
y la palabra la he olvidado.

Desde antiguos cuentos de hadas
me hace señas una blanca mano,
vienen cantos, vienen sonos
de un país encantado,

donde lucen flores multicolores
en la áurea luz vespertina,
exhalando dulces aromas,
encendidas con faz nupcial;

y árboles verdes cantan
antiguas melodías,
las brisas susurran misteriosas,
los pájaros lanzan sonoros trinos;

imágenes nebulosas surgen
como salidas de la tierra
y bailan airoosas danzas
en caprichoso corro;

y azules chispas se encienden
en todas las hojas y ramitas,
y luces rojas corren
en confuso círculo errante;

y fuentes sonoras prorrumpen
de entre bizarras rocas de mármol,
y extrañamente en los riachuelos
perdura el refulgente reflejo.

Ay, si pudiera llegar allí
para alegrar mi corazón
y franco de toda pena
ser libre y feliz.

Ay, aquel país delicioso
lo veo a menudo en mis sueños;
y al salir el sol de la mañana,
se desvanece como vana espuma.

Las viejas canciones enojosas,
los sueños malignos, fastidiosos
los vamos a enterrar;
buscad un féretro grande.

Allí meteré muchas cosas,
pero aún no digo qué;
el féretro habrá de ser más grande
que el tonel de Heidelberg.

Y traedme unas andas
y tablas gruesas, fuertes,
y que sean aún más largas
que el puente de Maguncia.

Y buscadme doce gigantes
que habrán de ser más fuertes
que el forzado Cristóbal
de la catedral de Colonia en el Rhin.

Habrán de llevarse el féretro
y hundirlo en el mar;
pues a un féretro tan grande
le corresponde una gran sepultura.

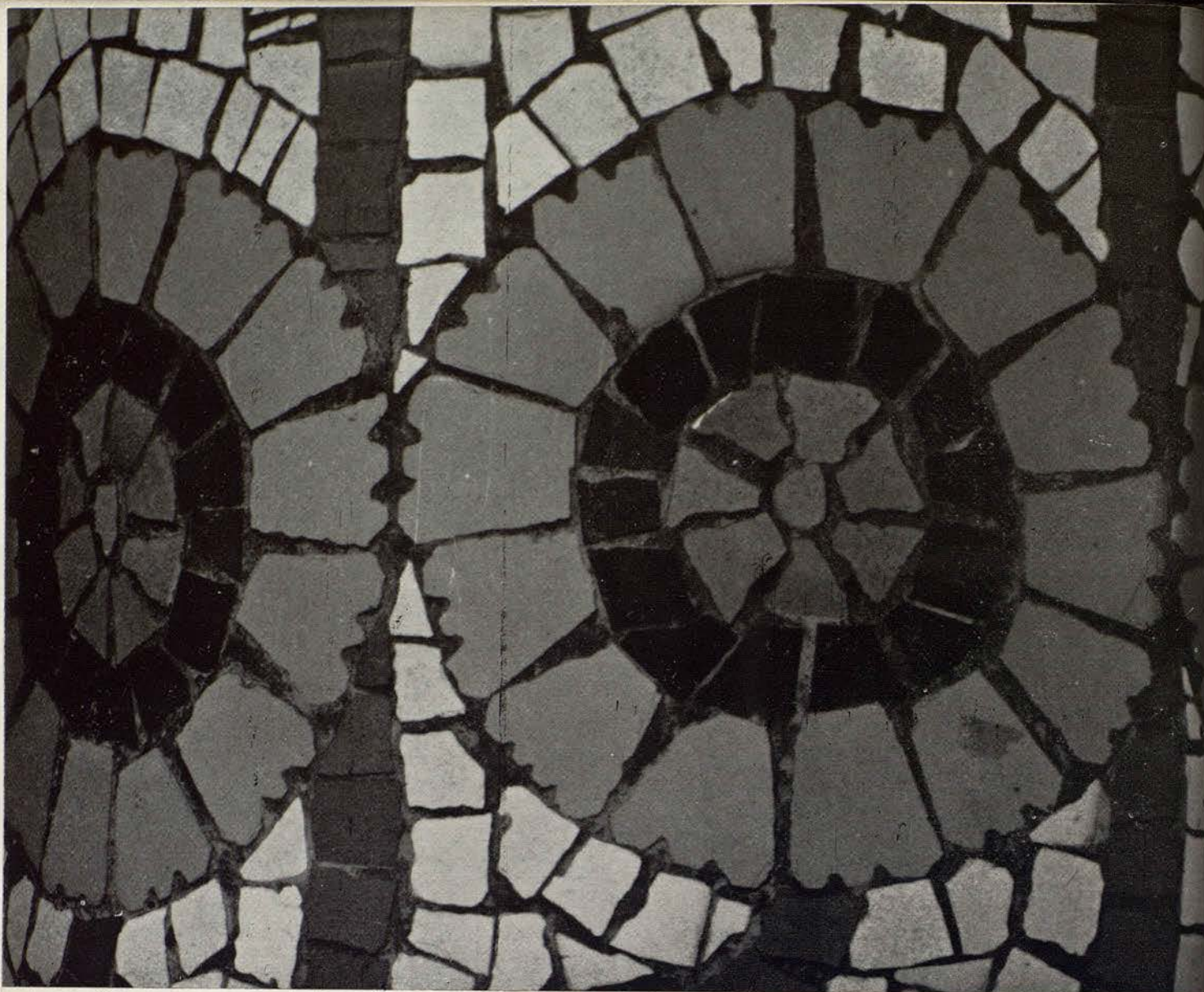
¿Sabéis por qué el féretro
será tan grande y pesado?
Metí en él mi amor,
y metí también mi dolor.



Los mejores **ARTISTAS**
en las **MARCAS**
de **MAYOR PRESTIGIO**
las encontrará en...

RADIO
Pelayo

Pelayo, 1 - Tel. 22145 55-2320651



ELS DISCS DE L'ORFEÓ CATALÀ

ELS DISCS DE L'ORFEÓ CATALA

PASSIÓ SECONS SANT MATEU, de J. S. Bach

C. Renom, J. López Esparbé, G. Arróniz, L. Núñez, J. M. Roma, organista. Cent veus infantils. Orquestra Simfònica.

Alhambra MCC 30071/72

CONCERT DE NADAL *

1. El desembre congelat - Cançó de Nadal - La túnica - Romance de Navidad - Bruc i galzeran - El rústec villancet - Enmig del bou i el gris pollí - Jesús està escoltant - Entre flors - O magnum mysterium - Alleluia.

2. Laetabundus - Avui la neu i gebre - Nit serena de Nadal - A Betlem canten les glòries - Les dotze van tocant - Tunc que tan tunc - Fum, fum, fum - Sant Josep - Campanetes de Nadal - Jesuset - El Noi de la Mare.

Columbia CCL 32033/34

HOMENATGE AL MESTRE ANTONI NICOLAU *

Cançó de la rosa - Cançó dels llauradors - Cançó de la Moreneta - Cançó del pelegrí - La mort de l'escolà - Salve Montserratina - Entre flors - El Noi de la Mare - Divendres Sant.

Columbia CCL 32035

SET CANÇONS POPULARS CATALANES: EDUARD TOLDRÀ

El pardal - Flor d'olivar - Ai minyons que aneu pel món! - No t'espantis, Alabau - Matinet me'n llevo jo - De Mataró vàrem venir - Sota el pont d'or.

Alhambra EMGE 71113

* També en diversos discs de 17 cms.

Direcció: Mtre. LLUIS M. MILLET

ELS DISCS DE L'ORFEÓ CATALÀ

ELS DISCS DE L'ORFEÓ CATALÀ

XVII CONCIERTO

Sábado, 23 de Octubre de 1965, a las 22.15

PALACIO DE LA MÚSICA

ORQUESTA MUNICIPAL DE BARCELONA

Dirección: SERGE BAUDO

I

HAENDEL

Música del agua (Suite)

Allegro
Air : Andante un poco allegretto
Bourrée : Vivace
Hornpipe
Andante espressivo
Allegro deciso

HAYDN

Sinfonía N.º 73, en re mayor, «La Caza»

Adagio. Allegro
Andante
Menuetto
Allegretto

II

SOLER

Orpheus (estreno mundial)

DEBUSSY

«L'enfant prodigue» (Cantata para soprano, tenor, barítono y orquesta)
(1.ª audición en Barcelona)

Preludio
Recitativo y Aria (Lía) : «L'année en vain»
Recitativo (Simeón) : «Eh bien! encore des pleurs»
«Cortège et air de danse» (orquesta)
Recitativo y Aria (Azael) : «Ces airs joyeux»
Recitativo (Lía) : «Je m'enfuis»
Dúo (Lía, Azael) : «Rouvre les yeux à la lumière»
Recitativo y Aria (Simeón, Lía) : «Mon fils est revenu»
Trío (Lía, Azael, Simeón) : «Mon coeur rennaît»

Solistas : Lía : FRANCINA GIRONÉS, soprano.
Azael : GENNARO DE SICA, tenor
Simeón : ANTONIO BLANCAS, barítono





HAENDEL, Georg Friedrich
1685-1759

MUSICA DEL AGUA (SUITE)

La llegada de Haendel a Londres en 1710 debió causar gran sensación en el ambiente musical. Hacia 50 años que Purcell había muerto y su maestro, Blow, que le sobrevivió, no poseía las dotes musicales de su brillante discípulo como para continuar la tradición que él había establecido. Aparte de la influencia de la ópera italiana, había en la escena musical inglesa una cierta monotonía que fue rota gracias a Haendel, inteligente y oportunista joven músico alemán, quien, a pesar de sus defectos, supo animar la música inglesa durante los siguientes 30 años.

La *Música del Agua* no es quizás una de sus obras más notables, pero tiene un gran encanto y revela una gran madurez musical. Hecha de piezas escritas en diferentes épocas y finalmente recopiladas para su publicación en 1740, se cree que algunas de ellas fueron interpretadas durante un viaje que el Rey hizo por el Támesis el 17 de julio de 1717 al atardecer.

De las distintas piezas, quizás el *Aria* es la más conocida con su lamento melódico y sutil contraste entre los instrumentos de viento y las cuerdas y flautas. Es particularmente efectivo el primer *Allegro en fa*, en donde las trompas, aunque restringidas armónicamente a la dominante y a la tónica, contribuyen a dar un efecto de vigor y fuerza. El *Aria* abre el camino a las piezas más ligeras que le siguen, completando la fascinante impresión de una obra deliciosamente espontánea.

JOHN MARBLEW

Acting Director del Instituto Británico en Barcelona



HAYDN, Joseph
1732-1809

CONCIERTO PARA TROMPETA Y ORQUESTA
SINFONIA N.º 73 EN RE MAYOR, "LA CAZA"

Haydn ha sido uno de los compositores más fecundos. Sus obras pasan de dos mil. Fecundidad que se basa en la regularidad con que el músico trabajaba. Se levantaba siempre a las seis de la mañana; después de un frugal desayuno, se vestía con detenimiento y no se olvidaba de hacerse empolvar la peluca. En el dedo anular se ponía una preciosa sortija, regalo del rey de Prusia, y sin más demora, se sentaba a una mesita colocada cerca del piano, y trabajaba cinco horas diarias, ni más ni menos. Ello significa, en los treinta años durante los cuales se dedicó a la composición, un conjunto de cincuenta y cuatro mil horas de trabajo. A esas, precisa añadir las que trabajó luego en Inglaterra y los años siguientes, hasta los primeros años del siglo XIX, en que dejó incompleto el cuarteto en la menor, que en lugar de movimiento final contiene estas palabras, escritas sobre la partitura: «*Hin ist alle meine Kraft; alt und schwach bin Ich*» («Mis fuerzas se acaban;

viejo y débil soy»). Años estos últimos que fueron de menor aplicación al trabajo; pero de producción de obras de gran calidad, entre ellas las sinfonías inglesas, los dos Oratorios *La Creación* y *Las estaciones*, y los cuartetos núm. 82 y 83.

Mientras estuvo al servicio de los príncipes Esterházy, diariamente, a las dos de la tarde, había un concierto de hora y media, y dos veces a la semana, ópera por la tarde. Cuando no había espectáculo, Haydn dirigía el ensayo de algún trozo nuevo; luego, a las siete, cenaba, y el resto de la velada lo pasaba con algunos amigos o en casa de la Boselli (una amable cantante, al servicio del príncipe, la que hasta que murió, por allá los 1790, se encargó de consolar al pobre Haydn y provocó la separación, mejor dicho, la liberación de éste, víctima de los malos humores histéricos de la esposa, Ana Keller, con quien casó sin amor, por cumplir una palabra dada por agradecimiento al padre de la harpía, peluquero y protector al principio de la carrera del músico).

Haydn, algunas semanas, muy pocas, se dedicó a la caza. Tal vez inspirado por el recuerdo de una de sus jornadas, compuso la sinfonía que lleva este nombre, estrenada en 1781, en el período en que comienza su madurez en el género, poco antes que las sinfonías llamadas «Parisienses», y como un anticipo del gran estilo de las doce últimas, conocidas bajo el nombre colectivo de «Inglesas».

La Sinfonía de *La Caza* no es, en modo alguno, música descriptiva, sino en el sentido en que lo fuere la Sinfonía Pastoral de Beethoven (una de las obras más aproximadas al espíritu de Haydn en toda la producción beethoveniana). Los títulos de las sinfonías de Haydn, aunque generalmente, como sucede con Beethoven, hayan sido inventados por los editores, muchas veces tienen una correspondencia con el carácter de las mismas. Sabido es que Haydn, al escribir las sinfonías, siempre seguía un esbozo de plan literario, lo que no quita el que haya sido un gran artesano y artista de la forma pura.

El *Concierto para trompeta y orquesta*, forma parte del sinnúmero de composiciones de esta clase que escribió Haydn (la mayor parte de las cuales perecieron en un incendio que hubo en el palacio de los príncipes, en Eisenstadt), destinadas a hacer brillar a uno de los músicos que componían la orquesta de aquella corte principesca. Los hay para todos ellos, incluso dos para contrabajo, con acompañamiento de cuerdas y dos trompas. No figura en la lista de Fétis; pero sí en la lista del propio Haydn. Además, su carácter alegre y equilibrado, lo sitúa estilísticamente de una manera irrefutable.

ROSEND LLATES



SOLER, Josep
1935

El compositor barcelonés Josep Soler es discípulo de Jaume Padrós, de Rosa Lara y del maestro Cristòfor Taltabull, a quien debe lo mejor de su formación. Se interesa especialmente por la música de los siglos IV al XIV, por las obras de Debussy y las de la escuela de Viena. En sus obras se acusa la influencia de Béla Bartók y Olivier Messiaen, y en una natural evolución ha ido asimilándolos junto con los principios estéticos y aun éticos de la escuela de Schönberg para formar el cuerpo básico de su técnica y su lenguaje.

Ha escrito varias obras para órgano como «O lux beatae Trinitas», estrenada en Lugano (1964), «Cantata para tenor, órgano y cinta magnetofónica», «Seis preludios», etc. Para orquesta ha escrito una «Sinfonía» (Premio Ciudad de Barcelona 1961), «Canticum ad Honorem Sanctae Mariae», estrenado

en el Festival Hispanoamericano en Madrid. Cuenta en su producción un ballet para orquesta de cuerda, «Danac», y dos óperas, «Agamemnon» y «Oedipus», esta última para solistas, orquesta y piano, pudiéndose también interpretar como un concierto para piano solo. Ha escrito «Lieder» con texto de Rilke y San Pablo y música de piano extraída de la ópera «Oedipus». Su obra «Quetzalcoatl» alcanzó un gran triunfo a raíz de su estreno en el II Festival Internacional de Música en Barcelona.

En su música intenta conseguir el equilibrio, que cree es necesario, entre orden y expresión. Piensa que el predominio del puro sentimiento sobre la construcción sólo conduce al desorden; sin embargo, la técnica en sí, es únicamente un medio, y concebir la obra de arte sólo como un planteamiento formal y técnico, es destruir su esencia. La perfección deseada está en creer que no puede haber «construcción» donde no hay inspiración, ni está «inspirado» el artista si no construye (1).

(1) Nota de Robert Gerhard en «La melodía» de Ernst Toch.

ORPHEUS

Escena final

Pantomima en un acto, texto de Virgilio, «Geórgicas», Lib. IV. Los versos 523-527, que cierran la historia de Orfeo y Eurídice, son los que inspiran la música que hoy se estrena. A diferencia de los poemas empleados en las óperas de Monteverdi y Gluck y del argumento del «ballet» de Stravinsky, que concluyen con la nueva unión de los dos esposos o con la apoteosis del poeta, Virgilio acaba su breve obra con una grandiosa imagen trágica y sin esperanza:

«Tum quoque marmorea caput a cervice revolsum...»

«Y entonces, cuando su cabeza, arrancada del cuello alabastrino, era llevada por las aguas del Hebro Eagrio, aún su voz y su fría lengua...»; Eurídice, ay, Eurídice, desventurada Eurídice!», iba diciendo, mientras le huía el alma; y el eco de las riberas repetía a lo largo del río: «Eurídice!...».

Musicalmente, en esta escena final, se emplea sólo la gran orquesta (maderas por 3, 4 cornos, 3 trombones, tuba, vibráfono, glockenspiel, colifón, tamtam, címbal grave, celesta, dos pianos, dos arpas y cuerdas) sin los coros y la voz solista — Eurídice — que se emplean en otros momentos de la partitura. El lenguaje usado es libremente atonal, con claro predominio del primer piano, empleado casi como solista. La forma de este fragmento consiste en tres «tiempos» rápidos dentro de los que se intercalan tres «tiempos» lentos. El último *adagio*, más extenso, lleva interpolado un período *obstinato*, sucesión de arpeggios de arpa 1.^a, celesta, piano 2.^o, piano 1.^o y arpa 2.^a sobre un pedal de trémolos de cuerdas, vibráfono, tamtam, y, con él, a una serena y lenta conclusión.

JOSEP SOLER



DEBUSSY, Claude-Achille
1862-1918

L'ENFANT PRODIGE

Con «*L'Enfant Prodigue*», Claude Debussy pudo por primera vez arrancar el reconocimiento del mundo musical «oficial». El origen de esta cantata es bien conocido: después de haberse debido contentar con un segundo premio el año precedente, en 1884 Debussy renovó su tentativa para obtener el Gran Premio de Roma. Aquella vez su triunfo fue brillante ya que 22 de los 28 miembros del jurado votaron por él.

Posteriormente, el compositor reveló que su alegría se había derrumbado en el momento en que supo que se le había otorgado el premio: pensó que había perdido toda la libertad. Tampoco tenía un gran entusiasmo por esa forma «híbrida», como él calificaba a la cantata.

Admitamos en efecto que el género fuera el menos conveniente al genio propio de Debussy. Por lo demás podríamos preguntarnos hasta qué medida las declaraciones del compositor no estuvieron influidas por sus experiencias ulteriores. ¿Cómo podía Debussy prever que una estancia en Roma iba a ser de poco provecho para él?

Es también exagerado considerar «*L'Enfant Prodigue*» como una simple capitulación ante las exigencias de un jurado hostil ante las innovaciones. Esta cantata es algo más que un gesto «de diplomacia» con la única meta de la obtención de un premio tan deseado. Si bien es evidente que esta partitura no podría compararse a las obras maestras de la madurez, la causa profunda debe ciertamente ser imputada al joven compositor, cuya personalidad no se había aún determinado. Por otra parte debe admitirse que el libreto de Guinard era una obra banal, aunque nada hace suponer que Debussy se hubiera preocupado exageradamente por ello.

Al contrario, el ambiente un poco insípido y el romanticismo bíblico, se adaptaban quizás mejor de lo que generalmente se supone a sus gustos, y si, en el plano musical, la influencia de un Massenet es fácilmente notoria, no debe olvidarse que Debussy no ocultaba su admiración por este compositor. Además, no vaciló en dedicar su obra a su «querido Maestro Guiraud».

La mejor prueba de que «*L'Enfant Prodigue*» fue algo más que una hábil maniobra, que una simple «obra de concurso», se encuentra sin duda en el hecho de que Debussy no renegó nunca de su partitura y que incluso la juzgó suficientemente interesante como para ser revisada y corregida mucho tiempo después, mientras que tantas otras obras de juventud permanecieron abandonadas.

Más que una cantata «*L'Enfant Prodigue*» es, como su subtítulo indica, una escena lírica: los recitativos y arias de los tres solistas, el gran dúo y el trío final, que puede ser reforzado por un coro «ad libitum», traducen ante todo emociones. La acción es casi inexistente y de todos modos insignificante. Más que en los fragmentos vocales, es la página orquestal «*Cortège et air de danse*» la que retiene la atención por su marca individual. Debemos no obstante tener en cuenta que en la mayor parte de las ejecuciones actuales, es la versión modificada de 1907 la que se interpreta.

LUC LEYENS, Anvers
Secretario Adjunto J. M. Belgas

Gennaro de Sica y Francina Gironés, ganadores del II Concurso Internacional «Francisco Viñas», fotografiados en el Palacio de la Música después de su triunfo.



L'ENFANT PRODIGE (E. GUINARD)

1. *Recit et air (LIA)*

L'année en vain chasse l'année! A chaque saison ramenée, leurs jeux et leurs ébats m'attristent malgré moi: Ils rouvrent ma blesure et mon chagrin s'accroît...
Je viens chercher la greve solitaire... Douleurs involontaires! Efforts superflus! Lia pleure toujours l'enfant qu'elle n'a plus!...
Azaël! Azaël! Pourquoi m'as tu quittée?...
En mon coeur maternel, ton image est restée.
Azaël! Azaël! Pourquoi m'as tu quittée?...
Cependant les soirs étaient doux, dans la plaine d'ormes plantée. Quand, sous la charge récoltée on ramenait les grands bocufs roux. Lorsque la tache était finie, enfants, vieillards et serviteurs, ouvriers des champs ou pasteurs, louaient de Dieu la main bénie.
Ainsi les jours suivaient les jours et dans la pieuse famille, le jeune homme et la jeune fille échangeaient leurs chastes amours.
D'autres ne sentent pas le poids de la vieillesse, heureux dans leurs enfants, ils voient couler les ans sans regret comme sans tristesse...
Aux coeurs inconsolés que les temps sont pesants!...
Azaël! Azaël! Pourquoi m'as tu quittée?... Pourquoi m'as tu quittée?...

2. *Recit (SIMEON)*

Eh bien! encore des pleurs? Encore seule restée en ces lieux?
Ils accourent livresse et l'amour dans les yeux... Leurs coeurs sont pleins de joie...
Femme, plus de sanglots!
Il ne faut pas qu'on voie un seul visage triste, un seul front soucieux.

3. *CORTEGE ET AIR DE DANSE (ORCHESTRE)*

4. *RECIT ET AIR (AZAËL)*

Ces airs joyeux, ces chants de fête, que le vent du matin m'apporte par instants, serrent mon coeur, troublent ma tête... Ils son heureux!...
Ici, sous les rameaux flottants, je les suivais dans leur gaieté si tendre: Ils échangeaient des mots pleins de douceur...
C'était mon frère! Et puis, ma soeur! Je retenais mon souffle, afin de les entendre... Ils sont heureux!
O temps à jamais effacé, où comme eux j'avais l'âme pure; où cette sercine nature fortifiait mon corps lassé; où près d'une mère ravie de presser mon front sur son coeur, je ne connaissais de la vie que l'innocence et le bonheur!
Ah! par quelle amère folie mon âme surprise, assaillie, m'a-t'elle donc contraint à fuir ces lieux?
Durant la nuit entière, sur le roc ou dans la poussière, j'ai franchi lentement les sentiers périlleux...
Je te revois, charmant asile, où pour moi tout est souvenir: voici le banc de pierre et la rive tranquille, où ma mère, avec moi, jadis, aimait venir.
Mais je m'assieds sans force et sans courage, les pieds sanglants; des pleurs inondent mon visage. Ici je vais mourir en revoiant le port, et je n'entrerai pas dans cet humble village...
Seigneur! Seigneur! j'ai mérité mon sort.

5. *RECIT (LIA)*

Je m'en fuis de mes pleurs, je ne suis plus maîtresse...
Ah! que la joie est triste aux coeurs malheureux!
Plus vif est leur plaisir, plus grande est ma détresse!
O souvenir trop douloureux!... Azaël! Azaël! Pourquoi m'as tu quittée?
Sur quelle rive désertée, peut être loin de nous, ce fils que j'aimais entre tous, souffre-t'il seul et faible, en implorant sa mère...
Que vois-je?... Un pauvre voyageur, par la fatigue ou la misère, au détour de la route étendu sur la terre...
Secourons-le!...
Dans son malheur, loin du foyer de son père, peut-être il se désespère...
Mon fils?... Inanimé?... cette pâleur de mort?...
Non! non! s'est impossible. Seigneur, ton bras terrible ne me l'a pas rendu pour le reprendre encore?

6. *DUO (LIA et AZAËL)*

(LIA)

Rouvre les yeux à la lumière, o mon fils adoré!
Reconnais ma voix, entends ma prière... Azaël!

(AZAËL):

Dans mon sein un rayon est entré: un voile moins épais obscurcit ma paupière. Qui m'appelle?...

(LIA):

C'est moi! ta mère!

(AZAËL):

Ma mère! tu me pardonnes?...

(LIA):

Ah! lève ton front pâli. Qu'à jamais le passé demeure enseveli

(AZAËL):

Heures fortunées! Après des années, tremblant et confus, je songe au retour. Et plein d'allégresse, ton cœur qui me presse, ainsi qu'autre fois me rend son amour! Au nom de mes remords, de mes maux, de mes larmes, je suis digne de ta pitié...

(LIA):

Heures fortunées!

Après des années dans le désespoir, j'attends ton retour: et plein d'allégresse, mon cœur qui te presse, ainsi qu'autre fois te rend son amour!

Par ton seul repentir, enfant, tu me désarmes, n'és tu pas assez châtié?

(AZAËL):

Pour te bénir, ma vie, hélas! sera trop brève. Je m'humilie à tes genoux.

(LIA):

Bannis tes souvenirs, ainsi qu'on chasse un rêve. Reprends ta place parmi nous!

(AZAËL):

Du côté du village, j'entends là-bas, avec ces voix, un bruit de pas?... Je tremble!

(LIA):

C'est ton père!... il vient vers ce rivage entouré des siens...

C'est Azaël, le fils de votre maître; mourant de faim, sanglant et nu...

Azaël! notre fils...

7. RECIT ET AIR (SIMEON) (LIA)

(SIMEON):

Mon fils est revenu?...

(LIA):

Il attend son arrêt, courbé dans la poussière, sa prière monte humblement vers toi!...

(SIMEON):

Que dois-je faire?... Seigneur, inspire-moi!

(LIA):

Ne garde pas un front sévère à qui t'implore à deux genoux...

Pardonne au fils!... songe à la mère... Le bonheur revient parmi nous!

(SIMEON):

Faites silence!... Ecoutez tous!...

Allez par les champs, allez sur la place; frappez la cymbale et le tambourin! Dites en mon nom à celui qui passe: Plus de vains soucis, plus de noir chagrin, que tout soit en joie!

Le ciel nous envoie un bienfait à peine rêvé! Celui que sans cesse pleurait ma vieillesse, l'enfant prodigue est retrouvé!

Remplissez l'amphore, tuez le veau gras!

Puisque avant de mourir je te revois encore, viens mon fils, dans mes bras!...

8. TRIO (LIA) (AZAËL) (SIMEON)

(AZAËL):

Mon cœur renait à l'espérance, au devoir, à la foi... comme aux jours d'innocence... Père, soyez béni!

(SIMEON):

C'est le Ciel, mon enfant, qui t'absout par ma bouche.

Et puisque son pardon te touche, célébrons tous son amour infini. Enfin Jehova nous rassemble: à genoux, chantons ensemble.

(LIA, AZAËL et SIMEON)

Chantons l'Eternel!

Chantons le Dieu d'Israël!

Gloire à toi, Seigneur!

La nature te doit sa riante parure: les grands monts, la fraîche verdure, dont leur sommet est revêtu;

(LIA):

Les plaines, leur moisson dorée; les fleurs, leur couleur diaprée

(AZAËL):

Les plaines, les forêts, la source naécree; les fleurs, leur couleur diaprée

(SIMEON):

Les plaines, les plaines, les fleurs, leur couleur diaprée

(LIA, AZAËL et SIMEON)

Et le cœur te doit la vertu!

Gloire à toi, Seigneur!

Ta main adorée protège Israël

Gloire à toi, Seigneur!

Chantons l'Eternel!

UNA DECORACION DISTINTA PARA SU HOGAR



VISITE NUESTRA EXPOSICION DE CERAMICA!

En ella encontrará usted el más variado y selecto surtido de cerámica para decorar su Hogar o su Chalet

- * Cerámica italiana de importación. Lujosos pavimentos y revestimientos genuinamente italianos, decorados a mano.
- * Pavimentos y revestimientos esmaltados cerámicos tipo italiano. Para cocinas, offices, cuartos de baño, interiores, vestibulos, terrazas, piscinas, etc.
- * Azulejos en colores lisos y nuevas tonalidades
- * Baldosín catalán en distintos formatos. Losas jardín, celosías, etc. etc.

EXPOSICION Y VENTA:
fabricación cerámica, s.a.

Cosme Toda

Plaza Peso de la Paja, 2, 3 y 4
Tels. 2226487-2311860-2217143 - BARCELONA-1



Juego de
camiseta y "braslip"

ocean®



Es moderno

confortable y

dura más



DEP. PUB. I.S.S.S.A.

FABRICADOS POR I.S.S.S.A.



L'esport de neu és el
més meravellós dels
esports. L'emoció de
la velocitat sobre els
esquís és inigualable.

Només cal que sapi-
gueu escollir l'equip...
i això us ho facilitarà...

Pavilleset

Enric Granados, 122
Avinyó, 8 i 10
Barcelona

XVIII CONCIERTO

Domingo, 24 de Octubre de 1965, a las 18.15

SALÓN DEL TRONO (TINELL)

CONJUNTO DE CÁMARA

Dirección: ENRIQUE GARCÍA ASENSIO

I

- STRAVINSKY Septeto, para clarinete, trompa, fagot, piano, violín, viola y violoncelo
 Allegro
 Passacaglia
 Giga
- TORRA Estances, para piano y orquesta de cámara (estreno mundial)
 Moderato assai
 Lento. Vivo, Lento
Solista: ANGEL SOLER
- VILLA-LOBOS Bachianas Brasileiras N.º 5, para soprano y ocho violoncelos
 Aria (Cantilena)
 Danza (Martello)
Solista: M.ª CARMEN BUSTAMANTE

II

- STRAVINSKY Octeto, para flauta, clarinete, 2 fagotes, 2 trompetas y 2 trombones
 Sinfonía
 Tema con variaciones
 Final
- STRAVINSKY «Elegía a John Fitzgerald Kennedy», para voz y tres clarinetes
 (1.ª audición en Barcelona)
Solista: M.ª CARMEN BUSTAMANTE
- MILHAUD Concierto para percusión y orquesta de cámara
 Rudo y dramático
 Moderado
Solista: SIEGFRIED FINCK





STRAVINSKY, Igor
1882

OCTETO Y SEPTETO

Dentro del copiosísimo catálogo de la producción stravinskyana, la música de cámara ocupa, numéricamente, muy modesta posición, con poco más de media docena de partituras que, de manera estricta, puedan clasificarse en tal categoría. El *Octeto* y el *Septeto*, ni que decir tiene, pertenecen a dicho género y presentan, comparativamente, curiosos puntos de contacto y de divergencia.

Aunque compuestas en fechas muy distintas una de otra, 1923 y 1953 respectivamente, ambas partituras caracterizan el nacimiento de otras tantas épocas del pensamiento y del lenguaje de Stravinsky. El *Octeto*, escrito inmediatamente después de haber finalizado *Les Noces* y poco antes del *Concierto para piano e instrumentos de viento*, nos introduce en la

etapa llamada neoclásica y de los discutidos «retornos». El *Septeto*, que sigue a *The Rake's Progress* y a la *Cantata* sobre textos anónimos isabelinos, es, a su vez, una de las primeras muestras de la tardía aceptación stravinskyana de los postulados del dodecafonismo. Los constantes cambios de rumbo en la estética del famoso compositor ruso — sus célebres «piruetas» — permiten encontrarlo en ambientes tan diversos, pero quizás sea bueno recordar, una vez más, que bajo esta aparente diversidad de estilos — más anecdótica que fundamental — permanece una personalidad muy definida, que eso sí, busca constantemente nuevos caminos para expresarse y para cumplir, según su propia terminología, una de las funciones esenciales de todo compositor: «inventar» música.

Cancelada, con *Les Noces*, la época rusa, el *Octeto* (flauta, clarinete, dos fagotes, dos trompetas y dos trompas) conserva la agresividad típica de su lenguaje, pero dentro de una severa construcción contrapuntística y, pese al virtuosismo de que hace gala en la original utilización de las posibilidades tímbricas del conjunto escogido, de un ascetismo que huye definitivamente de la brillantez colorística de origen eslavo.

«Dedicated to the Dumbarton Oaks Research Library and Collection», el *Septeto* (clarinete, trompa, fagot, piano, violín, viola y violoncelo) o, mejor dicho, alguna de sus páginas, es el primer paso — primer paso iniciado a unos increíblemente juveniles setenta años — por el sendero que le separa de la plena aceptación de la jerarquización tonal y que le llevará a obras tan definitivas como *In Memoriam Dylan Thomas*, *Canticum Sacrum*, *Agon*, *Threni*, *Abraham and Isaac*, etc.

Desde su segunda patria de adopción, Norteamérica, y sólo una vez muerto Arnold Schönberg, Stravinsky se ha hecho suya la doctrina de la escuela vienesa, aceptando, finalmente y en contra de lo que parecía inmutable postura, que podía «inventarse» música siguiendo otras normas que no fueran, exclusivamente, las de la polarización tonal.

ORIOI MARTORELL



TORRA, Jordi
1931

Jordi Torra i Figueras nació en Barcelona en 1931. Las primeras nociones musicales las recibió de su propia madre. Desde 1944 ha cursado brillantemente sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, teniendo como principales profesores a Josep Caminals (piano), Joaquim Zamacois (armonía y formas musicales) y Joan Massiá (música de cámara). Ha obtenido por unanimidad los Premios de Honor de piano (1951 y 1953) y Armonía (1952).

Posteriormente amplió sus estudios de contrapunto y composición con el reputado maestro Cristòfor Taltabull y con el compositor alemán Bernhard Rövenstrunck.

En 1960 se trasladó a Ulm (Alemania) para perfeccionar su técnica pianística con el profesor Jürgen Uhde, catedrático de la Staatliche «Hochschule für Musik» de Stuttgart.

En la actualidad, sus actividades profesionales están principalmente orientadas hacia la Pedagogía musical. Es Director de la Escuela de Música de Igualada, cargo que alterna con distintos puestos pedagógicos en Barcelona.

Entre su labor creadora más reciente, cabe destacar: «Formes» para cuarteto de cuerdas (1963), «Clàusules» para flauta, clarinete y fagot (1963), «Tres Polifonies» para órgano (1964) y «Estances» para piano y orquesta de cámara (1965), obra escrita especialmente para el presente Festival.

ESTANCES

El título de «Estances» viene determinado por la forma misma de la obra, cuya estructura interna ofrece gran afinidad con la de determinadas estrofas poéticas.

«Estances» dista mucho de ser un concierto para piano y orquesta tal como era concebido en las épocas clásica y romántica. Es cierto que el piano asume en esta obra un significativo papel, pero no hasta el extremo de ser tratado en función de solista virtuoso. En realidad el binomio piano-instrumento se resuelve a menudo en un estilo eminentemente «da cámara».

La obra consta de dos breves movimientos. El primero, *Moderato assai* está constituido por una especie de «estrofa» de cuatro secciones (versos) de distinta longitud, ofreciendo la forma A (y), B (z), C (z'), D (y'); es decir, que aunque el material temático sea distinto en cada una de las secciones (A, B, C, D), éstas adquieren unidad mediante las correspondencias que establecen sus respectivos finales (y-y', z-z'). De modo semejante, la asimetría producida por la diferente duración de cada sección, queda compensada a través de unas relaciones de proporción en el número de compases que las integran (9-12-21-30).

El segundo movimiento, *Lento-Vivo-Lento*, participa de principios constructivos semejantes aunque no idénticos. Este movimiento constituye la síntesis de un tiempo lento y un «finale» encajados, con abundantes relaciones temáticas entre ambos.

JORDI TORRA



VILLA-LOBOS, Heitor
1887-1959

BACHIANAS BRASILEIRAS N.º 5

Aunque la Canción Brasileña tiene alrededor de tres siglos de existencia, su forma culta, la canción de Cámara, no logró adquirir auténtica y propia personalidad hasta principios del presente siglo, gracias a los esfuerzos de Alberto Nepomuceno, primera gran figura del «Lied» en Brasil. El idioma portugués, considerado hasta el momento por los pseudo-eruditos como impracticable para el canto, en el que únicamente era admitido como adecuado el italiano, empieza a ser utilizado por los compositores y sus obras introducidas en los programas de los principales intérpretes.

A partir de este momento una abundante bibliografía musicológica, revela una preocupación nada común en los medios intelectuales brasileños acerca de su canción, preocupación que culmina con la celebración en el año 1937, en Sao Paulo, del Primer Congreso de la Lengua Nacional Cantada, en el que, entre otras conclusiones, se dictaron normas para

«a boa pronúncia da lingua nacional no canto erudito».

Vasco Mariz, en su obra «A Canção Brasileira» indica que pueden distinguirse dos corrientes en el repertorio vocal de cámara del Brasil: una nacionalista y otra universalista, y es justamente en la primera donde Heitor Villa-Lobos queda centrado como gran figura (los brasileños afirman que es su más grande compositor de todos los tiempos).

El nacionalismo en la música brasileña inicióse como movimiento modernista. La elección de los textos vino fuertemente influida por el romanticismo y el parnasianismo imperante.

Si bien Nepomuceno dio «algo» brasileño a sus obras, no fue hasta la publicación en 1919 de las Canciones Típicas Brasileñas de Villa-Lobos, en las que por primera vez se empezó a utilizar elementos típicos del país: textos y temas folklóricos y fórmulas rítmicas y armónicas características.

La *Bachiana Brasileira n.º 5* que se incluye en el presente programa, es sin duda una de las obras más logradas de la producción total de Villa-Lobos y probablemente la mejor de su producción vocal. En ella Villa-Lobos demuestra, al margen de posibles discusiones sobre su estética, su técnica de compositor y su genio de músico extraordinario.

Cuando se habla con elogio de la economía de medios, ¿qué mayor economía que utilizar sólo violoncelos en el acompañamiento y extraer de ellos una tan extraordinaria variedad de timbres y recursos?

La obra está dividida en dos partes. La primera, *Aria (Cantilena)*, compuesta en 1938 sobre un cursilísimo texto, que, afortunadamente, la belleza de la melodía hace olvidar; ésta influye sobre unos *pizzicatti* de los cellos, apoyados sobre un bajo al estilo de Bach, única referencia, a nuestro juicio, que justifique el nombre de la obra. La segunda parte, *Dansa (Martello)*, compuesta más tarde (1947), sigue la fórmula típica del contraste, presentando un ritmo obstinado e inquieto en oposición al tranquilo que se ofrece en el tema principal de la *Cantilena*. El texto es de Manuel Badeira, uno de los grandes poetas nacionales, y la melodía, según el propio autor, fue construida con fragmentos de cantos de pájaros típicos del Brasil.

EUGENI GASSULL

ARIA (*Cantilena*) (RUTH W. CORREA)

Tarde, una nube rosa, lenta y transparente
sobre el espacio, soñadora y bella,
surge en el infinito la luna dulcemente,
adornando la tarde cual suave doncella
que se apresta linda y soñadoramente
en ansias del alma para quedar bella.
Grita al cielo y a la tierra toda la naturaleza
callan los pájaros en sus tristes quejas
y refleja el mar toda su riqueza.
Suave la luz de la luna desprende ahora
la cruel nostalgia que ríe y llora.
Tarde, una nube rosa lenta y transparente
sobre el espacio, soñadora y bella.

¿dónde está María?
Ay, triste suerte la del «violeiro» cantador
sin la viola, con la que cantaba su amor.
Su silbido es su flauta de Ireré.
Cuando tu flauta del Sertão silba,
sufrimos sin querer.
Tu canto llega desde el fondo del Sertão
como una brisa ablandando el corazón.

Ireré, entrega tu canto
canta más, canta más
para recordar el Cariri.
canta «cambaxirra»,
canta «jurití»,
canta Ireré
canta, canta, sufre, «patativa», «venteví».
María, recuerda que es día.
Cantad con toda vuestra voz,
pajarillos del Sertão, «venteví» y «sabiá».
Tu canto llega desde el fondo del Sertão
como una brisa ablandando el corazón.

DANSA (*Martello*) (MANOEL BANDEIRA)

Ireré, mi pajarito del Sertão de Cariri
Ireré, mi compañero,
¿dónde está la viola?
¿dónde está mi bien?



STRAVINSKY, Igor
1882

ELEGIA A JOHN FITZGERALD KENNEDY

Fue pocos meses después de la trágica muerte de John Fitzgerald Kennedy que Stravinsky escribió la elegía a la memoria de este presidente, que el compositor tenía en gran estima.

Durante la última guerra, Stravinsky se instaló en Beverly Hills (Hollywood); poco después se convertía en ciudadano americano.

Estos dos grandes hombres se admiraban recíprocamente, y unos meses antes del asesinato de Dallas, Kennedy recibió oficialmente a Stravinsky en una cena en la Casa Blanca.

Esta *Elegía para J. F. K.*, de una duración de cuatro minutos, está escrita para una voz y tres clarinetes. El texto es del poeta W. H. Auden, íntimo de Stravinsky (juntos escribieron en 1950 la ópera «The Rake's progress»). El texto

comienza con estas palabras: «Cuando muere un hombre justo, lamento y alabanza, dolor y alegría no son más que uno». La escritura musical utiliza el sistema serial pero con fuertes características tonales. La obra fue inmediatamente publicada en 1964 por el editor habitual de Stravinsky, Boosey & Hawkes. El compositor tenía 82 años.

Estamos muy contentos de esta audición en Barcelona, que será la primera ejecución de esta obra en España.

MARIO BOIS

Director de Boosey & Hawkes, París

ELEGIA PARA J. F. K. (W. H. AUDEN)

Cuando muere un hombre justo,
lamento y alabanza, dolor y alegría
no son más que uno.

Lloramos: ¿Por qué murió entonces?
¿Por qué allí? ¿Por qué así?
Los cielos callan.

Él fue lo que fue:
Lo que él está destinado a ser
depende de nosotros.

Al evocar su muerte,
nuestro modo de vivir
decidirá su significado.

Cuando muere un hombre justo,
lamento y alabanza, dolor y alegría
no son más que uno.



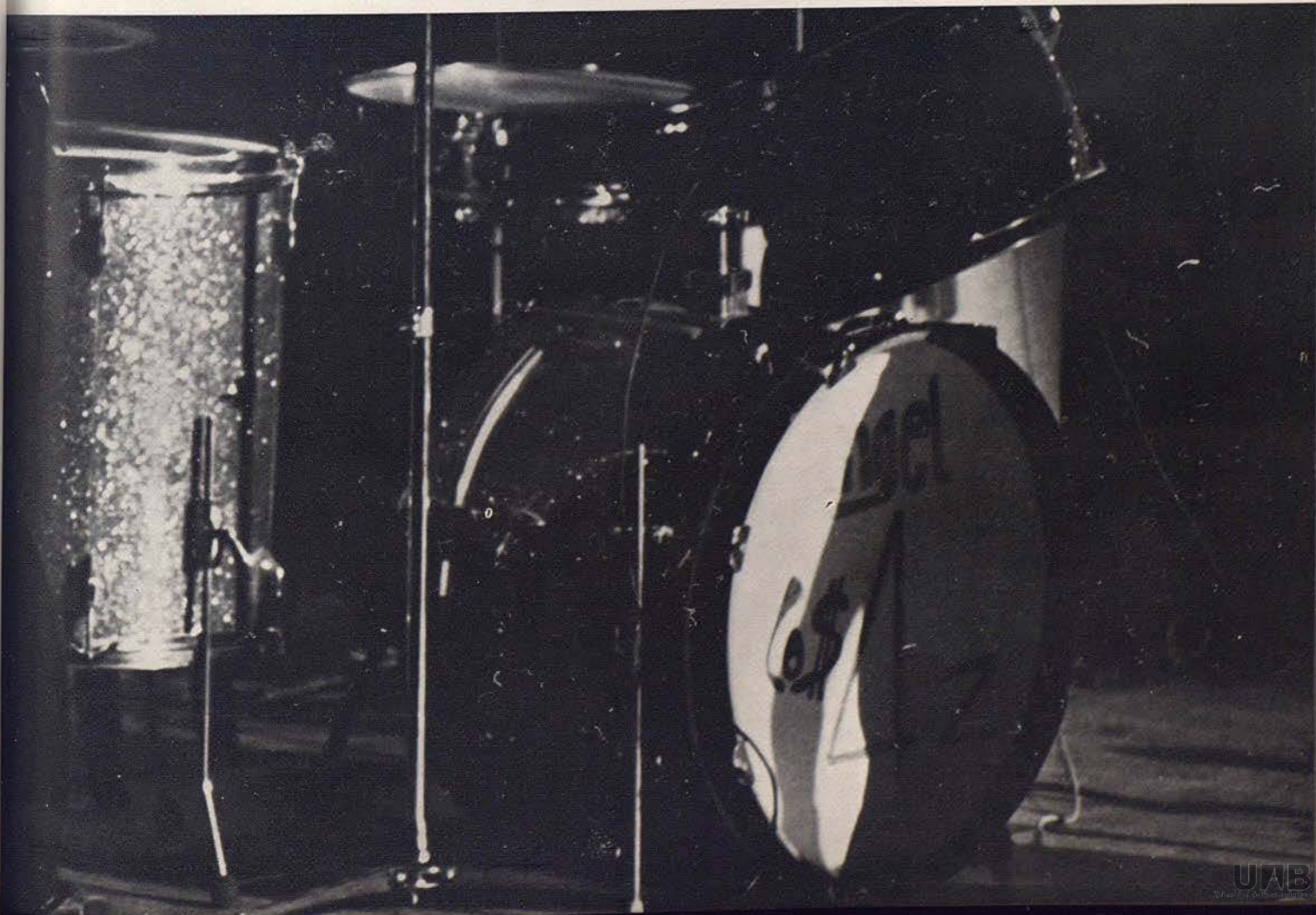
MILHAUD, Darius
1892

*CONCIERTO PARA PERCUSIÓN
Y ORQUESTA DE CÁMARA*

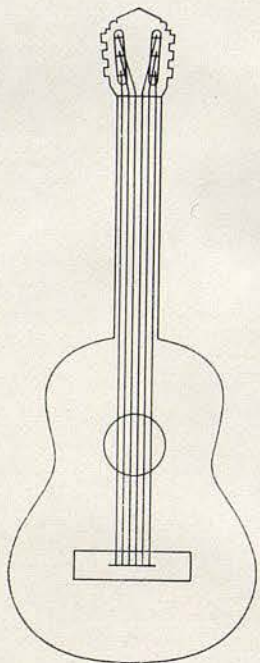
Esta obra data de 1930. A pesar de su apariencia restringida, tanto por su duración como por el efectivo empleado, cuenta entre las páginas más notables del maestro francés. Si la obra pudo chocar por su violencia en el momento en que fue escrita, ha perdido ya quizás su aspecto puramente sensacional, guardando, sin embargo, todo su frescor. El empleo de la percusión como instrumento solista, fue en su época una novedad sorprendente que fue bien pronto imitada por otros compositores. Por este mismo hecho, la primacía queda reservada al ritmo. Sin embargo, la melodía no

está ausente, si bien algunas veces sea tan leve. La politonalidad, tan querida al autor, aumenta aún la tensión. La extraña rudeza que señala el comienzo de la obra va disminuyendo, sin embargo, en el transcurso de los tres tiempos, y el concierto termina en una atmósfera de misteriosa dulzura.

LUC LEYTENS, *Amers*
Secretario Adjunto J. M. Belgas



CAPDEVILA
JOIERS i ARGENTERS
A LA CIUTAT DE BARCELONA



taurus[®] GUITARRAS *Lutherie*

*Concierto
flamenco*

PASEO DEL MONTE, 26
CABLES Y TELEGRAMAS "TAURUS"
BARCELONA - 12 (ESPAÑA)

Fine Handmade Concert and Flamenco Guitars

XIX CONCIERTO

Martes, 26 de Octubre de 1985, a las 22.15

COLEGIO DE ARQUITECTOS

ANNA RICCI, mezzo-soprano

SALVADOR GRATACÓS, flauta

CARLOS SANTOS, piano y cémbalo

SIEGFRIED FINCK, percusión

Dirección: KLAUS HASHAGEN

I

«Introducción a la música experimental», por Klaus Hashagen. Traducción del alemán por Josep Casanovas.

RIEDEL

Pieza para percusión, 1957 (1.ª audición en Barcelona)

OTTE

«Défilé-entreacte-révère» para una cantante y un pianista
(1.ª audición en Barcelona)

HEIDER

«Resultate», para vibráfono (estreno mundial)

KAGEL

«AnÉithese», composición para sonidos electrónicos y abiertos»
(1.ª audición en Barcelona)

II

HASHAGEN

«Meditación», para un percusionista (estreno mundial)

MAMANGAKIS

«Construcciones», para flauta y percusión (1.ª audición en Barcelona)

HAUBENSTOCK-RAMATI

«Liaisons», Móvil para vibráfono y cinta magnetofónica
(1.ª audición en Barcelona)

HASHAGEN

«Giorno per giorno», Cantata para canto, flauta, cémbalo, percusión y cinta magnetofónica (Estreno mundial de una nueva versión).





RIEDL, Josef Anton
1929

Josef Anton Riedl, nacido en Munich en 1929, es discípulo de Carl Orff. En 1953 colaboró en el Estudio «Groupe de Recherches de Musique concrète» de la R.T.V. Francesa, y en 1959 en el Estudio Experimental Electrónico de Hermann Scherchen en Gravesano. Ha escrito mucha música concreta. Son muy conocidas sus piezas electrónicas para películas y para la escena («La hora X», «Comunicación», «Velocidad», «Leonce y Lena», «El juego», etc.).

Sus obras han sido ejecutadas en diversos Festivales («Tage der Neuen Musik», de Hannover; «Musica Nova», de Opatija; «Nuova Consonanza», de Roma; «Otoño musical», de Varsovia; «3.ª Bienal», de París; «Festival van Vlaanderen», de Gante; «Vita musicale contemporanea», de Florencia; «Pro Musica Nova», de Bremen; «Semana de la Música Electrónica», de Berlín; «Bienal Musical», de Zagreb; «Curso Internacional de Música Nueva», en Darmstadt; «Fylkingen», de Estocolmo; «Semana Internacional de Música», de Biltoven; «Música y Técnica», de Essen, etc.).

Ha dado muchas conferencias sobre música electrónica.

En 1954 ganó el Premio de la Sociedad Olímpica Alemana; en 1957 y 1959, menciones de la Academia de Bellas Artes de Baviera, y en 1959 el Premio de Música de la ciudad de Munich.

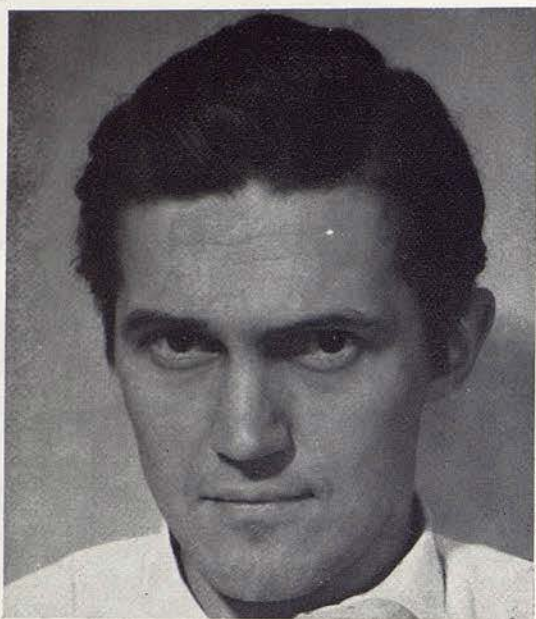


KAGEL, Mauricio
1931

Mauricio Kagel, nacido en 1931 en Buenos Aires, donde cursó sus estudios universitarios y musicales, dirigió la Ópera de Cámara Argentina. En 1957 se trasladó a Colonia. Ha escrito música electrónica en el Estudio de la Radio de Colonia y en el Estudio Siemens de Munich. Dirige frecuentemente la Orquesta Renana de Cámara, con programas de música contemporánea. Instalado en Colonia como compositor libre, director e intérprete de sus obras, ha efectuado numerosas giras de conciertos y conferencias en Europa y Estados Unidos, donde a principios de este año ha dirigido un curso, en la Universidad del Estado, en Búfalo.

Su obra «Sur scene», en un acto, ha sido interpretada en Bremen, Munich, Colonia, Darmstadt, Estocolmo, Utrecht, Berlín, París, Washington, etc... En el Festival de la S.I.M.C.

de 1961 (Copenhague), se interpretó su «Sonant» para guitarra, arpa, contrabajo e instrumentos de piel, y se ha interpretado también en la Bienal de Venecia de 1962, en los Festivales de Gante 1963, Tanglewood 1963 y Darmstadt 1964, así como en Munich y Michigan. Entre sus otras muchas composiciones destaca «Antithese», obra para un actor con sonidos electrónicos y abiertos, escrita en 1962 y ejecutada en Colonia, Palermo, Hannover, Hamburgo, París, Roma y Berlín.



OTTE, Hans
1926

Hans Otte, nacido en 1926 en Plauen, realizó los estudios musicales en Breslau, Weimar, Stuttgart, U.S.A. e Italia. Desde 1959 es Director Musical de Radio Bremen. Ha escrito obras para piano, para orquesta de cámara y sinfónica, para cantantes y para piano y cinta magnetofónica. Con motivo del estreno de «Defilé: entreacte-révérénce» (1964) para una cantante y un pianista, Hans Otte escribió:

«Con esta composición, cuyo título se refiere por un igual a gestos del ballet clásico o de la instrucción militar, y cuyo material hablado podría ser arrancado de la jerga de aquellos libros que prometen felicidad y éxito de la manera más rápida (Carnegie, «Cómo ganar amigos» o «No te preocupes, vive»; Goode, «Cómo convertir los hombres en dinero efectivo»; Schellhaus, «Mi sistema de éxito» o «Modo positivo de vivir

en la teoría y en la práctica», etc...), se intenta caracterizar las ideas e imágenes, que desprendidas hace tiempo de su significación, no significan ya apenas nada por ellas mismas; desenmascarar las posturas, detrás de las que tan familiar y cultivadamente se atrincheran la amabilidad como un ardid, la crítica como una carga, y los sentimientos como un medio. Así, han sido tomadas como brillante punto de partida de esta pieza palabras y signos de cada día, de los que en su acepción original no puede uno realmente reírse, y llevados mediante los medios de composición musical a una nueva significación, que hacen convertir lo dicho simultáneamente en propia contradicción.»

«DEFILÉ-ENTREACTE-REVERENCE» (del teatro musical «un ensayo modelo demostrativo»)

¿Y pues? ¡pst, oh, ah, eh!

Ya se sabe lo que se debe a ciertas situaciones

ha ha tralali la la lo le lu la

last not least caer en (la primera) gracia (impresión) lo es todo (es decisiva)

Mano sobre el corazón: bueno es quien tenga además éxito

na-ana-ana pues, qué espera usted aún medite con calma sobre ello

ensaye una tras otra todas las posibilidades expresivas de su cara

ha ho hi ho he ho ha sonría usted ho ha ho he hi no cuesta nada

y es de mucho provecho y qué pasa

mire usted su imagen en el espejo muy cordialmente

pórtese sencillamente como si fuera feliz y obliguese a ello

ya irá desarrolle un encanto chispeante porque no enseguida así

y cuando haya vencido de una vez los primeros reparos lo conseguirá

todo todo

dicho entre nosotros le tendrán envidia porqué estar cabizbajo

Los felices no tienen tiempo para los dolores verdad que es así

haga cumplidos ayude usted un poco, pero no demasiado pronto será

para los demás un placer el cumplir hasta sus más secretos deseos

¡exacto! ho siempre ha sido así y siempre lo será

En la próxima ocasión oportuna sabré poner en práctica lo

aprendido.

DETALLE COLEGIO ARQUITECTOS - MURAL PICASSO





HASHAGEN, Klaus
1924

Klaus Hashagen, nacido en 1924 en Java, cursó sus estudios musicales en Detmold. Estudió composición con Günther Biaslas. Desde 1951 está en la Radio de Hannover, como redactor. Es administrador, en el «Consejo Alemán de la Música», de los «Conciertos para artistas jóvenes», y Vicepresidente de Juventudes Musicales Alemanas. De entre sus numerosas composiciones destacan «La construcción del templo», «La oración de Manassés», «Canto de agradecimiento de David», «Pergiton», «Percusión», «Rondell», «Cymbalon», «Tragedia», etc.

En la mayor parte de sus composiciones intenta integrar el sonido vocal e instrumental con sonidos originales fijados electrónicamente en cintas magnetofónicas.

Con respecto a las dos obras incluidas en este programa, escribe Hashagen:

«Como ya dice el título de la *Meditación para percusión* deben seguirse meditativamente los sonidos de diversos instrumentos de percusión. La notación del término de los sonidos, de las figuras estructurales, del tempo, de la dinámica y de la articulación deben ser sólo propuestas para la libre acción creadora del intérprete.

La Cantata «*Giorno per giorno*», ha sido escrita especialmente para el Festival de Barcelona, sobre una primitiva versión que se interpretó en un concierto privado en Copenhague. Se ha buscado aquí una artística integración de medios sonoros vocales, instrumentales y electrónicos, que se ha basado en algunos poemas de un gran ciclo de «Cantos de los niños muertos», del poeta italiano Giuseppe Ungaretti.»

«GIORNO PER GIORNO» (GIUSEPPE UNGARETTI)
(de «*Vita d'un huomo: il dolore*»)

| | |
|---|--|
| Nessuno, mamma, ha mai sofferto tanto... E il volto già scomparso Ma gli occhi ancora vivi Dal guanciale volgeva alla finestra, E riempivano passerì la stanza Verso le briciole dal bobbo sparse Per distrarre il suo bimbo... | E t'amo, t'amo, ed è continuo schianto!... |
| Ora potrò baciare solo in sogno Le fiduciose mani... E discorso, lavoro, Sono appena mutato, temo, fumo... Come si può ch'io regga a tanta notte?... | Inferocita terra, immane mare Mi separa del luogo della tomba Dove ora si disperde Il martoriato corpo... Non contra... Ascolto sempre più distinta Quella voce d'anima Che non seppi difendere quaggiù... M'isola, sempre più festosa e amica Di minuto in minuto, Nel suo segreto semplice... |
| Mi porteranno gli anni Chissà quali altri orrori, Ma ti sentivo accanto, M'avresti consolato... | Sono tornato ai colli, ai pini amati E del ritmo dell'aria il patrio accento Che non riudrò con te, Mi spezza ogni soffio... |
| Mai, non saprete mai come m'illumina L'ombra che mi si pone a lato, timida, Quando non spero più... | Sotto la scure il disilluso ramo Cadendo si lamenta appena, meno Che non la foglia al tocco della brezza... Ma fu la furia che abbatté la tenera Forma d'una voce mi consuma... |
| Ogni altra voce è un'eco che si spegne Ora che una mi chiama Dalle vette immortali... | Non più furori reca a me l'estate, Né primavera i suoi presentimenti; Puoi declinare, autunno, Con le tue stolte glorie: Per uno spoglio desiderio, inverno Distende la stagione più clemente!... |
| In cielo cerco il tuo felice volto, Ed i miei occhi in me null'altro vedano Quando anch'essi vorrà chiudere Iddio... | |



HEIDER, Werner
1930

Werner Heider, nacido en 1930 en Fürth (Baviera), cursó sus estudios musicales en Nürnberg y Darmstadt. Compositor libre, es también un celebrado pianista y director de orquesta, dirigiendo los conciertos sinfónicos de Ars Nova, organizados por el Estudio en Nürnberg de la Radio de Baviera y el Colegio de Jazz de Nürnberg. Como pianista ha efectuado extensas giras de conciertos por todo el mundo. En 1957 ganó el Premio de la Ciudad de Nürnberg; en 1965, el de la ciudad de Stuttgart, y el célebre Premio de Roma, para la Villa Massimo. Ha escrito numerosas obras de cámara y orquesta (muchas de ellas para conjuntos de jazz), para coro, solistas y obras escénicas. «Resultate» es su última obra, escrita para el Festival de Barcelona.



MAMANGAKIS, Nikos
1929

Nikos Mamangakis, nacido en Rethymnon (Creta) en 1929, cursó sus estudios musicales en el Conservatorio de Atenas, y, a partir de 1957, en el de Munich, donde estudió composición con Harald Genzmer y Carl Orff. Entre sus obras destacan unas «Suites de Ballet», «Música para 4 protagonistas», «Monólogo» (para violoncelo solo), «Kassandra» (para soprano y orquesta de cámara), «Antagonismos», «Tetraktis», «Ballada», numerosos Lieder, y gran cantidad de música para teatro, cine y televisión.



HAUBENSTOCK-RAMATI, Roman
1919

Roman Haubenstock-Ramati, nacido en 1919 en Krakau, estudió musicología en las universidades de Krakau y Lwow, y composición con Artur Malawski y Josef Koffler. En 1950 fundó la Biblioteca Musical Central de Tel-Aviv, en cuyo conservatorio era profesor. En 1957 fue a París a estudiar música concreta y electrónica. Desde entonces vive en París y en Viena, donde es lector de la Editorial Universal. Destacan sus obras «Ricercari», «Blessings» para voz y 9 instrumentos, «Papagenos Pocketsize Concerto» para celesta y orquesta, «Les Symphonies de timbres», «Chansons et prismes» y «Serenata» para orquesta, «Móvil para Shakespeare» para voz y 7 instrumentos, «Credentials», con texto de Beckett, la ópera «América», sobre la novela de Kafka, y diversas obras de música concreta como «Chanson populaire», «Amen de verres» o «Passacaglia».

Las *Liaisons* para vibráfono y cinta magnetofónica pueden ejecutarse con dos intérpretes (Marimba y Vibráfono) o uno solo, con grupos de altavoces. La posición de los altavoces se decidirá según el proceso de fusión de los sonidos. El intérprete debe reaccionar lo más espontáneamente posible: es especialmente importante el elegir el período de tiempo de cada pista, donde la duración está anotada proporcionalmente. Estos períodos no deben ser considerados siempre por un igual, sino lo más variadamente posible. Lo mismo vale para las frecuencias.

Perpetuum-Ebner

PRESTIGIO MUSICAL DE EUROPA



PRESENTA SUS NUEVOS EQUIPOS
ESTEREO HI - FI



PE-866 HI-FI. Equipo estereofónico de alta fidelidad, con amplificador y cambiadiscos automático.

Entrada para radio y magnetofón monoaural o estéreo.



PE-834 HI-FI. Equipo estereofónico de alta fidelidad, con amplificador incorporado y plataforma tocadiscos semi-profesional.

Entrada para radio y magnetofón monoaural o estéreo.

PE-660 ESTEREO LUXE. Equipo portátil estereofónico de alta fidelidad, con cambiadiscos automático.



GRIFE & ESCODA, S. L.

CRISTALERIAS • PORCELANAS • PLATERIA
LAMPARAS • MUEBLES • ALFOMBRAS • DECORACION



BARCELONA
Fernando, 36
P.º de Gracia, 13
Avda. Gmo. Franco, 484

MADRID
Los Madrazo, 6
Los Madrazo, 7 y 9
Alcalá, 30 - 32

PALMA DE MALLORCA
Avda. Jaime III, 130
LAS PALMAS DE G. C.
Travieso, 5
León y Castillo, 20

XX CONCIERTO

Jueves, 28 de Octubre de 1965, a las 22.15

REAL CAPILLA DE SANTA ÁGUEDA

AGRUPACIÓN CORAL DE CÁMARA DE PAMPLONA

Director: LUIS MORONDO

VICTORIA

Música para la Semana Santa («Feria VI, in Parasceve» y «Sabbato Sancto»)

Lectio I (Feria VI): «HETH. Cogitavit Dominus»

Lectio II (Feria VI): «LAMED. Matribus suis dixerunt»

Lectio III (Feria VI): «ALEPH. Ego vir videns»

Responsorium V (Feria VI): «Tenebrae factae sunt»

(pausa)

Responsorium VI (Feria VI): «Animam meam dilectam»

Responsorium VIII (Sabbato Sancto): «O vos Omnes»

Responsorium IX (Feria VI): «Caligaverunt oculi mei»

«Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem» (Feria VI)

In adoratione Crucis (Feria VI): «Crucem tuam adoramus»

«Popule meus» (Feria VI)





VICTORIA, Tomás Luis de
1548/50-1611

OFICIOS DE SEMANA SANTA

Palestrina, Orlando di Lasso y Tomás Luis de Victoria forman la trilogía de Grandes Maestros Polifónicos del Siglo XVI.

Victoria, el más alto representante español de la Edad de Oro del Contrapunto, es un compositor exclusivamente religioso: Misas, Motetes, Magníficos, Himnos... y unos OFICIOS DE SEMANA SANTA, esta última, la obra monumental más artística, más honda y sublime que hasta hoy ha logrado erigir la polifonía religiosa para cantar la etapa dolorosa de la existencia de Cristo.

Victoria no consideraba la música como instrumento de mero deleite (así lo hace constar en las dedicatorias de sus composiciones) sino como elevación espiritual al servicio del culto.

El famoso musicólogo Prosque ha dicho: «De todos los autores polifónicos, ninguno como Victoria ha demostrado la absoluta pureza del estilo eclesiástico. Más allá del estilo, llegando a la médula misma de su música, Victoria es tan impetuoso en su forma pasional que, a veces, se pierde en la voluptuosidad del éxtasis, como San Juan de la Cruz o Santa Teresa, su devota amiga. Siendo a la vez místico y sensual, su realismo puede compararse con el realismo pictórico de Goya.»

Victoria es hermano, en espíritu, de Fray Luis de Granada, de Santa Teresa, de Fray Luis de León — «ensalzador insigne de la música extremada» —; de San Juan de la Cruz — «el que nos habla, en su Cántico Espiritual, de la música callada y de la soledad sonora» —; de Garcilaso — «el de las canciones que sólo el mente oíría» —; de Herrera — «el que los cánticos en lágrimas convierte»...

Este es Victoria, el hombre que huye de la forma, razón y atildamiento de otros latinos, para sumergirse en el ensimismamiento e intimidad espiritual. Busca en la música el recogimiento y la contemplación. Nunca la exhibición humana. Este es Victoria. Un santuario.

LAMENTACIONES DE JEREMIAS

Cuando el pueblo de Israel, pueblo escogido, fue llevado al cautiverio, la hermosa Jerusalén quedó arrasada y vacía. Y el profeta Jeremías, envuelto en aquella desolación, lloraba con muchas lágrimas. Lloraba, dando al aire sus quejas entre grandes alaridos:

LECTIO 1.^a: HET: «Determinó el Señor Omnipotente que los muros de la Hija de Sión fuesen enteramente demolidos. Su misma mano alincó el cordel y lo sostuvo hasta la ruina total. Al empuje irresistible, cuartaba el antemural y renfise abajo, desde el cimiento, la muralla.»

LECTIO 2.^a: LAMED: «Y ellos, los habitantes de Jerusalén, desesperadamente añoraban: ¿Dónde está el pan y dónde está el vino...? E iban jalleciendo, entre tanto, por las calles de la ciudad... y, al expirar, buscaban el regazo de sus madres moribundas...»

LECTIO 3.^a: ALEPH: «¿Cómo cubrió el Señor de oscuridad, en medio de su cólera, a la Hija de Sión! Ha lanzado a Israel desde la altura al abismo; a Israel, a quien tanto amó... En medio de su furor, ni siquiera admite peana para sus pies... ni se acuerda de su Santuario.»

RESPONSORIUM V: TENEBRAE FACTAE SUNT: «Cuando crucificaron a Jesús se hizo de noche en la tierra. Noche inesperada, prematura; luto repentino de la luz velando al paisaje. Hacia la hora nona, Jesús clamó reciamente: ¡Dios mío! ¿por qué me has desamparado? — Y con voz también temblorosa, dijo luego: ¡Padre, en tus manos entrego mi espíritu! — E inclinando la cabeza, expiró.»

RESPONSORIUM VI: ANIMAM MEAM DILECTA: «Cayó mi alma en manos inicuas. El enemigo rugió para decir: Juntaos pronto a su alrededor y devorado. — Ninguno quiso conocerme; nadie me defendió. Habíalo profetizado Isaías: ¿Quién es éste que llega ensangrentado, mas gallardo y de buena presencia? Rojo está su vestido como el de los que pisan la uva en el lagar...El lagar lo he pisado yo solo, sin ayuda alguna en la tarea...»

RESPONSORIUM VIII: O VOS OMNES: «¡Oh, vosotros caminantes, los que pasáis tan de cerca; deteneos un instante a considerar si hay dolor que a este mío se parezca... En el día de su justa indignación, de todo me despoja el Omnipotente. Soy blanco de tristeza y amargura, de abandono y soledad. ¡Oh, vosotros que transitáis por la vía, atended y considerad si hay dolor como el dolor mío!...»

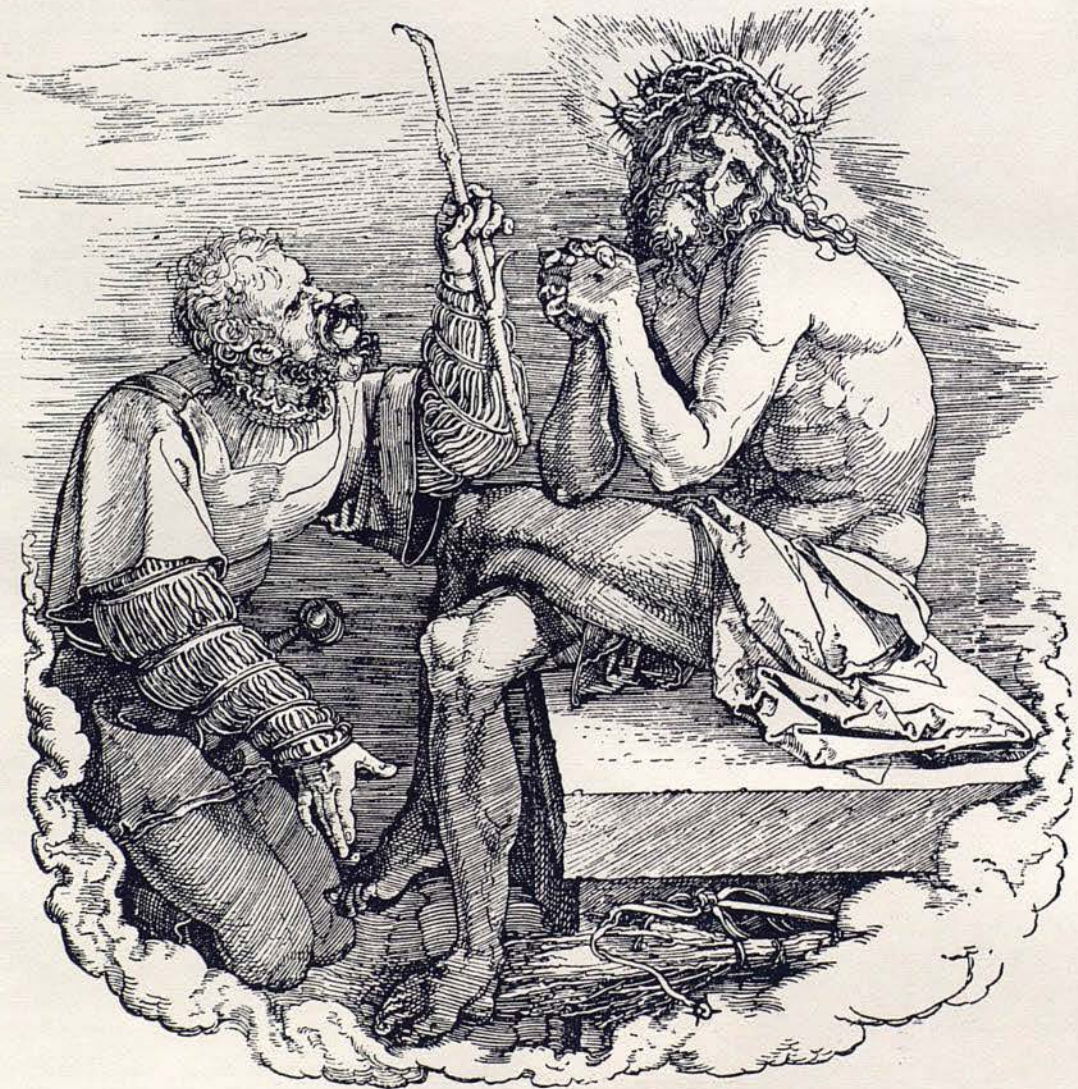
RESPONSORIUM IX: CALIGAUERUNT: «Cegáronse mis ojos de tanto llorar. Estremeciéronse mis entrañas. Derramóse en tierra mi corazón. No tengo quien me compadezca. Me hallo en el mayor abandono. Como un mar sin fondo y sin orillas es mi desconsuelo. Aunque sea vosotros, los que vais de camino, haced resbalar sobre mí, compasivamente, una mirada de piedad.»

PASSIO SECUNDUM JOANNEM: Victoria recoge en música el Proceso de Jesús. Nervioso dialogar de la injusticia humana ante la silenciosa mansedumbre del Justo. El pueblo escogido, el de las altas predilecciones del Señor, pide a gritos, impaciente, la Cruz para el Enviado, para el Mesías. Su tumultuoso vocerío, su clamor de muchedumbre encrespada en mares de odio, hace resaltar Victoria con emocionante realismo.

IN ADORATIONE CRUCIS: «Adoramos, reverentes, el Misterio de la Cruz. Leño que reverdece, haciéndose nuevo Arbol de la Vida. Ninguno habrá tan hermoso, ni en hoja, ni en flor, ni en fruto. Ni en savia impercedera habrá otro igual. Imán de los corazones, álzase triunfador sobre la tierra. ¡Canta, lengua, su victoria, que es la de nuestro soberano Redentor! El nos atrae gozosamente, con fuerza irresistible. Dulce leño, dulces clavos... que sustentan el peso del Amor.»

POPULE MEUS: «¿Qué te hice yo, pueblo mío? ¿En qué te he contristado? ¡Respóndeme! Te saqué de la esclavitud; y, siendo tu Salvador, quieres llerarme a la Cruz. Yo te hice viña mia hermosísima; y tú, en cambio, me colmas de amargor. Eres vinagre para mis labios; hierro para mi costado. Fui azote de Egipto para liberarte; y me pagas con dura flagelación. Te abrí paso en el mar; te guié desde la nube; a tu hambre le di el maná, y alumbré para tu sed fuentes vivas en la roca... Y tú me entregas a los enemigos, y me empujas al Pretorio, y me abofeteas y escarneces... y coronas de espinas mi cabeza. Yo forjé tu poderío y tu gloria... y tú me alzas, ignominiosamente, en el patíbulo de la Cruz. Pueblo mío, pueblo mío, el de mis predilecciones, ¿en qué te he contristado? ¡¡Responde!!

LUIS MORONDO



FESTIVALES MUSICALES

SALZBURGO

BAYREUTH

EDIMBURGO

GRANADA

LUCERNA etc.

Viajes, alojamientos, entradas, excursiones por los alrededores de estas bellas ciudades.

Solicite información a:

CIA. HISPANOAMERICANA DE TURISMO

PASEO DE GRACIA, 11 - BARCELONA (7) - TELEFONO 231 72 00

ABRIGOS-CAPAS-ADORNOS

Encargos y medidas

Confeccion propia

**I CONCURSO DE ESCAPARATES
DEL SINDICATO NACIONAL
DE LA PIEL**

PRIMER PREMIO

**Fiestas de la Merced 1964
MEDALLA DE BRONCE**



PELETERIA

Aules

PIELES FINAS

RONDA SAN PEDRO, 17

BARCELONA-10

TELEFONO 221 98 66



J. ROCA: «Bodegón»

UN GRUPO DE
PINTORES DE HOY
Seleccionados por una Galería con más de
CIEN AÑOS DE EXPERIENCIA

TEMPORADA 1965 - 1966

J. AMAT
R. BATALLER
X. BLANCH
R. DE CAPMANY
J. CUROS

R. DURAN
DURANCAMPS
GABINO
M. HUMBERT

J. M. MALLOL ZUAZO
J. MOMPOU
P. PRUNA
J. ROCA

O. SACHAROFF
J. SERRA
J. DE TOGORES
M. VILLA

SALA PARES - PETRITXOL, 5 - BARCELONA

Provedores de Obras de Arte Antiguo y Moderno a los mejores Museos y Coleccionistas
en todo el mundo

XXI CONCIERTO

Sábado, 30 de Octubre de 1965, a las 22.15

PALACIO DE LA MÚSICA

ORQUESTA MUNICIPAL DE BARCELONA

Dirección: RAFAEL FERRER

I

SCHUBERT

Sinfonía N.º 2, en si bemol mayor, D.125

Largo. Allegro vivace
Andante con variazioni
Minuetto: Allegro vivace
Presto vivace

HAYDN

Concierto en si bemol mayor, para trompeta y orquesta

Allegro
Andante
Allegro

Solista: JOAN FORISCOT

II

PADRÓS

«Tres Diferències», para ser cantadas, con texto de Ausiàs March (estreno mundial)

«Pren-me enaixí»
«Quan plan a Déu»
«Velea e vents»

Solista: FRANCINA GIRONÈS, soprano

MESSIAEN

La Ascensión (4 meditaciones sinfónicas)

Majestad de Cristo pidiendo su gloria a su Padre
Aleluias serenos de un alma que desea el cielo
Aleluia en la trompeta, aleluia en el címbalo
Plegaria de Cristo subiendo hacia su Padre





SCHUBERT, Franz
1797-1828

SINFONIA N.º 2, EN SI BEMOL, D. 125

Schubert es el primer lírico de los sinfonistas. Pero así como en el *lied* encontró rápidamente un lenguaje original y propio, en el terreno de la sinfonía tardó mucho tiempo y le costó grandes esfuerzos para apartarse de las influencias de sus antecesores Haydn y Mozart.

Sus obras ostentan en varias ocasiones una forma sinfónica que volvemos a encontrar más tarde en las obras de Bruckner; reflejan hondísima intimidad y abundan en una riqueza inagotable de melodías.

Schubert compuso diez sinfonías. Una de ellas, la que ocuparía cronológicamente el lugar 9.º, se ha perdido. Se conoce con el nombre de sinfonía de Gmunden-Gastein y es atestiguada por cartas del propio Schubert; muchos musicólogos están de acuerdo en que se trata probablemente de una versión orquestada de la sonata para piano a cuatro manos, conocida como Gran Dúo op. 140.

Quedan, pues, hoy, nueve sinfonías. Al igual que ocurre con sus sonatas para piano, hay que desglosar estas nueve sinfonías en dos grandes grupos: las seis primeras, obras de juventud, y las tres últimas, obras maduras.

Es curioso el injusto y a la vez diferente destino que ha correspondido a este último grupo de sinfonías. La séptima, en mi mayor, fue solamente esbozada por Schubert, y ha sido orquestada por Barnett en 1883 y por Weingartner en 1934. Gracias a una reciente edición en microsurco de esta última instrumentación, ha podido salir esta sinfonía del conocimiento exclusivo del musicólogo y estudioso, e ir a parar a manos u oídos del buscador aficionado, ya que no del gran público filarmónico europeo.

La octava, en si menor, es la famosa *Sinfonía Inacabada*. Descubierta hace poco más de un siglo, muchos años después de la muerte de su autor, fue estrenada por Herbeck hace ahora exactamente cien años en la *Musikvereinsaal* de Viena ante el delirio y frenesí schubertiano de los vieneses de aquella época. Y hoy, cien años después, el destino ha emparejado de nuevo a Schubert con Beethoven, uniendo esta *Sinfonía Inacabada* a la quinta *Sinfonía* beethoveniana para formar un «tandem maldito» de dos grandes obras que el público serio no acepta en los programas por «demasiado oídas».

La novena en do mayor, «La Grande», obra magistral en donde se realiza la feliz fusión de la forma clásica y el espíritu romántico, desgraciadamente muy poco escuchada en nuestro país, pero programada con frecuencia allende nuestras fronteras.

La segunda sinfonía que ahora nos ocupa, fue escrita por Schubert a los 18 años de edad. A pesar de ser obra de juventud, casi de infancia, nos sorprende por su notable cromatismo y audacias armónicas; respecto a la sinfonía anterior, compuesta un año y medio antes, denota no solamente un progreso técnico sino también un pensamiento más fuerte.

Un breve *largo* mantenido por la flauta conduce directamente al *allegro vivace* cuyo primer tema, más animado que alegre y con alternancias de mayor a menor, es seguido por un segundo motivo, ancho y meditado. Ambos son desarrollados largamente a través de modulaciones y vigorosos acordes que modelan una atmósfera similar a la del primer tiempo de cuarta sinfonía de Beethoven, también en si bemol.

El segundo tiempo es un *andante con variaciones*. Schubert maneja esta forma musical con gran conocimiento y así al tema, una encantadora *gavotta* muy dieciochesca, van siguiendo las cinco variaciones confiadas respectivamente al oboe, contrabajo y flauta, cuerdas y trompa, «tutti» y flauta, oboe y trompa. Sigue una brevísima coda.

El tercer tiempo, *minuetto*, es un *allegro* vigoroso. Curiosa y sorprendente música, que toma rápidamente un color tormentoso, como una especie de tensión que anuncia el drama; es imposible de imaginar que Schubert, en razón a sus dieciocho años, pudiese conscientemente expresar la danza de la inquietud. El encantador «trío» interpretado por el oboe sostenido por la trompa, mantiene apenas la tregua de su soñadora melancolía.

El final, que empieza como un recuerdo de Haydn, toma enseguida las inflexiones de la melodía de Schubert, fijándose en un nuevo tema melódico y rítmico. La alegría insinuada al comienzo es interrumpida y turbada por enérgicos desarrollos, conduciendo a la exposición de un tercer motivo cuya belleza melódica es esencialmente schubertiana. Un nuevo desarrollo deja aparecer los dos primeros temas y nos conduce a la conclusión vigorosamente sonora.

LLUÍS PRATS



PADROS, Jaume
1926

Jaume Padrós i Montoriol nació en Igualada (Barcelona) en 1926. Recibió las primeras nociones musicales en su ciudad natal del Maestro Joan Just. En 1939 ingresó como cantor en la Escolanía del Monasterio de Montserrat y prosiguió sus estudios con el Maestro de Capilla de dicha institución P. Dom David Pujol. En el año 1941 terminó su estancia en Montserrat y prosiguió y perfeccionó en Barcelona sus estudios de piano con el Maestro Frank Marshall, de armonía y composición con los Maestros José Barberá y Cristófor Taltabull. Durante el curso 1955-56, amplió en París estos últimos estudios al lado de Darius Milhaud.

Como pianista ha actuado en las principales ciudades españolas, en París y en diferentes ciudades de Alemania, país este donde reside desde 1957. Se ha dedicado especialmente a dar a conocer obras antiguas españolas y a la divulgación de obras contemporáneas, habiendo sido el primero que dio a conocer en España, en el año 1954, la obra de piano completa de Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, y estrenado diferentes composiciones de autores españoles contemporáneos. Ha dedicado especial atención a la música de cámara colaborando con cantantes o conjuntos nacionales y extranjeros.

Como compositor cuenta con numerosas composiciones instrumentales y vocales. Sus obras fundamentales son: el ballet «Fantasía de Circo» (1952), la «Sonata» (1954) para piano, la cantata de cámara «Atzavara» (1957), las cinco canciones con instrumentos «Sternverdunklung» (1960), el «Klavierquintett» (1962), obra, esta última, que le fue encargada por el Novak-Quartett de Praga, al cual está dedicada, y que ha sido editada recientemente por Juventudes Musicales de Barcelona, y «Llibre d'Alquímies I» (1963) escrita para el I Festival Internacional de Música en Barcelona.

TRES DIFERENCIAS, para ser cantadas con textos de Ausiàs March.

Diferencias, término equivalente a variación, es una forma musical practicada por los compositores hispánicos de los siglos XVI y XVII. Variación en un sentido de correlación y desarrollo tal como se presenta en la chacona.

Para la composición de «Tres diferencias» se han tomado tres fragmentos pertenecientes a tres distintos poemas de Ausiàs March. En ellos aparecen tres variaciones o diferencias de una misma imagen: el mar. El constante ritmo de sus versos (4+6) constituye el eje en torno del cual se desarrolla toda la composición musical, proporcionando ritmos, intervalos, etcétera, y decidiendo la estructuración parcial y total de la obra. De este modo se trata de conseguir la «diferencia» continuada de unos mismos elementos derivados del propio texto, fusionándose y constituyendo la composición poética y la musical, un inseparable conjunto.

JAUME PADRÓS

TRES DIFERENCIES (Ausiàs March)

Pren-me enaixí com al patró que en platja
té sa gran nau e pense haver castell;
veent lo cel ésser molt clar e bell,
creu fermament d'una àncora assats haja.
E sent venir sobtós un temporal
de tempestat e temps incomportable;
lleva son juí: que si molt és durable,
cercar los ports més que aturar li val.

...

Quan plau a Déu que la fusta peresca,
en segur port romp àncores i ormeig,
e de poc mal a molt hom morir veig:
null hom és cert d'algun fet com fenesca.
L'home sabent no té pus avantatge
sinó que el pec sol menys fets avenir.
L'experiment i els juís veig fallir;
Fortuna i Cas los torben llur usatge.

...

Veles e vents han mos desigs complir,
fient camins dubtosos per la mar.
Mestre i Ponent contra d'ells veig armar;
Xaloc, Llevant, los deuen subvenir
ab llurs amics lo Grec e lo Migjorn,
fent humils pres al vent Tramuntanal
que en son bufar los sia parcial
e que tots cinc complexquen mon retorn.



MESSIAEN, Olivier
1908

LA ASCENSIÓN

Escribí esta obra en 1933. Consta de cuatro partes. En la primera se usan sólo los instrumentos de metal. En la segunda, los de madera y los de cuerda. En la tercera, el *tutti* de la orquesta. En la última, sólo las cuerdas.

He aquí los títulos de cada pieza, con el texto de la Sagrada Escritura que le sirvió de inspiración:

1. «Majestad de Cristo pidiendo su gloria a su padre»: «Padre, ha llegado la hora, glorifica a tu Hijo, a fin de que tu Hijo te glorifique». (Plegaria sacerdotal de Cristo, Evangelio según San Juan.)

2. «Aleluías serenos de un alma que desea el cielo»: «Te rogamos, oh Dios, que hagas que habitemos los cielos en espíritu». (Misa de la Ascensión.)

3. «Aleluia en la trompeta, aleluia en el címbalo»: «¡Pueblos, dad todos palmadas, alabad a Dios con gritos de júbilo!» (Salmo 46.)

4. «Plegaria de Cristo subiendo hacia su Padre»: «Padre, he proclamado tu nombre a los hombres. He aquí que ya no estoy en el mundo, pero ellos están en el mundo, y yo voy a Ti». (Plegaria sacerdotal de Cristo, Evangelio según San Juan.)

Es en el Cenáculo, y de antemano, que Cristo ha pronunciado estas palabras, aboliendo así las nociones de tiempo y de espacio. Fueron dichas de nuevo en el momento de la Ascensión, y resumen toda la solemnidad de esta partida de la tierra para una elevación que sobrepasa infinitamente el orden celeste.

OLIVIER MESSIAEN

Quisiera, en este pequeño comentario, resaltar la extraordinaria labor artística y pedagógica realizada por este famoso artista. Aunque Messiaen es un gran conocedor de las técnicas y tendencias actuales, su personalidad como compositor ha dado lugar a muchas discusiones debido, en cierto modo, a que su punto de partida se basó en un «post-debussyismo» y no en la «Escuela de Viena»; pero un artista de temperamento como Messiaen, consciente de su propio poder creador, no vaciló en escoger un lenguaje musical que se adaptaba a sus necesidades expresivas y concepciones artísticas; con tal fin, estableció los célebres «modos simétricos a transposición limitada», logrando desarrollar y enriquecer unos procedimientos que, después de la aportación de Debussy, se creían caducados. Dichos modos le permiten desenvolverse con gran libertad de «denguaje», transformando la politonalidad en polimodalidad, y si el origen de los mismos se basa en la armonía tradicional, su resultado es completamente distinto ya que con este material establecido obtiene una gama sonora de variadísima multiplicidad de colores, dando la sensación de tonalidades flotantes sin polos de atracción. Del mismo sistema derivan también las superposiciones de grupos de acordes, los pedales de resonancia y rítmicos, obrando todos ellos en función propia, ampliando así las posibilidades de la morfología y del material sonoro.

La profunda fe católica de Messiaen hace que la mayor parte de sus composiciones estén inspiradas en temas bíblicos, teológicos y religiosos en general; en este aspecto, ha renovado las formas del «canto gregoriano», como así también la clásica técnica del órgano con sus hallazgos de timbres insospechados, no en vano ha establecido un sistema con relación a los timbres y dinámica de intensidades que ha completado unos procedimientos practicados por Schönberg y Webern.

Si el ritmo tomó un gran relieve con la aportación de Stravinsky, es a Olivier Messiaen a quien incumbe el desarrollo del mismo. Sus preferencias por los ritmos y música exótica han influido mucho en sus obras, realizando un profundo estudio sobre los ritmos «indúes» (Rāgavardhana), estableciendo un sistema de reglas precisas, usando los sistemas tradicionales de inversión, retrógrado, aumentación, disminución, etc., cristalizando en una extraordinaria y compleja polirritmia con la cual logra verdaderos desarrollos con armonías estáticas.

Toda la exposición del material antedicho, explican y justifican la fama mundial que han adquirido sus clases de análisis musical que desde hace años Messiaen dirige en el Conservatorio Nacional de París. De allí han salido famosos músicos como Boulez, Stockhausen y muchos otros.

Es indiscutible que Messiaen ha creado una obra personal y duradera, pero en mi opinión, su mayor aportación han sido sus descubrimientos, con los cuales se han enriquecido muchos compositores actuales, y que, además, han abierto nuevos horizontes para las épocas venideras.

Joan GUINJOAN

En

SAUDECO

Encontrará Vd. los
más solicitados artículos
nacionales y extranjeros

SANITARIO

SONIDO

FRIO

CALOR

LUMINOTECNIA

FOTOGRAFIA

Le agradecemos de antemano su visita, donde será Vd.
atendido con nuestra mejor oferta.

BALMES, 194

LA GRANADA, 18-20

5 MISAS EN LA REAL CAPILLA DE SANTA ÁGUEDA

Domingo, 3 de Octubre de 1965, a las 10

VICTORIA «Ave Maria»
«Quam pulchri sunt»
«O Magnum Misterium»

CEREROLS «Señor mío Jesucristo»
«Son tus bellos ojos soles»
CHOR DE CAMARA DE BARCELONA
Director: EUGENI GASSULL

Domingo, 10 de Octubre de 1965, a las 10

SCHUBERT Misa Alemana, D.872
CORAL BLANQUERNA. Director: JORDI CANAL
CORAL XALOC: Director: JOSEP M.^a MARTÍ
SCHOLA CANTORUM UNIVERSITARIA. Director: ERNEST CERVERA

Domingo, 17 de Octubre de 1965, a las 10

VICTORIA Misa «O Magnum Misterium»
CAPILLA POLIFÓNICA DEL COLEGIO OFICIAL DE MÉDICOS DE
BARCELONA

Domingo, 24 de Octubre de 1965, a las 10

MARTORELL Misa «Verge i Mare» (sobre temas del «Llibre Vermell» de Montserrat)
(adapt.) CORAL SANT JORDI y fieles
Dirección: ORIOL MARTORELL

Domingo, 31 de Octubre de 1965, a las 10

Dom Irineu SEGARRA Misa Responsorial 4 (estreno)
CHOR MADRIGAL
Director: MANUEL CABERO



MISAS EN LA REAL CAPILLA DE SANTA AGUEDA

En el programa del pasado Festival, al comentar las Misas previstas en la Real Capilla de Santa Agueda, me refería ya al delicado problema que podía plantearse entre las exigencias pastorales y litúrgicas tal como hoy en día se sienten (oficializadas con la Constitución Conciliar «De Sacra Liturgia» y que, personalmente, no sólo acato por simple obediencia, sino que, además, estoy identificado en absoluto con ellas) y la conservación, viva, del riquísimo tesoro musical religioso, de manera primordial, por lo que se refiere a aquellas partituras litúrgicas escritas en función de una mentalidad que actualmente ya no compartimos. Y quiero hacer hincapié, para evitar posibles confusiones, que se trata de un problema relativo no a la música religiosa en general, sino, tan sólo, a aquella destinada a un acto de culto, aquel que centra nuestra vida espiritual cristiana: la celebración Eucarística, la Misa.

De ahí que antes de comentar algunos pormenores de las de este año, haya querido recordar y puntualizar este problema, cuyo planteamiento es muy distinto al que podía hacerse el pasado octubre, ya que existe la aplicación de la citada Constitución — con la trascendental aplicación de las lenguas vivas — y, entre nosotros, el reciente Congreso de Montserrat, en el que fueron ampliamente debatidos todos los pros y los contras; y quisiera insistir, todavía, en el hecho de que, aunque incluidas en el programa general del Festival, estas Misas no son unas audiciones musicales más, sino parte integrante de un culto religioso, al que debe asistirse con plena identificación espiritual o, cuando menos, con noble y respetuosa actitud. En la Capilla de Santa Agueda la música estará, ante todo, al servicio de la celebración del Misterio Eucarístico y de la proclamación de la Palabra de Dios.

Del alulense Tomás Luis de Victoria, una de las más altas cimas de la música religiosa de todas las épocas, se interpretarán tres conocidos motetes y la Misa que, por reproducir en su inicio el primer tema del célebre *O Magnum Mysterium* navideño, fue titulada con el mismo nombre. A parte las bellezas que todos admiramos en estas polifonías, unos y otros harán sentir cómo, salvando el aspecto de la participación activa de la asamblea, la música renacentista hispana en general, y muy en particular la de Victoria, sigue conservando gran validez por lo que se refiere a nuestra espiritualidad actual, aunque no es fácil saber si ello se debe a su íntima identificación con aquélla, o a su ininterrumpida tradición y pervivencia.

Joan Cererols, monje de Montserrat y director de su Escolania en el siglo xvii, es la figura más importante de la música barroca catalana y de toda la historia musical del famoso cenobio benedictino. Autor fecundísimo (muchas de sus partituras se perdieron cuando los incendios montserratinos de 1811 y 1835), es en sus Villancicos y Tonos donde se nos revela con mayor personalidad y originalidad, al hacerse «eco de las melodías de su país». Junto a la evidente y lógica influencia de los modos gregorianos y del polifonismo renacentista, toda la obra de Cererols — de la que son extraordinarios ejemplos *Señor mío Jesucristo* y *Son tus bellos ojos*, de deliciosa línea melódica — respira las constantes que a lo largo de los siglos han definido la música catalana.

Las Misas *Verge i Mare* y *Responsorial* núm. 4 son fruto de la mentalidad que citaba al principio de estas líneas, y ambas se interpretarán por vez primera en esta ocasión.

Con la *Missa Verge i Mare* — adaptación de cuatro de los cánticos de peregrinos contenidos en el venerable manuscrito del *Llibre Vermell* de Montserrat (s. xiv) — he intentado buscar distintas soluciones al problema de la participación activa de la asamblea, basándome en tan vieja y gloriosa tradición y, a la vez, rindiéndole entrañable homenaje. No es, pues, ningún trabajo erudito, sino, tan sólo, una labor de tipo práctico, nacida de mis experiencias en este campo y de mi amor hacia aquellas bellísimas melodías y hacia todo lo que el *Llibre Vermell* representa.

En la *Missa Responsorial* núm. 4, el P. Irineu Segarra — actual director de la *Capella de Música i Escolania* de Montserrat y uno de los hombres que más han trabajado por la renovación de nuestro repertorio litúrgico en catalán — reanuda y amplía sus anteriores experiencias en el diálogo Schola y Pueblo, a quien no sólo confía las partes al unísono sino que también introduce por los caminos de la polifonía. Además, el P. Segarra no ha vacilado en utilizar, en ciertos momentos, técnicas y sistemas musicales (el serial, por ejemplo) inéditos hasta ahora en nuestra literatura litúrgica popular.

ORIOI MARTORELL

Las Misas de Schubert son obras en general cortas, donde el candor reemplaza a la solemnidad, el encanto a la grandeza. Están mucho más próximas a las Misas de Haydn, y les falta la grandeza que caracteriza la música sagrada de Bach, el cual anuncia la inquebrantable firmeza y omnipotencia de la Fe; la de Bruckner, que entona un himno de alabanza a Dios, o la de Beethoven, quien con su demoníaca terquedad lucha por la comprensión divina. Como lírico y romántico que era, Schubert imprime en su música religiosa las convicciones del católico de buena fe, ingenuo y conerto de la vida, que alaba a Dios con melodías dulcemente delicadas. Su dos últimas Misas no obstante — la 5.^a en la bemol (1822) y la 6.^a en mi bemol (1828) —, son obras importantes que apuntan hacia el futuro musical de las obras religiosas del siglo XIX; la última especialmente, compuesta el año de su muerte, es una obra considerable que anuncia, sin lugar a dudas, las poderosas creaciones de Anton Bruckner, el cual llevó la evolución de la Misa austríaca a su cima final.

Entre las dos misas citadas se sitúa la misa alemana llamada «Deutsche Messe», y para ser exactos «Cantos para celebrar el Santo Sacrificio de la Misa, con un suplemento: la Oración del Señor». Fue compuesta a fines de 1826 y principios de 1827 por encargo de la Escuela Politécnica de Viena, lo cual explica su simplicidad de ejecución, adaptada a los discípulos amantes de la música y no profesionales; el texto lo aportó el poeta Johan Philip Neumann, profesor de física, secretario y bibliotecario de la mencionada Escuela, quien había proporcionado ya a Schubert, en 1820, un buen libreto para la ópera «Sakuntala», que desgraciadamente Schubert no tuvo tiempo de utilizar debido a su muerte prematura.

La Misa alemana comporta ocho secciones correspondientes al Kyrie, Gloria, Evangelio, Credo, Ofertorio, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei y Amen, además del apéndice mencionado que es la oración del Padrenuestro. Schubert, de acuerdo con las exigencias del texto y de las ejecuciones previstas escribió piezas breves, en un estilo armónico sin complicaciones, constando de dos a cuatro estrofas estrechamente emparentadas con el espíritu de los himnos y cánticos populares; la mayor parte de ellas se prolongan con un corto postludio instrumental.

Esta obra está muy cerca del espíritu del Lied; aunque no se puede comparar con las dos grandes Misas ya citadas, por la deliberada sencillez en que fue escrita y concebida, la Misa alemana es una encantadora obra impregnada de fluido melódico y de un lirismo muy particular, que la convierten en una de las más seductoras expresiones de la personalidad de Schubert.

LLUÍS PRATS

PHONOS

Via Augusta, 87 - BARCELONA

PARA LOS APASIONADOS DE LA MUSICA

La primera empresa especializada en grabadores de alta fidelidad, grabadores profesionales y equipos estereofónicos ofrece:

La selección más completa y de mayor novedad en discos y cintas grabadas de importación.

Las marcas de primera categoría internacional en grabadores y equipos estereofónicos.

ROGERS

AMPEX

GRUNDIG

Brenell

Fisher

Garrard

VIETA

Ferrograph

REVOX

UHER

THORENS

harman kardon

OTRAS MANIFESTACIONES

EXPOSICIONES

Del 3 al 10 de Octubre de 1965

SALON DEL TRONO (TINELL)

Exposición «*La Música en la Filatelia*» (Colección Luis Esteban)
Patrocinada por el Círculo Filatélico y Numismático de Barcelona.

Del 18 al 30 de Octubre de 1965

COLEGIO DE ARQUITECTOS

Exposición «*La moderna notación musical*»
Patrocinada por la Editorial Universal de Viena.

CONFERENCIAS

Martes, día 28 de Septiembre de 1965, a las 19.30

SALÓN DE LAS CRÓNICAS (AYUNTAMIENTO)

«*La batuta, mito y realidad. El Director ante la partitura, la orquesta, el concierto y el público*», a cargo de ANTONIO FERNANDEZ-CID.

Domíngo, día 3 de Octubre de 1965, a las 12

REAL CAPILLA DE SANTA AGUEDA

«*La Música en la Filatelia*», a cargo de D. JOSEP M.^a BORRAS, Presidente del Círculo Filatélico y Numismático de Barcelona.
(A continuación, inauguración de la Exposición «*La Música en la Filatelia*»)

Lunes, día 4 de Octubre de 1965, a las 19.30

ATENEIO BARCELONES

«*¿Existe un estilo actual de interpretar hoy a Beethoven?*», a cargo del pianista ANDOR FOLDES, con ilustraciones al piano.

(en lengua francesa)

Jueves, día 14 de Octubre de 1965, a las 19.30

INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA

«*Leer Vivaldi*», a cargo de CLAUDIO SCIMONE, director de «I Solisti Veneti».

(en lengua italiana)





INTERNATIONALE
POSTWERTZEICHEN-AUSSTELLUNG
WIEN 1933



WIENER
INTERNATIONALE
POSTWERTZEICHEN-AUSSTELLUNG



Reproducción de una página de la «Colección Luis Esteban», dedicada a las Exposiciones Internacionales de Sellos celebradas en Viena en 1933 y 1965.

UNA EXPOSICIÓN Y UN EXPOSITOR

Don Luis Esteban es un músico que colecciona sellos sobre temas musicales. Él, con su característica modestia, nos dirá que ya no es músico, por el solo hecho de no dar conciertos, pero ello no es exacto. Se nace músico y se muere músico y jamás ha rehuido todo cuanto afecta de lejos o de cerca este arte entrañable, ese mundo sonoro en el cual, por nuestra parte, hace tanto tiempo que estamos inmersos.

Luis Esteban ha sido un gran pianista catalán, afinado gran parte de su vida en París, en cuya ciudad ya debió obtener los primeros ejemplares de su curiosa y didáctica colección de sellos musicales, que sólo un artista es capaz de vertebrar como ha hecho Esteban con la suya.

La colección completísima que le será dada contemplar al visitante, comienza por la serie de Santa Cecilia, patrona de la Música, de la colonia inglesa de Montserrat, la única serie que existe, rarísima, representando a la Santa en Filatelia.

Le siguen sellos del Vaticano — la cripta de Santa Cecilia en Roma — e infinidad de «piezas» en las que figuran notas musicales, pues sin ellas no podría estructurarse el maravilloso arte. De este tipo de sellos, Esteban puede exhibir medio centenar, como otros en los que figuran partituras, cosa que ocurre normalmente en los sellos dedicados a himnos nacionales.

En sus vitrinas, en sus hojas, en sus álbumes, figuran más de 250 distintos con retratos de compositores.

La representación filatélica más sorprendente de Esteban es la de instrumentos de viento. 50 sellos distintos de violines, violoncelos, mandolinas, pianos y órganos; 41 de trompetas; 113 de trompas; 109 de flautas, timbales, etc.; 28 de campanas y 23 sellos que representan liras.

Pero en la curiosa colección de este artista doblado de filatelista por amor a la música — no a los sellos —, figuran series dedicadas a los teatros y salas de conciertos, a los coros, a la efigie de los cantantes. Especialmente posee una serie de sellos dedicados a la danza y a sus cultivadores, que constituye una sorpresa.

La colección del maestro Luis Esteban es exhaustiva, especialmente en lo que se refiere a la temática que la informa. Figuran unos sellos con unos barcos, ¿por qué están allí? Simplemente, porque en sus respectivos cascos llevan pintadas unas letras que sólo se distinguen con la ayuda de una buena lupa. En uno se lee «Chopin», y en el otro «Schubert».

Nada pasa inadvertido a la mirada sagaz del buen coleccionista, y Luis Esteban es un excelente coleccionista de sellos musicales, de aquellos que él sabe y entiende profundamente.

ARTURO LLOPIS

PROBLEMAS DE LA NOTACIÓN

La historia toda del desarrollo de la música como arte (desarrollo significa transformación), es al propio tiempo historia de la transformación de la notación musical y del proceso de composición; lo que viene a decir que la invención de la música significa, a la vez, el hallazgo de una representación gráfica que refleje las pretensiones del compositor y ponga de manifiesto la idea musical de la obra, esto no en un sentido literario sino en el de proceso apriorístico que a su vez, no es comunicativo en un sentido semántico sino en el de la capacidad de reproducción de la obra. Esta posibilidad de reproducción de la obra no guarda ninguna relación con la fidelidad de la versión ni con la variabilidad del decurso musical de aquélla, por más que es preciso contar tanto con las formas establecidas como las móviles.

Existen dos causas que determinan en todo momento la transformación de una notación establecida:

Una, quiero designarla como causa del «descubrimiento», la otra, como causa de la «invención».

La siguiente definición pretende aclarar las cosas:

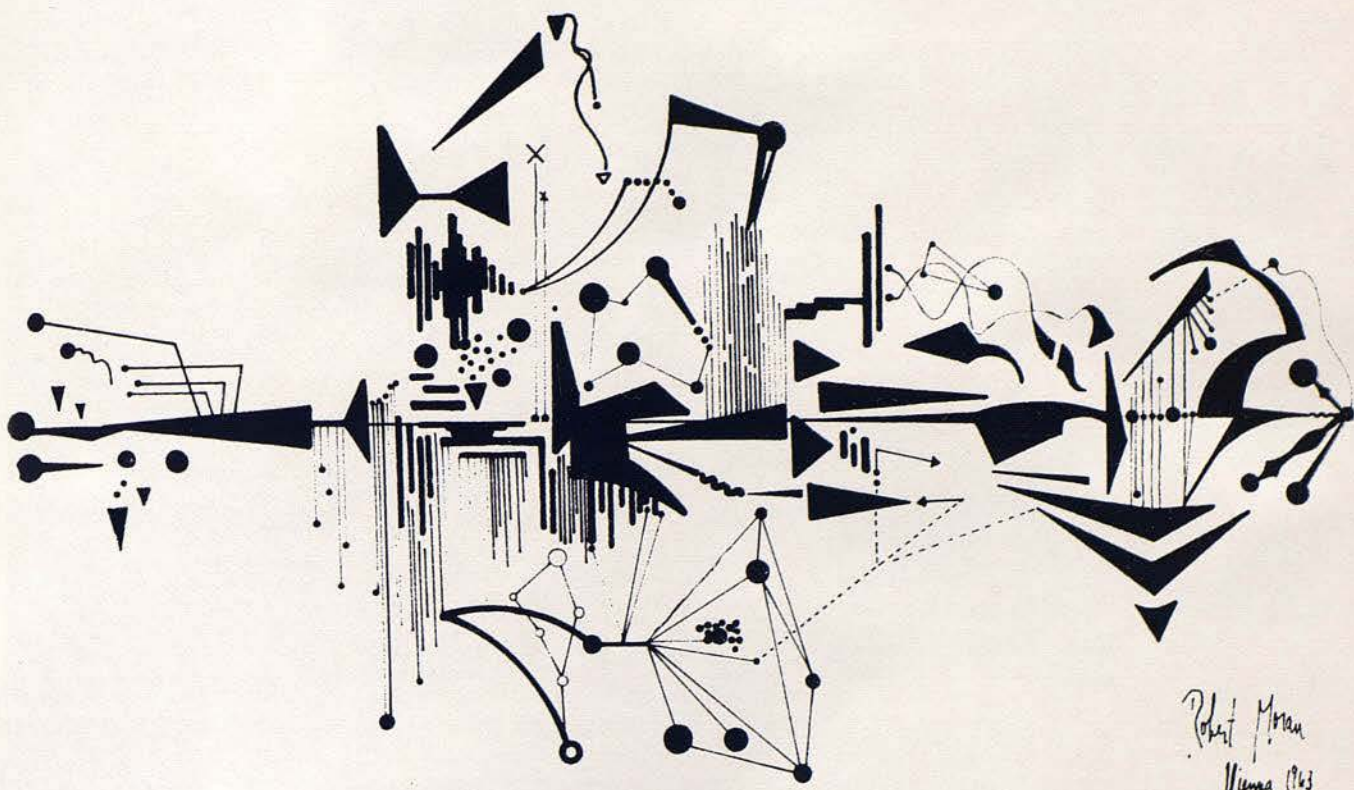
Sólo puede inventarse la forma. El material sólo puede ser descubierto. El proceso de transformación del material en forma — comenzando por la microestructura hasta alcanzar la fase final de la macroestructura — es un acto ininterrumpido de la transformación de lo descubierto en invención. Esta es la única interpretación que hace comprensible y verdadera la unidad del material y la forma que de él resulta. Sólo de esta manera puede comprenderse el papel creador de la fantasía como fuerza que sublima lo descubierto en lo hallado.

El enorme progreso científico y técnico de los últimos años, el hallazgo de asombrosos aparatos en el terreno de la electrónica y la electroacústica, ha conducido al descubrimiento de nuevas posibilidades en el reino de la acústica y — naturalmente — a una nueva notación que permita representar estas nuevas conquistas. El empleo de bandas magnéticas, expresadas en cm. por segundo, hizo posible incluso la representación gráfica de los procesos musicales notados en forma tradicional, correspondiendo al principio: TIEMPO IGUAL A ESPACIO. En consecuencia, no sólo la música, ligada hasta ahora a soluciones métricas de compromiso, sino incluso su simbolización en la partitura, han alcanzado la nueva dimensión Tiempo/Espacio.

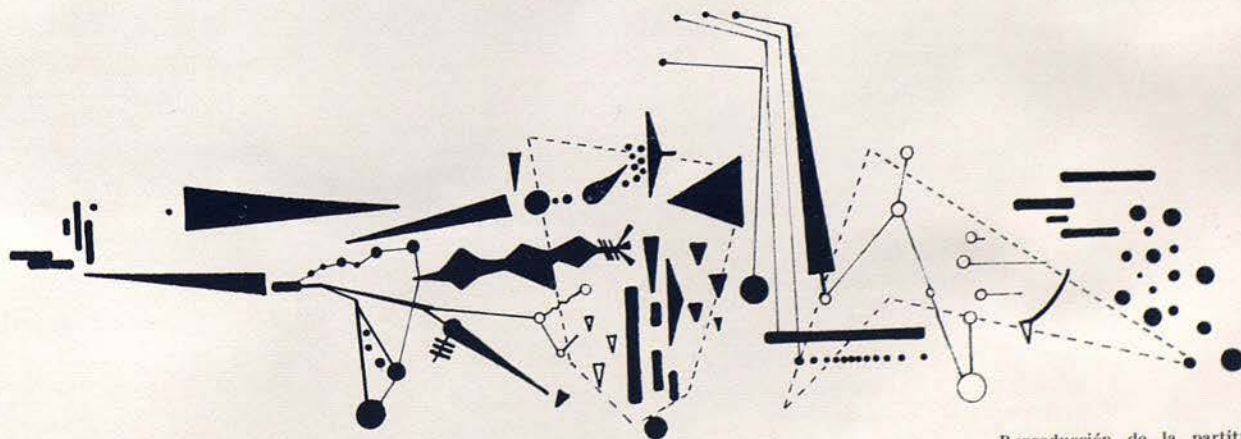
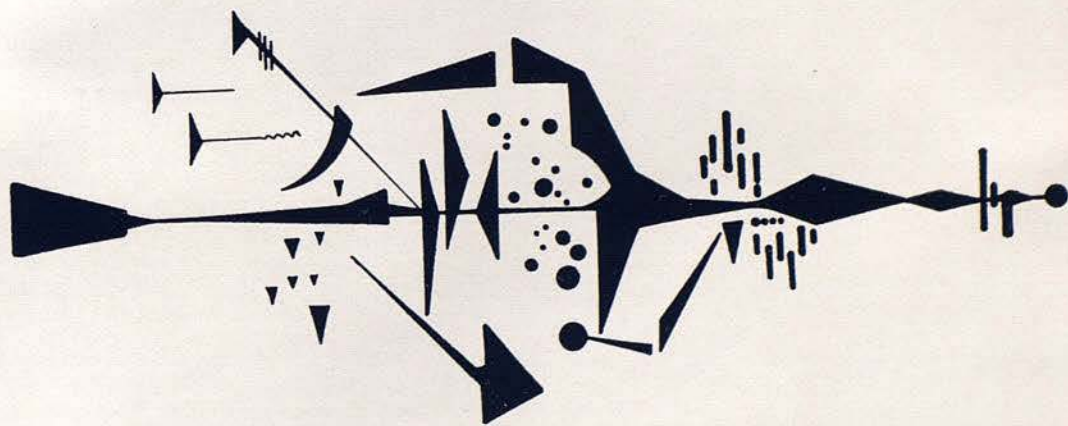
La verdadera complicación de la notación musical comienza en el momento del paso de las formas estables hacia las variables, las cuales — por lo menos en parte — deben basarse en una notación polimorfa.

Es claro que cada forma variable representa una entidad individual, única. Cada nueva composición plantea — tanto en el aspecto del material como en el de la forma — nuevos problemas de notación, determina siempre de nuevo la lucha entre la idea nacida de la fantasía y las realidades del sistema y del material dependiente de la técnica.

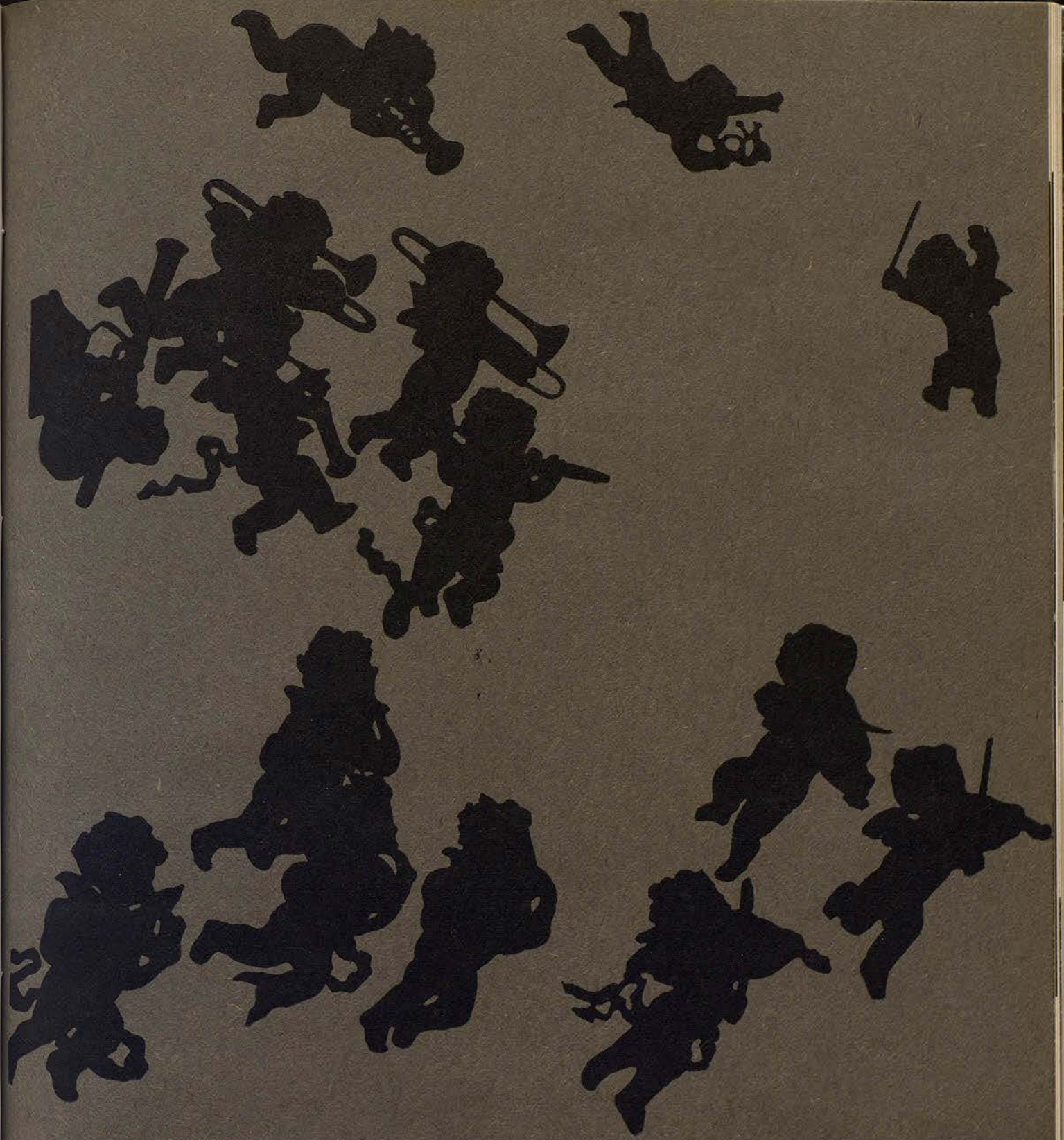
ROMÁN HAUBENSTOCK-RAMATI
Lector de Universal Edition, Viena



Robert Moran
Viena 1963

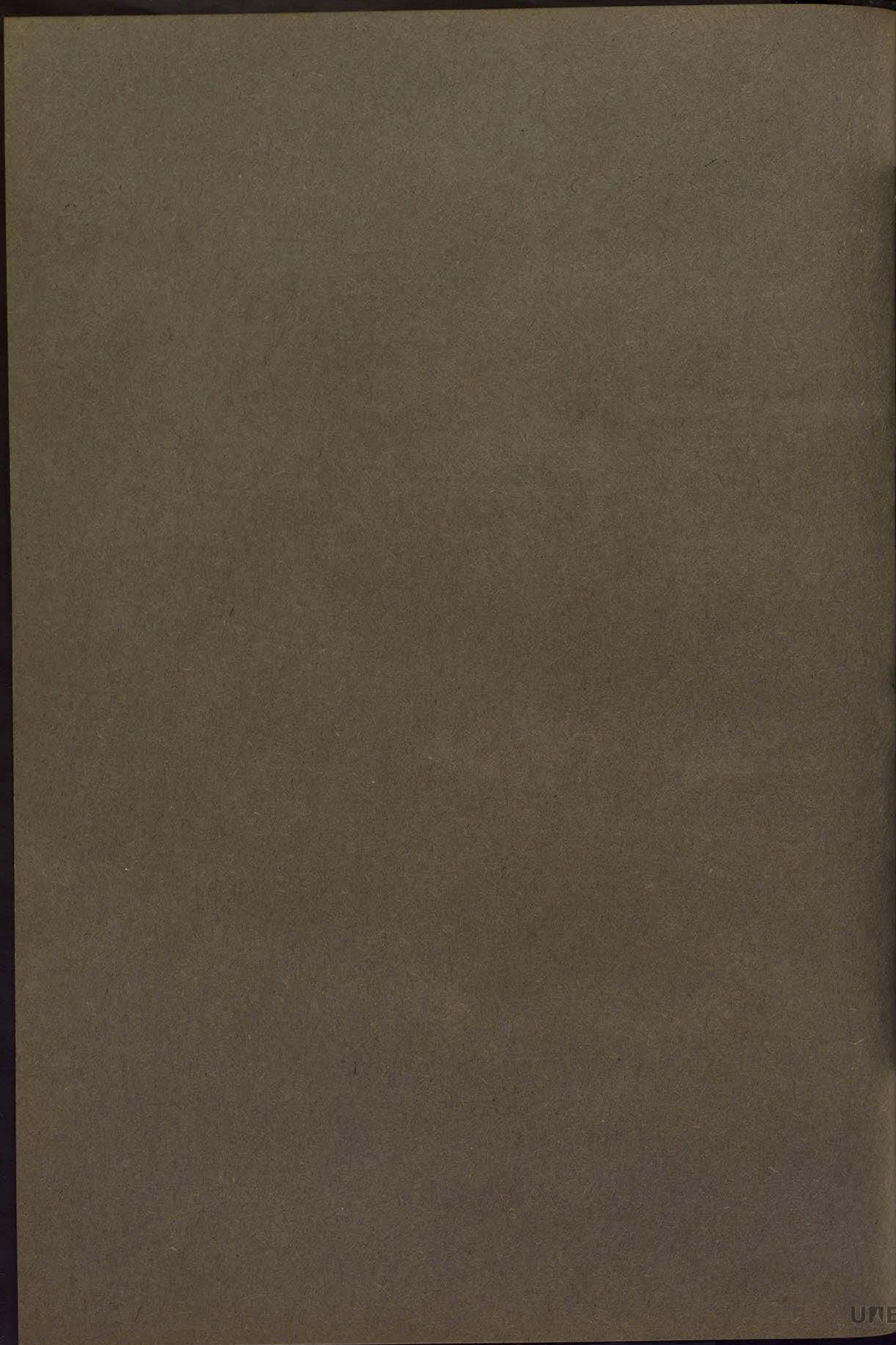


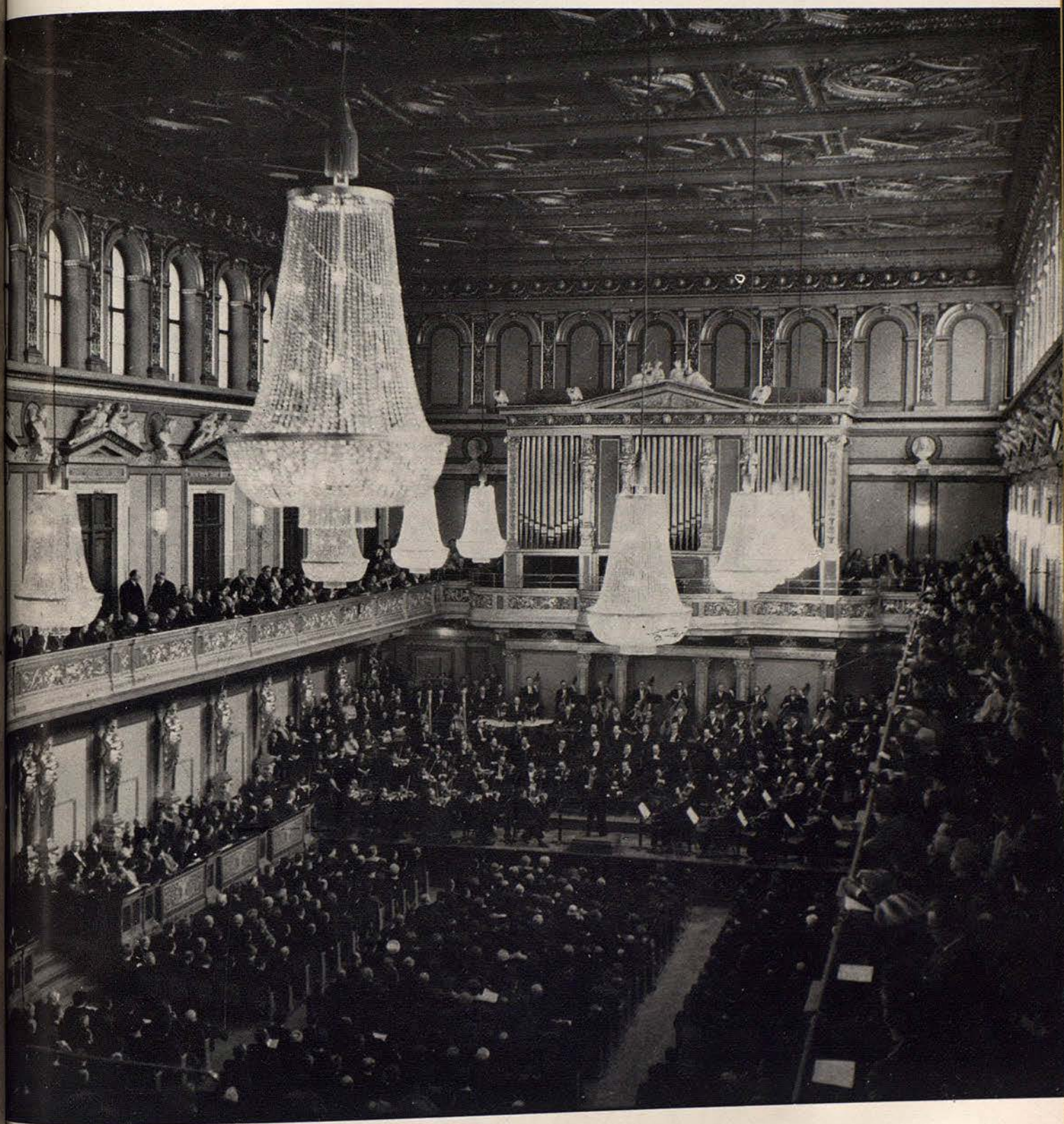
Reproducción de la partitura
de tres de las «Cuatro Visio-
nes» de Robert Moran (Edit.
Universal, de Viena), que for-
man parte de la Exposición «La
Moderna Notación Musical».



INTERPRETES



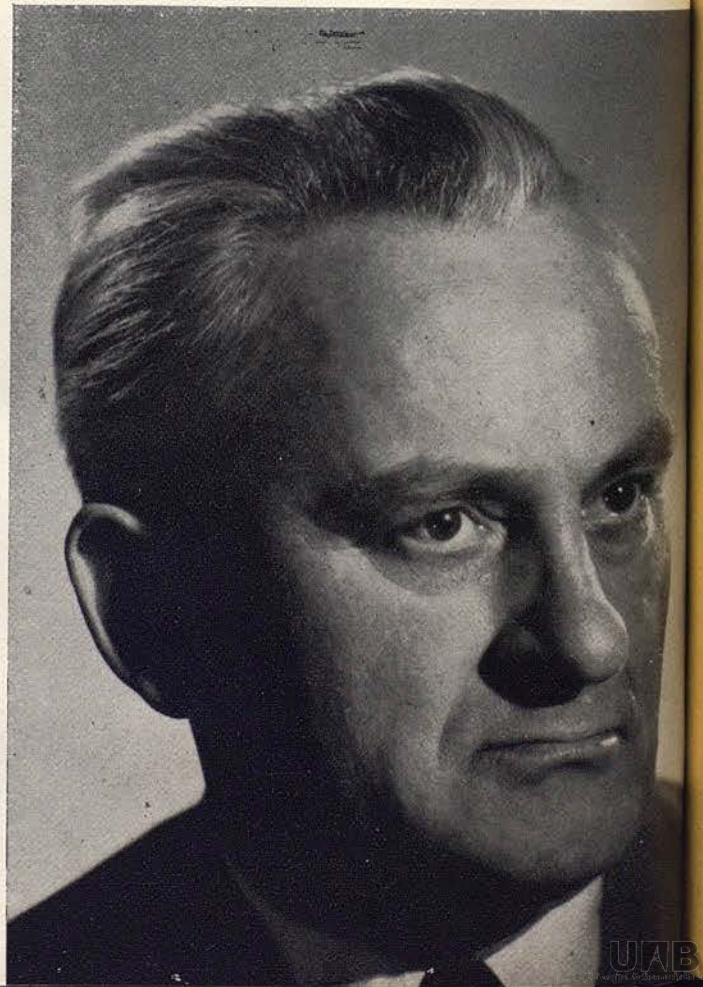




LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA,
durante uno de sus conciertos en el Musik-
verein vienes.



DR. KARL BÖHM



DR. REINHOLD SCHMID

LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA

El lunes de Pascua de 1842, aquel 28 de marzo en que, a las 12.30, el personal de la orquesta del Teatro Imperial de la Ópera de Viena, dio por primera vez un gran concierto organizado, es una fecha histórica de especial importancia, no sólo para Viena y Austria, pues podría decirse que aquel día se trazaron nuevas normas para la vida musical de toda Europa. El día de aquel concierto, que dirigió Otto Nicolai, el entonces compositor y director de la Ópera de Viena, y en cuya realización intervino, entre otros, el poeta Nikolaus Lenau, fue el día fundacional de la Orquesta Filarmónica de Viena, que desde aquel momento nunca se ha desviado del camino que entonces se trazó. Han pasado 123 años, pero la Orquesta Filarmónica de Viena, en todos los años de su existencia, ha ido siempre avanzando hacia una cima artística, con la que quizá habían soñado sus fundadores en 1842, pero que parecía casi imposible entonces de alcanzar.

La Orquesta Filarmónica de Viena, como orquesta de conciertos, es una asociación que ha estado siempre íntimamente unida a la Ópera de Viena. El dualismo de su actuación como Orquesta de la Ópera y como orquesta de conciertos para manifestaciones propias, lo ha mantenido durante su larga existencia. Si los músicos, como miembros de la Orquesta de la Ópera están ligados por contrato con el Teatro, en cambio, desde el momento en que actúan como orquesta de conciertos, pertenecen a una asociación artística independiente, libre y autónoma. No se es «Filarmónico» en un solo día. El joven que quiere pertenecer a esta gloriosa orquesta debe actuar un tiempo considerable en calidad de sustituto, hasta el momento en que puede ser admitido como «Filarmónico» con todos los derechos y obligaciones. La Orquesta Filarmónica de Viena es una asociación artística democrática. Celebra regularmente sus asambleas para elegir a su Presidente y a los diversos miembros de la Junta. En estas Asambleas, los músicos son informados por los hombres en quienes han depositado su confianza, sobre todos los sucesos importantes relacionados con la orquesta.

Cuando la plaza de concertino está libre, los aspirantes deben tocar ante el pleno de la orquesta, y demostrar sus conocimientos ante este crítico auditorio. Sólo cuando el pleno ha aprobado el nombramiento, puede actuar el candidato como concertino.

La orquesta ha mantenido también esta democrática organización en las épocas en que en Austria ha sido reprimida la democracia.

Casi todos los antiguos «Filarmónicos» son no sólo músicos en activo, sino pedagogos, como profesores en el Conservatorio. Sus alumnos mejores y mejor calificados estarán pronto ligados a la orquesta a través de ellos. Una corriente ininterrumpida de maestro a alumno, de alumno a maestro, consigue aquella homogeneidad en el concepto artístico, aquella exactitud en el sonido, que se puede encontrar en muy pocas orquestas. Esto es una prueba de que la organización de la Orquesta Filarmónica de Viena es una base segura para los resultados artísticos de la Orquesta.

El número de los virtuosos de la batuta que han colaborado con la Filarmónica en los 123 años de su existencia, es muy grande. Hablando aquí brevemente de los directores de esta orquesta, sólo podemos citar a aquellos cuya colaboración ha dejado una profunda huella en la vida artística de la orquesta.

A Otto Nicolai, el fundador de los «Conciertos filarmónicos», no le fue favorable el destino. Murió a los 39 años, siete después del histórico primer concierto de la Filarmónica. Su repentino fallecimiento significó un grave contratiempo para la naciente organización de los conciertos filarmónicos. Algunos intentaron llenar el vacío dejado por la muerte de Nicolai, entre otros Karl Eckert, Georg Hellmesberger y Otto Dessoff, hasta que en 1885 apareció nuevamente en escena un director de gran clase: Hans Richter, el discípulo de Richard Wagner; con breves interrupciones dirigió los conciertos de la Filarmónica hasta 1898. Su lucha por Brahms, Dvorak y Bruckner ha asegurado a Richter un puesto de honor en la historia de la música austriaca.

La aparición en Viena del genio de Gustav Mahler (mayo 1897) repercutió favorablemente, no sólo en la Ópera Imperial sino también en los conciertos de la Filarmónica. Con Mahler se realizó también en 1900 la primera gira de la Orquesta al extranjero, que la llevó a la Exposición Universal de París.

La Era Mahler tuvo, como es sabido, un final abrupto, en la Filarmónica igual que en la Ópera. Josef Hellmesberger, el tercer músico con este célebre nombre, Ernst von Schuch, Karl Muck, Arthur Nikisch, Felix Mottl, fueron sucesivamente huéspedes de la Filarmónica, y después también Franz Schalk y Bruno Walter. Pero el sistema de directores contratados tenía algunos enemigos dentro de la orquesta, por lo que se decidió elegir nuevamente a un titular. Así se llegó a la fecunda era de 19 años de colaboración con Felix von Weingartner. Con él se realizó la primera gira transoceánica, que llevó a la Orquesta a Sudamérica en 1922. Al año siguiente se efectuó un segundo viaje a Sudamérica bajo la dirección de Richard Strauss. De entonces proviene una amistosa relación entre la Filarmónica y el gran compositor y director. El Maestro dirigió a la Orquesta en 85 conciertos. De 1931 a 1933, el titular de la orquesta fue Clemens Krauss; entre 1934 y 1937, Arturo Toscanini maravilló al público de la Filarmónica en 46 conciertos. También hay que nombrar como a un director invitado frecuentemente en esta época a Hans Knappertsbusch, que ha continuado siendo hasta hoy día un sincero amigo de la Orquesta.

El siguiente Maestro que hizo historia con la Filarmónica fue Wilhelm Furtwängler. Inició su contacto con ella en una Conmemoración Brahms en 1922, contacto que se fue intensificando en los años siguientes. Numerosas giras de la Orquesta se realizaron bajo su dirección, entre las que destacan las posteriores a 1945.

Un suceso inolvidable fue el reencuentro de la Filarmónica con Bruno Walter en Edimburgo, el 5 de septiembre de 1947. Los años siguientes trajeron una fecunda colaboración con numerosos directores, entre ellos el Dr. Karl Böhm, Josef Krips, Rafael Kubelik, André Cluytens, Carl Schuricht, Eugène Ormandy, Mario Rossi, Erich Kleiber, y otros. El primer gran viaje a América después de la guerra, con Schuricht y Cluytens, fue un gran triunfo.

En una memorable audición de la Novena Sinfonía, apareció por vez primera ante el público de la Filarmónica Herbert von Karajan, poniendo la primera piedra a una extraordinaria colaboración musical que encontró su coronación en la gira mundial de 1959

LEOPOLD KAINZ

DR. KARL BOHM

Viena, Nueva York, Salzburg y Bayreuth son las ciudades donde se concentra actualmente la actividad del Dr. Karl Böhm.

El Dr. Böhm nació en Graz (Austria), el 28 de agosto de 1894. No cursó nunca estudios de dirección de orquesta, pero desde muy joven estudió música muy intensamente. Entre sus maestros destaca Eusebius Mandyczewski, un íntimo amigo de Johannes Brahms, que le introdujo en los secretos de las composiciones de este Maestro. El famoso director wagneriano Karl Muck le transmitió sus experiencias de los primeros años de Festivales en Bayreuth, y Bruno Walter le descubrió el mundo de Mozart. Tuvo especial importancia para Karl Böhm su encuentro con Richard Strauss, con el que le unió una amistad de veinte años, que culminó en los estrenos de las óperas «La mujer silenciosa» y «Dafne» que está dedicada a Böhm. Consecuencia de la abertura del Dr. Böhm hacia toda clase de música fue su constante apoyo a la música contemporánea, especialmente la de Alban Berg, de quien fue un adalid, y a quien logró imponer internacionalmente.

Entró en contacto por primera vez con la Orquesta Filarmónica de Viena, de la que es Miembro de Honor, en 1933 dirigiendo "Tristán e Isolda" en la Opera de Viena. Rosé era todavía el concertino cuando, este mismo año, la dirigió en un concierto de abono; Burbaum era el primer cello y el inolvidable Wanderer el primer oboe. Desde entonces no se ha interrumpido su contacto con este noble conjunto, y actualmente dirige 4 de los conciertos de abono de la orquesta.

Böhm, que en Graz y en Munich había trabajado cerca de un centenar de óperas que incorporó a su repertorio, fue sucesivamente director de las Operas de Darmstadt, Hamburg, Dresde y — por dos veces — Viena. En 1955 dirigió la función de gala con que se inauguró el reconstruido edificio de la Opera vienesa, en 1956 la de la Opera de Düsseldorf, y en 1963 la del Teatro Nissei de Tokio.

Desde su debut en Graz, el 18 de marzo de 1917, ha dirigido cerca de cuatro mil conciertos y óperas y ha grabado unos 170 discos. Con motivo de su setenta aniversario ha publicado en Viena una biografía con el título de «Encuentro con Richard Strauss».

Vino a Barcelona en el año 1941 al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín.

DR. REINHOLD SCHMID

El Dr. Reinhold Schmid, nacido en Berndorf (Baja Austria) en 1902, es director de la Escuela de Directores de Coro de la Academia de Viena, y director del Coro de la Sociedad vienesa de Amigos de la Música.

En diversos concursos corales (Roma, Arezzo, Llangollen) ganó el Dr. Schmid diversos premios, así como una copa del Presidente de Italia y la Medalla de Oro de S. S. el Papa.

Ultimamente, el Dr. Schmid se ha dedicado a la preparación de coros, habiendo asumido la responsabilidad de la preparación del «Singverein», en grabaciones que han dirigido Herbert von Karajan, Otto Klemperer, Wolfgang Sawallisch, etc. («Aida», «Un Requiem Alemán», «Requiem» de Mozart, «Missa Solemnis», etc.) Fue también llamado para preparar el célebre «Philharmonia Choir», de Londres, y ha preparado, todos los conciertos del «Singverein».

Schmid es asimismo un conocido literato y compositor, que ha escrito numerosas obras orquestales, corales y Lieder. Ganó el Premio del Estado Austriaco por su obra «Siete imágenes de Venecia».

Posee también la Gran Cruz Austriaca para el Arte y la Ciencia, siendo socio de honor de numerosas asociaciones extranjeras, Profesor extraordinario del Conservatorio vienés y Consejero de Estado.

EL CORO DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DE LA MÚSICA DE VIENA (SINGVEREIN)

El «Singverein» fue fundado en 1858, como sociedad filial de la de Amigos de la Música de Viena, que desde 1812 ejercía gran influencia en la vida musical vienesa. A la fiesta de la fundación, en la que el coro formado por melómanos amateurs cantó la Misa «Iste confessor», de Palestrina, siguió a los pocos meses el primer concierto público, con el oratorio «Judas Macabeo», de Haendel, en la Redoutensaal del Palacio Imperial. Desde entonces han cantado repetidas veces la mayoría de las grandes obras corales bajo la dirección de los más famosos directores. Su concierto de presentación en España en el marco del III Festival Internacional barcelonés será el concierto número 1391 del «Singverein». En él cantarán, por 31ª vez, el Requiem de Mozart. En el siguiente cantarán la Novena Sinfonía de Beethoven por 152ª vez. De entre los famosos directores que han dirigido últimamente este coro, destaquemos únicamente a Karl Böhm, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Hans Knappertsbusch, Otto Klemperer, Dimitri Mitropoulos y Bruno Walter.

La gran estima de que ha gozado siempre el «Singverein» puede apreciarse por el hecho de que hasta la fecha, diversos famosos compositores le han ofrecido 70 obras corales para ser estrenadas o cantadas en primera audición, muchas veces bajo su propia dirección. Por ejemplo, Johannes Brahms, que fue director titular del «Singverein» durante tres años, dirigió la primera audición íntegra del «Requiem Alemán» y el estreno de su «Rapsodia para contralto» y el «Canto del Destino». Entre las muchas obras que cantó el «Singverein» bajo la dirección de Brahms, destacan la Pasión según San Mateo, de Bach; la Missa Solemnis, de Beethoven; los oratorios «Saul», «Alexanderfest» y «Salomón», de Haendel; el «David Penitente», de Mozart; la Misa en la bemol, de Schubert, y el «Manfredo», de Schumann. Hector Berlioz dirigió la primera audición vienesa de «La Condenación de Fausto»; Franz Liszt, la de su «Misa Festiva de Gran»; Hugo Wolf, la de su «Fuerreiter»; Mascagni, la de «Iris»; Massenet, la de «Eva»; Hindemith, la de «Matthis der Maler», etc. Gustav Mahler dirigió el estreno de su segunda Sinfonía, y llevó el coro a Munich para estrenar la octava. La gran y conmovedora obra de Franz Schmidt «El libro de los Siete Sellos», que desde entonces se ha hecho famosa en todo el mundo, se estrenó el 15 de junio de 1938. Recientemente Benjamin Britten dirigió una audición de su «War Requiem», conjuntamente con la Orquesta Filarmónica.

Después de la segunda Guerra Mundial grabaron numerosos discos, entre los que algunos fueron premiados con el «Grand Prix du Disque», y que junto con una alabanza de Arturo Toscanini, dieron fama mundial al «Singverein». El gran director les oyó en 1950 en una audición de la Misa en Si menor, en la Scala de Milán, dirigidos por Herbert von Karajan, y les calificó de «Il migliore coro del mondo».

La fama del «Singverein» le valió después de la segunda Guerra Mundial numerosas invitaciones para cantar fuera de Viena. Aparte de 39 conciertos en Austria, entre los que se cuentan los que ha dado este verano en los Festivales de Salzburg (por 10ª vez), bajo la dirección de Karl Böhm y Herbert von Karajan, ha dado hasta ahora 41 conciertos en sus tournées por Italia, Suiza, Alemania y Grecia, la mayoría con Karajan. Este es el director titular, con carácter vitalicio, del «Singverein», que ha dirigido hasta ahora en 132 conciertos y en las grabaciones de la Misa en Si menor, la Novena Sinfonía, y la Missa Solemnis de Beethoven, el Requiem de Mozart y el Requiem Alemán de Brahms, así como las óperas «La Flauta Mágica» y «Aida». Dirigió también la película «La Pasión según San Mateo». Una cima especial de los viajes por el extranjero fueron los conciertos ante S. S. el Papa Pío XII, en Castelgandolfo, y S. S. Juan XXIII, en el Vaticano, así como los conciertos en la Scala de Milán, para los Festivales de Lucerna y Berlín y en el Teatro de Epidaurus.

Una antigua amistad une al «Singverein» con la Orquesta Filarmónica, que actúan conjuntamente con mucha frecuencia. Desde que interpretaron por primera vez conjuntamente, el 17 de diciembre de 1870, en solemne concierto conmemorativo del centenario del nacimiento de Beethoven, la Novena Sinfonía, han ejecutado 58 veces esta obra.

También con el Dr. Karl Böhm está ligado el «Singverein» desde hace tiempo. En 1955 fueron invitados por él a reforzar el coro de la Ópera en la función de gala («Fidelio») con que se reinauguró el Teatro de la Ópera. Luego les dirigió la Pasión según San Mateo, el Requiem de Mozart y la Novena Sinfonía. Con motivo de la 150ª audición de la Novena Sinfonía por el «Singverein», el 29 de noviembre de 1964, el Dr. Böhm fue condecorado con la Medalla de Oro «Franz Schmidt» como signo especial de su estima.

HANS BRUNNER

EL CORO DE LOS AMIGOS DE LA MÚSICA Y LA FILARMÓNICA

¿Qué asociación coral no tendría como un honor ser invitada a colaborar con la primera orquesta de nuestro país? ¡Y más si esta orquesta se cuenta entre las mejores del mundo!

Al «Singverein» vienés se le concedió este honor ya muy pronto — pocos años después de su fundación — con la Orquesta Filarmónica de Viena. Fue el 17 de diciembre de 1870 en un concierto solemne para conmemorar el 100 aniversario del nacimiento de Ludwig van Beethoven, en el que, bajo la dirección de Otto Dessoff, fue ejecutada la Novena, que sonó aquel día por primera vez en el nuevo edificio del Musikverein.

Desde entonces, la mayor parte de las audiciones de esta célebre Sinfonía beethoveniana por la Orquesta Filarmónica de Viena se han realizado en colaboración con el «Singverein». En el concierto conmemorativo del 10.º aniversario de la muerte de Wilhelm Furtwängler, el coro cantó el Himno a la Alegría, de Schiller, por 56.ª vez con la Filarmónica. Puesto que a estas audiciones las separa un espacio de casi un centenar de años, resulta que el «Singverein» ha cantado la Novena conjuntamente con la Filarmónica más a menudo que cada dos años como promedio. La lista de directores de estos conciertos es brillante: Otto Dessoff, Hans Richter, Joseph Hellmesberger, Felix von Weingartner, Franz Schalk, Wilhelm Furtwängler, bajo cuya dirección colaboró el «Singverein» el 24 de abril de 1942, con motivo de las fiestas del centenario de la Orquesta, y fue al mismo tiempo la 100.ª Novena del «Singverein», Herbert von Karajan, quien dirigió su primera Novena el 20 de diciembre de 1947, con el «Singverein» y la Filarmónica, y Bruno Walter, que, con la Novena, reapareció en Viena el 12 de mayo de 1948, después de una ausencia de 10 años.

También una reciente audición ha tenido una especial importancia para la historia del «Singverein»: el 29 de noviembre de 1964 cantaron la Novena por 150.ª vez. Con este motivo, la dirección de la Sociedad decidió, por unanimidad, entregar la Medalla de Oro «Franz Schmidt» al Dr. Karl Böhm, director de este concierto (fue la primera Novena del «Singverein» bajo su batuta).

La colaboración del Singverein con la Filarmónica no se limita, naturalmente, a la repetición de esta única obra. Dar aquí todos los detalles sobrepasaría las posibilidades de esta pequeña nota. Me refiero únicamente a las numerosas grabaciones conjuntas: «La Flauta Mágica», «Aida», la «Misa en Si menor», «Tristán», que fueron premiados repetidamente con el Grand Prix du Disque. (Por lo demás, el coro ha grabado ya el tiempo final de la Novena dos veces con la Filarmónica: en 1947 con Karajan, y en 1953 con Kleiber).

De las audiciones de otras obras destaquemos únicamente tres, posteriores a 1945:

Un «Requiem Alemán», de Johannes Brahms: El «Singverein» lo cantó en los Festivales de Salzburg el 22 de agosto de 1948 (dirigidos por Karajan) en recuerdo de los muertos en la Segunda Guerra Mundial, y en acción de gracias por la feliz sobrevivencia, literalmente con lágrimas en los ojos (el coro había ya colaborado en el estreno de la obra en Viena el 5 de marzo de 1871, bajo la dirección del propio Brahms, en aquella época director titular de la Sociedad de Amigos de la Música).

La octava Sinfonía de Mahler: El coro la cantó en los Festivales de Salzburg el 28 de agosto de 1960, bajo la dirección de Dimitri Mitropoulos, con cuya interpretación, el profundo contenido de este grandioso himno de amor, llegó a la conciencia de todos. (El «Singverein» había colaborado ya en el estreno de la obra, dirigido por Mahler, en Munich, en 1910. Esta fue la primera de sus después numerosas salidas al extranjero.)

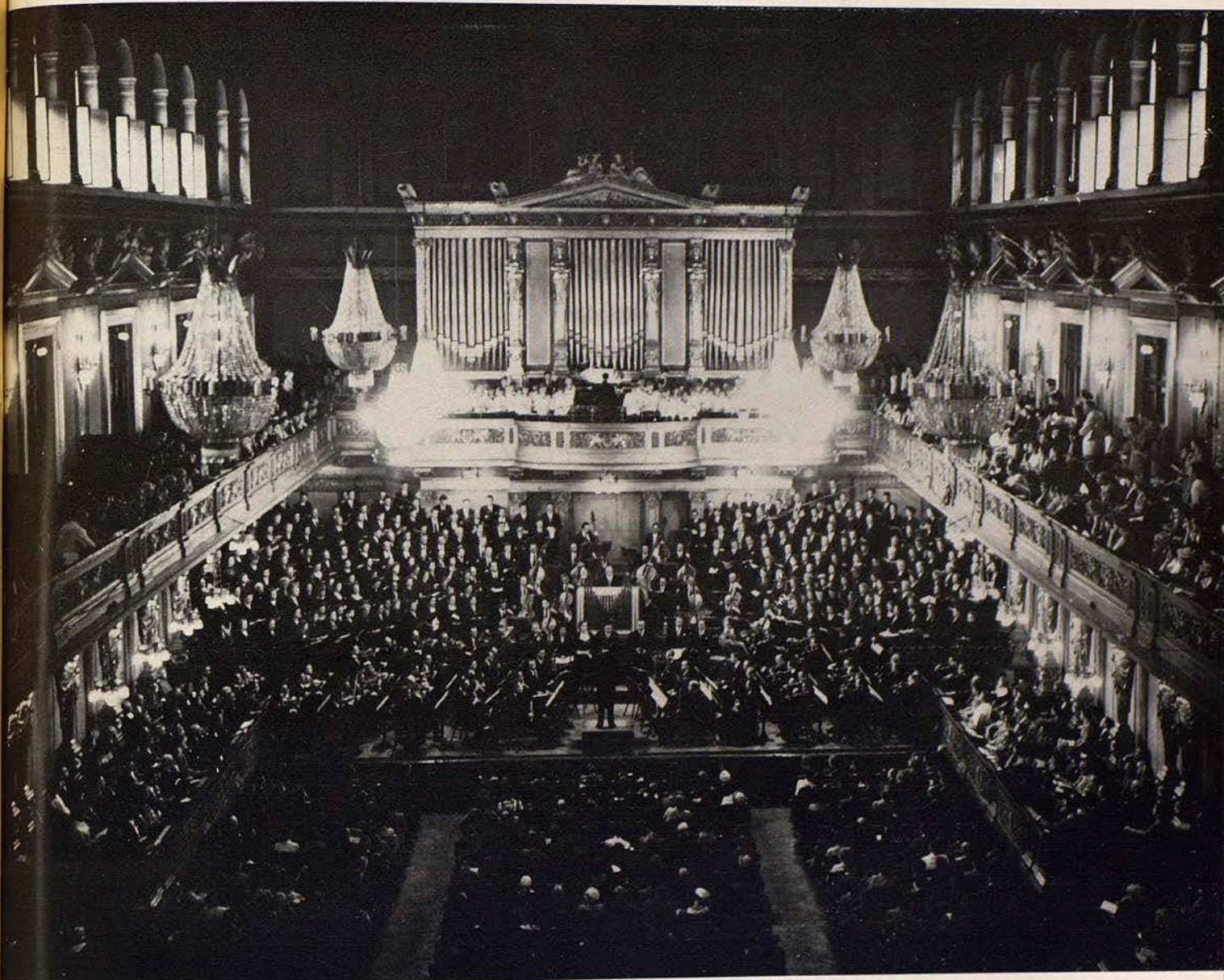
El «War Requiem», de Benjamin Britten: Pocas veces ha vivido la sala del Musikverein una emoción semejante como después de esta audición que dirigió Britten el 25 de octubre de 1964.

Dado que la Filarmónica vienesa tuvo siempre a su disposición a todos los demás coros de Viena — nombro sólo el Coro de la Ópera y el de la Academia —, surge la pregunta de por qué la Filarmónica escoge tan frecuentemente al Singverein para sus conciertos.

La respuesta es muy sencilla: debido a las especiales relaciones de ambos con la Sociedad vienesa de Amigos de la Música. La Filarmónica tiene su sede en el edificio de esta antigua y venerable Asociación para el culto de la música en Austria, desde que fue terminado. En este edificio habrán pasado pronto cien años conjuntamente con el «hijo» de la casa. Este es realmente el «Singverein», que fue fundado en 1858 por la misma Sociedad como sociedad afiliada. En la circunstancia de que ambos conjuntos viven bajo el mismo techo está la causa de esta colaboración. Pero es muy comprensible si uno piensa cómo se preocupó la Sociedad de Amigos de la Música de conseguir para su Singverein vigor juvenil, potencia de sonido y musicalidad. Para ello fueron llamados los mejores directores de coro, para hacer del Singverein un instrumento de la máxima calidad, cuya eficiencia está bajo un control continuo. Esto vale sobre todo para la época que siguió a la Segunda Guerra Mundial con el fabuloso empuje que dio a la Asociación la presidencia del Dr. Alexander Hryntschak, y especialmente el Secretario General nombrado por éste, Prof. Rudolf Gamsjäger. Como cima artística sobresale especialmente el nombramiento en 1950 de Herbert von Karajan como director de conciertos de la Asociación, con carácter vitalicio. Desde 1947, el Singverein ha cantado 130 conciertos con este famoso director. Lo que esto significa para la calidad del coro se desprende del número de ensayos que fueron necesarios para ello, que Karajan dirigió personalmente muy a menudo en los primeros años de su actividad vienesa. Al poco tiempo se mostraron los frutos. Con la Misa en Si menor de Bach alcanzó entonces el Singverein sus mayores triunfos en el extranjero: en la audición del 2 de julio de 1950 en la Scala de Milán, calificó Toscanini al Singverein como al mejor coro del mundo, un juicio tanto más meritorio dado que el Singverein no se compone de cantantes profesionales, sino únicamente de aficionados.

El «Singverein» se ocupará en el futuro de mantener su nivel artístico actual, y en lo posible mejorarlo — con ello cree servir de la mejor manera a sus venerados fundadores, la Sociedad de Amigos de la Música — estando dispuestos a futuras colaboraciones con la Orquesta Filarmónica, cuando y donde sea necesario.

DR. FRANZ KOSCH, Viena



EL CORO DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DE LA MÚSICA durante una audición de la «Pasión según San Mateo», de J. S. Bach, en el Musikverein de Viena.



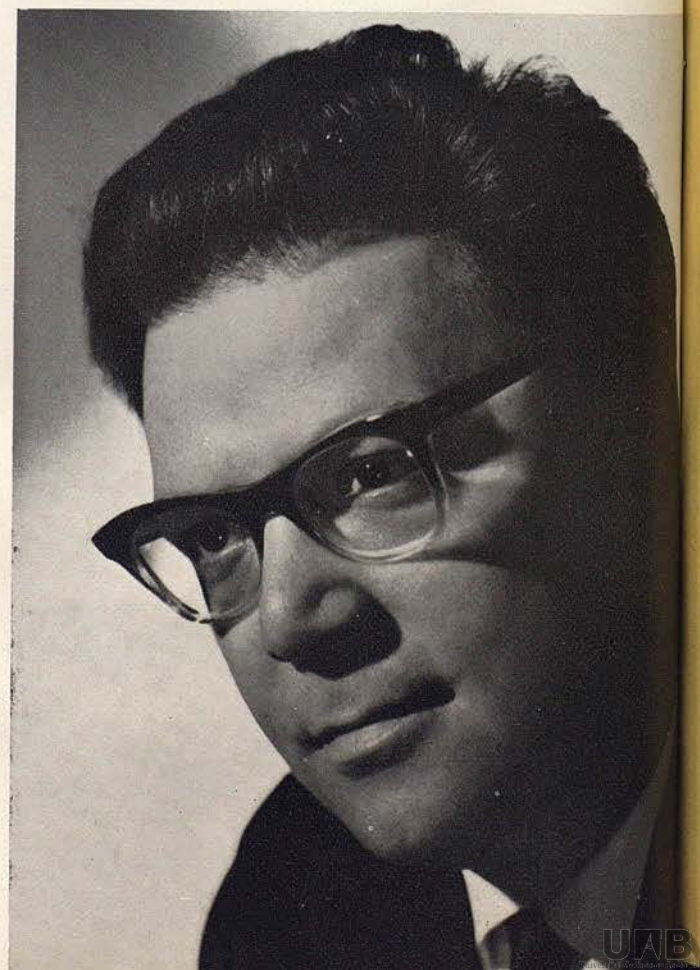
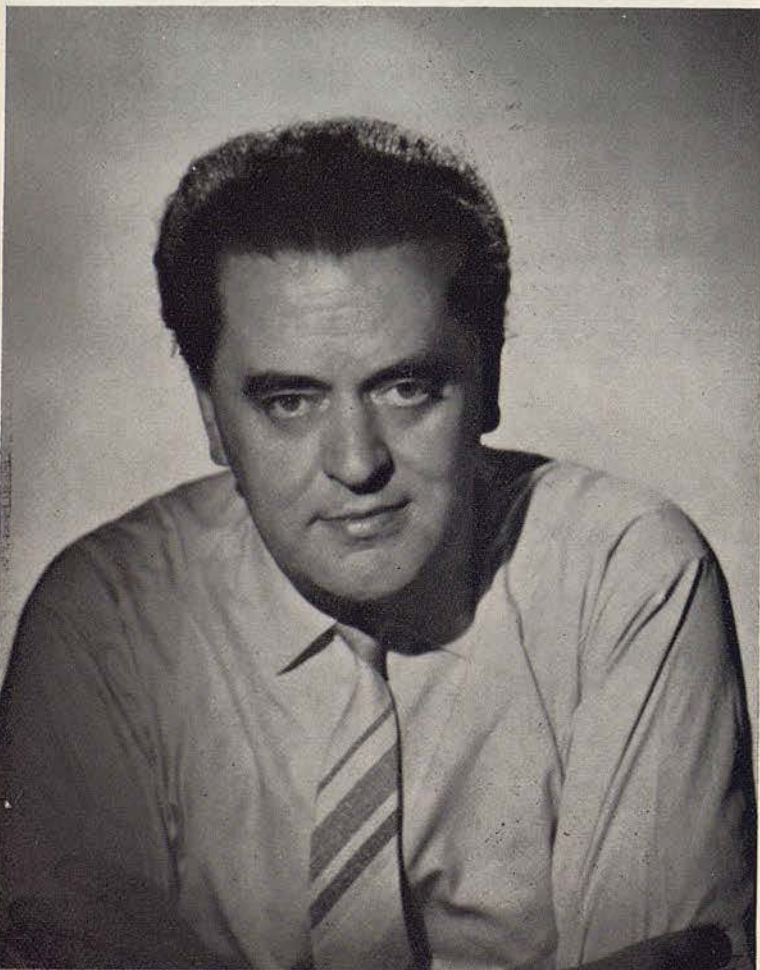
ELISABETH GRUMMER



CHRISTA LUDWIG

ANTON DERMOTA

WALTER BERRY



ELISABETH GRUMMER

Elisabeth Grümmer nació en Niederjeutz, en Alsacia. Inició sus estudios en Meiningen (Turingia), empezando a estudiar canto en Aachen con el profesor Fritz Schletter y la célebre profesora Martienssen-Lohmann.

En Aachen y Duisburg inició una brillantísima carrera operística que la llevó, en 1946, a ser contratada por la Ópera de Berlín, como primera soprano. Desde entonces ha recorrido todos los grandes teatros europeos, cantando muy frecuentemente en la Ópera de Viena y en los Festivales de Salzburg y Bayreuth.

Desde 1959 es profesora en el Conservatorio Superior de Berlín.

Entre otros Premios ha ganado el de la Crítica (1952), la Cruz Federal de Servicios Distinguidos, el Premio de la Ciudad de Berlín (1965), etc.

Los mejores directores se disputan su colaboración y ha grabado gran cantidad de discos.

CHRISTA LUDWIG — WALTER BERRY

Christa Ludwig, cuyos padres eran ambos conocidos cantantes, debutó a los 18 años como "Príncipe Orlowsky" en "El Murciélago". Creciendo en una casa en la que se respiraba música, empezó a cantar arias de coloratura a los tres años, y a los ocho la pieza que más éxitos le reportaba era la gran aria de la "Reina de la Noche". Su voz infantil de soprano ligera se convirtió con la madurez en mezzo-soprano, pero conservó su afición a la coloratura, cantando por ejemplo la "Rosina" y la "Angelina". Su madre fue su única profesora.

De 1946 a 1952 cantó en la Ópera de Frankfurt; de 1952 a 1954, en la de Darmstadt, y de 1954 a 1955, en la de Hannover, debutando en 1955 en la Ópera de Viena, donde se quedó hasta ahora. Su debut como "Cherubino" en una representación de "Las bodas de Fígaro", junto a todas las grandes estrellas de aquel teatro, fue triunfal, y le abrió las puertas de todos los teatros del mundo (Metropolitan, Chicago, Scala, Berlín, Munich, Roma, Tokio, Salzburg, etcétera). Ha participado en muchas grabaciones de ópera, como "Fidelio" (Leonora), "Lohengrin" (Ortrud), "Norma" (Adalgisa), etc.

Christa Ludwig tiene una afición especial a los recitales de Lieder, que da sola o en compañía de su esposo, el barítono Walter Berry, con el que se casó en 1957.

Walter Berry procede de una familia vienesa, en la que se hacía mucha música. Como Christa Ludwig, también recibió desde muy niño sus primeras lecciones de piano. Al terminar sus estudios escolares ingresó en la Escuela de Ingenieros. Para ganar un poco de dinero tocó el piano durante dos años en una orquestina de jazz. Su primer contacto con el canto lo tuvo en el coro de la iglesia, donde su padre tocaba el violín. Debido a su hermosa voz de barítono le hicieron cantar muchos solos, siendo oído por un cantante de la Ópera — Endre Koreh — quien le hizo entrar en la Academia. Tenía 17 años, y sus maestros allí, fueron Hermann Gallos, Hans Duhany y Josef Witt. Ganó el primer premio en el Concurso Mozart de Viena y en el Concurso de Ginebra. Fue contratado por la Ópera de Viena en 1950, iniciando su carrera internacional a raíz del «Masetto» que cantó en 1953 en los Festivales de Salzburg, bajo la dirección de Wilhelm Furtwängler. Hasta 1955 sólo cantaba Mozart (Fígaro, Leopoldo, Masetto, Papageno...), pero a partir de este año empezó a ampliar su repertorio. En el Festival de la reapertura de la Ópera de Viena (1955) cantó el «Wozzeck», dirigido por Karl Böhm; después ha cantado, entre otros papeles, Escamillo, Scarpia, Johanaan, Amonasro, Pizarro, Klingsor, Kothaer, Olivier, Barak, etc...

Da también muchos recitales de Lieder y Oratorio y ha grabado muchísimos discos. Colabora en los Festivales de Salzburg desde 1951 y ha participado en todas las óperas estrenadas allí.

Desde 1961 Christa Ludwig y Walter Berry pertenecen también a la Ópera de Berlín. En la representación de «Aida», que dirigió Karl Böhm al inaugurarse recientemente el nuevo teatro, con Wieland Wagner de regidor de escena, cantaron los papeles de Amneris y Amonasro. También colaboraron en el «Fidelio» que dirigió Karajan para reinaugurar la Ópera de Munich (Leonora y Pizarro), y cantaron estos mismos papeles, dirigidos por Karl Böhm, en la visita que hizo a Tokio la Ópera de Berlín.

En 1959 nació su hijo Wolfgang.

ANTON DERMOTA

Anton Dermota nació en Kropa (Yugoeslavia). Cursó sus estudios musicales en el Conservatorio de Laibach, y con la profesora de canto Frau Rada, en Viena.

En 1936, Bruno Walter le contrató para la Ópera de Viena, de la que es, desde entonces, primer tenor lírico, y aquel mismo año colaboró por primera vez en los Festivales de Salzburg.

Como cantante de Lieder, oratorios y ópera, ha actuado por toda Europa, habiendo realizado diversas tournées a América y Australia.

Se ha hecho especialmente célebre en todo el mundo por su interpretación de la música de Mozart, calificada por la prensa y el público internacionales como modélica y auténtica.

En 1946 le fue concedido, como reconocimiento a sus méritos, el título austriaco de «Kammersänger».

En 1945 le concedieron la Medalla Mozart, y en 1960 la Cruz de Honor para el Arte y la Ciencia, y la Medalla Nicolai de la Filarmónica de Viena.

El mismo año ganó la Medalla de Plata del Sumo Pontífice.

En 1965 el Presidente austriaco le ha concedido el título de profesor.

Ha grabado numerosos discos de Lieder y Arias, y algunas grabaciones integrales de óperas como «La Flauta Mágica», «Don Juan», «Così fan tutte», etc., así como el «Requiem» de Mozart.

I SOLISTI VENETI

El continuo progreso de los recientes estudios históricos sobre la música del siglo XVIII, y el deseo de superar una tradición en la interpretación, originado en estos últimos años, que busca inspirarse directamente en el ambiente veneciano de aquel siglo, tan rico en color y virtuosismo, son los factores que más influyeron en un grupo de músicos, jóvenes en su mayoría, para decidir fundar el conjunto de cámara «I Solisti Veneti», en Padua, en 1959.

Su propósito era recibir, aunque con diferentes medios y en un mundo profundamente cambiado, el espíritu de una época sumamente rica en obras maestras, y más aún, difundir partituras contemporáneas y románticas, que son raramente interpretadas debido a su instrumentación poco usual.

Para asegurar una sólida base histórica a sus versiones, los «Solisti Veneti» organizan conferencias sobre sus interpretaciones musicales, a cargo de renombrados musicólogos e intérpretes.

La seriedad de su intención, su preparación técnica y la exuberancia de sus interpretaciones han afirmado rápidamente el prestigio de «I Solisti Veneti». Su repertorio ha sido aplaudido en muy distintos países: desde Islandia a Turquía, del Líbano al Japón, pasando por Gran Bretaña, Irlanda, Suecia, Noruega, Dinamarca, Austria, Alemania, Bélgica, Holanda, Luxemburgo, Hungría, Checoslovaquia, Persia, Pakistán, Tailandia, Filipinas, etc., obteniendo siempre el aplauso entusiasta y unánime del público y la crítica.

Han tomado parte en diversos Festivales, en la conmemoración del 80 aniversario del Rey Gustavo de Suecia, y han grabado numerosos discos. Su director, Claudio Scimone, ha sido elegido para dirigir la clase de música de cámara del Conservatorio «Beneditto Marcello» de Venecia.

Recientemente han ganado el Premio Nacional «Diapasón» 1965.

I SOLISTI VENETI: Piero Toso (primer violín)
Fernando Zampieri (primer violín)
Ferruccio Sangiorgi (primer violín)
Ronald Valpreda (segundo violín)
Bruno Zanella (segundo violín)
Vito Prato (segundo violín)
Aldo Bennici (viola)
Sergio Paulon (viola)
Max Cassoli (violoncelo)
Gianni Chiampan (violoncelo)
Emilio Benzi (contrabajo)
Edoardo Farina (continuo)

CUARTETO PARRENIN

Mundialmente conocido por sus conciertos y grabaciones, este conjunto fue fundado en París en 1944.

Después de cuatro años de trabajo constante, se presentó ante el público de París, siendo colocado unánimemente por la crítica al nivel de los más famosos. Este juicio fue confirmado por los jurados de los Concursos Internacionales de París, Ginebra y Lieja, en los que obtuvieron los Primeros Premios.

En julio de 1955, la audición integral de los Cuartetos de Bartók, que por primera vez interpretaba en París un conjunto francés, fue considerada por la prensa como el acontecimiento de la temporada. La grabación de estas obras para la casa Vega, les valió el Gran Premio del Disco.

En los últimos diez años el Cuarteto Parrenin ha actuado en los cinco continentes, ofreciendo cada temporada de 120 a 160 conciertos. Sus constantes actuaciones en los Estados Unidos, Japón y Rusia se ven coronadas por clamorosos triunfos.

El Cuarteto ha celebrado ya más de 2.000 conciertos y su nombre figura en los programas de los Festivales de Salzburgo, Darmstadt, Berlín, Edinburg, Aix-en-Provence, Zagreb, Budapest, Helsinki, Oslo, Roma, Venecia, y también en San Francisco, México, Río de Janeiro, Tokio, etc.

Cada temporada ofrecen varios estrenos de obras contemporáneas, enriqueciendo así constantemente su repertorio que consta ya de más de 150 obras, que van desde Haydn a Boulez.

De ellos dijo Claude Samuel:

“Si no hubieran consagrado tantas horas al arte de nuestro tiempo, este arte no sería exactamente lo que es, y el nombre de los Parrenin está ya inscrito en todas las historias de la música moderna.

Se necesita mucho gusto, ciencia y paciencia para traducir con expresión y rigor los Seis Cuartetos de Bartók, la Suite Lírica de Alban Berg o el Cuarteto de Mayuzumi.

Pero el mérito esencial de los Parrenin es el de no soñar más que en la música (sea cual sea su estética), y de eclipsarse ante sus creadores siguiendo escrupulosamente el espíritu y la letra de las partituras.

¿No es la manera más notable de servir a la Música? ¿Y la única posible?”



ORQUESTA MUNICIPAL DE BARCELONA

I SOLISTI VENETI, dirigidos por CLAUDIO SCIMONE





CUARTETO PARRENIN

AGRUPACIÓN CORAL DE CÁMARA DE PAMPLONA



AGRUPACION CORAL DE CAMARA DE PAMPLONA

Fue fundada en el año 1946 por el maestro Luis Morondo, con el fin de dar a conocer la música española de los siglos XV, XVI y XVII. Después amplió su repertorio a toda clase de música coral, aunque siguió cultivando la música española antigua que, en sus incontables jiras de conciertos por Europa, África y América, ha dado a conocer a los más diferentes públicos.

La Coral de Cámara de Pamplona ha interpretado ya dos mil conciertos aproximadamente, en sus respectivas jiras por España, Francia, Portugal, Argelia, Marruecos, Alemania, Holanda, Italia, Bélgica, Suiza, Austria, Argentina, Uruguay, Chile, Brasil, Estados Unidos, Canadá...

Ha sido solicitado su concurso repetidas veces para intervenir en las Semanas Internacionales de la Música de la Abadía de Royaumont (París), Alsacia, Aix-en-Provence, Divonne, Strasbourg, Argel, Castillo de Vicennes, Auvernia, Gascuña, Graz, Coutraí, Lieja, Namur, Besançon y Viena; en los Festivales de Música de las Islas Canarias, Nantes, Segovia, Granada, Gijón, Córdoba y San Sebastián; Festivales de las Noches de Borgoña (Autun y Dijon), y Festivales de «Dos Mundos», en Spoleto.

Poseen las siguientes condecoraciones y premios: Primer Premio y Gran Premio de Honor en el I Certamen Internacional de la Ciudad de Lille, Trofeo y Medalla del Festival de Argel, Medallas de las ciudades de Viesen, Rheydt y Solingen, Medalla de Oro de la ciudad de San Nicolás (Argentina), Diploma del Colegio de Críticos Musicales de Sud América al mejor conjunto que ha visitado América del Sur, Medalla de Oro de la ciudad de Vicennes, Encomienda de la Orden del Mérito Civil, Medalla de Oro de la ciudad de Lille, Encomienda de la Orden de Alfonso X el Sabio, Socio de Honor de la Agrupación Musical Universitaria.

Ha impresionado medio centenar de grandes discos en las casas grabadoras de mayor renombre universal en diversas ciudades, descollando entre ellos la comedia armónica «Amfiparnasso», de Orazio Vecchi, la obra cumbre del renacimiento italiano.

SERGE BAUDO

Nacido de una familia de músicos (su padre es oboe de la Orquesta de la Ópera, y su tío el violoncelista P. Tortelier), Serge Baudo es el ejemplo del artista en quien la tradición hereditaria se une a los dones desarrollados por una completa formación musical.

Obtiene cuatro premios en el Conservatorio Nacional de París: de armonía, música de cámara, percusión y dirección de orquesta, y muy pronto demuestra sus cualidades como ejecutante, compositor y director. A partir de 1951 se decide por esta última especialidad y ofrece al público del Ciclo Cultural del Conservatorio obras modernas poco conocidas.

En 1952 asume la dirección de la Asociación de Conciertos Lamoureux, y el T.N.P. le da a conocer al público del Palais de Chaillot. A partir de 1954 aparece regularmente en los programas de radio, dirigiendo grandes asociaciones sinfónicas. La Radio Francesa nombra a Serge Baudo director musical y conductor permanente de la Orquesta de Radio Niza. Durante cuatro años dirige numerosos conciertos en aquella ciudad, con los más renombrados solistas, y adquiere un profundo conocimiento de las obras maestras de la música, dirigiendo composiciones de Bach, Vivaldi, Telemann, Beethoven, Mozart, Haydn, Brahms y compositores modernos, de cuyas obras ofrece admirables creaciones.

Su fama, siempre en aumento, le proporciona contratos en Suiza, Holanda, Israel, Checoslovaquia y Turquía. Desde 1959 participa anualmente en el Festival de Aix-en-Provence.

Claude Rostand escribe sobre Serge Baudo: «Su arte es muy característico del estilo francés de dirección de orquesta. Sobriedad de gestos, claridad en las indicaciones, presencia convincente tanto para los ejecutantes como el auditorio, precisión y elegancia en el fraseo, naturaleza a la vez intensa y sutil, conocimiento profundo de los textos y estilos de los diferentes autores.

Su gran carrera mundial comienza en el momento en que la Scala de Milán le invita a dirigir «Pelléas y Melisande», de Debussy, dentro de las festividades del centenario, en sustitución de Karajan que se hallaba enfermo.

Baudo es invitado después a dirigir en Berlín, Suiza, Italia, Inglaterra, y en 1964 realiza una tournée por Rusia y Checoslovaquia.

Sus numerosas grabaciones le han valido tres Grandes Premios de la Academia del Disco Francés.

Se le nombra oficialmente director de la Orquesta de la Ópera de París y la Radio Francesa.

En enero de 1965 Serge Baudo dirige el gran reestreno del «Baile de Máscaras», de Verdi, en la Ópera de París. La prensa y el público acogen con entusiasmo esta serie de representaciones de la ópera de Verdi. En la función inaugural, las demostraciones del público ovacionando a los intérpretes y a su director, se prolongan durante 15 minutos.

En febrero de 1965 dirige en París un gran concierto de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, con Samson François como solista.

En el mismo mes, Baudo dirige en la RAI en Milán en un gran concierto público, en el que se interpreta por primera vez la 2.ª Sinfonía de Mendelssohn, con coros, obra magnífica, muy cercana a la 9.ª Sinfonía de Beethoven, pero muy raramente interpretada.

En marzo y abril de 1965 se presenta en Barcelona, en los Conciertos de Cuaresma organizados por el Orfeó Català y Juventudes Musicales, al frente de la Orquesta Municipal. Y dirige en Francia y en Italia una serie de representaciones de «Pelléas y Melisande», con el reparto de la Ópera de París (Denise Duval, Michel Roux, André Vessières, Jacques Jansen).

Sus conciertos siguen sucediéndose: Festival Gulbenkian, de Lisboa; Festival de Atenas (con Oistrach); dirige para la Televisión Francesa «Juana de Arco en la Hoguera», de Honegger; «Cosi fan tutte», en Aix-en-Provence; «Don Juan», en Niza, y su segunda presentación ante el público de Barcelona en el III Festival Internacional.

RAFAEL FERRER

Rafael Ferrer nace en San Celoni el 22 de mayo de 1911. A los cuatro años, con las primeras letras, recibe las primeras lecciones de música de su padre. A los doce entra en contacto con Eduard Toldrà, que será su maestro y guía permanente, en especial en las disciplinas del violín y dirección de orquesta. A los quince años termina, con las máximas calificaciones, sus estudios en el Conservatorio Superior Municipal de Música. Sus maestros en este centro fueron Lluís Millet y Enric Morera.

Como violinista formó parte de diversos conjuntos de cámara, entre ellos el Quinteto Catalán, el trío Pro-Arte, la Agrupación de Cámara Eduard Toldrà, y de varias Orquestas, entre ellas la de Pau Casals. Al fundarse la Orquesta Municipal de Barcelona obtiene, por oposición, el cargo de violín concertino.

De 1934 a 1940 es profesor auxiliar de violín del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona. Ha dirigido las Orquestas Nacional de España, Municipal de Valencia, Filarmónicas de Zaragoza y Barcelona, Sinfónica de Barcelona, del Gran Teatro del Liceo, Sinfónicas de San Sebastián y Bilbao, de Cámara de Madrid, de la «Société des Concerts du Conservatoire de Paris», etc., y en los Festivales de Granada, Santander, Vigo, etc. En 1962 dirige en el Gran Teatro del Liceo el estreno de la ópera de Montsalvatge «Una voz en off». Como compositor obtiene el Primer Premio Extraordinario del Conservatorio del año 1950. En 1952 estrena el Ballet «Romance de la Fragua» en el teatro de los Campos Elíseos de París. Y en 1962 obtiene el premio de la Radiodifusión Italiana (RAI) a la mejor obra musical con texto escrito para la radio, concurso en el que tomaron parte las principales emisoras europeas y americanas. Actualmente es subdirector de la Orquesta Municipal de Barcelona.

Participó en los I y II Festivales Internacionales de Música en Barcelona, dirigiendo respectivamente los conciertos de clausura e inauguración de los mismos.

ENRIQUE GARCÍA ASENSIO

Nació en Valencia, el 22 de agosto de 1937. Cursó la carrera de violín en el Real Conservatorio de Música de Madrid, bajo la dirección del catedrático don Luis Antón, y con su padre, don Enrique García Marco, ambos componentes de la Agrupación Nacional de Música de Cámara. También hizo los estudios de Armonía y Composición con los catedráticos don Victorino Echevarría y don Julio Gómez, respectivamente.

A lo largo de su carrera, obtuvo: Premio Extraordinario de Música de Cámara, Premio de Interpretación de Mozart, Premio Provincial del S.E.U., Premio Nacional de Violín y Premio Fin de Carrera, del Conservatorio de Madrid.

Al crearse la Orquesta de este Conservatorio fue nombrado Director Titular de la misma, con la que realizó una brillante labor que le animó a ampliar sus estudios de dirección en Munich, bajo la enseñanza de los Profesores: Gothold G. Lessing, Kurt Eichhorn y Adolf Mennerich, para lo cual obtuvo la Beca "Ataulfo Argenta", del Ministerio de Educación Nacional. Durante su estancia en Alemania, dirigió varios conciertos a la Amerika Haus Orchester y Akademisches Kammerorchester, obteniendo grandes éxitos.

Durante cuatro años ha asistido a los cursos que en la Academia Chigiana de Siena (Italia), ha dirigido el famoso maestro Sergiu Celibidache.

En 1962 fue presentado por el maestro Celibidache como su mejor alumno y en representación de la Academia Chigiana, para tomar parte en el concurso internacional organizado por la RAI para Directores de Orquesta, resultando vencedor absoluto. En 1963 ganó el premio de la Chigiana para el mejor alumno del curso. En 1962 fue nombrado Director titular de la orquesta y Conservatorio de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria. Ha dirigido las principales orquestas de España. Recientemente ha logrado resonantes éxitos en Madrid para el primer Festival de Música de América y España, I Bienal de Música Contemporánea y XXXIX Festival Mundial de la S.I.M.C.

En el extranjero actuó con las siguientes orquestas: R.A.I. de Nápoles, Milán y Turín, Santa Cecilia de Roma, Orquesta Municipal de Bolonia, Wiener Kulturgesellschaft de Viena, Liverpool, Manchester y otras.

Desde el primero de octubre de 1964 es Director titular de la Orquesta Municipal de Valencia.

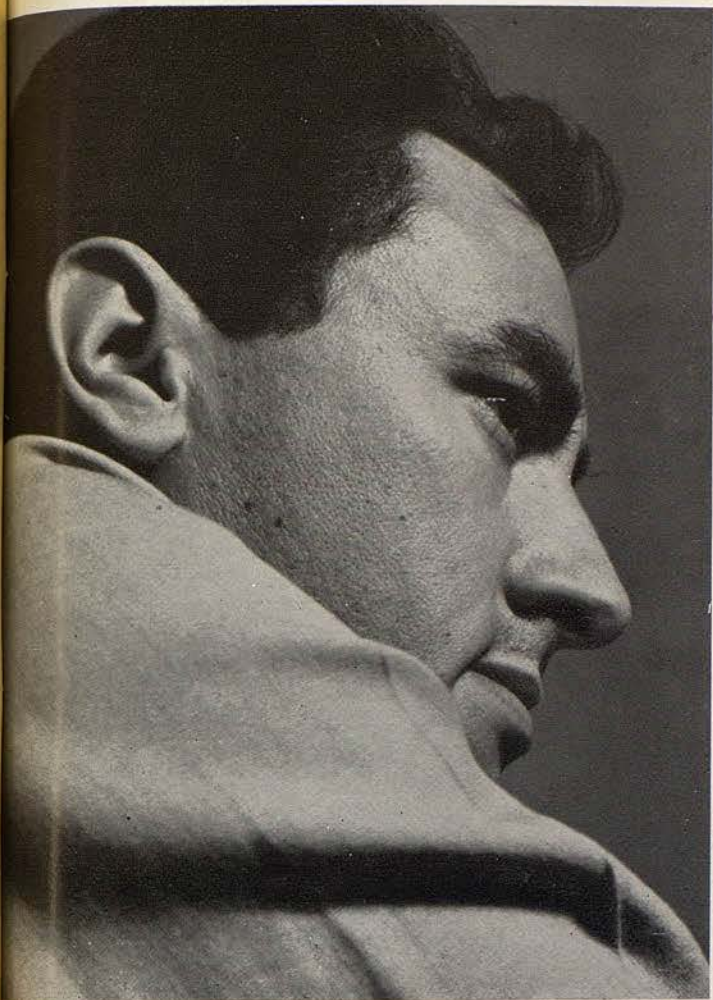
ERNST KRENEK

Ernst Krenek nació en Viena en 1900. Inició sus estudios musicales en 1906. A los 16 años empezó a estudiar con Franz Schreker, en la Academia de Viena primero y después en el Conservatorio de Berlín. Cursó estudios de Filosofía en la Universidad de Viena. Después de vivir una temporada en Suiza, vivió en Kassel durante dos años como director asistente de la Ópera, y después de ejercer el mismo cargo en Wiesbaden, regresó a Viena, en 1928, residiendo allí hasta 1937. Compuso gran número de obras y escribió asimismo muchos artículos para revistas musicales y diarios, así como diversos libros. Estuvo en contacto con los mejores compositores del momento, con quienes sostuvo interesantes polémicas. Dio muchas conferencias por toda Europa. Vino a España por primera vez en 1934. En 1937 hizo su primer viaje a América, adonde emigró el año siguiente, recibiendo en 1945 la ciudadanía americana. Ha sido profesor allí de diversas Universidades, como las de Nueva York, Michigan, Wisconsin, Minnesota, etcétera. Desde 1947 reside en Los Angeles.

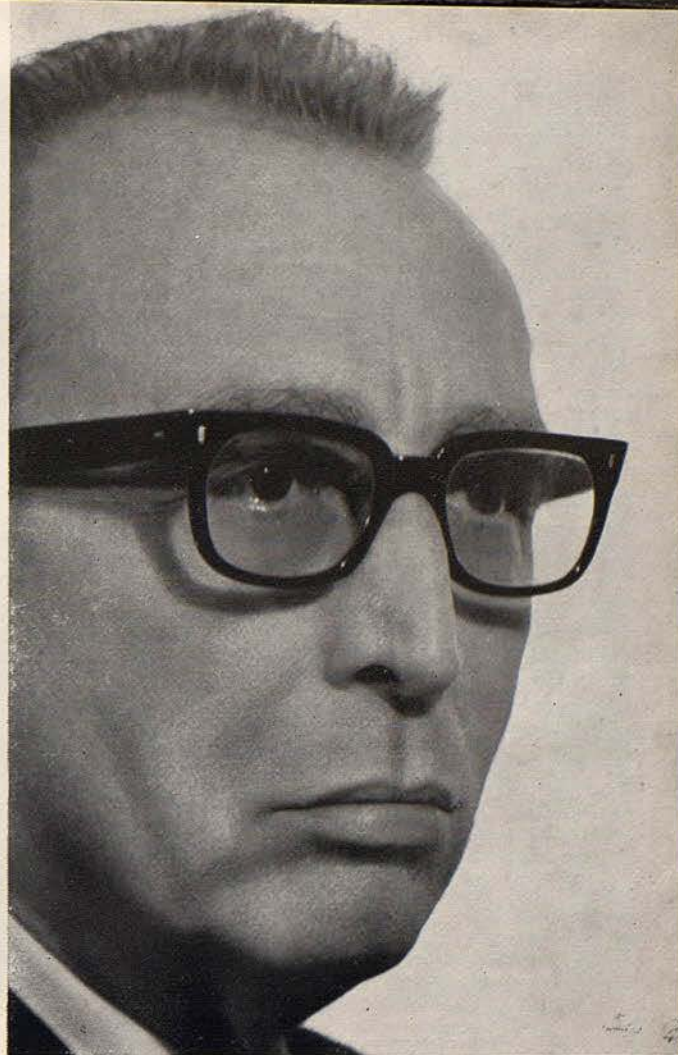
Su producción es copiosísima, abarcando todos los géneros musicales, y sus obras se han difundido por todo el mundo, alcanzando una gran popularidad sus óperas «Carlos V» y «Johnny hace comedia». Tres fragmentos de «Carlos V» fueron dirigidos en Barcelona por Anton Webern en el mismo concierto memorable en que fue estrenado el Concierto de Alban Berg.

En 1935 ganó el Premio de la Ciudad de Viena, y en 1963 el Gran Premio del Estado Austriaco. Es miembro del Instituto Nacional de Artes y Letras de Nueva York, de la Academia de Bellas Artes de Berlín, de la Academia de Música de Viena, y de muchas otras prestigiosas entidades musicales y culturales de todo el mundo.

Ernst Krenek es, sin duda alguna, una de las personalidades más interesantes en el panorama musical de nuestra época.



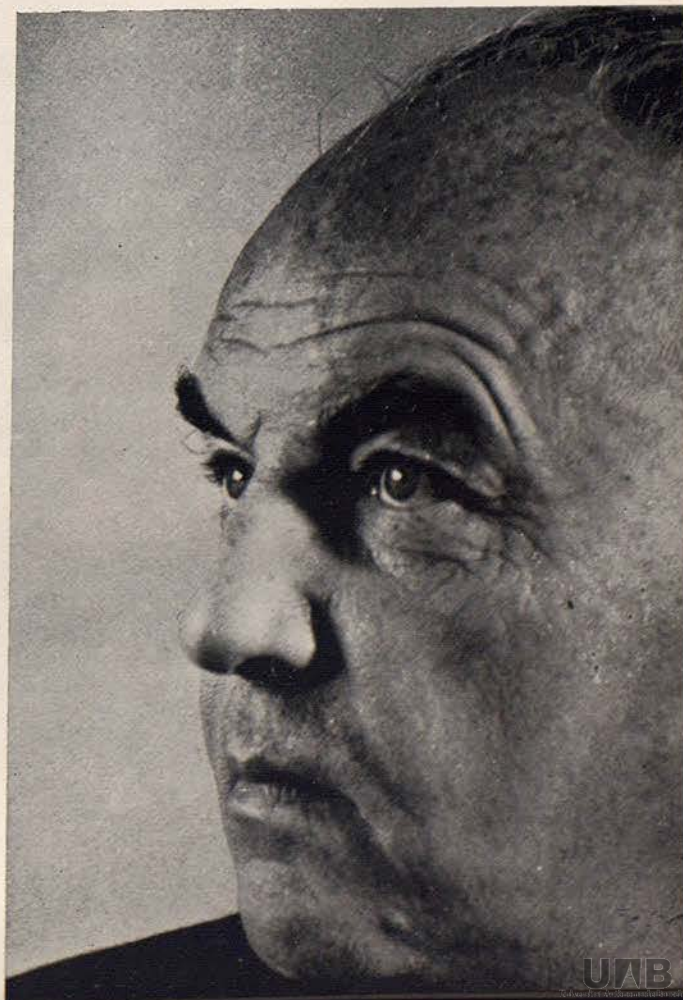
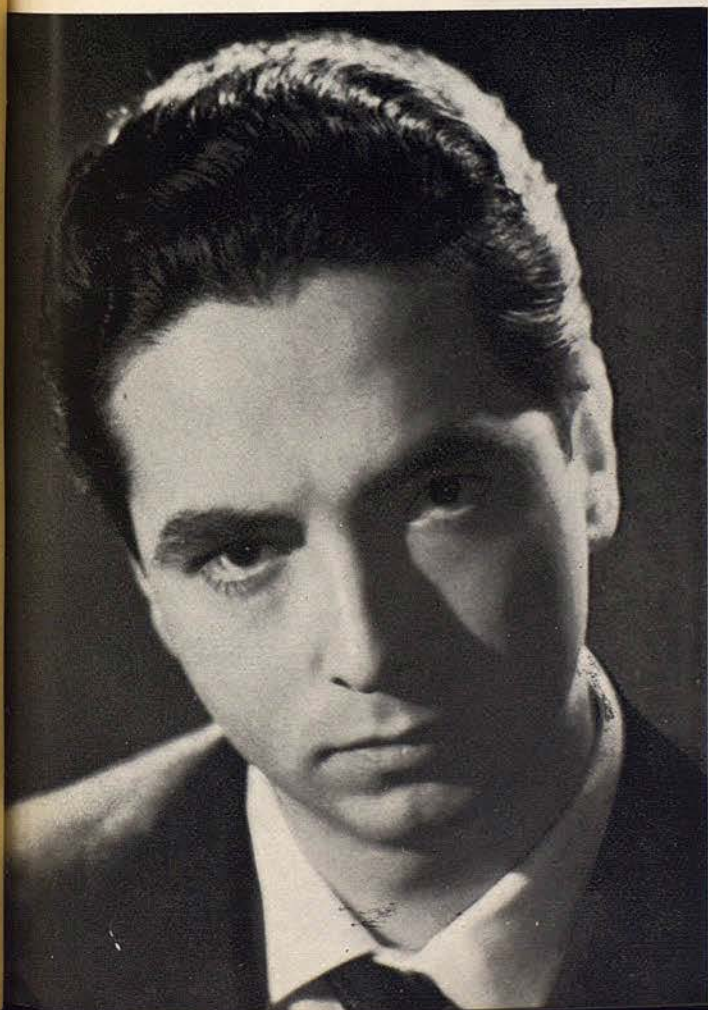
SERGE BAUDO

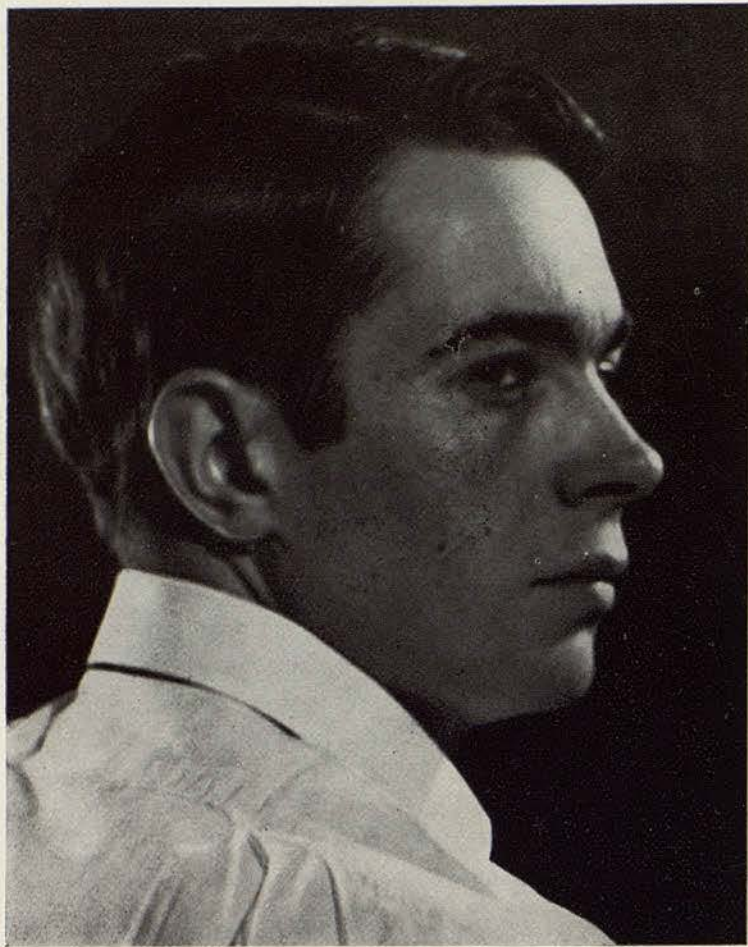


RAFAEL FERRER

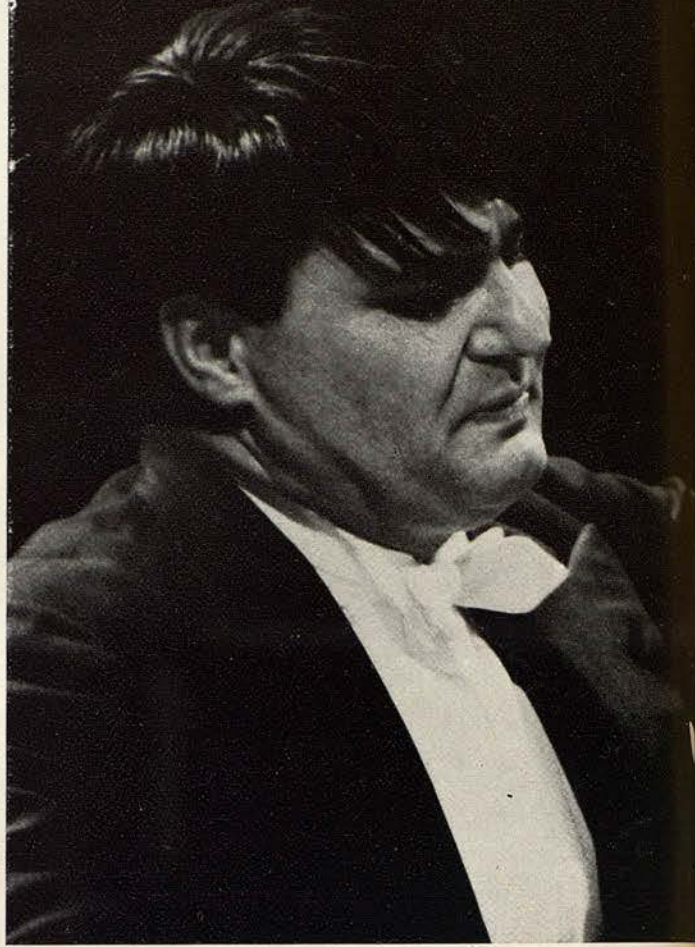
ENRIQUE GARCÍA ASENSIO

ERNST KRENEK





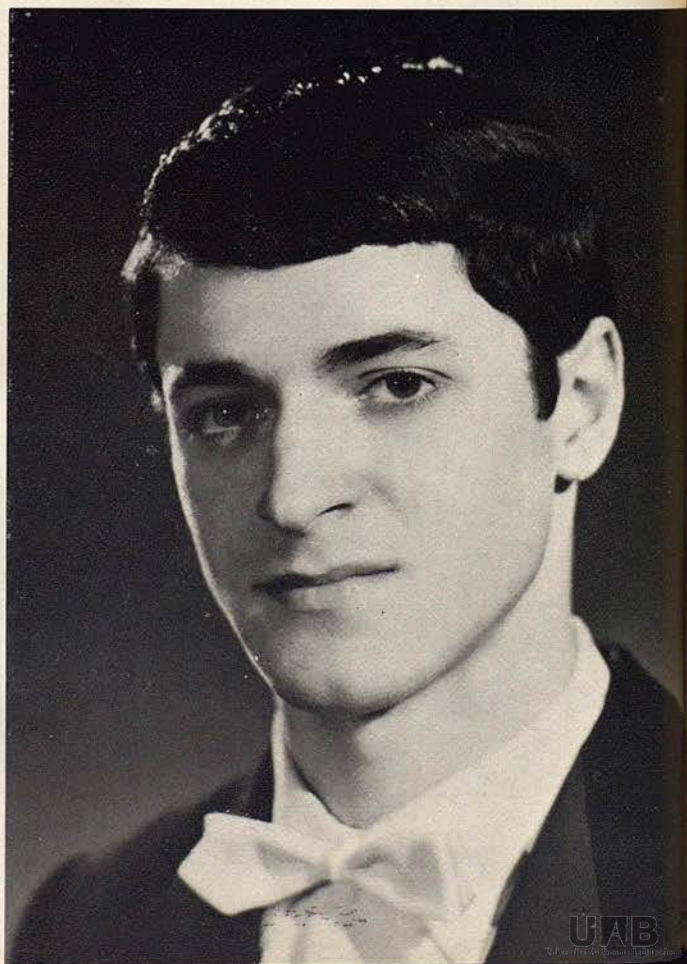
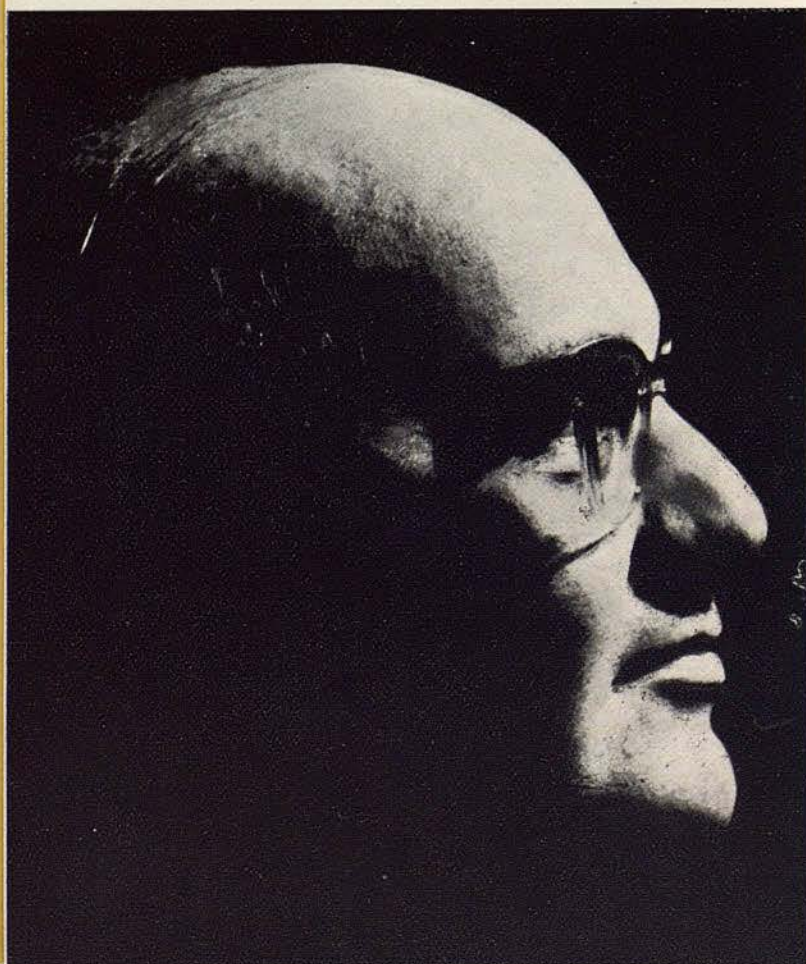
ANTONI ROS I MARBÀ



ANDRÉ VANDERNOOT

ANDOR FOLDES

JOAN FORISCOT



ANTONI ROS I MARBA

Antoni Ros i Marbà, nacido en Barcelona, estudió en el Conservatorio Superior Municipal de Música de esta ciudad con los maestros J. Dotras Vila (piano), Joan Massià (música de cámara), Joaquim Zamacois (teoría, contrapunto y composición) y Eduard Toldrà (dirección de orquesta).

Durante la temporada 1960-1962 realizó una larga tournée por América. Posteriormente trabajó en la Academia Chigiana de Siena siguiendo el curso de dirección de orquesta que dirige el maestro Sergiu Celebidache.

Ha dado en primera audición en Barcelona gran cantidad de obras contemporáneas. Participó en el I Festival Internacional de Música dirigiendo la primera audición en Barcelona del «Canto de la Tierra», de Mahler. En el marco del II Festival Internacional de Barcelona dirigió con un éxito extraordinario la ópera cómica de Toldrà «El Giravolt de Maig».

Participó en el cursillo de dirección de orquesta de Jean Martinon en Düsseldorf, en el que ganó el primer premio, y ha ganado también un Gran Premio del Disco por su grabación de «La Maledicció del Comte Arnau», de Toldrà, de quien es uno de los más capacitados intérpretes actuales. Su último gran triunfo lo obtuvo por las diversas audiciones del «Pierrot Lunaire», de Schönberg, en Barcelona y otras ciudades españolas.

ANDRÉ VANDERNOOT

En la actualidad, Director Musical del "Theatre Royal de la Monnaie" de Bruselas, y consejero artístico de la Sociedad Filarmónica de la misma ciudad, André Vandernoot recorrió sucesivamente todas las etapas que le han conducido de joven estudiante en la Academia de Música de Viena a su actual reputación internacional.

Ha dirigido en Viena, París, Londres, Berlín, Montecarlo, Oslo, Ginebra, Lausanne, Barcelona, Madrid, Lisboa, Budapest, Zagreb, Chicago, Pittsburgh, Dallas, Los Angeles, Montreal, Méxicó, Caracas, Santiago, Buenos Aires y Tokio. Ha participado en los festivales de Primavera de Praga, de Aix-en-Provence, el Gulbenkian de Lisboa y el Festival de las Naciones en París.

Ha dirigido las Orquestas Filarmónica de Berlín, Filarmónica de Viena, Sinfónica de Viena, Filarmónica de Londres, Real Filarmónica de Londres, la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París, la Nacional de París, etc.

André Vandernoot ha realizado numerosas grabaciones con las mejores orquestas europeas y con solistas de la fama de Léonid Kogan, Emile Guillels, Christian Ferras, Gérard Souzay, György Cziffra y Christa Ludwig.

En el dominio de la ópera, ha colaborado con grandes directores de escena, como Wieland Wagner, Franco Zeffirelli, Hans Graf y cantantes del renombre de Elizabeth Schwarzkopf, Anja Silja, Jean Madeira, Pilar Lorengar, Helga Pilarczyk, Wolfgang Windgassen, Josef Greindl, Walter Berry, Hans Beirer, Astrid Varnay, Regine Crespin, etc.

ANDOR FOLDES

A la edad de cinco años, Andor Foldes hizo su primera aparición en público en su ciudad natal, Budapest, tocando un concierto de Mozart. A los nueve años tocó el Concierto N.º 1 de Beethoven. Y después de establecer por todo el mundo, entre París y Tokio, entre Nueva York y Buenos Aires, una gran reputación como uno de los pianistas con más repertorio (una vez, en 1959, en Australia, con la Orquesta Sinfónica de Sidney, interpretó en dos semanas 22 conciertos diferentes), consagra su vuelta a sus dos grandes favoritos: Beethoven y Mozart.

A parte sus 62 conciertos anuales por las grandes metrópolis europeas, Foldes ha viajado mucho a ultramar. Ha dado conciertos en todas las ciudades de Estados Unidos, en todos los países de América del Sur, en África, Australia, Nueva Zelanda, Japón, etc.

Recientemente ha realizado una extensa gira por Irán, India, Tailandia, Malasia, Filipinas, Hong-Kong y Japón. Dio un concierto privado para los Emperadores persas, y uno en Nueva Delhi para el primer Ministro, correspondiendo a una antigua invitación de Nehru.

Le han sido concedidas importantes condecoraciones. El Presidente Lübke, de Alemania Occidental, le concedió la Gran Cruz de Servicios Distinguidos, siendo, con Menuhin, los únicos artistas no alemanes que han recibido este honor. También es Oficial del Mérito Cultural y Artístico de la Ciudad de París.

En las pocas ocasiones en que puede retirarse a su casa junto al lago de Zürich, disfruta con su esposa de su gran colección de pinturas contemporáneas y de su enorme biblioteca. El mismo Foldes es un buen escritor. Su primer libro, sobre la manera de tocar el piano, ha sido traducido a todas las lenguas europeas y ha alcanzado trece ediciones en el Japón.

JOAN FORISCOT

Nació en 1946 en Parets del Vallés (Barcelona).

Cursó sus estudios de trompeta en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona y también de piano y armonía, con el catedrático de dicho Conservatorio, Josep Poch, habiendo obtenido el Premio de Honor de piano en el curso 1961-1962.

En 1964, tras reñidas oposiciones, ganó el Primer Premio de Música del Gobierno Francés, para ampliar estudios con el profesor de trompeta Roger Delmotte.

Ha dado varios recitales en España y en el extranjero, conciertos en París, Berlín, Viena, etcétera, y también colaboró en calidad de Facultativo en un curso de Orquesta Internacional que se celebró en Berlín del 17 de julio al 15 de agosto del presente año.

Fue uno de los tres elegidos para representar a Barcelona en el Congreso Internacional de la FIJM en Viena.

Finalmente, la Fundación Juan March le ha concedido una beca para continuar trabajando con Delmotte, de quien es su discípulo predilecto.

IRMGARD SEEFRIED

Irmgard Seefried nació en Köngetried (Baviera). A los cinco años empezó a estudiar música con su padre, cantando en público por primera vez a los ocho años, y debutando en la ópera a los once, interpretando el papel de «Hänsel» en la popular ópera de Humperdinck.

Después de sus brillantes estudios en el Conservatorio de Augsburg fue llamada por Herbert von Karajan a la Ópera de Aachen. Allí alternó su trabajo en la Ópera con los conciertos sacros que dirigía Theodor Rehm.

Debutó en Viena en 1943, cantando la «Eva» en una representación de «Los Maestros Cantores» que dirigía Karl Böhm, en la famosa Staatsoper, a la que quedó ligada desde entonces. Alterna sus compromisos en este teatro con cortas temporadas en la Scala, el Metropolitan, el Covent Garden y las Operas de Chicago y San Francisco. Desde 1946 es una de las grandes atracciones de los Festivales de Salzburg, y ha actuado en casi todos los Festivales Europeos.

Gran intérprete del Lied y del Oratorio, ha recorrido varias veces toda Europa, América, Australia y Japón, debutando en Barcelona el pasado invierno presentada por el Patronato Pro Música.

Irmgard Seefried se casó en 1948 con el violinista vienés Wolfgang Schneiderhan, del que ha tenido dos hijas: Bárbara (1950) y Monika (1957).

ERIK WERBA

Erik Werba, nacido en 1918 en Baden, cerca de Viena, donde su padre era director de orquesta, trabaja en Viena como pianista, pedagogo y musicólogo. También como compositor, al que hay que contar entre los líricos austríacos.

Ha obtenido una celebridad mundial como acompañante de Lieder, especialidad en la que ha sobresalido extraordinariamente. Ha acompañado a los mejores cantantes actuales en sus jiras por toda Europa, América, Japón, Australia, Nueva Zelanda, etc., y en sus actuaciones en la mayoría de los Festivales europeos.

Su labor pedagógica la desarrolla en las Academias de Viena y Graz, donde dirige cursos de Lied, y en los cursos de verano del Mozarteum de Salzburg. Ha dado también cursos de Lieder en Estocolmo, Bruselas, Tokio, Helsinki y Copenhague.

Como musicólogo, trabaja desde 1946 en los periódicos vieneses y colabora en diversas revistas musicales. Ha publicado una biografía del impresionista austríaco Joseph Marx y un trabajo: «El papel y la importancia del cantante desde Homero hasta Pindaro». Como presidente de la Sociedad Mozart de Viena ha dado un gran impulso a esta asociación.

Ha aceptado formar parte del jurado del III Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas en diciembre próximo, lo que representa un gran privilegio para Barcelona.

WOLFGANG SCHNEIDERHAN

Wolfgang Schneiderhan nació en Viena en 1915. Empezó sus estudios musicales a los tres años, debutando públicamente a los cinco. Sus profesores fueron Ottokar y Seelik y Julius Winkler. A los once años inició su carrera de concertista, pasando luego a ocupar el puesto de concertino en la Orquesta Sinfónica de Viena primero, y después en la Orquesta Filarmónica, puesto que dejó en 1949, obligado por su brillante carrera internacional.

Fundó, en 1937, un cuarteto que se hizo famoso: el Cuarteto Schneiderhan, con el que recorrió todo el mundo, actuando también en Barcelona. Se separó del cuarteto en 1951. Entre 1949 y 1955 formó un celebrado Trio con Edwin Fischer y Enrico Mainardi.

Fue nombrado profesor del Conservatorio de Viena a los 23 años, y también del Mozarteum de Salzburg, donde dirigía los cursos de violín durante los Festivales. En 1948 le confiaron asimismo la clase de virtuosismo de violín del Conservatorio de Lucerna, con cuyos alumnos formó el conjunto «Festival Strings Lucerne», que ha recorrido todo el mundo.

En 1948 se casó con la famosa soprano Irmgard Seefried.

Hemos de agradecer a Wolfgang Schneiderhan, músico eminentemente vienés, por nacimiento y formación, que haya querido ofrecer al público de Barcelona un programa dedicado a los grandes «clásicos vieneses».

WALTER KLIEN

En el año 1957 Walter Klien fue invitado por Herbert von Karajan para actuar en lugar de David Oistrach, repentinamente enfermo, en su ciclo de conciertos para la «Sociedad de Amigos de la Música» en Viena. El éxito sensacional de este concierto le proporcionó a Walter Klien invitaciones para actuar con importantes orquestas europeas y prominentes directores, como Schuricht, Sawallisch, Wallberg, Rieger, Scherchen, Andreac, etc.

Walter Klien nació en Graz (Austria) en el año 1928, y recibió sus primeras clases de piano a los cinco años de edad. Su educación musical tuvo lugar más adelante, en Frankfurt, con Kurt Thomas (composición y dirección de orquesta) y con Rudolf Haller (piano). En Graz y en la Academia de Música de Viena continuó sus estudios con Josef Dichler (piano). Posteriormente estudió composición con Paul Hindemith y perfeccionamiento pianístico con Arturo Benedetti-Michelangeli.

Walter Klien ha ganado varios Concursos Internacionales, como son, el «Ferruccio Busoni» (Bolzano), y el «Marguerite Long-Jacques Thibaud» (París), recibiendo en el año 1953, en Viena, el prestigioso Premio «Bösendorfer».

Desde el año 1954 actúa Klien en los grandes centros musicales europeos. Su primera jira de ultramar lo llevó en el año 1956 a Sudáfrica, donde tuvieron lugar varios Festivales Mozart. El éxito fue resonante y Klien fue invitado para una nueva jira, al año siguiente, que abarcó toda África.

Jiras posteriores lo llevaron a Sudamérica, Cercano Oriente, China y Japón. Walter Klien actúa anualmente en el Festival de Viena, y ha actuado en los Festivales de Praga, Copenhague, Salzburg, Prades, etc.

En el año 1960, Walter Klien recibió el encargo de grabar la obra íntegra, para piano, de Brahms, y recientemente ha dado en Viena y París la serie completa de las Sonatas de Mozart.

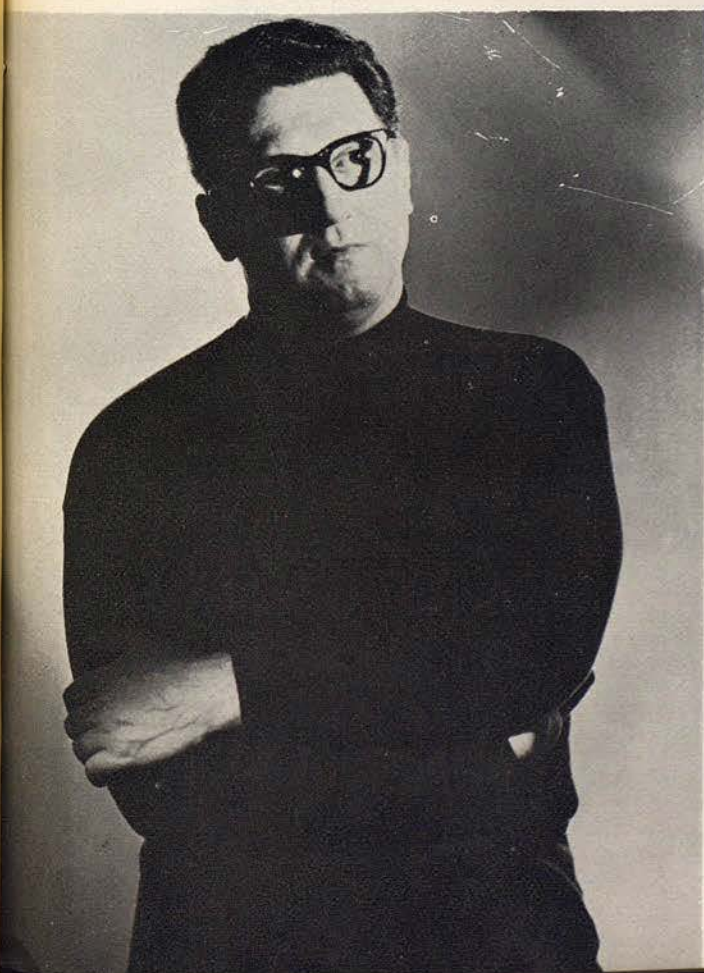


IRMGARD SEEFRIED



ERIK WERBA

WOLFGANG SCHNEIDERHAN

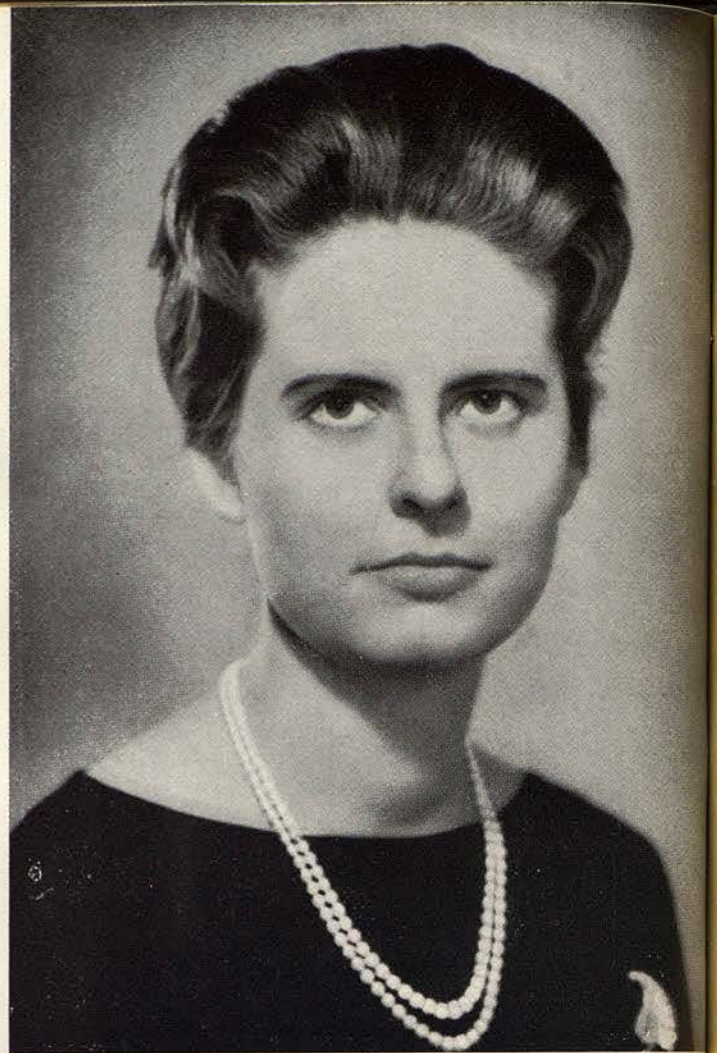


WALTER KLIEN





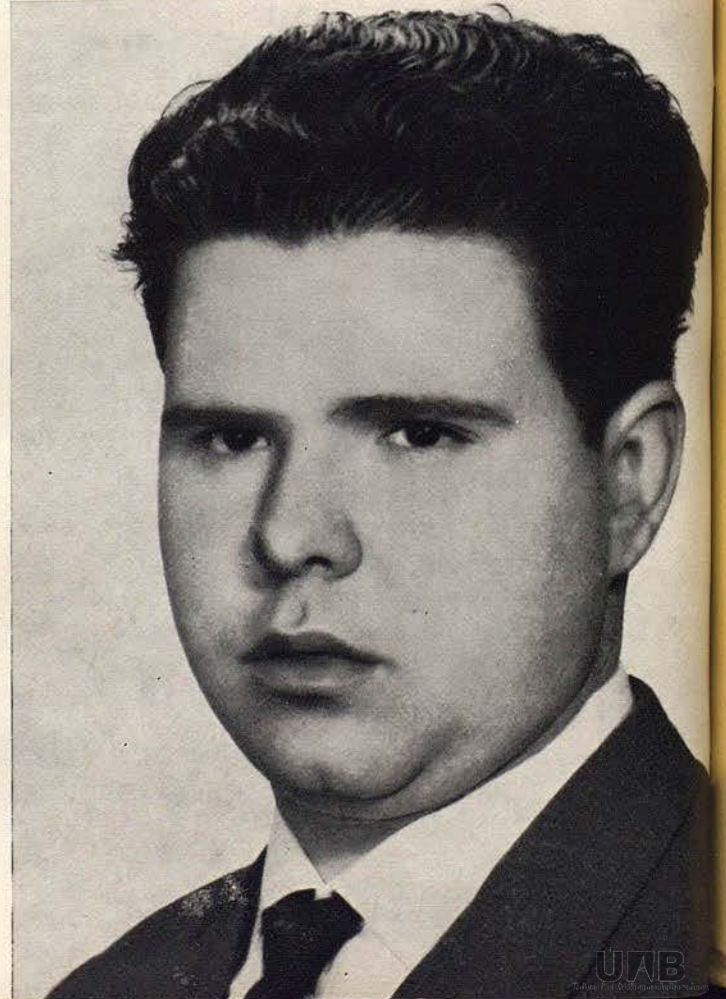
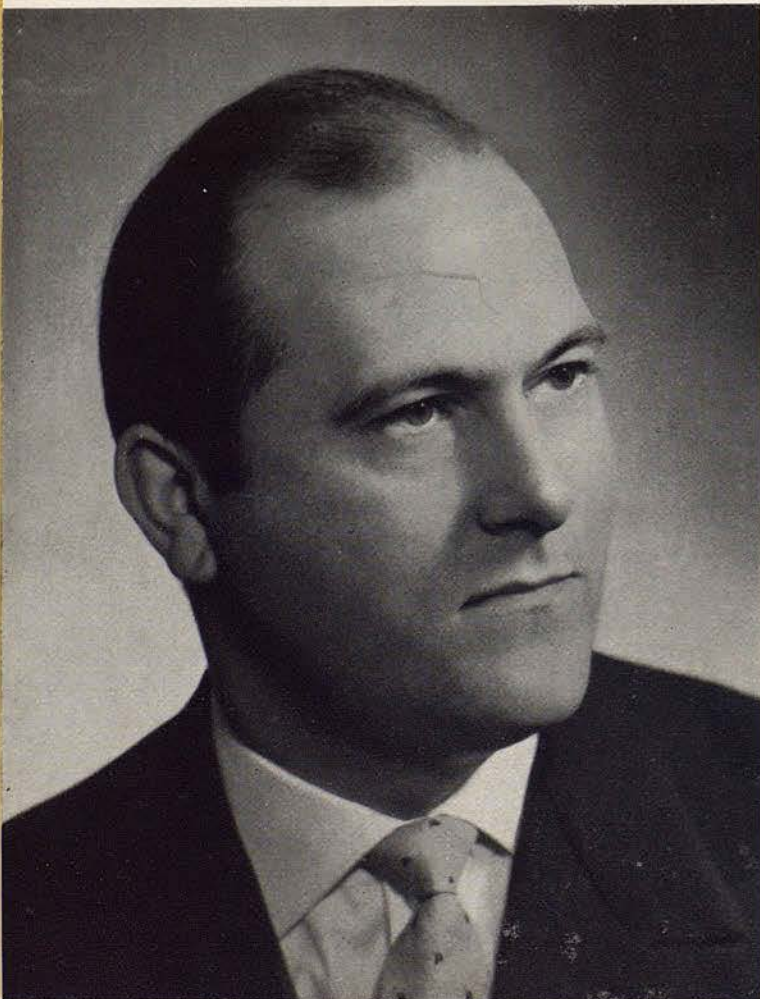
ANDRÉ GERTLER



DIANE ANDERSEN

KURT EQUILUZ

ÁNGEL SOLER



ANDRE GERTLER

Nacionalizado actualmente en Bélgica, André Gertler nació en Budapest. Realizó sus estudios en su ciudad natal, en la Academia Franz Liszt, bajo la dirección de Jenő Hubay (violín) y Zoltán Kodály (composición).

Terminó sus estudios a la edad de 16 años, pero desde los 13 ofreció una serie de conciertos por Europa, África, América y Asia, acompañado por orquestas bajo la dirección de las batutas de más renombre como Ernest Ansermet, Sir John Barbirolli, Sir Adrian Boult, Antal Dorati, Janos Ferencsik, Ferenc Fricsay, Eugen Jochum, Rafael Kubelik, Paul Klecki, Joseph Keilberth, Erich Kleiber, Franz Konwitschny, Eric Leinsdorff, Igor Markevitch, Hans Rosbaud, Nino Sanzogno, Dean Dixon, Bruno Maderna, Sir Malcom Sargent, Eduard Van Beinum, Stanislaw Szkwacowski, Hans Swarowsky, Preritali, etc.

Fundó en 1931 el "Cuarteto Gertler" con el cual ofreció conciertos en los más grandes centros musicales durante una veintena de años.

Fue colaborador y amigo íntimo de Béla Bartók. Interpretó sus Sonatas, junto con el Maestro, en Hungría y numerosos países europeos. Bartók confió en él desde su primera juventud. Fue André Gertler quien estrenó el Concierto n.º 2 de Bartók en París, y quien interpretó por primera vez en Europa su sonata para violín solo, en Londres.

Ha grabado discos para las firmas Columbia, Decca, Angel, Westminster, Supraphon, Amadeo, etc.

Durante varios años ha sido profesor del Conservatorio Real de Música de Bruselas y de la Capilla Reina Isabel de la misma ciudad.

Durante el verano da cursos de perfeccionamiento, en el Mozarteum de Salzburg, en la Universidad de Indiana en Bloomington (Estados Unidos), en el Kranichsteiner Musikinstitut de Darmstadt, en los Festivales de Dartington, en Estocolmo, Santiago de Compostela, etc.

Ha sido invitado a los grandes festivales como Salzburg, Venecia, Estocolmo, Viena, Roma, "Primavera en Praga", Lugano, "Festivales de Holanda", Donaueschingen, Darmstadt, etc.

Frecuentemente ha sido solicitado como miembro de jurado en los grandes concursos internacionales como el Concurso Reina Isabel de Bélgica, Concurso Paganini en Génova, Concurso Wieniawski en Poznan, Concurso Internacional de Ginebra, etc.

Es profesor de Clase de Virtuoso en la Meisterklasse del Conservatorio de Hannover desde octubre de 1964.

Colaboró en el II Festival Internacional de Música en Barcelona, ofreciendo la primera audición en nuestra ciudad del Concierto n.º 1 de Bartók.

DIANE ANDERSEN

Diane Andersen, nacida en Copenhague, tiene actualmente nacionalidad belga. Estudió piano en Francia, Dinamarca y en el Conservatorio Real de Bruselas con Stefan Askenase.

Ha actuado en la mayoría de los países de Europa y ha participado en numerosos Festivales, entre ellos los de Salzburg, Venecia y Copenhague.

En 1962 obtuvo en Londres la Medalla Bach para pianistas.

Ha dado gran número de recitales de sonatas en compañía de su marido André Gertler, a quien acompañó en su concierto de presentación en el II Festival Internacional de Música en Barcelona.

KURT EQUILUZ

El gran tenor vienés Kurt Equiluz inició muy niño sus estudios musicales, llegando pronto a ser solista de los «Pequeños Cantores de Viena». Aunque marcadamente dotado para el canto, no quiso limitarse a esta especialidad. Profundos estudios de la Teoría de la Música y de Arpa en la Academia Nacional de Viena fueron la base de su extraordinaria musicalidad, mientras que el reputado profesor Vogel le educó en el arte vocal. La colaboración con el célebre Coro de Cámara de la Academia de Viena que dirigía Ferdinand Grossmann — y ocasionalmente las mejores batutas mundiales — acabó de perfilar su personalidad y su refinada educación musical, haciendo nacer en él una marcada preferencia hacia el canto de cámara. En 1950 ingresó en el Coro de la Ópera de Viena, de la que en 1956 fue nombrado solista, puesto que desempeña en la actualidad. Ha realizado numerosas giras por toda Europa, interviniendo con el mayor éxito en conciertos, oratorios y recitales. Su colaboración es solicitada anualmente en el Japón.

Se presentó en Barcelona el 8 de octubre de 1963 como solista del «Canto de la Tierra», de Mahler, dentro del I Festival Internacional de Música, volviendo el año siguiente y siendo su recital de Lieder uno de los conciertos más celebrados en todo el II Festival.

ANGEL SOLER

Angel Soler nació en Barcelona en 1940. Inició sus estudios de solfeo y piano a la edad de siete años, mostrando muy pronto grandes aptitudes para la música. Cursó sus estudios con el maestro Jordi Torra y con la profesora Mercedes Roldós. Le fueron concedidos los Premios de Honor en sus grados medios (1957) y superior (1959) del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, por unanimidad del jurado. En 1960 terminó los estudios oficiales de música de cámara, bajo la dirección del maestro Joan Massià. Ha actuado en numerosos conciertos, tanto en Barcelona como en las principales ciudades de Cataluña y del resto de España, sin desdeñar nunca aparecer desempeñando el papel de pianista acompañante, difícil especialidad en la que ha conseguido una notable maestría, y que le valió una invitación de la dirección de los Cursos Internacionales de Verano de Weikersheim para tomar parte en el Curso de 1964. A continuación realizó una larga gira de conciertos por Alemania, como solista y como acompañante. Recientemente se presentó en Viena, con motivo del Congreso de la FIJM. Ha grabado diversos discos.

ANTONIO BLANCAS

Antonio Blancas, nacido en Madrid en 1939, se trasladó a los once años a Sudamérica (Uruguay), iniciando allí sus estudios musicales con la eminente profesora Raquel Adonaylo. Durante el período 1957-1963, permaneció en América, dando recitales y participando en numerosas representaciones operísticas («El Campanello» de Donizetti, «La Cambiale di matrimonio» de Rossini, «Maruxa» y «Doña Francisquita» de Vives), obteniendo su mayor triunfo por su personificación del personaje del «Don Juan» de Mozart.

En 1963 obtuvo el premio al mejor intérprete de música española en el Concurso Internacional de Canto de Río de Janeiro.

En 1964 regresó a España y participó en el II Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas», donde obtuvo el segundo Premio.

Actualmente vive en Alemania, donde está perfeccionando su técnica vocal.

Acaba de ganar el primer premio en el Concurso Internacional de Canto de Munich (septiembre 1965).

MARIA DEL CARMEN BUSTAMENTE

María del Carmen Bustamente inició sus estudios musicales en el Conservatorio del Liceo, de nuestra ciudad, con la profesora Dolores Frau. Posteriormente los amplió con la profesora Galli Markoff. Después de obtener por unanimidad el Premio Extraordinario «Santa Cecilia» del Conservatorio del Liceo, debutó en el Gran Teatro del Liceo cantando el papel de Mícgela en «Carmen», en el curso de la temporada 1960-61, obteniendo un gran triunfo. Participó en los Festivales del Teatro Griego de Barcelona en 1962, colaborando con la Orquesta Municipal. Ha dado numerosas audiciones de lieder y ha intervenido en gran cantidad de oratorios. Ha trabajado con el grupo de «Ars Musicae», especializados en la música antigua, consiguiendo un éxito clamoroso por su interpretación del papel protagonista en «Jepté», de Carissimi. Otro de sus grandes éxitos fue su interpretación de una cantata de Bach, encuadrada dentro del I Festival Internacional de Música en Barcelona. Ha dado recitales en Italia y Austria, participando recientemente en unos Festivales celebrados en la Suiza italiana. Ha grabado una colección de canciones sefardíes para la casa Vergara. María del Carmen Bustamente es notable por la amplitud de su escuela, que le permite abordar con la máxima autoridad toda clase de estilos.

GENNARO DE SICA

Gennaro De Sica, tenor lírico ligero, se diplomó en canto en el Liceo Musicale Pareggiato «Il Giordano», de Foggia, prosiguiendo sus estudios en la Academia Nacional de Santa Cecilia en Roma y en la Academia Musical Chigiana de Siena, donde obtuvo el premio «Soroptimist» a la mejor interpretación masculina.

Participó dos veces consecutivas en el Concurso de canto «Beniamino Gigli», de Macerata, y, en 1963, ganó el Concurso del Teatro Lírico Experimental de Spoleto, donde debutó en el papel de Ferrando en «Così fan tutte», después de un curso de preparación a la ópera lírica en el Teatro de la Ópera de Roma. Actuó después en los teatros de ópera de Florencia, Bolonia, Venecia, Génova, Copenhague y Berlín, cantando «Così fan tutte», «El barbero de Sevilla», «La cambiale di matrimonio», «El caballero de la rosa» y «I Quattro Rusteghi».

En otoño de 1964 confirmó sus posibilidades artísticas en famosos concursos internacionales, obteniendo sucesivamente el tercer premio en el Concurso de Munich; el segundo Gran Premio y copa de plata en el Concurso de Toulouse; la medalla de oro en el Concurso «G. B. Viotti», de Vercelli, y el primer Gran Premio y medalla de oro en el Concurso «Francisco Viñas» de Barcelona.

Vuelto a Italia, participó en una serie de conciertos de la RAI y de diversas asociaciones musicales, cantando música de Mozart, Frank, Schutz, Monteverdi, Pergolesi, Gluck, Marcello y Bach, bajo la dirección de maestros de la talla de Gui, Melles, Baudo, Abbado, etc.

Recientemente ha obtenido un gran triunfo en la Scala de Milán, donde cantó el «Requiem» de Mozart.

FRANCINA GIRONÉS

Inicia sus estudios prácticamente con la primera enseñanza. Finalizados los estudios en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, empieza sus actuaciones en salas de concierto y radio. Se le conceden en un mismo año dos premios radiofónicos de canto, y colabora como soprano solista en el estreno en Barcelona del Oratorio «Vísperas Solemnes de Confesorum», de Mozart.

En 1961 empieza una gira de conciertos de Música Española por Europa que dura tres años, cantando en las mejores salas de concierto de Francia, Italia y Alemania, con el éxito unánime de público y crítica.

En el verano de 1964 frecuenta el curso de perfeccionamiento a cargo del Mtro. Favaretto en la Academia Chigiana de Siena, concediéndosele una beca y el diploma de mérito; continúa sus estudios en Italia, donde da varios conciertos, al mismo tiempo que en Roma sigue sus estudios con el Mtro. Favaretto.

En el mes de noviembre regresa a Barcelona para presentarse al Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas», ganando el Primer Gran Premio por unanimidad de votos.

Vuelve a Roma para ponerse en contacto con la RAI para dar diversos conciertos, después de lo cual va a Suiza para trabajar durante varios días en Radio Lugano, bajo la dirección del Mtro. Lehrer.

Ultimamente se ha presentado al concurso de Busseto, resultando ganadora del II Premio Femenino.



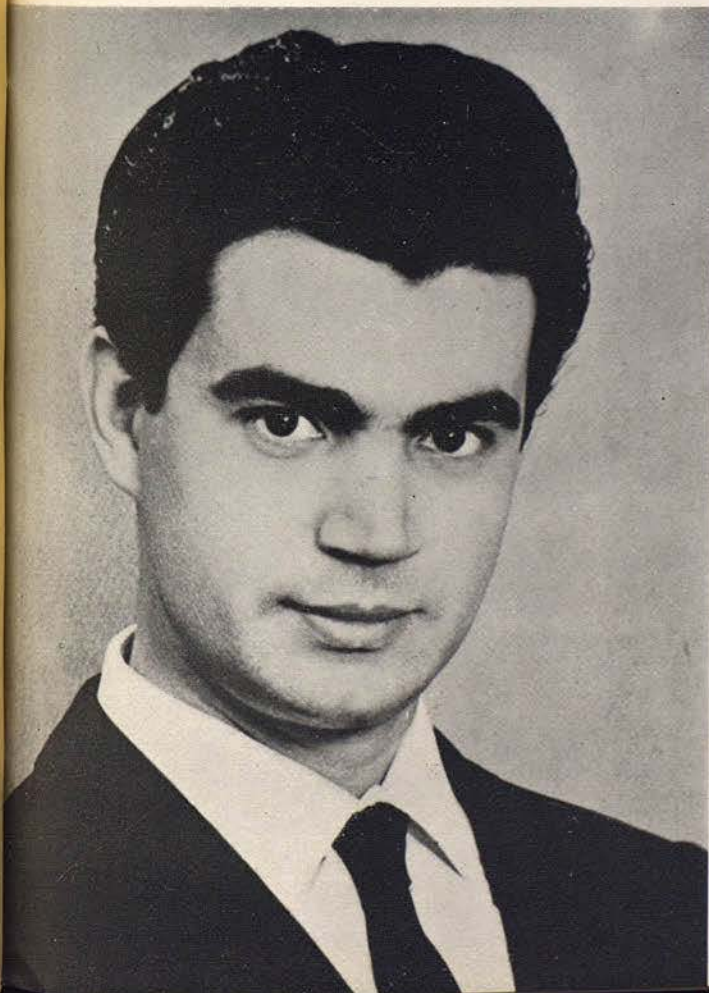
ANTONIO BLANCAS



M.ª CARMEN BUSTAMANTE

GENNARO DE SICA

FRANCINA GIRONÉS





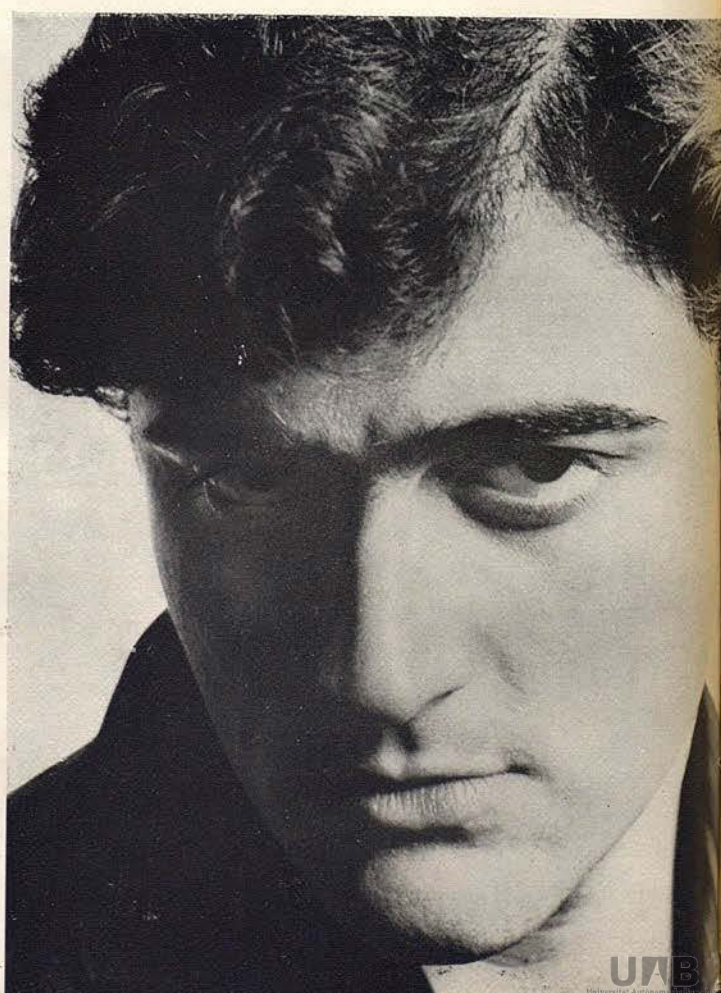
SIEGFRIED FINCK



SALVADOR GRATACÓS

ANNA RICCI

CARLOS SANTOS



SIEGFRIED FINCK

Siegfried Finck nació en Zerbst/Anhalt. Cursó con gran brillantez sus estudios musicales en Weimar. Inició su actividad como solista de percusión en Magdeburgo y Lübeck. Pronto alcanzó gran fama en su especialidad, siendo nombrado profesor en los Conservatorios de Lübeck, Hannover y Würzburg. Es también un conocido compositor, que ha escrito gran cantidad de obras para percusión y para Ballet.

SALVADOR GRATACÓS

De la joven generación de flautistas españoles es, sin duda, Salvador Gratacós uno de los más destacados. Terminados sus estudios en Barcelona con el maestro Juan Carceller en el Conservatorio Superior del Liceo, marcha en 1957 a París, becado por el Gobierno Francés, a ampliarlos con Jean Pierre Rampal. En 1959 se le concede la beca «Juan March» y continúa trabajando con Rampal en París.

No sería aventurado afirmar que Salvador Gratacós está en posesión de unos medios que le conducen por el camino de una brillante carrera. Sus actuaciones dentro del país y principalmente en el extranjero, así lo confirman. De estas últimas destacamos los conciertos y recitales en Francia y Suiza, una gira de conciertos por Alemania grabando en las emisoras de Berlín (Rías), Stuttgart, Bremen, Hannover, etc., y la colaboración con Jean Pierre Rampal en la interpretación de los Conciertos para dos flautas de Vivaldi y Cimarosa, y el estreno y grabación en Barcelona, también con Rampal, del Concierto para dos flautas de Xavier Benguerel. En España ha colaborado como solista con la «Agrupación de Cámara de Barcelona», orquesta «Solistas de Barcelona», Cuarteto Clásico de Madrid, etc. Actualmente forma parte del «Quinteto de viento de Barcelona».

ANNA RICCI

Anna Ricci nació en Barcelona, de padres italianos. Realizó todos sus estudios musicales con la eminente profesora Concepció Callao.

Ha dado conciertos en toda España; ha colaborado con el Orfeo Català, Teatro del Liceo, Radio y Televisión. Ha grabado una serie de discos para la casa Belter, de música española antigua y contemporánea.

Ha actuado frecuentemente en Francia, Bélgica, Alemania, Suiza, efectuando grabaciones y conciertos.

Su repertorio abarca todos los géneros, sintiendo especial predilección por la música actual, y habiendo estrenado gran cantidad de obras de autores catalanes contemporáneos, que han sido escritas expresamente para ella. También ha sido escrita para ella la obra de Klaus Hashagen que estrena en este Festival y que debe cantar próximamente en Alemania en el curso de una extensa gira de conciertos. Su reciente interpretación de «Pierrot Lunaire» le ha valido los máximos elogios de la crítica especializada.

Durante el curso pasado ha dado una serie de recitales en el Real Círculo Artístico de Barcelona bajo el lema «El canto y el tiempo», en los que ofreció una amplia panorámica de la historia de la canción.

CARLOS SANTOS

Cursó sus estudios en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, bajo la dirección de Teresa Gracia, al final de los cuales obtuvo el Primer Premio Final de Carrera y Medalla de Oro. En 1958, en el Instituto Francés de Barcelona, ganó el Premio de Música del Gobierno Francés por unanimidad del Jurado, lo cual le permitió perfeccionar sus estudios en París bajo la dirección de Jacques Fevrier.

En París también asistió y actuó en los cursos de Magda Tagliaferro. En tres ocasiones ha sido becado por la Diputación de Castellón de la Plana para estudiar con Harry Datyner en Suiza. En 1960, en la Concacatoria del Premio Internacional de Piano en Jaén, obtuvo, por unanimidad del Jurado, el Primer Premio. Ha participado y colaborado en numerosos conciertos de música de cámara y especialmente de música contemporánea, de la cual es un sincero intérprete. En sus recitales ha estrenado obras de Homs, Benguerel y Pueyo.

Ha realizado dos giras por España para diversas delegaciones de Juventudes Musicales y ha obtenido un gran triunfo con su participación en las diversas audiciones de «Pierrot Lunaire». Ha participado también en los Conciertos de Verano de San Justo Desvern en julio de 1964.

La audición íntegra, el pasado invierno, del «Microcosmos» de Béla Bartók, en el Ateneo Barcelonés, fue celebrada por muchos como uno de los mayores acontecimientos musicales vividos en aquella ilustre sala. Para este curso próximo, después de una extensa tournée por Alemania, tiene el proyecto de ofrecer en Barcelona la audición íntegra de las Sonatas de Schubert.



III Concurso Internacional de Canto FRANCISCO VIÑAS

Del 6 al 13 de Diciembre de 1965

Cierre de la Inscripción: 31 de Octubre de 1965

RECOMPENSAS

para cantores

| | |
|--|--------------|
| Primer Gran Premio | 40.000 Ptas. |
| medalla conmemorativa de plata dorada y una escultura alegoría de Barcelona, obsequio del Excmo Ayuntamiento de Barcelona. | |
| Segundo Premio | 30.000 Ptas. |
| y medalla conmemorativa de plata. | |
| Tercer Premio | 20.000 Ptas. |
| y medalla conmemorativa de bronce. | |

para cantatrices

| | |
|--|--------------|
| Primer Gran Premio | 40.000 Ptas. |
| medalla conmemorativa de plata dorada y una escultura de San Jorge patrón de Cataluña, obsequio de la Excm. Diputación de Barcelona. | |
| Segundo Premio | 30.000 Ptas. |
| y medalla conmemorativa de plata. | |
| Tercer Premio | 20.000 Ptas. |
| y medalla conmemorativa de bronce. | |

para cantores o cantatrices

- Premio extraordinario de 10.000 pesetas ofrecido por la «Fundación Fco. Viñas», al mejor intérprete de un lied o aria de Wagner.
- Premio extraordinario de 10.000 pesetas ofrecido por D. Luis Portabella al mejor intérprete de lied de Schubert.
- Premio extraordinario de 10.000 pesetas ofrecido por el Instituto de Cultura Hispánica al concursante hispano-americano que mejor interprete la música española.
- Los ganadores del Primer Premio del Concurso participarán: 1.º en el IV Festival Internacional de Música de Barcelona, en octubre de 1966; 2.º en una función extraordinaria de ópera durante la temporada 1965-66, y de no ser posible en la 1966-67, organizada por la empresa del Gran Teatro del Liceo; 3.º en un concierto ofrecido por el Museo de Arte Romántico de Madrid. Además actuarán en Televisión Española, Radio Nacional de España y Radio Barcelona.

JURADO

Estará formado por: Roger Vuataz (Presidente), (Suiza); C. A. Pizzini (Vice-Presidente), (Italia); A. Evangelatos (Grecia); Roy Henderson (Inglaterra); Erik Werba (Austria); Y. Le Marc-Hadour (Francia); Conchita Badía (España); P. Vallibera (España); E. Ribó (España); J. Albareda (España); Luis Prats (Secretario).

Información e inscripción: Secretaría del Concurso: Bruch, 125 - Barcelona



El Dr. Roch, presidente de Juventudes Musicales, se dirige a los 5.300 niños asistentes al concierto de clausura del III Ciclo de Audiciones para la Iniciación Musical de los Escolares, en el Palacio Nacional de Montjuich.

IV Ciclo de Audiciones para la Iniciación Musical de los Escolares

«LOS INSTRUMENTOS MUSICALES»

El cuarto ciclo constará de tres series de ocho conciertos en cuyo transcurso serán presentados a los escolares el violín, la viola, el violoncelo, el contrabajo, la guitarra, la trompa, la trompeta, la flauta, el oboe, el clarinete, el arpa, el piano, el órgano y la percusión.

En el concierto de clausura será estrenada una nueva obra para gran orquesta de Xavier Montsalvatge, «Viaje a la Luna», sobre un cuento de Josep M.^a Espinós, obra escrita expresamente para este concierto, para presentar a los pequeños oyentes los diversos instrumentos y grupos orquestales que forman una orquesta sinfónica.

Otros compositores, Manuel Valls y J. J. Llongueras, han escrito también obras didácticas para este ciclo de conciertos.

Juventudes Musicales de Barcelona y el Ayuntamiento de nuestra ciudad han unido nuevamente sus esfuerzos y afanes para despertar en los niños barceloneses una curiosidad primero, e interés más tarde, por el arte musical. Esta tarea de cultura, que comenzó durante el curso 1962-1963, ha promovido una amplia corriente de simpatía por parte de los escolares, que en número superior a los cinco mil acuden, junto con sus profesores, a los ciclos de audiciones que, para la iniciación musical, se celebran una vez al mes en el Palacio de la Música. El profesorado de los distintos centros escolares de la ciudad ha valorado también la eficacia y utilidad de estos ciclos, toda vez que refuerza el prisma pedagógico, superando las limitadas posibilidades de una enseñanza teórica. Prestan, asimismo, su colaboración a estos conciertos prestigiosos solistas y agrupaciones instrumentales, y se editan programas con profusión de ilustraciones a fin de despertar también el interés visual de los pequeños que realizan, después de cada una de las audiciones, ejercicios literarios y musicales sobre las obras interpretadas. La participación de los escolares en esta obra de cultura es, por tanto, activa, lo que aviva aún más el deseo de aprender y entrar en el conocimiento del arte musical.

«La Vanguardia Española»
11 de enero de 1965

Los directores de escuelas interesados en participar en el ciclo pueden solicitar informes e inscribirse en nuestra Secretaría, Vía Layetana, 139, 4.º, 1.ª (tel. 215 36 57), de 9 a 14 y de 16 a 21 horas.

JUVENTUDES MUSICALES DE BARCELONA

10 CICLOS DE CONCIERTOS

A
B
C

IV Ciclo de Audiciones para la Iniciación Musical de los Escolares: los instrumentos musicales (3 series de 8 conciertos en el Palacio de la Música, a las 10 de la mañana).

D

Ciclo dedicado a la obra pianística de J. S. Bach, organizado por la Asociación Beethoven, en colaboración con el Ateneo Barcelonés. Audición íntegra de «El clavecín bien temperado» y las Suites francesas e inglesas (7 conciertos en la sala de actos del Ateneo Barcelonés, a las 19.15).

E

Ciclo dedicado a Franz Schubert, organizado por la Asociación Beethoven en colaboración con el Ateneo Barcelonés, con la audición integral de sus sonatas para piano (5 conciertos comentados, en la sala de actos del Ateneo Barcelonés, a las 19.15).

F

Ciclo dedicado al «Joven Intérprete» en colaboración con el Ateneo Barcelonés (7 conciertos en la sala de actos del Ateneo Barcelonés, a las 19.15).

G

Ciclo de música de cámara, organizado en colaboración con el Real Círculo Artístico, incluyendo el estreno de obras de Román Alís, Xavier Benguerel, Josep Casanovas, Josep Cercós, Joan Guinjoan, Josep M.^a Mestres Quadreny, Salvador Pueyo, Josep Soler y Manuel Valls (7 conciertos en la sala de actos del Real Círculo Artístico, a las 19.15).

H

Ciclo de Lieder organizado en colaboración con el Real Círculo Artístico (7 conciertos dedicados a la canción alemana, austriaca, francesa, inglesa, italiana, castellana y catalana, en la sala de actos del Real Círculo Artístico, a las 19.15).

I

Ciclo de conciertos comentados dedicados especialmente a los socios (7 conciertos en la Casa del Médico, a las 22.30).

J

«Serenatas en el Barrio Gótico», ciclo de conciertos veraniegos en diversos rincones del barrio gótico barcelonés.

6 CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

8 de diciembre, a las 18.30: Concierto Sinfónico bajo la dirección de Antoni Ros i Marbà, con la participación de la pianista Carlota Garriga.

15, 16 y 18 de diciembre: en colaboración con el Excelentísimo Ayuntamiento, presentación en Barcelona del famoso coro holandés «Kon. Zangvereniging Mastreechter Star» de Maastricht.

21 de diciembre: en colaboración con el Excmo. Ayuntamiento, concierto extraordinario en la Iglesia de San Justo, conmemorativo del milenario de la entrega de esta Iglesia a la Catedral de Barcelona.

En marzo (fecha a determinar), concierto de cuaresma, en colaboración con el Orfeo Català y otras entidades musicales barcelonesas.

TEMPORADA DE CONCIERTOS 1965-1966

FECHAS DE LOS CONCIERTOS

| | Oct. | Nov. | Dic | Ene. | Feb. | Mar. | Abr. | Mayo |
|----------|------|------|-----|------|------|------|------|------|
| A | 25 | 15 | 13 | 17 | 14 | 14 | 18 | 11 |
| B | 26 | 16 | 14 | 18 | 15 | 15 | 19 | 11 |
| C | 27 | 17 | 15 | 19 | 16 | 16 | 20 | 11 |
| D | | 27 | 18 | 29 | 26 | 26 | 30 | 28 |
| E | | | | 15 | 12 | 12 | 16 | 14 |
| F | | 18 | 16 | 20 | 17 | 17 | 21 | 19 |
| G | | 6 | 4 | 8 | 5 | 5 | 2 | 7 |
| H | | 20 | 11 | 22 | 19 | 19 | 23 | 21 |
| I | | | | 12 | 2-23 | 16 | 13 | 4-18 |



IV Festival internacional de música en Barcelona

OTOÑO 1966

INDICE

| | | | | | |
|-------|--|-----------|-------------|------------------------------------|-----|
| I | CONCIERTO, Domingo | 26 | septiembre, | en el Gran Teatro del Liceo | 7 |
| II | » | Lunes | 27 | » en el Gran Teatro del Liceo | 15 |
| III | » | Miércoles | 29 | » en el Palacio de la Música | 23 |
| IV | » | Jueves | 30 | » en el Palacio de la Música | 29 |
| V | » | Sábado | 2 | octubre en el Palacio de la Música | 39 |
| VI | » | Domingo | 3 | » en el Salón del Tinell . . | 47 |
| VII | » | Martes | 5 | » en el Salón del Tinell . . | 55 |
| VIII | » | Jueves | 7 | » en el Salón del Tinell . . | 63 |
| IX | » | Sábado | 9 | » en el Palacio de la Música | 71 |
| X | » | Domingo | 10 | » en el Salón del Tinell . . | 81 |
| XI | » | Martes | 12 | » en el Salón del Tinell . . | 87 |
| XII | » | Jueves | 14 | » en el Salón del Tinell . . | 89 |
| XIII | » | Sábado | 16 | » en el Palacio de la Música | 95 |
| XIV | » | Domingo | 17 | » en el Salón de Ciento . . | 101 |
| XV | » | Martes | 19 | » en el Salón de Ciento . . | 107 |
| XVI | » | Jueves | 21 | » en la Capilla de Sta. Águeda | 113 |
| XVII | » | Sábado | 23 | » en el Palacio de la Música | 123 |
| XVIII | » | Domingo | 24 | » en el Salón del Tinell . . | 133 |
| XIX | » | Martes | 26 | » en el Colegio de Arquitectos | 141 |
| XX | » | Jueves | 28 | » en la Capilla de Sta. Águeda | 149 |
| XXI | » | Sábado | 30 | » en el Palacio de la Música | 155 |
| | Misas en la Real Capilla de Santa Águeda | | | | 161 |
| | Otras manifestaciones | | | | 165 |
| | Intérpretes del Festival | | | | 171 |

Los artículos publicados en este programa expresan solamente la opinión de sus autores.

Los textos de las canciones programadas han sido traducidos del alemán por José Funke (págs. 10, 32 a 37, 57 a 60, 116 a 120 y 144).

Fotografías originales de Afi, Bassó, Brangulí, Fornes, Maspons, Postius, Ramírez Vallhonrat y Sagarra (Barcelona); Bosch (Las Palmas); Borchardt, Charly, Fayer, Rübelt y Votava (Viena); Harcourt, Ingi, R. T. F. y Wales (París); Grassi (Siena); Karapatsopoulos (Atenas); Lorz (Nürnberg); Lux (Padua); Riefenstahl (Braunschweig); Schloske (Stuttgart); Tanno (Tokio) y Wirontono (Surabaya).

Programa diseñado por ANTONI BASSÓ, e impreso en GRÁFICAS MARINA, S. A. de Barcelona.



