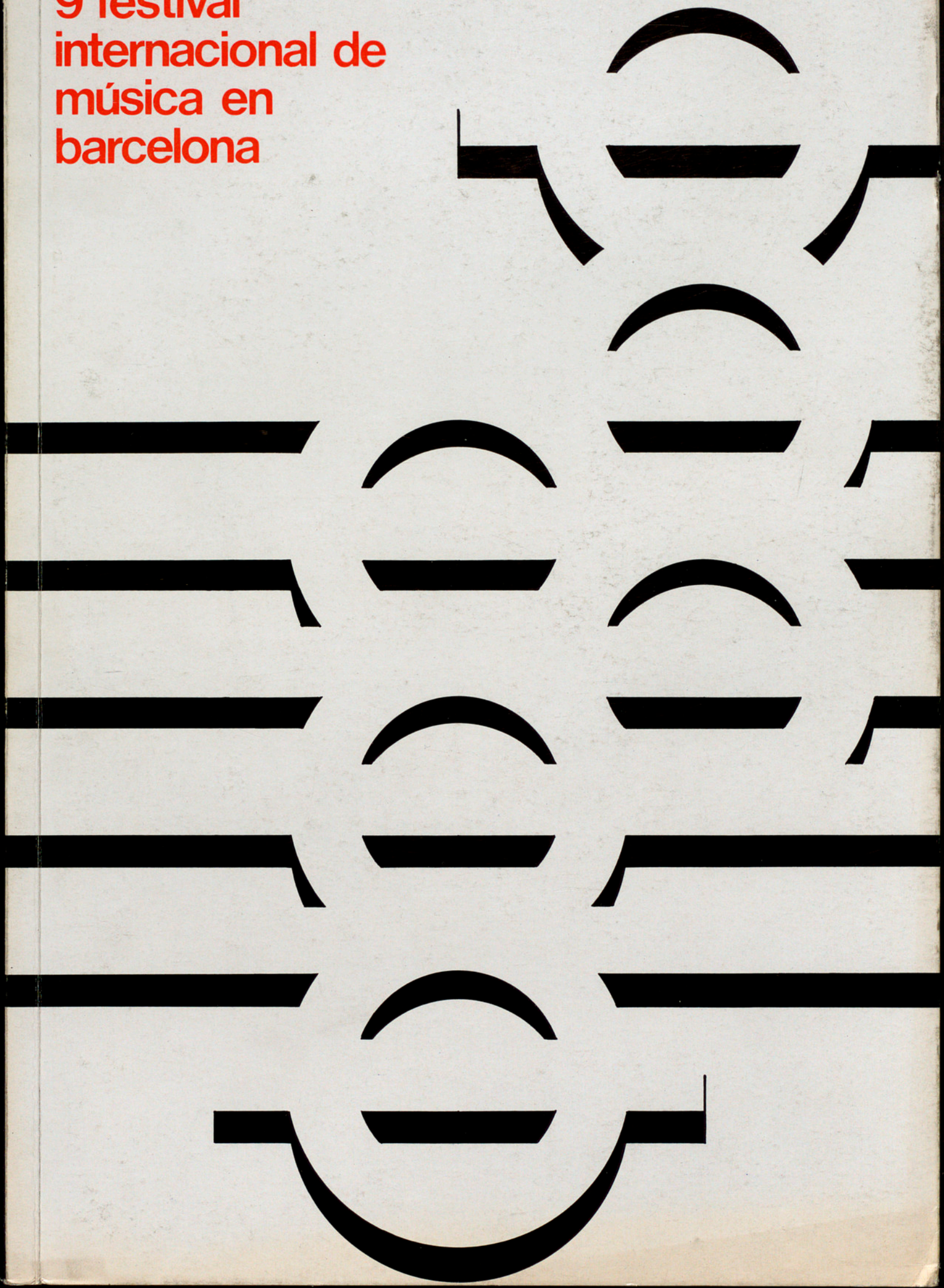
9 festival internacional de música en barcelona



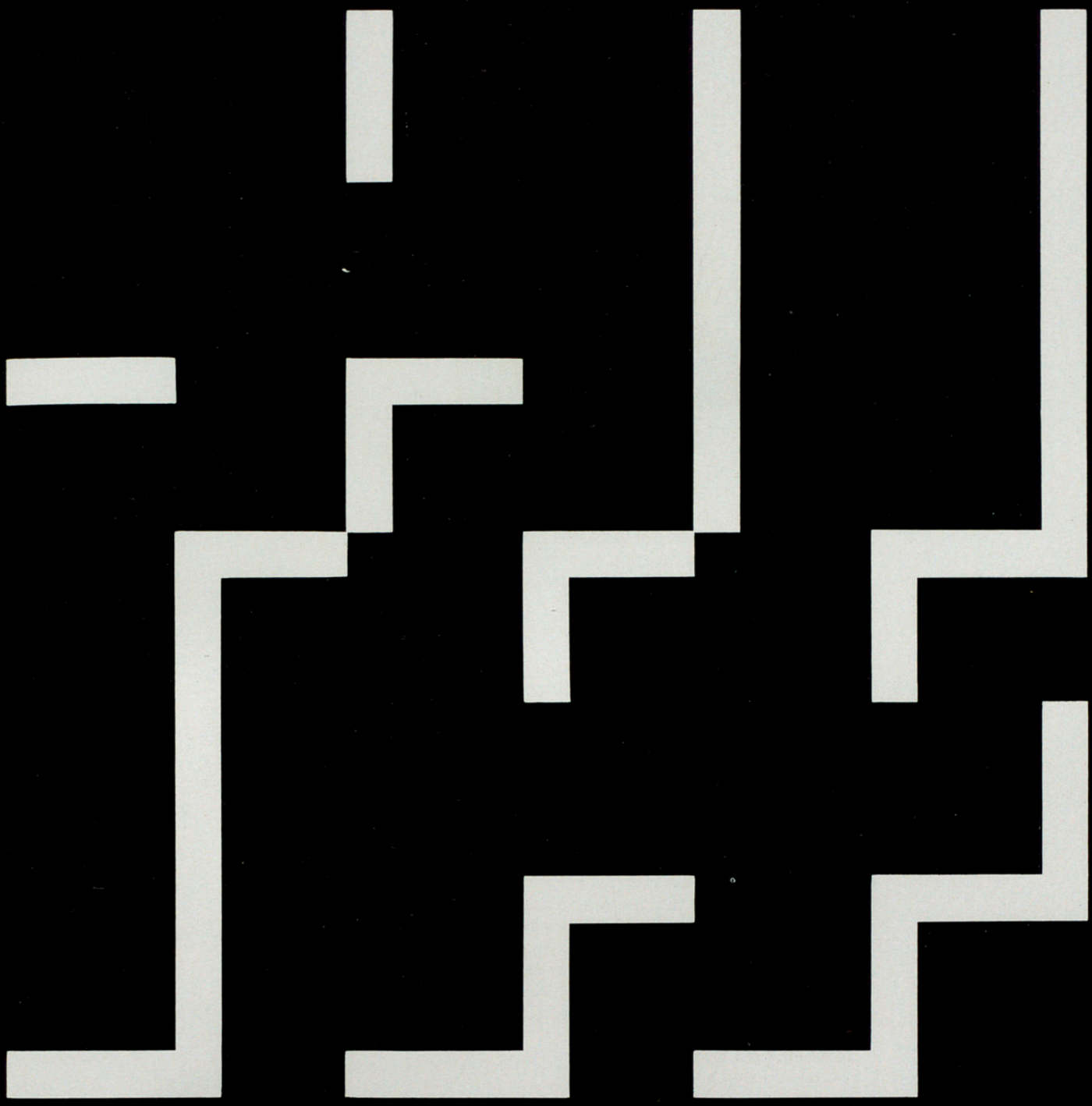
9 festival internacional de música en Barcelona

Miembro de la "Association Européenne des Festivals de Musique"

Otoño 1971 / Barcelona

Patrocinado por
el Excmo. Ayuntamiento de Barcelona,
la Comisaría General de la Música
de la Dirección General de Bellas Artes,
el Ministerio de Información y Turismo
y el Patronato de Conciertos de
Juventudes Musicales

Organizado por
Juventudes Musicales de Barcelona



Qu'est-ce qu'un festival?
C'est d'abord une fête.
C'est quelque chose d'exceptionnel, qui sort de la routine des programmes de l'hiver et qui doit créer une atmosphère spéciale, à laquelle contribuent non seulement la qualité des œuvres et de leur exécution, mais le paysage, l'ambiance d'une cité et la tradition musicale d'une région.

Denis de Rougemont

Directeur du Centre Européen de la Culture
Président de l'Association Européenne des Festivals de Musique

El FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA EN BARCELONA, surgido del esfuerzo tenaz de Juventudes Musicales y del mecenazgo del Ayuntamiento, la Comisaría General de la Música y el Ministerio de Información y Turismo, cumple ya su gozoso noveno año de vida y, por qué no decirlo, del incondicional apoyo de los barceloneses.

En cada nueva programación sus organizadores no olvidan que sólo en su constante superación y entusiasmo puede cobrar nuevos alientos y cimentar nuevos éxitos.

Estimular la vida musical barcelonesa mediante el Festival Internacional de Música, hoy con ya bien ganada nombradía internacional, es un deber de la Ciudad, que ésta se dispone a cumplir, plenamente convencida de que la importancia del conjunto de conciertos y la personalidad señera de los intérpretes, algunos de ellos vinculados de años y de afectos a nuestro Festival, va íntimamente unido a nuestro prestigio musical.

José M.ª de Porcioles
Alcalde de Barcelona

Para Juventudes Musicales de Barcelona, el seguir desarrollando la programación del Festival Internacional de Música en Barcelona así como su organización representa la entrega de nuestros equipos a una tarea de servicio a la ciudad que nos honra y satisface.

Más todavía, teniendo presente que los postulados iniciales por los cuales entendíamos necesario el planteo de un Festival en nuestra ciudad hace ya nueve años siguen rigiendo los alicientes básicos de su contenido musical y de su orientación artística.

De esta pauta programadora, los conciertos que integran esta novena edición de nuestros festivales son una muestra muy característica ya que, en ellos, se equilibran perfectamente los actos de más espectacular relieve con los que, preparados con criterios más restringidos, pretenden desvelar el interés de los círculos más atentos al desarrollo del fenómeno musical en su faceta creadora más viva. A todo ello obedecen las obras que se darán en estreno mundial y algunas de las primeras audiciones barcelonesas.

Pero, abundando en este concepto y con el convencimiento de que el subrayarlo no hace sino reforzar los cimientos de la trayectoria seguida hasta este momento por cada ciclo anual de otoño, quisiera señalar hasta qué punto es satisfactorio para Juventudes Musicales el haber podido, este año, presentar en un programa uniforme a seis compositores catalanes jóvenes que, añadidos a la profusa relación de los que en los ocho festivales anteriores han escogido similar oportunidad para dar a conocer lo más singular de su producción, vienen a recibir el reconocimiento de su alta preparación y contribuyen, en buena lógica, a que estos actos tengan la vida y el interés que debe ser exigido a un auténtico certamen internacional. Es legítimo, pues, que los organizadores pongamos especial énfasis al manifestar que, el Festival de Barcelona, sigue siendo desde sus inicios un punto de referencia excepcional y casi preferente para poder seguir las mutaciones de la música catalana actual. Hace un año, propusimos a nuestro público una visión monográfica que se lanzó sobre la actividad desarrollada durante la última década por nuestros compositores. Ahora, casi como en un simulacro de relevo generacional, el Festival da paso a nombres nuevos con la esperanza de que ellos contribuirán también al prestigio de la cultura catalana contemporánea.

Todo este esbozo artístico cobra realidad cada año gracias a las múltiples colaboraciones que se suman a la vigorosa entrega que «Juventudes Musicales» y su secretaría ponen en esta compleja organización. Entre estas colaboraciones debemos agradecer, este año, la del Municipio de la ciudad, la de la Comisaría General de Música de la Dirección General de Bellas Artes y la del Ministerio de Información y Turismo.

Finalmente, quiero resaltar la satisfacción del Festival de Barcelona al poderse sumar a los actos que, para conmemorar el CXXV aniversario del Gran Teatro del Liceo, tendrán lugar en Barcelona. Los conciertos inaugurales son una justa participación a esta efemérides ciudadana cuya celebración tanto ha de contribuir a señalar el influjo preponderante que esta institución lírica ha tenido siempre en la vida cultural del país.

Dr. Jordi Roch
Presidente de Juventudes Musicales de Barcelona

Comité de honor

Presidencia

Excmo. Sr. D. José Luis Villar Palasí
Ministro de Educación y Ciencia

Excmo. Sr. D. Alfredo Sánchez Bella
Ministro de Información y Turismo

Excmo. Sr.
D. Joaquín Nogueras Márquez
Capitán General de Cataluña

Excmo. Sr. D. Tomás Pelayo Ros
Gobernador Civil de Barcelona

Excmo. Sr. D. Florentino Pérez Embid
Director General de Bellas Artes

Excmo. Sr.
D. Esteban Bassols Montserrat
Director General de Promoción del Turismo

Excmo. Sr. D. Antonio Ruiz Ramón
Gobernador Militar de Barcelona

Excmo. Sr.
D. José M.ª de Muller y de Abadal
Presidente de la Diputación de Barcelona

Excmo. Sr.
D. José M.ª de Porcioles Colomer
Alcalde de Barcelona

Excmo. Sr. D. Gilles Lefèbvre
Presidente de la Fédération Internationale des Jeunesses Musicales

Comité ejecutivo

Presidente

Excmo. Sr. D. Félix Fernández Casanova
Teniente de Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona

Vicepresidentes:

Excmo. Sr. D. Federico Sopeña Ibáñez
Comisario General de la Música

Ilmo. Sr. D. José Luis Herrero Tejedor
Delegado Provincial de Información y Turismo

Ilmo. Sr. D. Luis Sitges Homedes
Delegado Provincial de Educación y Ciencia

Ilmo. Sr. D. Carlos Gorina Durán
Concejal del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona

Ilmo. Sr. D. Vicente Villar Palasí
Presidente del Festival Internacional de Música de 1967 a 1970

Director:

D. Manuel Capdevila Font
Secretario General de Juventudes Musicales Españolas

Ilmo. Sr. D. Mariano Cano Abellán
Concejal del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona

Ilmo. Sr. D. Pedro Martínez Ticó
Presidente del Festival Internacional de Música de 1963 a 1966

Ilmo. Sr. D. José Luis de Sicart Quer
Delegado de Servicios de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona

Ilmo. Sr. D. Luis Miravitlles Torres
Delegado de Servicios de Relaciones Públicas del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona

D. Joan Antoni Maragall Noble
Presidente del «Orfeó Català»

Dr. D. Santiago Noguer Moré
Presidente de la Asociación de Cultura Musical

D. Juan Antonio Pamias Castellá
Empresario del Gran Teatro del Liceo, Premio Nacional de Teatro 1970

D. Agustín Sensat Estrada
Presidente del Patronato Pro Música

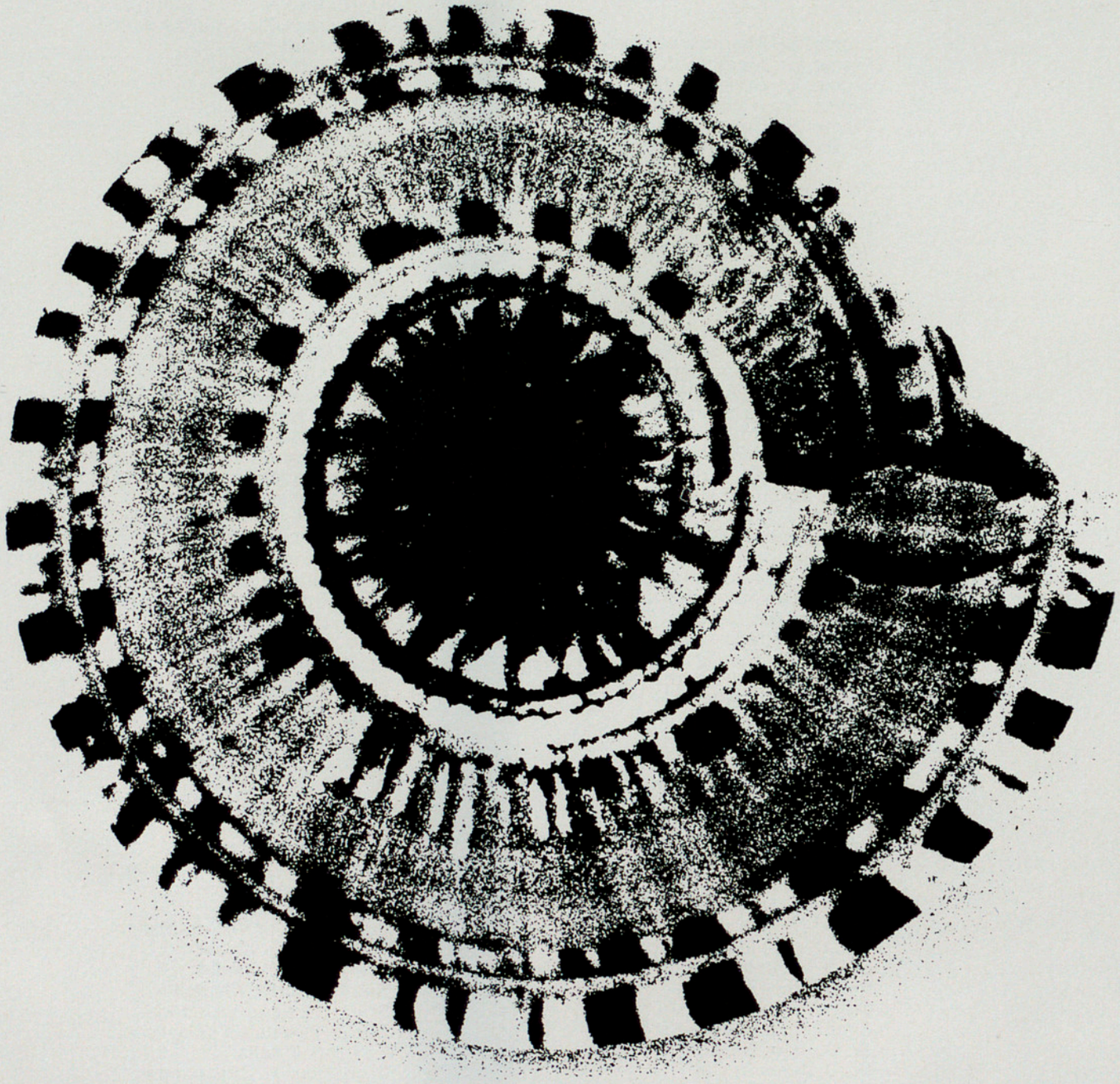
Mtro. Antoni Ros Marbà
Director de la Orquesta Ciudad de Barcelona

Dr. D. Jordi Roch Bosch
Presidente de Juventudes Musicales Españolas

D. Luis Prats de Carulla
Vicepresidente de Juventudes Musicales de Barcelona

Miembros del Patronato de Conciertos de Juventudes Musicales, colaboradores del Festival Internacional de Música

Excmo. Sr. Marqués de Castellar
Excmo. Sr. Marqués de la Vega Inclán
Excmo. Sr. Conde de Godó
Excma. Sra. Condesa de Lacambra
Excmo. Sr. Conde de Solterra
Sr. D. Vicente Agentar
Sr. D. Ramón Aguilar Moré
Sr. D. José M. Aguirre
Sr. D. Joaquín Agulló
Sr. D. Ramón Agustí
Sr. D. Manuel Alavedra
Sr. D. Federico Amat
Sra. D.ª Montserrat Andreu de Juliá
Sra. D.ª Dionisia Andreu de Martí
Sr. D. Miguel Arnau
Sr. D. Jorge Arraut
Sr. D. Juan de Arteaga
Sr. D. Gabriel Ayxelá
Sr. D. Alfredo Basté
Dr. D. Felipe Bastos
Sr. D. Xavier Benguerel
Sr. D. Ricardo Berla
Sr. D. José Felipe Bertrán P. Caralt
Bocaccio
Sr. D. Joaquín Boixareu
Dr. D. Moisés Broggi
Sra. D.ª Mónica Cabarrocas
Sr. D. Fernando Calvo
Srta. Carmen Campos
Sr. D. Francisco Carbonell
Sr. D. Lluís Carulla
Sr. D. Joan B. Cendrós
Sr. D. Jordi Cervelló
Sr. D. Javier Comín
Sr. D. Federico Correa
Sta. Josefina Cusí
Sr. D. Juan Doménech
Sr. D. José María Domingo
Sra. D.ª Mercè Espar
Sr. D. Félix Estrada
Sr. D. José María Figueras Bassols
Sr. D. Juan Figueras Bassols
Sr. D. José Figueras Navarro
Sr. D. Conrado Folch
Sra. D.ª Trinidad Font de Venero
Sr. D. Lamberto Franco
Sr. D. Juan Freixa
Sr. D. Angel Gallach
Sr. D. Francisco García-Milá
Sr. D. Juan Gaspart
Sr. D. Joaquín Gay
Srta. Ingrid Gehring
Sr. D. Juan Antonio Grau
Sra. D.ª Nuria Guarro de Botey
Sr. D. José María Guarro
Sra. D.ª María Luisa H. de Aznárez
Hoechst Ibérica
Sr. D. Joaquín Homs
Sr. D. José Hoyos
Sr. D. Max Hugentobler
Sra. D.ª Pilar Jaraiz de Lago
Sr. D. Eusebio Jorba
Sr. D. Salvador Jover
Sr. D. José M.ª Juncadella
Sr. D. Max H. Klein
Lancor
Sr. D. Miguel Lerín
Sr. D. Vicente Llovet
Sr. D. Antonio Lluch
Sr. D. Axel Malowan
Sr. D. Joan Antoni Maragall
Sr. D. Federico Marimón
Sr. D. Joan Martí
Sr. D. Josep Martorell
Sr. D. Marcos Massó Vergés
Sr. D. Alfonso Milá
Sr. D. Xavier Millet
Sr. D. Carlos Mir
Sr. D. Pedro Mir
Dr. D. Santiago Noguer
Sr. D. Trinidad Ortega
Sr. D. Jorge de Pallejá
Sr. D. Vicente Perelló
Sr. D. José M.ª Pi Suñer
Sr. D. Juan Pich Santasusanna
Sr. D. Jordi Pla
Sr. D. Luis Portabella
Sr. D. Benjamín Pous
Sr. D. Antonio Puig
Sr. D. Carlos Rabassó
Sr. D. Demetrio Retana
Sr. D. Manuel Ribas
Sr. D. Andreu Ribera Rovira
Sr. D. Alberto Riera
Sr. D. Pau Riera
Sr. D. Rosend Riera
Sra. D.ª Mercedes Rimbau
Sr. D. Juan Carlos Rivera
Sr. D. Rogelio Roca
Dr. D. Jordi Roch
Dr. D. Alfredo Rocha
Sr. D. Andrés Rosa
Sr. D. José A. Rumeu de Delás
Sra. D.ª Josefa Rusiñol
Sra. D.ª Montserrat Sagué
Dr. D. José María Sala Ponsati
Sr. D. Miguel Samaranch-Amat
Sr. D. Marius Samarra
Sra. D.ª Roser Sans-Vda. de Rull
Sr. D. Enrique Sanza
Sr. D. Enrique Sardá
Sr. D. Luis Sardá
Sr. D. Otto Schwarz
Sr. D. Luis Sentís
Sr. D. Ricardo Simón
Sr. D. Olegario Soldevila
Sr. D. Santiago Soteras
Sr. D. José Suñol
Sr. D. Ernesto Tell
Sr. D. Juan Torra Balari
Sr. D. Juan Trías Bertrán
Dr. D. Luis Trías de Bes
Sra. D.ª Montserrat Tusell-Vda. de Millet
Sr. D. Juan Uriach
Sr. D. José Carlos Valdés
Sr. D. Domingo Valls i Taberner
Sr. D. Luis Vidal-Ribas
Vieta
Sra. D.ª Lolita Vilá de Mencos
Sr. D. Jordi Vilanova
Dr. D. Franz Vilardell
Sra. D.ª María Vilardell
Sr. D. Santiago Villalonga
Sra. D.ª Marta de Villavecchia
Escuelas Virtelia
Sr. D. Luis M. Zunzunegui



VIETA

es

ALTA FIDELIDAD

PREGON

Lunes, 27 de septiembre de 1971,
a las 19.30

SALON DE CIENTO (AYUNTAMIENTO)

FEDERICO SOPEÑA
conferenciante

«Manuel de Falla y Barcelona» (en el XXV aniversario de su muerte)

Falla dentro de una política musical humanista. Falla entre Madrid y Barcelona. Anécdota y categoría en la relación de Falla con Barcelona. De la realidad de Sitges al sueño de «Atlántida». Las obras de Falla en Barcelona. Pedrell y Falla «patronos» del quehacer de la Comisaría de Música en Barcelona. Perspectivas generales.

Federico Sopeña Ibáñez, nació en Valladolid en 1917. Hizo sus primeros estudios musicales en Bilbao, continuando después en Madrid, junto con los universitarios. De 1939 a 1943, fecha en que ingresó en el seminario, ejerció la crítica musical y fue secretario técnico de la Comisaría de Música. De 1951 a 1956 fue director del Conservatorio de Madrid e inspector de los Conservatorios. En 1958 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de la que es secretario general. Actualmente es Comisario General de la Música. Ha publicado numerosos libros, entre los que destacan la "Historia de la Música", ya en la cuarta edición, biografías de Turina, Rodrigo y Stravinsky y últimamente «Arte y Sociedad en Galdós».

patronato de la orquesta ciudad de barcelona

temporada 1971/72

FECHA DIRECTOR Y SOLISTAS	PROGRAMA
6 y 7 de noviembre Antoni Ros Marbà Paul Tortelier, violoncelo	**Beethoven**-Obertura de Coriolano **Schumann**-Concierto para violoncelo **Schubert**-Novena Sinfonía
20 y 21 de noviembre Sergiu Celibidache Coral Sant Jordi Capilla Clásica Polifónica	**Ravel**-Ma Mère l'Oye **Kodaly**-Danzas de Galantha **Stravinsky**-Sinfonía de los Salmos
26 y 28 de noviembre Sergiu Celibidache	**Rossini**-Obertura de «La Gazza Ladra» **Hindemith**-Mathis der Maler **Brahms**-Segunda Sinfonía
18 y 19 de diciembre Carl Melles	**Mozart**-Primera Sinfonía **Schubert**-Primera Sinfonía **Beethoven**-Primera Sinfonía
8 y 9 de enero Antoni Ros Marbà Alexis Weissenberg, piano	**Hindemith**-Metamorfosis sobre temas de Weber **Alís**-Reverberaciones **Rachmaninoff**-Concierto n.º 3
15 y 16 de enero Wilfried Boettcher Alfred Brendel, piano	**Haydn**-Obertura de «L'infideletà delusa» **Mozart**-Concierto n.º 27 **Stravinsky**-El pájaro de fuego **Ravel**-La Valse
29 y 30 de enero Rafael Ferrer Ludwig Streicher, contrabajo	**Beethoven**-Cuarta Sinfonía **Dittersdorf**-Concierto para contrabajo **Falla**-El sombrero de 3 picos
12 y 13 de febrero Antoni Ros Marbà Carme Vilà, piano	**Falla**-Homenajes **Bartók**-Concierto n.º 3 **Wagner**-Preludio y muerte de Isolda **Strauss**-Muerte y Transfiguración
26 y 27 de febrero Antoni Ros Marbà Esther Casas, soprano Norma Procter, contralto Coral Sant Jordi Cor Madrigal Orfeó de Sants	**Mahler**-Segunda Sinfonía
23 y 24 de marzo Antoni Ros Marbà April Cantelo, soprano Helen Watts, mezzo Gerald English, tenor Philip Landgridge, tenor Victor de Narké, bajo Francisco Chico, barítono Cor Madrigal Coral Sant Jordi	**Bach**-Pasión según San Juan
8 y 9 de abril Luis Antonio García Navarro Ernest Xancó, violoncelo	**Dvorak**-Obertura «Carnaval» **Bruch**-Kol Nidre **Blancafort**-Rapsodia catalana (estreno) **Beethoven**-Séptima Sinfonía
15 y 16 de abril **Patrocinado por Radio Nacional** Andrei Markowki	(programa por determinar) (música contemporánea)
29 y 30 de abril Antoni Ros Marbà Jean-Pierre Rampal, flauta	**Pedrell**-(Obra por determinar) **Mozart**-Andante para flauta y orquesta **Mozart**-Concierto para flauta y orquesta **Montsalvatge**-Laberinto **Ravel**-Rapsodia Española
13 y 14 de mayo **Homenaje a Eduard Toldrà con motivo del X aniversario de su muerte** Antoni Ros Marbà Montserrat Alavedra, soprano	**Toldrà**-Empuries **Toldrà**-La Rosa als llavis **Toldrà**-El giravolt de Maig
27 y 28 de mayo Zdenek Macal Josep M.ª Alpiste, violín	**Roussel**-Bacchus et Ariadne **Mozart**-Concierto en sol mayor **Dvorak**-Sinfonía del Nuevo Mundo
3 y 4 de junio Antoni Ros Marbà Leopoldo Querol, piano Lluís Claret, violoncelo	**Vives**-(obra a determinar) **Manén**-Concierto para piano **E. Casals**-Concierto para violoncelo (estreno)

Establiments
de confiteria
i bomboneria

Foix de Sarrià

Elaboren més de cinquanta
tipus de bombons
d'òptima qualitat.

Especialitats en
bombons de licor,
trufes gelades
i marrons glacés.

SERVEI A DOMICILI

Major de Sarrià, 57
Tel. 203 07 14

Pl. Duc de Gandia, 9 i 10
Tel. 203 04 73

HIJOS DE J. VIÑOLAS
VIÑOLAS
VIÑOLAS
VIÑOLAS
VIÑOLAS
VENTA Y OFICINAS:
PUERTAFERRISA, 18
TELEFONO 222 55 45 BARCELONA 2
fibras naturales
cerámica
artesanía
vidriería
SUCURSAL: BALMES, 237
TEL. 227 70 32
BARCELONA 6
ESPECIALIDAD EN
MEDULA
MIMBRE
JUNCO
MANILA
HIJOS DE J. VIÑOLAS
VIÑOLAS
VIÑOLAS
VIÑOLAS
VIÑOLAS

I CONCIERTO

Lunes, 27 de septiembre de 1970,
a las 22.30

GRAN TEATRO DEL LICEO

CONCIERTO INAUGURAL, conmemorativo
del CXXV aniversario del GranTeatro del Liceo

ORQUESTA NACIONAL
ORFEON DONOSTIARRA
(director, Antonio Ayestarán)
Dirección:
RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

Solistas:
ISABEL PENAGOS, soprano
ALICIA NAFE, contralto
JULIAN MOLINA, tenor
PETER MEVEN, bajo

VERDI
Requiem, para cuarteto vocal, coro y
orquesta

1. Requiem (cuarteto y coro)

2. Dies irae
Dies irae (coro)
Tuba mirum (bajo y coro)
Liber scriptus (contralto y coro)
Quid sum miser (soprano, contralto y tenor)
Rex tremendae (cuarteto y coro)
Recordare (soprano y contralto)
Ingemisco (tenor)
Confutatis (bajo y coro)
Lacrymosa (cuarteto y coro)

3. Offertorio: Domine Jesu (cuarteto)

4. Sanctus (doble coro)

5. Agnus Dei (soprano, contralto y coro)

6. Lux aeterna (contralto, tenor y bajo)

7. Libera me (soprano y coro)

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Director:
RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

Secretario Técnico:
José DE ANDRES GOMEZ

Inspector:
José CHENOLL HERNANDEZ

VIOLINES PRIMEROS
Luis ANTON SAEZ DE LA MALETA
Jesús FERNANDEZ LORENZO
Jesús CUERVO PEREZ
Pedro LEON MEDINA
Enrique GARCIA MARCO
Rafael PERIAÑEZ HERNANDEZ
Pablo BALLESTEROS CID
Wladimiro MARTIN DIAZ
Hortuño LOPEZ EZPELETA
Francisco ROMO CAMPUZANO
Albina MADINABEITIA ARIZAGA
Gregorio ALVAREZ BLANCO
Roberto CUESTA JAMAR
Gregorio CRUZ SESMA
Fernando ESPINAR RODRIGUEZ
Justo CARMENA CARMENA

VIOLINES SEGUNDOS
José FERNANDEZ GARCIA
Eduardo HERNANDEZ ASIAIN
Javier GOICOECHEA GOÑI
Luis CAÑETE MARTINEZ
Josefina RIBERA SANCHIS
Manuel MORILLO ROMERO
Miguel GUTIERREZ ALUSTIZA
Miguel NATIVIDAD ARAMBURU
Luis ALONSO RIVAS
José María VALVERDE SEPULVEDA
Jesús MARTINEZ CELA
Tomás DEGENEFFE SANCHEZ
Daniel ANTON CAZORLA
Josefina GONZALEZ GARCIA
Lorenzo ANTON RODRIGUEZ
Luis GARCIA FALERO

VIOLAS
Pedro MEROÑO RUIZ
Antonio ARIAS-GAGO MARIÑO
Francisco CRUZ SESMA
Argimiro PEREZ COBAS
José MARTIN HERNANDEZ
Victoriano MARTIN PASTOR
Tomás GONZALEZ ALVAREZ
Narciso IGLESIAS ALONSO
Pilar WESTERMEIER DE LA PAZ
José DE LA FUENTE MARTINEZ
Aurelio ESCUDERO FREIRE
Jorge DORREGO ROBLEDO

VIOLONCELOS
Pedro COROSTOLA PICABEA
Enrique BULLICH CASADELLA
Carlos BAENA TORRES
Alvaro QUINTANILLA KYBURZ
Antonio CAMPOS MARTINEZ
Vicente CEBALLOS GOMEZ
Vicente HERNANDEZ GARCIA
Belén AGUIRRE FERNANDEZ
Vicente ESPINOSA CARRERO
Juan GIBERT VIDAL
Rafael CATALAN BARAJAS

CONTRABAJOS
Vicente ESPINOSA RODENES
César FERRER SEMPERE
Francisco RODRIGUEZ DASI
Carlos CASASNOVAS TORIO
Máximo FARIÑA HERNANDEZ
Eladio PIÑERO SANCHEZ
José ARBIZU CIGANDA
Mariano CLEMENTE SERRANO

ARPAS
M.ª del Carmen ALVIRA SANCHEZ
Angeles DOMINGUEZ GARCIA

FLAUTAS
Francisco MAGANTO LOPEZ
Andrés CARRERES LOPEZ
Arturo DE LOS SANTOS TUBINO
Manuel GUTIERREZ LOPEZ

OBOES
Servando SERRANO ESPINOSA
Salvador TUDELA CORTES
José VAYA PRATS
Angel BERIAIN GARRIDO

CLARINETES
Vicente PEÑARROCHA AGUSTI
José CIFUENTES ALCANTARA
Leocadio PARRAS COLLADOS
Modesto ESCRIBANO FERNANDEZ

FAGOTES
Manuel ALONSO MARTINEZ
Francisco VIALCANET CERVERON
Natalio CALERO ALTARES
Ernesto PEREZ ROMO

TROMPAS
Miguel Angel COLMENERO GARRIDO
Francisco BURGUERA MUÑOZ
Marcelo SANCHEZ HERRERO
Salvador NORTE VILLAR
Francisco MARTINEZ LACABE
Miguel TORRES CASTELLANO

TROMPETAS
Vicente LILLO CANOVAS
Tomás PALOMINO GARCIA
José María ORTI SORIANO
Julio DEL SOLAR LOPEZ

TROMBONES
José CHENOLL HERNANDEZ
Julio PEREZ MADURGA
Leopoldo CUESTA GARCIA

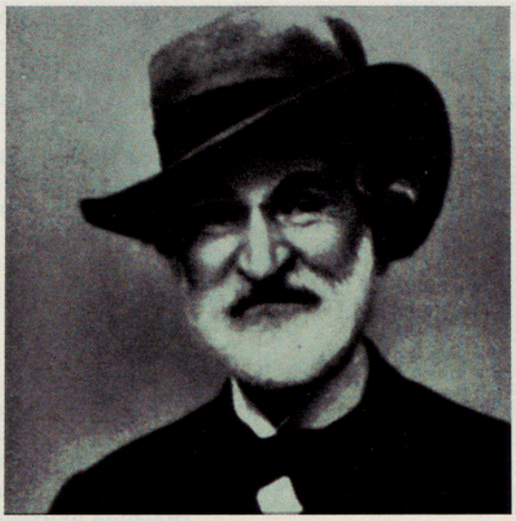
TUBA
Miguel NAVARRO CARBONELL

TIMBALES Y PERCUSION
Pedro PUERTO GONZALEZ
José María MARTIN PORRAS
Julio MAGRO DOMINGUEZ
Luis Vicente SANCHEZ-BEATO

PIANO
Francisco COROSTOLA PICABEA

ARCHIVERO-COPISTA
Baldomero CASTELLO PLAJA

AVISADOR
Mariano CLEMENTE URIEL



Verdi, Giuseppe (1813-1901)
Requiem

Cada vez que se interpreta el *Requiem* de Verdi salen a la luz una serie de tópicos: su condición operística, la ausencia de autenticidad religiosa, el fácil teatralismo y algunas lindezas más. Semejantes opiniones obedecen a falsos planteamientos, ya que la verdad es muy otra y está suficientemente aclarada por plumas bien ilustres. Sí; el *Requiem* para Manzoni tiene mucho que ver con el operismo verdiano. Bien. ¿No sucede otro tanto en el caso del *Requiem* de Mozart en relación con sus óperas? ¿No hay análoga vecindad entre la música religiosa y las óperas de Haendel? Así es, en efecto.

Pero el operismo de Haendel y Mozart —y por lo mismo su teatro musical— pertenecen al mundo barroco, al que se le ha adjudicado, gratuitamente, mejor adecuación con la temática religiosa. Por otra parte, se atiende, por razones de cercanía y conocimiento, a los antecedentes inmediatos del *Requiem* verdiano y se olvidan las premisas más lejanas. Sin embargo, no será difícil encontrar en los pentagramas religiosos del músico de Parma ecos y resonancias de los viejos laúdes italianos medievales, y éstos, a su vez, determinan no poco de la expresión musical religiosa del Renacimiento. Salvando todo lo salvable, unos y otras —y por prolongación, Verdi— asumen un concepto dramático y teatral que los textos y la misma liturgia poseen y, aún más, poseían. Con la influencia de la Reforma, primero, y el peso de los grandes oratorios protestantes del Barroco, después, se divulga el concepto de que lo religioso, en música, es lo más rígido y severo, lo más estrictamente formal, apreciaciones que mantienen su vigencia ayer mismo. Llegados a este punto se atiende más, por ejemplo, en las «Pasiones» de Bach a los «corales» que a las arias, hijas de lo italiano, o a una efectividad «teatral» que viene a funcionar como factor constitutivo de tales obras maestras. Todavía más: en el caso de Verdi conocemos bien a los «familiares» operísticos mientras, todavía, no sucede igual ante Haendel o el mismo Mozart. ¿No está en la «Misa de la Coronación» el aria gemela de la Condesa, en «Las bodas de Fígaro»?

La realidad es que se trata de algo más fuerte que simples vecindades. Hombre y estilo son unos e indivisibles. No sé de auténtico creador que pueda practicar estilos para cada género tan diversos que no queden entroncados en una misma razón de ser.

Especialmente si se trata de un lenguaje tan radicalmente abstracto como la música. Admitido el hombre Verdi y su estilo; aceptada y admirada su portentosa genialidad, capaz de la más grande evolución dentro de unos perfiles bien definidos, será injusto regatear emoción religiosa a su *Requiem*. Quien trazó el «Requiem aeternam», la maravillosa fuga del «Sanctus», los unísonos del «Agnus», la lírica gravedad del «Ingemisco tamquam reus» o la letanía del «Libera me», ha encuadrado ya toda la obra en un ambiente cálido de expresión fervorosa que acentúan, de forma inusitada, pasajes como el «Dies irae», una de las más exactas correspondencias entre texto y música que puedan darse, o «Tuba mirum», con el juego de las trompetas situadas dentro y fuera de la escena.

La fuerza dramática, teatral, si se quiere, de estos fragmentos es evidente. Pero el texto demanda, y Verdi, en su momento, no podía entender las cosas de otra manera.

Larga sería la enumeración de tantos valores como el *Requiem* contiene: el preciosismo de la escritura, la claridad de la textura vocal y orquestal, el refinamiento en la elección de colores instrumentales, la visión amplia para conseguir un inmenso canto colectivo, la fusión interna entre armonía, melodía y timbre y un especial regusto por presentar los brillos como previamente bruñidos, gracias a la sensibilidad del músico en lo armónico y en lo combinatorio. Si hay poesía, nunca suena meliflua ni «beata»: sin potencia, jamás existe amontonamiento. Se advierte, a lo largo de la ingente partitura, el seguro gobierno del artista; domina, entonces, la precisión esbelta de un estilo.

Enrique Franco

Requiem

Nr. 1

Requiem
Requiem æternam 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. Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.
Kyrie eleison, Christe eleison.

Nr. 2

Die iræ
Dies iræ, dies illa, solvet sæclum in favilla, teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus, quando judex est venturus, cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum
Tuba mirum spargens sonum, per sepulchra regionum, coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura, cum resurget creatura, judicanti responsura.

Liber scriptus
Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur, unde mundus judicetur.
Judex ergo cum sedebit, quidquid latet apparebit, nil inultum remanebit.

Quid sum miser
Quid sum miser tunc dicturus, quem patronum rogaturus, cum vix justus sit securus?

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

Recordare
Recordare Jesu pie, quod sum causa tuæ viæ, ne me perdas illa die.
Quærens me sedisti lassus, redemisti crucem passus, tantus labor non sit cassus.
Juste judex ultionis, donum fac remissionis ante diem rationis.

Ingemisco
Ingemisco tanquam reus, culpa rubet vultus meus, supplicanti parce, Deus.
Qui Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti.
Preces meæ non sunt dignæ, sed tu, bonus, fac benigne, ne perenni cremer igne.
Inter oves locum præsta, et ab hœdis me sequestra, statuens in parte dextra.

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

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

Nr. 3

Offertorio
Domine Jesu Christe, rex gloriæ, libera animas omnium fidelium defunctorum de pœnis inferni et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michael repræsentet eas in lucem sanctam, quam olim Abrahæ promisisti et semini ejus.
Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus.
Tu suscipe pro animabus illus, quarum hodie memoriam facimus, fac eas, Domine, de morte transire ad vitam, quam olim Abrahæ promisisti et semini ejus.

Nr. 4

Sanctus
Sanctus Dominus Deus Sabaoth, pleni sunt cœli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis!
Benedictus, qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis!

Nr. 5

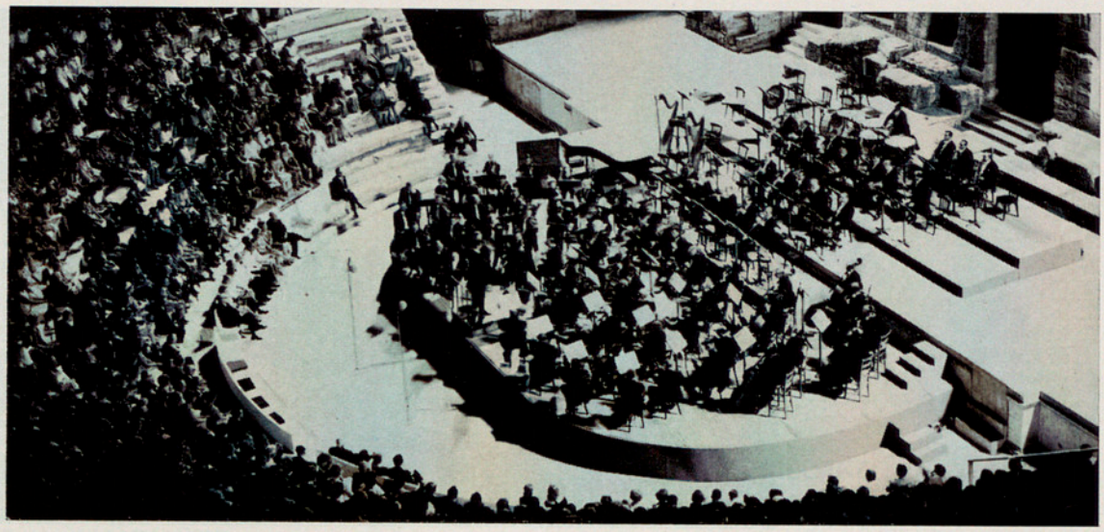
Agnus Dei
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam.

Nr. 6

Lux æterna
Lux æterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in æternum, quia pius es.
Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.

Nr. 7

Libera me
Libera me, Domine, de morte æterna, in die illa tremenda, quando cœli movendi sunt et terra.
Dum veneris pudicare sæculum per ignem.
Tremens factus sum ego et timeo, dum discussio venerit atque ventura ira.
Dies iræ, dies illa, calamitatis et miseriæ, dies magna et amara valde.
Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.



Orquesta Nacional de España

Fue fundada en 1940, por orden Ministerial del 12 de junio, dependiente de la Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes en el Ministerio de Educación Nacional. En sus comienzos se forman dos conjuntos similares: Orquesta A y y Orquesta B, que alternarían sus actuaciones. El primer concierto se celebra en Madrid, el 25 de julio de 1940 en el Teatro María Guerrero.

En los primeros años celebra conciertos bajo la dirección de diversos Maestros extranjeros y algunos españoles.

Finalmente es nombrado Director Titular el Maestro Pérez Casas, que opta por la Orquesta única, en la cual ingresan los más brillantes instrumentistas, que forman un núcleo homogéneo y entusiasta.

En 1944 los conciertos se celebran en el Palacio de la Música, lo que significa que la mejor música se interpreta en el local más suntuoso de Madrid. Ello coincide con la visita del gran Maestro Carl Schuricht, que en tres memorables conciertos dejó indeleble huella en la historia de la Orquesta. En 1945 es nombrado ayudante del Maestro Pérez Casas, Ataúlfo Argenta, que formaba parte de la Orquesta como pianista. En 1947 Argenta es elevado a Titular de la Nacional, que desde el primer momento imprime a sus actividades un fervor juvenil y congrega multitudes en sus conciertos en Madrid y en provincias.

La Orquesta invita en este tiempo a los directores más prestigiosos y a los solistas más destacados. Sus conciertos atraen multitudes de entusiastas.

En 1958 desaparece trágicamente Ataúlfo Argenta y los programas son encargados a diversos directores españoles y extranjeros. Entre los Españoles se destaca el joven y brillante RAFAEL FRÜHBECK, formado en la especialidad en Alemania y que estaba al frente de la Orquesta de Bilbao. En 1962 es nombrado Director Titular de la Orquesta Nacional y ha elevado ésta al nivel de los grandes conjuntos sinfónicos europeos.

La Orquesta no ha limitado a Madrid sus actividades, ya que frecuentemente visita las diversas provincias españolas, asimismo como actúa en los Festivales de Granada, Santander, San Sebastián, Toledo, etc.

También ha reanudado sus visitas al extranjero. Con Argenta actuó en París, Bruselas, Burdeos y jiras por Suiza. Con Frühbeck ha actuado en París, Burdeos, Atenas, ha actuado también en muchisímas ciudades en Alemania, y Suiza, Bélgica, etc. La Orquesta ha grabado numerosos discos y posee el «Gran Premio del Disco».

Rafael Frühbeck de Burgos

Rafael Frühbeck nació en Burgos en 1933 y realizó unos estudios musicales muy completos, ampliándolos en Alemania con maestros como Lessing y Eichhorn en la Escuela Superior de Música de Munich, donde alcanzó los máximos premios. Ha sido titular de la Orquesta Filarmónica de Bilbao, y en la actualidad lo es de la Orquesta Nacional de España así como *Generalmusikdirektor* de Düsseldorf, cargo que desempeña desde 1966, siéndole renovado dos veces. Su rápida carrera internacional le ha llevado a dirigir las principales orquestas de todo el mundo, habiendo realizado una gran cantidad de grabaciones discográficas.

Ha dirigido cinco veces en años consecutivos la Filarmónica de Berlín y en este verano ha dirigido en los Festivales de Granada, Santander y San Sebastián así como en varios festivales en Estados Unidos con las orquestas de Cleveland, Chicago y Philadelphia.

Orfeón Donostiarra

El Orfeón Donostiarra de San Sebastián se fundó en 1897. A los primeros directores Oñate y Luzuriaga, sucede el maestro Esnaola, que durante su mandato —1902 a 1929— logra para su coro el máximo prestigio.
En 1910 el Coro hace su primera visita a Barcelona, siempre integrado sólo por hombres. El maestro Esnaola decide transformar su coro en mixto. Cultivando esta modalidad inicia sus estudios de las grandes obras sinfónico-corales, en cuya labor influye grandemente el maestro Arbós. Al viaje a Barcelona siguen otros a Madrid, segundo a Barcelona, Burdeos, Zaragoza, Toulouse, Sevilla, Oviedo, Lisboa, etc.

Al frente del Orfeón Donostiarra figuran nombres gloriosos como Arbós, Pérez Casas, Bretón, Lamotte de Grignon, Guridi, Usandizaga y otros. Esta etapa es fecunda y el Orfeón monta 32 obras sinfónico-corales, 286 obras a capella, 3 óperas, 3 zarzuelas y 4 estampas.

Desaparecido el maestro Esnaola, fue nombrado director el orfeonista Juan Gorostidi que pertenecía al coro desde 1911. Este relevo tiene lugar en 1930. Gorostidi ha sido un caso de dedicación absoluta a una idea. Su vida y sus entusiasmos tienen una meta: lograr que su coro alcance cimas de perfección, y para ello no ahorra esfuerzos ni escatima trabajos. Ha sabido infundir en cada uno de los orfeonistas el entusiasmo que él sentía y su ejemplo ha sido fuente de energías.
Durante su etapa el Coro conoce la influencia de los grandes maestros nacionales y extranjeros tales como Horenstein, Kempen, Leitner, Munch, Malko, Matacic, Stokowski, Markevitch, etc. Quien ha influido decisivamente en la historia del Orfeón ha sido Ataúlfo Argenta, que durante un decenio de estrechísima colaboración, monta obras de la máxima importancia y se pone frente al coro en conciertos de los Festivales de Granada, Santander, Sevilla, Madrid, Bruselas, París, San Sebastián, etc.
Desaparecido Argenta en 1958, otro Maestro joven y entusiasta recibe su herencia. Nos referimos a Rafael Frühbeck de Burgos, que al ser nombrado titular de la Orquesta Nacional, inicia una colaboración entusiasta con el Orfeón y al frente del mismo obtiene éxitos apoteósicos en España y en diversas ciudades europeas, destacando entre ellos el éxito obtenido en el Festival Internacional de Lucerna con «Carmina Burana».

En agosto de 1968 desaparece el Maestro Gorostidi y se teme que con él desaparezca también su obra de tantos años y que el Orfeón baje su nivel, al faltarle el impulso vivificador de su Director y alma, pero se ha producido el milagro y los últimos conciertos en que interviene revelan un nivel de perfección acaso nunca alcanzado por el Orfeón Donostiarra.
En diciembre de 1968 es nombrado director del Orfeón Donostiarra, el joven maestro Antonio Ayestaran; en su corto mandato el Orfeón sigue el camino de triunfos trazado por Esnaola y Gorostidi. Barcelona, Madrid, Granada, Toledo, Cuenca, Burdeos, San Juan de Luz y San Sebastián son testigos de sus éxitos.

SOPRANOS
Carmen AGUIRRE
Luisa ALVAREDA
Aranzazu ARAMBURU
Begoña AXPE
Isabel BARCAIZTEGUI
Margarita BAUZA
Pilar BELTRAN
Dolores CALVO
Soledad CAMARERO
Iciar ECHARRI
María ECHEVERRIA
Luisa ELORZ
Irene EGAÑA
María GOITIA
Ana IRIZAR
Rosario IRURETAGOYENA
Coro JAREÑO
Pilar LICEAGA
Luisa LICEAGA
Blanca LIZARRAGA
Magdalena LIZARRAGA
Conchita MARTINEZ
Carmen MERCERO

Elena MONTEJO
Inmaculada OLZA
Rosario ORMAZABAL
Laura ORTIGOSA
Antonia RAYMOND
Emilia RUBIO
Pilar RUIZ DE OÑA
Teresa RUIZ DE OÑA
Esperanza SANCHO
Rosa SANTAMARINA
Pilar SAGARZAZU
Amparo SUCUNZA
Asunción TELLECHEA
Gregoria URESBERUETA
María URQUIZU
Guadalupe ZUGASTI

CONTRALTOS
Coro AZCARATE
Cecilia AZCONA
Carmen ALONSO
Belén ALMONACID
M.ª Jesús BAROJA
Pilar FIEL
Dolores GARCIA
Juana M.ª GOROSTIDI
Lucia GOROSTIDI
Dolores GORRITI
Iciar IRIARTE
Julia ISASA
Antonia LARREA
Marian LARREA
Marian LASA
Pilar LASA
Carmen LAZARO
Fermina MARCULETA
María MENDOZA
Begoña MUGICA
Teresa ODRIOZOLA
Carmen ORBEGOZO
María PRIETO
Pilar RODRIGUEZ
Elena SANSINENEA
Mercedes UNANUE
Esperanza URCHEGUI

TENORES
José M.ª ALZUGARAY
Francisco ATORRASAGASTI
Faustino AURQUIA
Evaristo AYESTARAN
Casimiro AIZPURUA
Manuel AZCARATE
Pedro AZCONA
Ramón BASURTO
Francisco BENITO
Ricardo BENITO
José Luis BEÑARAN
Juan DEL CAMPO
Juan HEREDIA
Pedro HEREDIA
Carlos GONZALEZ
José IRASUEGUI
José Cecilio JIMENEZ
Pedro MENDIZABAL
José UGARTEMENDIA
Julio URIBE
Pablo YAGÜE
Luis DIEZ
Borja MORALES DE RADA

BAJOS
Nicolás ALDANONDO
José AÑORGA
Juan José ARIZPE
Federico ARRECHEA
Ignacio BARRIOLA
Juan M.ª BELTRAN
Tiburcio ECHEZARRETA
Ignacio ERAUSQUIN
Angel ERGUIN
Carlos FIEL
Ramón GABILONDO
Ignacio GALLETABEITIA
Juan GARAY
Pedro HUICI
Baltasar IBARLUCEA
Serapio IBARLUCEA
Ramón IRAZUSTA
Manuel LAHUERTA
José M.ª MAIZA
Manuel MUGICA
José M.ª OLANO
José M.ª OLALDE
Enrique RECONDO
José M.ª ROLDAN
Francisco SALAVERRIA
Jaime TEJADA
Juan Luis TORRE
Francisco UBILLOS
Joaquín UBIRIA
Luis UGALDE
José ZUMETA
Iñigo VEGA DE SECANE

Antonio Ayestarán

Nació en Añorga (Guipúzcoa) en el año 1941. Destaca musicalmente desde su más temprana edad. A los cinco años ingresa en el Coro Parroquial de Añorga y a los doce comienza los estudios de solfeo y piano, obteniendo notas brillantísimas en el Conservatorio de Música de San Sebastián. A los trece años dirige por primera vez un coro popular en Añorga, labor que complementó más tarde con actuaciones al frente del Coro de hombres de dicha localidad, donde destacó de un modo singular. Trabajador incansable en la línea del arte, consolidó su figura rectora como director del ochote «Ertizka» con el que ha obtenido repetidos premios como reconocimiento de sus méritos.

En 1958 pasó a formar parte del Orfeón Donostiarra en el que ha corroborado sus bellísimas cualidades como cantante, tanto por su afición al estudio como por su excelente timbre de voz. Es hombre de carácter firme y extraordinaria sensibilidad. El día 28 de diciembre de 1966 la Junta de Gobierno del Orfeón Donostiarra, a propuesta del maestro Gorostidi, nombraba subdirector a D. Antonio Ayestarán.

A la muerte del maestro Gorostidi en agosto de 1968, es nombrado Director del Orfeón Donostiarra por unanimidad.

Isabel Penagos

De temprana vocación artística, Isabel Penagos, comienza sus estudios musicales en Santander, su ciudad natal. Ya en Madrid realiza sus estudios de canto con la eminente profesora Lola Rodríguez de Aragón, en el Conservatorio, estudios que termina con las máximas calificaciones y triunfos tanto en concursos nacionales como internacionales. (Premio Extraordinario del Conservatorio de Madrid, Premio «María Barrientos», Premio «Isabel Castelo», Premio «Estanislao Abarca», Concurso Internacional de Toulouse, etc.).

Desde los comienzos de su carrera, Isabel Penagos se destaca rápidamente en el ámbito musical español, por sus actuaciones con las primeras orquestas nacionales y en sus intervenciones dentro de los Festivales Internacionales del país: Festival de Granada, Santander, Barcelona, etc. En 1962 se presenta en París con la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio obteniendo un gran éxito tanto de público como de crítica. A partir de este momento, visita casi toda Europa y poco más tarde debuta en los Estados Unidos.

Sus actuaciones son ininterrumpidas tanto en Europa como en América, actuando siempre en las primeras salas de conciertos y Teatros de Opera: Scala de Milán, Colón de Buenos Aires, Lincoln Center y Carnegie Hall de Nueva York, Campos Elíseos y Sala Gaveau de París, etc.
Su nombre figura continuamente en los Festivales Europeos así como en los de la S.I.M.C., Bienal de América y España y Semanas de Música Religiosa de Cuenca.

Ha sido distinguida con la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Compositores españoles, como Joaquín Rodrigo, han escrito para ella, y en el año 1967 fue invitada para inaugurar el Teatro Real de Madrid. Recientemente ha hecho el concierto inaugural del Auditorium «Lucrecia Bori» de Nueva York.

Cuenta con numerosas grabaciones discográficas tanto con firmas nacionales como extranjeras.

Alicia Nafé

Con Alicia Nafé estamos ante una artista que pese a su juventud, veintiún años, tiene ya planteado ante sí un gran porvenir artístico.

Comenzó sus estudios en 1968 en el Conservatorio Municipal de Música de Buenos Aires, e ingresó luego en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. En 1970 durante el curso verificado por Lola Rodríguez de Aragón en el Teatro Colón de Buenos Aires, esta profesora destacó a Alicia Nafé, percatándose de las altas calidades de que estaba dotada.

Becada por la Sociedad de Estudios y Publicaciones de Madrid viajó a España para perfeccionarse en la Escuela Superior de Canto bajo la dirección de Lola Rodríguez de Aragón.

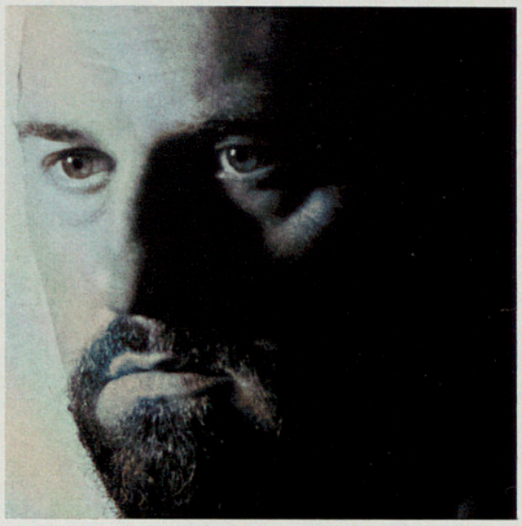
Actuó luego como solista en el «Requiem» de Verdi con la Orquesta Nacional de España en la Catedral Primada de Toledo dentro de la Decena Musical de Toledo bajo la dirección de Rafael Frühbeck.

En Buenos Aires obtuvo el Primer Premio de canto en los concursos organizados en su país para jóvenes intérpretes argentinos, entre ellos «Promociones Musicales», «Harmonicus», «Sociedad Hebraica», etc.

Ha actuado también en calidad de solista en el Teatro Argentino de la Plata y en diversas asociaciones y centros de conciertos de su país realizando recitales de música de cámara y oratorio.

Con el Coro Nacional Argentino actuó como solista en el «Stabat Mater» de Rossini y en el «Gloria» de Vivaldi en la Basílica de Santo Domingo.

En la actualidad Alicia Nafé está becada para proseguir sus estudios en la Escuela Superior de Canto de Madrid.



Julián Molina

Nacido en Yecla (Murcia), es alumno de Lola Rodríguez de Aragón. Fue contratado en Palermo donde cantó «Cosi fan tutte», «La sonnambula», «Falstaff», «D. Pasquale» y «El barbero de Sevilla». En los Festivales de La Coruña y Vigo cantó «La sonnambula» y «El barbero de Sevilla».

Bajo la dirección de Igor Markevitch cantó el «Requiem» de Verdi, «Misa de la Coronación», de Mozart, y la «Misa de Santa Cecilia» de Gounod.

Con Rafael Frühbeck hizo en Madrid «La Creación» de Haydn, «La Vida Breve» de Falla, y tiene grabadas diversas zarzuelas. Cantó en el Festival de Aix-en-Provence «La Italiana en Argel» de Rossini.

En la Catedral de Praga cantó la «Misa en si menor» de Bach, el «Magnificat» y el «Requiem» de Verdi, obra que cantó también recientemente en Lucerna y en Cannes.

Ha cantado «Las Bodas» de Stravinsky para la RAI, y más tarde en Verona.

Este año hizo su presentación en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

Peter Meven

Peter Meven nació en 1929 en Colonia. Ha hecho sus estudios en Viena, no sólo el canto y la Escuela dramática (en la Escuela de la Opera) sino también los de Escultura. Obtuvo su primer contrato en Hagen; más tarde Mainz y Wiesbaden, seguidos por la Opera de Düsseldorf que le ha contratado hasta el año 1974.

Ha cantado prácticamente todas las partes operísticas de bajo, y ha actuado principalmente en Berlín, Munich, Viena y Karlsruhe. Ha cantado también oratorios y ha dado muchos recitales.

En Madrid hizo su debut con la Orquesta Nacional en la Misa Solemnis de Beethoven, obra que también interpretó en el Festival de Granada de 1970 así como la 8.ª Sinfonía de Mahler.

Su presentación en Barcelona, dentro del VIII Festival Internacional de Música, causó sensación («Rocco» en la audición concertante de la «Leonora» beethoveniana).

Recientemente ha cantado en el Festival de Berlín bajo la dirección de Herbert von Karajan.

GUSTAV MAHLER

LAS 10 SINFONIAS

Por primera vez en España, la colección completa de la obra sinfónica de Mahler en 14 LPs. estereofónico-compatibles.

OFERTA ESPECIAL LIMITADA

1 OEL 140

ORQUESTA SINFONICA DE LA RADIODIFUSION BAVARA

RAFAEL KUBELIK

Martina Arroyo, Edith Mathis, Julia Hamari, Norma Procter, Marjorie Thomas Dietrich Fischer-Dieskau

II CONCIERTO

Martes, 28 de septiembre de 1971,
a las 22.30

GRAN TEATRO DEL LICEO
(Conmemoración del CXXV aniversario del Gran Teatro del Liceo)

ORQUESTA NACIONAL
ORFEON DONOSTIARRA
(director, Antonio Ayestarán)
ORFEON PAMPLONES
(director, Carmelo Llorente)
ESCOLANIA DEL SAGRADO CORAZON DE MARIA, DE SAN SEBASTIAN
(director, P. Serra)

Dirección:
RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

Solistas:
ANGELES GULIN, soprano *(Magna peccatrix* y *Mater Gloriosa)*
LOU-ANN WYCKOFF, soprano *(Una poenitentium)*
ALFREDA HODGSON, contralto *(Mulier samaritana)*
BARBARA ROBOTHAM, contralto *(Maria Aegyptiaca)*
DIETER ELLENBECK, tenor *(Doctor Marianus)*
NEIL HOWLETT, barítono *(Pater ecstaticus)*
PETER MEVEN, bajo *(Pater profundus)*
LUIS ANTON, violín solista
MONTSERRAT TORRENT, órgano

MAHLER
Sinfonía n.º 8, en mi bemol mayor, para solistas, coros y orquesta (1.ª audición en Barcelona)

1. Himno «Veni, Creator Spiritus»

2. Escena final del «Fausto» de Goethe

Orfeón Pamplonés

SOPRANOS

Antonia AGUIRRE ORAYEN
María Jesús ALDAZ JAEN
Eugenia ARANGUREN ELORZ
Camino ARDANAZ SOLA
Felisa BORNAECHEA ONTORIA
Dolores CAMPO AZTARAIN
Asunción DOMEÑO ALZUETA
Natividad GURUCEAGAGA ECHANDI
Josefa IGOA ECHARRI
Sara IGOA ECHARRI
Blanca INCAUSPE IBARROLA
María Jesús RIBERRI ERRO
María Socorro LEOZ SARASA
Angela OCHOA MARTINEZ
María Jesús PASCUAL IRIBERRI
Milagros PEREZ FORTIES
Rosa María SALDISE ARANGUREN
Dolores URRIZALQUI SARASATE
Agripina VALLEJO DE ELIA
Concepción ZABALETA RECALDE
Pilar SANTESTEBAN ARIZCUN
Marta LEON CRUZ
Rosario VIDAL RETA
Alicia GARRALDA OROZ
Elena GARRALDA OROZ
Ines TABAR SARRIES
Esther FERNANDEZ ARCAYA
María Jesús ARTAIZ ZABALZA
Esperanza SAINZ CATALAN
Josefina FLORES BERACIERTO
Marichu BERROYA PILDAIN
Iciar AMENABAR LANDA
Arantza OTANO IBARROLA
Arantza MUGICA LASPIUR
Edurne AGUIRREBEÑA BABILONDO
Josebe LETE GABILONDO
María Jesús LASCURAIN ESTALA

CONTRALTOS

María Belén ASENJO GUILLEN
María Teresa AZCOITI MIQUELEIZ
María Angeles BRIÑOL DE GARCIA
María Jesús CABAÑAS FERRER
Hortensia DEZA ASENSIO
Celina EQUIZA SARASA
Alicia FERNANDINO NOSTI
Presentación FOURCADE ARANGUREN
María Teresa JIMENO GARCIA
Concepción LARRAÑAGA
María Luz POLO LOPEZ
Mirenchu RABANAL JARAUTA
Josefina SALINAS ARAGON
Carmen URIZ LOPEZ
Pilar URIZ LOPEZ
Consuelo URIZ DE URTASUN
Julia EGÜES
Antonia TURRIENTES DE SUINAGA
Esperanza SAINZ CATALAN
María Angeles OLLETA
Mercedes MORALES
Asunción GALLASTEGUI GABILONDO
Josefa GALLASTEGUI GABILONDO
Isabel APERRIBAY MADINABEITIA
Luisa ORUETA ARIZNABARRETA
Iciar ARANZABAL URQUIZU
Natividad CARITANO ARRIETA
Luisa BASTERRA MURUAMENDIARAZ
Eusebia BEAIN BIAIN

TENORES

Juan José ADRIAN GORRINDO
Miguel ARBONIES VICTOR
Gregorio ARISTU AMILIBIA
Antonio ARIZTIMUÑO MURILLO
Félix AZCONA RAYO
Francisco Javier BORDONABA
Reinaldo CARRASCOSA VALLEJO
Conrado CRUCHAGA LATASA
Jesús EZA SUBIZA
Javier ELIA IZU
Osmundo GARCIA GARCIA
Luis GOÑI GARDE
Fermín GUERENDIAIN CIGANDA
Felipe JAMAR MARTINEZ
Pedro Jesús LANDER NICOLAS
José Antonio LOPEZ IMAZ
Carmelo DE LA LLAVE GARCIA
Fernando RAZGUIN GOÑI
Jesús URDIN SARASATE
Fermín URTASUN SALVATIERRA
Fernando DE ESTEBAN FERNANDO
Félix ARELLANO
José Antonio HUARTE AZPARREN
Tomás PEREZ DE IRIARTE
Javier EZCURRA
Jesús OSES
Fernando ARAMBURU
Javier MARTINEZ

BAJOS

Jesús ARAMBURU OLASAGARRE
José María ARISTU AMILIBIA
Silvano BAZTAN SALVADOR
Marcelino BORDA JAUNSARAS
José Miguel CUEVAS ARNEDO
José María ESPINOSA MARITORENA
Javier IRIBARREN LARCO
Nicolás ODRIOZOLA UNANUA
Antonio URTASUN ESPARZA
Félix ZABAL PEREZ
José Luis SALCEDO GARAYALDE
José Luis ZUFIA URRIZALQUI
Rodolfo ARAMBURU TELLECOCHEA
Genaro SUINAGA AZCAR
Pedro MACHINANDEARENA
Julián ERASO
Jesús ELIA IZU
Juan IRIZAR UGALDE
Juan ARZAMENDI

Mahler, Gustav (1860-1911)

Fácil es la paradoja para entrar y salir en ese laberinto de la vida de un artista auténtico, fácil y engañosa; difícil, pero camino de verdad es partir del misterio, necesario en artistas como Mahler, cuya obra quiere ser autobiografía, concepción del mundo y hasta mensaje de salvación. Ponemos aparte una detallada cronología que permite caminar con libertad, intentando aproximarnos a ese misterio. La primera aproximación la hacemos a través de la abundante iconografía.

La época de Mahler, la de la «seguridad» tan añorada por Zweig —la nostalgia se hizo voluntad de suicidio—, tenía «su» tipo de artista, bien localizado en música: un Brahms de las barbas bíblicas y, como contraste, la ruda bohemia de los jóvenes o el frenesí hasta la locura de Wolf. Mahler de joven no parece bohemio, y de cuarenta no logra, ni busca, una faz «respetable».

Rasgos en arista, doble color de judío y de hipertiroideo, magro, imposible para la elegancia, los ojos sí nos hablan de una tensión terrible entre frenesí y disciplina, entre empuje y transparencia, coordenadas necesarias, sin duda, para entender su grandeza como director de orquesta.

Se sitúa contra su época y logra triunfar de ella a costa, eso sí, del corazón que se rompe y de la muerte que se anuncia pronto.

El mismo se ha definido como «inactual», como «inoportuno»: «Der Unzeitgemäss».

Vive los años centrales de la «época de la seguridad» que se cree rejuvenecida al pasar la frontera del siglo. Esa época, especialmente en Viena, necesitaba de la «respetabilidad», imponía la barba, el traje oscuro, la «excelencia» clasificada por la condecoración, fabricante desde la mitad de la vida, si era posible, de una esquela con muchos títulos. Mahler logra lo inaudito en esa época: ser director de la Opera de Viena a los treinta y siete años. Triunfa no ya sin zancadilla, sin intriga y sin adulación, pero sin aceptar, incluso, las «maneras» exigidas por la dependencia de la «casa imperial». Aparece más bien como «anarquista» —muy lejos de una bohemia convencional—, con sus bombas espirituales de repente y de efecto retardado, haciendo permanentemente la crítica de la sociedad que le rodea, escogiendo sin trabas sus ideas y, lo que es más peligroso, sus amigos; lucha contra los grandes, contra la crítica y contra el mismo público, imponiendo un Mozart «humano» y un Wagner sin retórica. Porque odia la rutina y aún la repetición, sabe que su tiempo es breve. Va a la conquista de Nueva York, pero, «Unzeitgemäss» siempre, necesita morir en Europa.

Tiene de su época y le surge desde dentro no la fe en el progreso, sino la experiencia de su base: la impresionante vitalidad. Vive, sin embargo, espiando la cercanía de la muerte, en pelea con ella y cantando anticipadamente la de los otros. Es precisamente inactual porque en una época «sólida», donde todo quiere estar previsto, aparece no con el fácil misterio de la sombra, sino con halo verdadero de cuerpo como fantasmagoría. Lector furibundo de Nietzsche y de Dostoiewsky, susurra de memoria las canciones más niñas. Se oye envejecer a través de enfermedad de fondo, y la sensación de juventud se impone apareciendo como infatigable: como diría Marañón, es uno de esos «traperos del tiempo», voluntariamente insomnes y Dios sabe si trabando la acción en el mismo sueño.

¿Es sólo paradoja que Mahler, no siendo de verdad católico, aceptara el bautismo para poder mandar en la Opera de Viena?

La horrible hipocresía, el signo repugnante de «religiosidad» mundana que la época acepta es imposible colocárselo sin más, sin matices, a Mahler. No paradoja, sino algo mucho más hondo: Mahler, no creyente en dogmas, esos dogmas que en el inconsciente colectivo son inseparables de la «seguridad», de la «respetabilidad» y no menos de la riqueza, es religioso del «misterio» sin más, del misterio de la vida y de la muerte, del misterio al que se acerca de noche —«Um Mitternacht»— en una mezcla desgarradora de llamada sin esperanza de respuesta y de himno. No judío practicante, no católico practicante luego, creyente en el misterio de la Tierra para el hombre y en un cielo como de juguete sólo para niños, busca en la poesía de Oriente no el exotismo —no hay palacio o casa grande de entonces sin salón chino, japonés o vagamente «oriental»—, sino el misterio terrible y dulce.

El, sólo él, ha realizado lo imposible: llevar al máximo la disposición al eclecticismo que exige la dirección de orquesta y ser compositor y radicalmente «parcial» hasta el fin. Es lo que el corazón no puede soportar, pero hasta que estalla da sangre para el milagro: juntar y vivir hasta el fondo dos vocaciones «totales». Y dentro de su misma genialidad como director, lo que ya hemos señalado al comenzar esta silueta: de su tiempo, la pasión por la técnica y, contra su tiempo, la afirmación como anarquista de la primacía de la pasión. Es el músico de los existencialistas, porque lo que ellos, desde Kierkegaard hasta Kafka, han buscado en Mozart —la más desgarradora melancolía, la exacta descripción del

«paraíso perdido»—, Mahler lo ha encarnado en técnica. Al mismo tiempo descascarilla un tanto la mitología wagneriana, y le da así el auténtico «porvenir» de una «musicalidad» que seguirá con Bruno Walter y llegará a su cumbre hoy mismo, no con el Wagner de Knappertsbusch, sino con el del mozartiano y schubertiano Karl Böhm.

Sin olvidarse, claro, ni de la «Carmen», de Bizet, ni de Verdi el ardiente, pero soñando también con una «opereta ideal». Director de orquesta, como recreador de mundos que él mismo vive, como dialéctica, como pelea interior.

Fe en jóvenes que le adoran, como Bruno Walter, su verdadero discípulo, pero vistos objetiva, lúcidamente, sin la entrega del padre-amigo. Fe en el grupo que capitanea Schönberg, saberse maestro de ellos, pero sin reconocerles como hijos en el lenguaje.

Porque Mahler, siempre el «Unzeitgemäss», tiene de su tiempo la herencia de todo el romanticismo, aunque él intente contra su tiempo cantar la marcha fúnebre de esa misma herencia. Theodor Wisegrund Adorno ha hecho chirriar las puertas del misterio para ver venir la recompensa de la definición exacta: «Anticipa lo que debe venir con medios pasados». Retengamos esta definición, pero no sin antes evocar el misterio como desgarrador. ¿Nos imaginamos a un Beethoven caminando hacia la boda con el «sí» de la «amada imposible»? Mahler, cuarentón, se enamora como adolescente de la mujer más bella, más interesante, mál culta... y más carnal de su mundo: Alma María Schindler; primero de Mahler, luego de Gropius, luego de Werfel y siempre amada de Kokoschka, ¡qué destino! Y Mahler es pobre de entrega, pobre o como distraído sexualmente (ridículo ahí, no, no; pero sí de una alucinante pobreza, como creyéndose padre de hijos que morirán pronto) y demasiado lleno de su obra para entender la de su mujer como superior al servicio ciego a la suya. Anticipa el porvenir consultando su caso con Freud, pero se expresa con medios del pasado queriendo con pasión..., cuando está lejos, por carta.

Retenemos la definición de Adorno y no es azar el recuerdo de Beethoven: como en éste, pero con la desolación del epígono, se da plenamente el sueño romántico de que en la «estructura» de su música, vida y obra sean inseparables. Con una vida así, siendo romántico «inactual» pero zahiriendo a su época, Mahler se empecina en la composición como tarea «profética». Se ve como «músico de mañana», y su música es empuje para el hoy. De esa manera estas últimas líneas que rodean «su» misterio enlazan con el examen de sus sinfonías, intentando acercar, más que explicar, no el patetismo, no la amargura a gritos, sino algo muy hondo dicho con palabras de rigurosa actualidad en la filosofía, en el lenguaje, en la estética de hoy: «Estructura de la desolación». Vamos a intentarlo.

Iniciación bibliográfica

No se trata de dar una bibliografía, sino de buscar una «aproximación» a través de libros asequibles al aficionado español. Para el mundo vienés que ha rodeado a Mahler, para la época de la «seguridad» tenemos el testimonio de Stephan Zweig, que, en «El mundo de ayer» (Barcelona, 1947, Ed. Hispanoamericana), sitúa muy exactamente al músico. Con mayor intensidad aún, Werfel, el escritor que casará con la viuda de Mahler, retrata la época en «El crepúsculo de un mundo» (Barcelona, 1951; Caralt). El fundamental libro de memorias de Bruno Walter —«Tema y variaciones» se titula— como testimonio sobre Mahler (hay traducción francesa en las ediciones Foetisch, de Lausanne).

Apasionados, parciales e indispensables los libros de Alma María Mahler-Werfel (hay traducción francesa de «Ma vie» en ediciones Julliard; París, 1961). En 1960 se publica el trabajo capital de Adorno sobre Mahler (traducción italiana junto con el estudio sobre Wagner en Einaudi; Turín, 1966).

En ese año y en ediciones Rialp publiqué yo la primera introducción en lengua latina a Mahler. Un muy completo panorama bibliográfico y discográfico puede consultarse en el escueto pero excelente libro de Marc Vignal: «Mahler», Ediciones du Seuil; París, 1966.

Cronología de Gustav Mahler

1860
Nace en Kalisch (Bohemia) el 7 de julio. Hijo segundo de doce hermanos. Familia de judíos negociantes pobres. Más «espiritual» la madre en matrimonio mal avenido. Infancia en Jihlava (Moravia).

1868
Comienzo de estudios pianísticos.

1875
Viena. Estudios con Epstein, Fuchs y Krenn.

1876
Premios en el Conservatorio. «Sonata para violín y piano», luego destruida.

1877
Reducción para piano, colaborando Kryzonowski, de la «Tercera sinfonía», de Bruckner. Obras de música de cámara, también destruidas.

1878
Final de los estudios en el Conservatorio. Estreno del «Quinteto». Asistencia a la clase de Bruckner en la Universidad. Sigue libremente estudios de Historia, Filosofía y de Estética con Hanslick. Comienza la composición de «Das klagende Lied».

1880
Termina la primera versión del «Das klagende Lied». Director de operetas en Bad Hall.

1881
Director en Lubiana.

1882
Primeros «Lieder».

1883
Director de ópera —«Carmen»— en Olomonc, preparador de coros de la temporada italiana en el Karl Theater de Viena. Director en Kassel. Comienzo de los «Lieder eines fahrenden Gesellen».

1885
Segundo director del teatro alemán de Praga, dirigido por Neumann. Termina los «Lieder eines fahrenden Gesellen».

1886
Termina en Praga con la «Novena sinfonía». Segundo director, con Nikisch, en Leipzig.

1887
Por enfermedad de Nikisch dirige con éxito extraordinario la «Tetralogía», de Wagner. Conocimiento de Richard Strauss. Rehace «Die drei Pintos», de Weber.

1888
Termina la «Primera sinfonía». Enfermedad y primera intervención quirúrgica. El 8 de octubre, director del teatro Real de Budapest.

1889
Estreno de la «Primera sinfonía», en Budapest, el 20 de abril.

1890-91
Enfermedad, convalecencia, viaje por Italia. Primero de abril, director de la Opera de Hamburgo. Amistad con Hans von Bulow, a quien sustituye en algunos conciertos sinfónicos.

1892
«Primera sinfonía» en Hamburgo y Berlín. Dirección de óperas de Wagner en el Drury Lane, en Londres. Bruno Walter, maestro de coro.

1893
Largos diálogos con Brahms durante las vacaciones de verano.

1894
Termina la «Segunda sinfonía». Pone el nombre de «Titán» a la «Primera sinfonía».

1895
13 de diciembre, dirige en Berlín el estreno de la «Segunda sinfonía». Primeras llamadas de Viena por influencia de Brahms.

1896
Termina la «Tercera sinfonía». Dirige en Berlín los «Lieder eines fahrenden Gesellen», Nikisch y Weingartner dirigen Mahler.

1897
Primera excursión por Rusia. Conversión al catolicismo. 8 de octubre: director de la Opera de Viena.

1898
Sucede a Hans Richter en la dirección de los conciertos de la Filarmónica. Versión definitiva de «Das klagende Lied». Revolución total en la Opera de Viena.

1899
Comienza la composición de la «Cuarta sinfonía». Los trabajos de composición sólo los realiza durante las vacaciones veraniegas.

1900
Termina la «Cuarta sinfonía». Comienzo de los «Kindertotenlieder». Dirige cinco conciertos en París con la Filarmónica de Viena, conciertos con muy poco éxito de crítica.

1901
Bruno Walter, segundo director. Grave enfermedad. 25 de noviembre: estreno en Munich de la «Cuarta sinfonía». Conocimiento de Alma María Schindler.

1902
9 de marzo, boda con Alma María Schindler. Estreno el 9 de junio, en Krefeld, de la «Tercera sinfonía». Termina la composición de la «Quinta sinfonía». Nacimiento de Ana María, segundo viaje a Rusia.

1903
Revolución escénica en la Opera de Viena con la colaboración de Roller. Exito como director en la Amsterdam de Mengelberg. Comienzo de la «Sexta sinfonía».

1904
Nacimiento de Ana Giustina. Terminación de la «Sexta» y comienzo de la «Séptima». Termina los «Kindertotenlieder». 18 de octubre: estreno de la «Quinta sinfonía» en Colonia.

1905
Agrias polémicas con motivo de la revolución escénica, campaña antisemita. Terminación en verano de la «Séptima sinfonía». Amistad con Zemlinsky y Schönberg. Publicación en Viena de las series de «Lieder».

1906
27 de mayo, estreno de la «Sexta sinfonía» en Essen. Comienza en verano la «Octava sinfonía».

1907
Concierto en Roma. Muerte de María Anna. Comienzan las conversaciones con Nueva York. Diagnosticada la cardiopatía. Termina en verano la «Octava sinfonía». 15 de octubre: despedida de la Opera de Viena con «Fidelio». Salida para América el 9 de diciembre.

1908
Operas y conciertos en Nueva York, Boston y Filadelfia. Compromiso con el Metropolitan. Termina en verano «El canto de la tierra». 19 de septiembre: estreno en Praga de la «Séptima sinfonía»

1909
Junto con la labor del Metropolitan forma la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Termina en verano —todas las vacaciones las pasa en Europa— la «Novena sinfonía». Octubre-marzo: conciertos en América.

1910
Comienza en las vacaciones la composición de la «Décima sinfonía». Crisis matrimonial: visita y famoso dictamen de Freud. 12 de septiembre: estreno en Munich de la «Octava sinfonía». Dirige en París la «Segunda sinfonía». Encuentros con Debussy y Dukas. De otoño a primavera: sesenta y cinco conciertos en América.

1911
26 de febrero: último concierto. Gravísima crisis cardíaca. Vuelta a Europa, hospitalización en París; viaje a Viena para morir el 18 de mayo. 20 de noviembre: Bruno Walter estrena en Munich «El canto de la tierra».

«Octava sinfonía»

¿Llevaremos la contraria, seremos infieles a Mahler escribiendo un comentario a la «Octava sinfonía»? En vísperas del estreno escribe a Gutmann lo siguiente, en carta inédita hasta hace poco: «Todavía una cosa importante: leo, horrorizado, que un editor astuto ha publicado ya una "guía" sobre la "Octava". Estoy espantado, y desde ahora mismo le ruego que en ningún caso, en la Festhalle, se distribuya nada que no sea el programa con el texto, sin más y, eventualmente, la reducción de piano con el texto». La verdad es que el mismo Mahler, bien es cierto que sobre todo en cartas, no se ha limitado al texto. Creo que la fidelidad a Mahler consiste en que lo entendido por «análisis» en vista del público, sea el texto y que el comentario sirva de introducción.

La cronología que publicamos indica suficientemente cómo la «Octava sinfonía» se compone espiando tres maneras de morir: la muerte de los médicos, la muerte de la lejanía de Viena, la muerte alucinada de un amor...

La «Octava sinfonía», la más popular, incluso desde el título de «Sinfonía de los mil» —título recibido tan a regañadientes como Beethoven recibiera los de algunas sonatas— no es la más perfecta ni la que nos da la clave completa para Mahler. No podemos aceptar la opinión de un mahleriano tan de pro como Duse, que ve esta sinfonía como «la más importante, pero quizá la menos lograda» ni tampoco dejarnos influir por el aparato. Ahora bien, esa estructura de angustia y de resurrección puede explicar y hacer interesante hasta lo frustrado. Conviene insistir en el Mahler creyente en el «misterio», pero sin adscripción a creencia; en el Mahler casi precursor de Teilhard en su pasión por la tierra, pero necesitado de inventarse un casi cielo. Pido, pues —perdón—, repaso a la silueta.

Conviene distinguir netamente las dos partes en las que se divide la sinfonía.

No damos la razón al casi desprecio de Duse porque la primera parte, la hecha sobre el «Veni Creator Spiritus», es una cima de intensidad y de perfección. Como toda obra genial, lleva una entrañada dialéctica de extremos. Mahler, al que el misterio de la Trinidad nada le diría en su formulación dogmática, intuye como artista lo que el Espíritu Santo significa como «inspiración» y como «viento impetuoso». Esta primera parte, concebida desde la intuición más romántica, es de una vez, larga en el tiempo pero como breve por la intensidad, es la apoteosis de la heredada forma «sonata», trabada indisolublemente con el espíritu de la letra, creada más sobre «ambientes» que sobre temas —una esperanza sobre carne de desolación—, haciendo expresivo de manera directa, palpable para el aficionado lo que en época de saturación técnica pudo ser «formalismo»: así la transparencia del contrapunto y la doble fuga que remata el desarrollo. Es resumen de una tradición que empieza en Beethoven, pero abre una importantísima perspectiva que interesa al músico de hoy, preocupado por la «estructura» del lenguaje porque en este grande y sostenido diálogo de grito y de deseo el núcleo fundamental, lo directamente semántico, es la palabra misma en su virtualidad musical.

La segunda parte es mucho más problemática. Algunos analistas han construido artificialmente un esquema de sonata para ella. Es otra cosa que viene exigida por el texto de Goethe, tal como lo podía sentir Mahler. Hay una acumulación y hasta como lucha de símbolos: que la dedicatoria pasara de la «nación alemana» a la mujer es todo un síntoma. El puente entre el Espíritu Santo y el corazón de Mahler ya no se da ahora, con Goethe, a la manera del rayo, y pertenece a la «estructura de la desolación» que temas de la primera parte se metan como constitutivos de la segunda. Mahler da música a símbolos desamparados de creencia —«Mater Dolorosa»— heridos en su mismo corazón —«El eterno femenino»—, invento poético —el cielo— o vida amenazada de muerte —voz de la Naturaleza—. Por eso, el mismo auditor no técnico se da cuenta de que la forma es más bien de «oratorio» con secciones. Esta segunda parte es, en cierto sentido, de lo más problemático de Mahler, porque responde al hoy de entonces, de 1910, al que responden también, no lo olvidemos, los «Gurrelieder» de Schönberg: retórica, monumentalidad, símbolos externos, Goethe en el Olimpo, al contrario de lo que Lukacs hoy mismo y, entre nosotros, Sacristán, «actualizan». Como es sabido, el tema del «Fausto» fue destino y pesadilla para los músicos románticos: o lo han desvirtuado haciendo edulcorada la primera parte o con la creación casi pintoresca de Mefistófeles.

Mahler, desoladamente, se acerca a lo más difícil. Ahora bien, en esa obra del «hoy» de entonces hay rasgos, situaciones de una extraordinaria belleza que nos obligan a decir con el mismo Goethe: «Verweile, du bist schön» («Detente, eres bello»). Lo que se dirían quizá aquel grupo de asistentes al estreno que, por estar, son entonces y hoy gloria de Mahler: Thomas Mann, Stefan Zweig, Richard Strauss, Arnold Schönberg, Siegfried Wagner, Bruno Walter, Willem Mengelberg, William Ritter.

Federico Sopeña Ibáñez
De la Real Academia de San Fernando

Himno "Veni, creator spiritus"

Veni, creator spiritus,
Mentes tuorum visita;
Imple superna gratia,
Quae tu creasti pectora.

Qui Paraclitus diceris,
Donum Dei altissimi,
Fons vivus, ignis, caritas
Et spiritalis unctio.

Infirma nostro corporis
Virtute firmans perpeti;
Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus.

Hostem repellas longius
Pacemque dones protinus;
Ductore sic te praevio
Vitemus omne pessimum.

Tu septiformis munere,
Dexterae paternae digitus.

Per te sciamus da Patrem,
Noscamus (atque) Filium.
(Teque utriusque) Spiritum
Credamus omni tempore.

Da gaudiorum praemia,
Da gratiarum munera;
Dissolve litis vincula,
Adstringe pacis foedera.

Gloria Patri Domino
Natoque, qui a mortuis
Surrexit, ac Paraclito
In saeculorum saecula.

Fausto (Goethe)
Traducción de Rafael Cansinos Assens
(Ed. Aguilar)

Escena IX
Alfoces, bosque, roca, soledad.
Santos Anacoretas, repartidos por sobre la montaña, acampados entre las grutas.

Santos Anacoretas
(Coro y eco)

El bosque hacia acá se inclina;
aproxímanse las rocas,
apriétanse las raíces
y los troncos se apelmazan.
Saltan seguidas las olas;
pero la gruta profunda
protección nos presta sólida.
Leones mansos y callados
llegan con faz amistosa,
y rinden parias a este
lugar sagrado, vergel
donde el amor santo mora.

Pater ecstaticus
(Cerniéndose hacia arriba y hacia abajo)

¡Oh, eterno fuego deleitable,
oh del amor ardiente lazo,
del pecho dolor hirviente,
divino goce espumante!
¡Oh saetas, traspasadme;
heridme, oh lanzas buídas;
mazas, aplastad mi cuerpo;
rayo, ven a fulminarme,
para que al punto desaparezca
lo que es nada ni nada vale,
y resplandezca lo que es eterno,
de amor la esencia, que es perdurable!

Pater profundis
(Región honda)

Igual que ese rocoso abismo descansa en la profunda sima a mis pies, y miles de arroyuelos fulgiendo corren, precipitándose con encrespadas espumas, y recto con propio poderoso impulso álzase el tronco del árbol a los aires, así también el omnipotente amor todo lo plasma y todo lo anima... Bulle en torno a mí un bárbaro hervor, cual si fluctuasen el bosque y el rocoso fondo, y, sin embargo, despéñase, amorosamente bramando, la cascada hacia el alfoz, cumpliendo su cometido de regar el valle; y el rayo, que llameante desplomóse, vino a purificar la atmósfera, que en su seno llevaba ponzoña y bruma... Mensajeros de amor son que anuncian a aquello que eternamente crea y transforma. ¡Ojalá pudieran inflamar también mi pecho, en que el espíritu, confuso, frío, padece tortura, constreñido en los límites del romo sentir, en el dolor de estas cadenas tan bien remachadas que lo oprimen! ¡Oh Dios, da agudeza a mis pensamientos, alumbra mi menesteroso corazón!

Angeles
(Gravitando en la atmósfera superior, cargados con la parte inmortal de Fausto.)

Del mundo de los espíritus
salvóse este noble miembro,
que el malo cogido había.
«Siempre a aquel que con denuedo
lucha y se afana en la vida,
salvación brindar podemos».
Y si en él de lo alto
prendió fuego de amor,
a recibirle sale,
cordial y acogedor,
el coro venturoso
de ángeles del Señor.

Coro de niños bienaventurados
(Trepando a la cumbre más señera)

Entrelazad las manos
gozosamente.
Para formar un corro
de amor alegre.
Que en los pechos os canta
santo sentir;
divinal enseñanza
su luz os da;
en ella plenamente
debéis fiar.
Que a aquel a quién honráis
vais a ver ya.

Angeles novicios

Esas rosas de las manos
de las santas y amorosas
penitentes, la victoria
a lograr nos ayudaron;
y cumplida la alta obra
de estas almas, el tesoro
valioso cosechamos.
Si estas rosas esparcimos,
ya los malos retroceden,
y huyen todos los diablos
si con ellas los herimos.
Y en lugar de esos castigos
espantables del infierno,
del amor tan sólo sienten
la tortura deleitosa los espíritus.
Hasta el propio Satanás,
que de todos los diablos es el padre y el
dolorido ya se siente, [maestro,
que una espina muy aguda lo traspasa,
y solloza y se conduele.
Ya, por fin, está la obra consumada.

Angeles profesos

Aún nos queda, ¡oh dolor!,
un vestigio terreno;
aún hemos de cargar
con él, con ese peso;
y aunque fuera de alabastro sería igual;
de impureza no estaría del todo exento.
Si la fuerza vigorosa del espíritu
trae a sí los elementos,
no hay ángel que separe
de las almas la compleja,
la antagónica y dual naturaleza;
separarlas sólo puede el alto amor,
el amor que es eterno, la alma esencia.

Angeles novicios

Volando en torno a las cumbres
eminentes de las rocas,
yo percibo que se agita,
aquí cerca del espíritu,
una vida que obra activa.
Ya se aclaran esas nubes
que ha un momento enturbiábanme la vista,
y descubro los tropeles de los niños
que, felices, en la altura se columpian,
de ese peso de la tierra no oprimidos.
Todos llenos de alegría
forman coro de sociable regocijo,
y en el brillo y esplendor
de los mundos superiores se recrean con
¡Quiera Dios que una creciente [deliquio.
perfección, siempre en aumento,
sea corona que remate esos principios!

Niños bienaventurados

Alegremente recibimos
a este que viene cual crisálida;
también nosotros podremos
lograr la angélica gracia.
Desparramad esos copos
que le envuelven y coartan.
Ya reluce hermoso y grande,
lleno de vida sagrada.

Doctor Marianus
(En la celda más alta y pulcra.)

Libre es aquí el horizonte,
el espíritu se eleva.
Por aquí pasan mujeres
con rumbo a la excelsa esfera.
Y en medio de ellas veo,
con su corona de estrellas,
a la reina de los cielos,
la sin par fúlgida y bella.

(En éxtasis)
¡Oh Señora del mundo soberana!,
deja que con mis ojos yo contemple,
en la azul hornacina de los cielos,
cual tienda de campaña amplia, extendida,
tu divinal misterio.
Acepta aquello que el humano pecho
de emoción grave y tierno poseído
y de impulso amoroso, noble y santo,
te ofrece en su deliquio.

Con ánimo invencible,
cuando lo mandas,
suavízase de pronto
la ardiente llama
que nos consume, cuando
tú la atemperas
con dulce calma.
Virgen pura cual ninguna,
Madre de todo honor digna,
que de nuestras almas eres
reina y señora elegida
y por juro de nacencia
tienes condición divina.

Tú, la pura, la intangible,
dejas que confiadamente
se acerque a tí el pecador
que a la culpa siempre tiende.
Aquejado de flaqueza
que logre salvarse el mísero,
porque ¿quién ha de poder
sólo con su propia fuerza
del deleite las cadenas
con fuerte empuje romper?
¡Cuán fácilmente resbala
y se tuerce el frágil pie!

En torno a ella se enroscan
nubes ligeras;
son penitentes tiernas,
de alma sincera,
que el éter arrollando
con sus rodillas,
vienen a pedir gracia
todas contritas.

Mater Gloriosa
(Cerniéndose en los aires.)

Coro de penitentes

A la altura te elevas
del perdurable reino.
¡Oh tú, la incomparable,
que la gracia derramas
sobre todos sin duelo!;
¡oh tú, Virgen bendita,
escucha nuestros ruegos!

Magna Peccatrix

Por el amor que en los pies
de tu Hijo divinal,
cual un bálsamo las lágrimas
un día dejara manar,
sin temor del fariseo
al reproche suspicaz;
por el ánfora que aromas
copiosa dejó volcar;
por los rizos que amorosos
de aquellos miembros divinos
enjugaran la humedad...

Mulier samaritana

Por el pozo a donde un día
condujera sus rebaños
Abrahán;
por el cubo que a los labios
de Jesús el agua fresca
hizo llegar;
por la limpia, rica fuente
que hoy aquí copiosa mana
sin cesar,
desbordante, clara, eterna,
y se vierte sobre el mundo
abundante, liberal...

Maria Egyptiaca

Por el lugar sagrado
do Cristo al mundo vino;
por el brazo que con fuerza
saludable rechazóme
al llamar a aquella puerta;
por aquellos cuarenta años
de expiación que en el desierto
yo pasara en penitencia,
y aquel adiós venturoso
que escribiera yo en la arena...

Las tres

¡Ya que a las grandes pecadoras
permites que a ti se acerquen
y al logro de penitencia
eterno valor concedes,
deja que esta pobre alma,
que a sí mismo se olvidó
sin sospechar que pecaba,
hoy consiga tu perdón!

Una penitente llamada en el mundo Margarita
(Inclinándose)

¡Oh tú, la incomparable,
que luz irradias,
a mi ventura vuelve
dulce tu cara!
Y que el antiguo amado,
de sombras limpio,
abiertos ya sus ojos,
torne conmigo.

Niños bienaventurados
(Llegando en movido círculo.)

Ya a nosotros aventaja
en recio y potente cuerpo;
rico galardón responde
al fiel y animoso esfuerzo.
De los coros de los vivos fuimos antes
apartados harto pronto; pero éste
que aprendió la ciencia cierta, ahora, sin duda,
cual maestro su enseñanza nos transfiere.

Una penitente que en el mundo llamóse Margarita

En medio de este noble coro de espíritus,
para él inadvertida es mi presencia;
apenas si sospecha la nueva vida;
ya a los santos tropeles él se asemeja.
Ved cómo ya se arranca las ligaduras
con que aún lo sujetaba la baja tierra,
y tan sólo vestido de éter refulge
con moceriles bríos e intacta fuerza.
Concédeme, Señora, que yo lo guíe,
que aún deslumbra sus ojos no acostumbrados
el esplendor potente de esta luz nueva.

Mater Gloriosa

¡Ven! A las altas esferas
sube y verás cómo él,
no bien note tu presencia,
tras de ti sube también.

Doctor Marianus
(En adoración)

Alzad el rostro a esa mirada
que puede daros salvación,
¡oh penitentes de alma tierna!
con gratitud y con fervor.
Y en un estado venturoso
se trocará vuestra aflicción.
A tu servicio diligente
todo sentido superior
póngase al punto, ¡oh Virgen madre!,
dános tú, ¡oh reina y diosa nuestra!,
tu poderosa protección.

Chorus Misticus

Todo lo efímero
símbolo es sólo;
es aquí un hecho
lo inasequible;
aquí se cumple
lo indescriptible;
lo eterno femenino siempre arriba,
con potente acicate nos aguija.

Orfeón Pamplonés

Después de varios intentos corales (1865, 1881 y 1890), el actual Orfeón Pamplonés fraguó en 1891 bajo la dirección de don Remigio Múgica, que ha regido la vida artística de esta entidad hasta 1948. En este período de tiempo ha concursado con las más prestigiosas masas corales de la nación, habiendo conquistado veinticinco primeros premios y numerosos galardones.

En sus 77 años de existencia ha interpretado las más famosas obras sinfónico-corales de los grandes compositores clásicos como: Haendel, Bach, Vivaldi, Mozart, Haydn. De los románticos: Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Brucknor, Wagner, Borodin, Franck, Saint-Saëns, Verdi, Rimsky-Korsakoff, Rachmaninoff. De los contemporáneos: Honneger, Debussy, Ravel, Fauré, Ducasse, Kodaly, Stravinsky, Perosi, Guridi, Villalobos, Hindemith, Remacha y Cristóbal Halffter. Siempre bajo las batutas más prestigiosas de la Dirección Orquestal.
En cuanto a sus actuaciones a voces solas, su repertorio es vastísimo y en continua ampliación.

El patrocinio que recibe de la Excma. Diputación Foral de Navarra y Ayuntamiento de Pamplona, hace posible que el Orfeón pueda actuar frecuentemente en las más variadas ciudades españolas como Barcelona (V Festival Internacional de Música), Madrid, Valencia, Bilbao, Granada, San Sebastián. En Francia: París, Burdeos, Anguilleme, San Juan de Luz, Bayona, Biarritz, La Rochelle, San Juan de Pie de Puerto... En Portugal: Lisboa, Oporto, Braga, Aveiro, Leiría... y en Holanda, en las ciudades de La Haya, Amsterdam y Hilversum.

Por toda esta actividad, a grandes rasgos reseñada, el pasado mes de mayo le fue impuesta al Orfeón Pamplonés la Corbata de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio por el señor Ministro José Luis Villar Palasí, en el Salón Goya del Ministerio de Educación y Ciencia. Y al mes siguiente, recibió el Premio Especial de Música Contemporánea, que anualmente conceden las Juventudes Musicales de Madrid a la entidad que más se haya distinguido en la interpretación de la música actual.

Carmelo Llorente

Nacido en Bilbao, cursó en el Conservatorio Vizcaíno de Música estudios de canto, piano, violín, armonía y composición. Ampliando esta última disciplina en Navarra, con Fernando Remacha y en Italia con Boris Porena y Goffredo Petrassi.

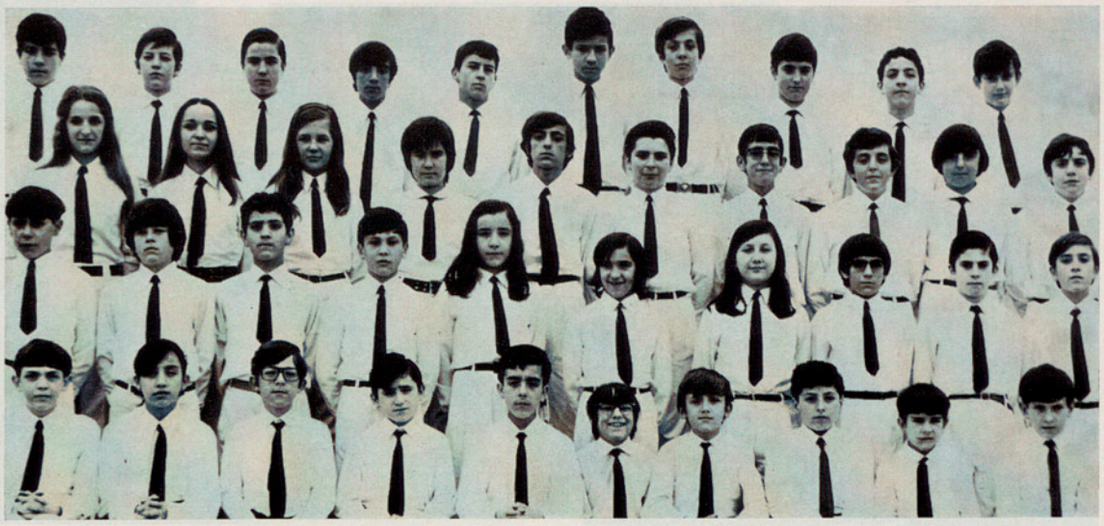
En Italia, durante cuatro años ha realizado estudios de Dirección de Orquesta bajo la guía de Sergiu Celibidache y Dirección de Coro Polifónico con Nino Antonellini.

Como director ha dirigido la mayor parte de las orquestas españolas y en el extranjero en Francia, Italia, Bélgica y Holanda.

Posee tres primeros premios con medallas de oro en interpretación sinfónica, logrados en 1966 en los Concursos internacionales para instrumentos de viento de Valencia y Kerkrade (Holanda) al frente de la Banda Unión Musical de Liria (Valencia).
Con este mismo conjunto el pasado año grabó varios discos de música sinfónica española para la Casa Columbia, dos de los cuales se encuentran actualmente en el mercado, habiendo sido considerados por la crítica como las mejores grabaciones logradas hasta el presente por conjuntos de de esta especialidad.

Desde hace dos años el maestro Carmelo Llorente es Director del Orfeón Pamplonés, al frente del cual ha conseguido en este breve tiempo importantes éxitos en San Juan de Luz ("Misa en do menor" de Mozart); Bilbao ("Novena Sinfonía" de Beethoven y "Sinfonía de los Salmos" de Stravinsky); Burdeos ("Pasión según San Juan" de J. S. Bach); Madrid ("Cantata sobre los Derechos del Hombre" de Cristóbal Halffter) y en el presente año en Oporto, Madrid, Granada, Pamplona, Santander y San Juan de Luz, con la Novena Sinfonía de Beethoven.

Recientemente ha sido nombrado profesor de Musicología de la Universidad de Navarra.



Escolanía del Corazón de María

Se fundó hace treinta años en el Santuario del Corazón de María de San Sebastián.

Los niños hacen sus estudios en el Colegio del mismo nombre y solemnizan las funciones del Santuario, hoy Parroquia; salen al exterior en su salón de actos.

Su labor es muy apreciada por el público, y de esta forma ha llegado a resonar su voz en todos los teatros de San Sebastián y fuera de la capital. La calidad de sus voces es extraordinaria, con tesituras extremas tanto graves como agudas dominadas con mucha facilidad. Todo es debido a las exigencias del Director, quien somete a sus componentes a constantes entrenamientos excluyendo a todo elemento que no llegue a sobresaliente.

La Escolanía tiene varias secciones que podríamos llamar oficiales, aficionados y reservas. Entre todos se juntan unas setenta voces. Cada grupo es empleado a juicio del director según el lugar y la forma de actuación. La Escolanía del Corazón de María ha hecho varias grabaciones de discos y otras para la Radio y Televisión. Ha ganado varios años consecutivos diversos premios de Villancicos, ha cantado con el Orfeón Donostiarra la "Salve" de Refice, la Opera "Carmen" de Bizet y la "Pasión según San Mateo" de Bach bajo la dirección del Maestro Frühbeck.

Angeles Gulín

Nació en Ribadavia (Orense).
A temprana edad comenzó sus estudios musicales y vocales con su propio padre, director de orquesta.

Contando 12 años, sus padres trasladaron su residencia a la ciudad de Montevideo (Uruguay). A partir de entonces incrementó sus estudios musicales y debutó en aquella ciudad a los 19 años, en el rol de la *Reina de la Noche* de la «Flauta Mágica», con excelente éxito de crítica y público. Posteriormente, continuando sus actuaciones en el continente sudamericano interpretó *Gilda* en «Rigoletto», *Amelia* en «Un baile de máscaras», *D.ª Ana* en «Don Giovanni» y las óperas españolas «Marina», «Maruxa» y «Doña Francisquita».

Continuó sus actividades musicales en sudamérica hasta 1965, año en que se trasladó a Europa, haciendo su debut operístico con *Amelia* de «Simón Bocanegra» en la Opera de Düsseldorf.
Siguen sus actuaciones en Europa con *Santuzza* en «Cavalleria Rusticana».
Poco antes de finalizar la temporada 1967/68 interpreta en Düsseldorf «La Vida Breve» con un éxito extraordinario, e inmediatamente después en el transcurso del mes de junio del presente año, obtiene el primer premio absoluto en el concurso «Voci Verdiani» de Busseto.

Al comenzar la temporada 1968/69, realiza un concierto en la ciudad de Catania con «Norma» de Bellini obteniendo un clamoroso éxito y seguidamente en la ciudad de Düsseldorf es la primera soprano en la versión de la Octava Sinfonía de Mahler, con otro gran éxito de público y crítica.
En 1969 actuó en los Festivales de Granada («La Vida Breve» y «Requiem» de Verdi), igualmente en el Festival de Edinburgh bajo la dirección de Giulini («Requiem» de Verdi y «Stabat Mater» de Rossini) y también hizo su debut en Londres con la «English Opera Society», siendo inmediatamente contratada por el Covent Garden. En la temporada 1970/71 ha actuado también en varios grandes teatros de Italia («El Corsario», «La Gioconda», «Nabucco», etc.) y se presentó en el Gran Teatro del Liceo.

Lou Ann Wyckoff

Nació en California e hizo su debut en el teatro a la edad de 7 años. Antes de sus 20 años ya había cantado comedias musicales y operetas. Su primer papel operístico lo hizo a los 18 años como *Cherubino* en «Las Bodas de Fígaro».

En EE.UU. ha actuado frecuentemente con la City Center, la Philadelphia Lyric Co., y en conciertos en los grandes Festivales así como con la Filarmónica de Nueva York.

En julio de 1967 debutó en Europa en el «Festival de los Dos Mundos» de Spoleto y el año siguiente cantó los «Cuatro últimos Lieder» de Strauss en la Scala de Milán bajo la dirección de Thomas Schippers.

En 1968 debutó en Alemania en la Opera de Hamburgo y desde 1969 está contratada por la Opera de Berlín.

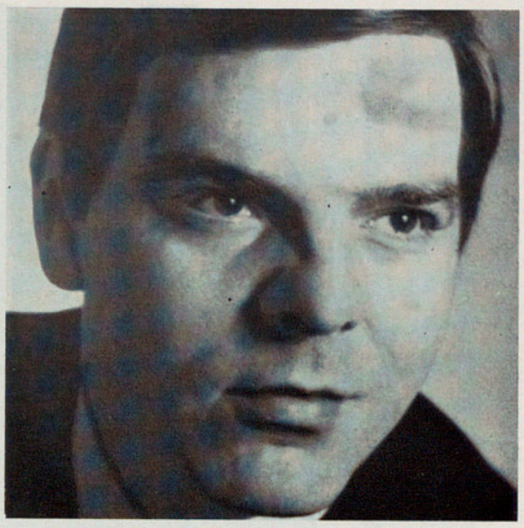
En España hizo su debut con la Orquesta Nacional en la «Missa Solemnis» que también cantó en el Festival de Granada así como la Octava Sinfonía de Mahler en Granada y Madrid, obra que acaba de interpretar con la Orquesta de Chicago bajo la dirección de Georg Solti.

Alfreda Hodgson

Nació en Morecambe hija de un músico profesional (trompetista) y recibió desde su infancia mucha ayuda para sus estudios musicales. En un principio estudió el violoncelo, para después cambiar al canto.

En 1961 se graduó con los más altos honores y el mismo año hizo su debut con la Orquesta Filarmónica de Liverpool bajo la dirección de John Pritchard. En 1964 ganó el Premio «Kathleen Ferrier» y desde entonces está bien establecida en Inglaterra, donde ha cantado con todas las grandes orquestas y con directores como Sir John Barbirolli, Sir Malcolm Sargent, Benjamin Britten, con el cual también ha grabado discos, así como con Rafael Frühbeck.

En abril de este año participó en la interpretación de la Octava Sinfonía de Mahler en el Royal Albert Hall bajo la dirección de Frühbeck y en mayo cantó la Segunda Sinfonía del mismo compositor bajo la dirección de Otto Klemperer.



Barbara Robotham

Nació en Lancashire y ganó una beca para estudiar en el «Royal Manchester College of Music», donde ganó el Premio de Opera.

Siguió sus estudios en Londres y en 1960 ganó otro premio organizado por la «Royal Liverpool Philharmonic Society» que le aportó también un contrato con el Covent Garden.

También ganó una medalla de Plata en el Concurso Internacional de Ginebra. Hizo su debut en la serie de Promenade Concerts bajo la dirección de Sir Malcolm Sargent y ha cantado con las grandes orquestas en Inglaterra, en los Festivales de los Países de Gales, el «Three Choirs Festival» y cuenta entre la serie de grandes contraltos británicas.

También ha actuado en París, en Suiza, en Praga, en el Festival Gulbenkian de Lisboa y cantó la Octava Sinfonía de Mahler en el Royal Albert Hall bajo la dirección de Rafael Frühbeck. Entre otras obras de Mahler ha grabado en disco la Tercera Sinfonía.

Dieter Ellenbeck

Dieter Ellenbeck nació en 1939 y empezó sus estudios musicales a los 21 años en la Escuela Superior Folkwang de Essen con la profesora Hilde Wesselmann. Mediados sus estudios empezó a dar conciertos y se graduó en 1967 en Opera y Concierto.

Ha cantado bajo famosos directores como Theodor Egel, Karl Richter, Günter Wand, Edmond de Stoutz, Paul Sacher, Charles Bruck, Charles Münch, Hans Schmidt-Isserstedt, Jean Martinon, etc.

Ha grabado para todas las emisoras alemanas, la radio suiza y la ORTF de París y Strasburg. Ha grabado diversos discos para Philips, Bärenreiter y Da Camera. Se presentó en Barcelona, dentro del VIII Festival Internacional de Música.

Neil Howlett

Nació en Londres haciendo sus estudios en la Universidad de Cambridge al mismo tiempo que los estudios de canto que después ha seguido en Viena, Milán y Stuttgart. Hizo su debut con el Sadler's Wells y en 1964 participó en la jira por la Unión Soviética del «English Opera Group». Ha cantado en los festivales de Glyndebourne, Aldeburgh, Leeds y Three Choirs, en las Operas de Covent Garden y Hamburg. Este año ha cantado en Aix-en-Provence así como en gran número de oratorios en Inglaterra y Alemania.

Luis Antón

Nacido en Bilbao, estudió en los Conservatorios de Bilbao y Madrid, donde se graduó brillantemente. Entre otros muchos premios, ganó en 1929 el Premio Extraordinario de Sarasate. Perfeccionó sus estudios en París con el profesor Remy. Al fundarse la Orquesta Nacional ganó la plaza de primer concertino, que sigue desempeñando en la actualidad. Es fundador de la Agrupación Nacional de Música de Cámara y Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música y del Colegio Nacional de Ciegos. Está en posesión de la encomienda de Alfonso X el Sabio.

Montserrat Torrent

Catedrático de Organo en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, prosigue su actividad concertística actuando en diversas ciudades españolas así como en Portugal, Francia, Italia, Inglaterra, Alemania, etc.

Especialista en la interpretación de la música antigua española en los siglos XVI al XVIII; ha efectuado numerosas grabaciones con los órganos históricos de El Vendrell, Mahón, Segovia, Evora, etc. obteniendo el *Grand Prix du Disque*, 1967, por la grabación de obras de Cabanilles con el órgano de Daroca.

Asimismo está especializada en la música actual de la que recientemente ha efectuado una grabación dedicada a obras de autores españoles con el órgano del estudio *V.B.* en Moncalieri (Italia).

Ha participado en los Festivales de Prades, Burgos, Barcelona, Granada, Megadino (Italia), Roma, Ravenna, Piacenza, etc. Colabora asiduamente con la Orquesta Nacional de España, bajo la dirección de R. Frühbeck de Burgos, con obras como *Elias* de Mendelssohn; *Requiem Alemán* de Brahms; *Pasión según San Mateo* de Bach; *Octava Sinfonía* de Mahler; *War Requiem* de Britten, etc.

Recientemente ha dictado un curso de interpretación de música renacentista y barroca española para la *Academia d'Estate per Organo e Clavicembalo* en Borca di Cadore (Italia).

RAFAEL FRÜHBECK

DISCOGRAFIA

Zarzuelas completas
La Tempranica — Alma de Dios — La Gran Vía — Los Gavilanes — La Chulapona — Molinos de Viento — La del Soto del Parral — Marina — Luisa Fernanda — Bohemios — La Canción del Olvido.

Preludios e intermedios SCE 900
La boda de Luis Alonso — La leyenda del beso — La Gran Vía — Los Gavilanes — El niño judío — El Caserío — Bohemios.

SCE 901
El tambor de granaderos — Cádiz — El baile de Luis Alonso — Benamor (Danza del fuego) — La Revoltosa — Las Golondrinas — El Bateo — La Tempranica.
Orquesta Nacional de España.

SCE 954
El trust de los tenorios — Alma de Dios — Molinos de Viento — El anillo de hierro — Agua, azucarillos y aguardiente — La alegría de la huerta — El asombro de Damasco — Luisa Fernanda — Jardines de Granada.

SCE 911
La corte de Faraón — Moros y Cristianos — El rey que rabió — Enseñanza libre — La Calesera — Los cadetes de la reina — Soleares — Pepita Jiménez — El señor Joaquín

SCE 948
La Dolores — Goyescas — Viva Navarra — El año pasado por agua — La Verbena de la Paloma — El puñao de rosas — La torre del oro — El huésped del sevillano.
Orquesta Filarmonía de España.

Música sinfónica
Suite española (Albéniz-Frühbeck) SXL 6355
Castilla, Asturias, Aragón, Cádiz, Sevilla, Granada, Cataluña, Córdoba.
Orquesta New Philharmonia

Concierto para violín y orquesta (Mendelssohn) SXL 6184
Concierto n.º 1 para violín y orquesta (Bruch) con Ion Voicou y la Orquesta Sinfónica de Londres.

Fantasía para un gentilhombre (Rodrigo) SCLL 14044
Concerto (Ohana)
con Narciso Yepes (guitarra) y la Orquesta Nacional de España.

Rapsodia española (Albéniz-Halffter) SCLL 14038
Don Quijote velando las armas (Esplá)
con Gonzalo Soriano y la Orquesta Nacional de España.

Concertino en la menor (Bacarisse) SCE 903
Homenaje a la Seguidilla (Moreno Torroba)
con Narciso Yepes (guitarra) y Orquesta Filarmonía de España.

SXL 6287
El amor brujo (Falla) — Goyescas (Granados) — Pavana para una infanta difunta (Ravel) — Alborada del gracioso (Ravel)
con Nati Mistral y la Nueva Orquesta Filarmonía.

SCE 907
Sinfonía — Los esclavos felices (Arriaga)
Orquesta Filarmonía de España

SXL 6213
Sinfonía n.º 3 (Schumann)
El sueño de una noche de verano (Mendelssohn)
Orquesta Sinfónica de Londres.

SCLL 14058
El Retablo de Maese Pedro (Falla)
Homenajes (Falla)
Orquesta Filarmonía de España.

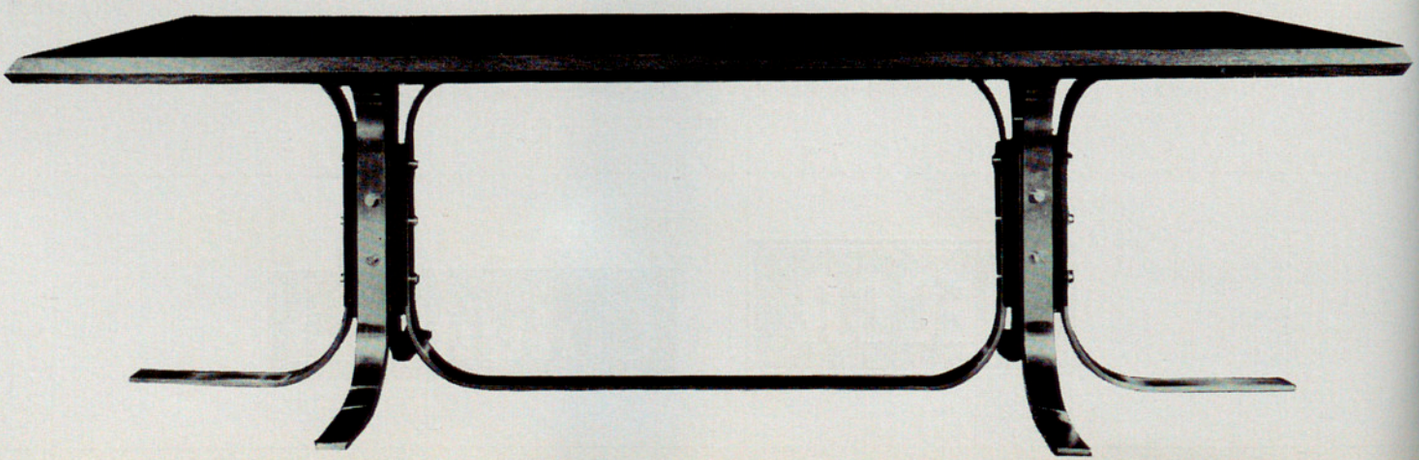
DECCA

DISCOS
Columbia

JORDI VILANOVA

DECORADOR

GENERAL MITRE, 95-97
BARCELONA



III CONCIERTO

Jueves, 30 de septiembre de 1971,
a las 22.15

PALACIO DE LA MUSICA

ORQUESTA DE CAMARA
«SOLISTAS DE LA SINFONIA DE VIENA»

Dirección:
EDOUARD VAN REMOORTEL

I

HAYDN
Sinfonía n.º 60, en do mayor, «Il distratto»

Adagio. Allegro di molto
Andante
Menuetto
Presto

HAYDN
Concierto en do mayor, para violoncelo y orquesta

Moderato
Adagio
Allegro molto

Solista:
WOLFGANG HERZER, violoncelo

II

MOZART
Concierto en sol mayor, K. 313, para flauta y orquesta

Allegro maestoso
Adagio non troppo
Rondó: Tempo di Menuetto

Solista:
GOTTFRIED HECHTL, flauta

MOZART
Sinfonía n.º 1, en mi bemol mayor, K. 16

Molto allegro
Andante
Presto

Orquesta de Cámara «Solistas de la Sinfónica de Viena»

Director:
EDOUARD VAN REMOORTEL

VIOLINES PRIMEROS
Michael SCHNITZLER
Paul TRIMMEL
Stefan PLOTT
Gerhard BREUER
Wolfgang OBERKOGLER
Gerhard SCHULZ

VIOLINES SEGUNDOS
Heidi SCHNITZLER
Gerhard MITTER
Michaela OBERKOGLER
Helmut KINATEDER
Hans Peter OCHSENHOFER

VIOLAS:
Fritz HANDSCHKE
Dieter von OSTHEIM
Klaus HERRMANN

VIOLONCELOS:
Wolfgang HERZER
Peter ROCZEK
Gerald SONNECK

CONTRABAJO:
Firmin PIRKER

FLAUTAS:
Gottfried HECHTL
Kamillo WANAUSEK

OBOES:
Günther THEIS
Swanhild SPIESER

TROMPAS:
Robert FREUND
Herman ROHRER

Haydn, Josef (1732-1809)
Sinfonía n.º 60, en do mayor, «Il distratto»

Esta Sinfonía fue escrita «Per la comedia intitolata "Il distratto"» de Regnard. Fue interpretada en el Palacio Esterhaz en 1775. Un periódico de Pressburg informaba el 23.8.1775 de que un actor vienés había interpretado, entre otras, esta obra con la «nueva música del Sr. Maestro de Capilla Haydn». En Viena fue interpretada por por primera vez en 1776, sin la comedia.

Concierto en do mayor para violoncelo y orquesta

Este Concierto estuvo perdido durante 200 años, y sólo en 1961 (!!) fue descubierto por Oldrich Pulkert en el Museo Nacional de Praga. Su procedencia de Haydn es indiscutible para los musicólogos, pues en el borrador del catálogo de las obras de Haydn aparecen los temas de este concierto, manuscritos por el propio Haydn. La construcción formal de la obra sigue la concepción cíclica: primer tiempo en la clásica forma sonata, segundo tiempo en forma de Lied en 3 partes, y el tercer tiempo de nuevo en forma sonata. La obra procede del año 1760.

Fritz Händschke

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)
Concierto en sol mayor, para flauta y orquesta, K. 313

Este concierto fue escrito en Mannheim en 1778. Mozart lo escribió junto con el segundo concierto para flauta (K. 314) para el melómano y flautista holandés M. de Jean. Esto lo leemos en una carta de Mozart a su padre. Es el clásico concierto de tres tiempos, que —como decía su padre Leopold— debido a su estancia en Mannheim y la influencia del círculo de sus amigos locales, tenía algo del «gusto amanerado de Mannheim», que no le gustaba.

Sinfonía n.º 1, en mi bemol mayor, K. 16

Mozart escribió esta obra a los 8 años y, según los apuntes de Leopold Mozart, fue ejecutada por primera vez en Salzburg el 21 de febrero de 1765. Los primeros esbozos de esta obra proceden de Chelsea, donde, durante un apretado viaje por Inglaterra, Francia y Alemania, había encontrado unos días de descanso. Wolfgang Amadeus era todavía un niño; pero su padre no tenía ninguna duda en «presentar al mundo la mayor maravilla, de que pueden presumir Europa y toda la Humanidad».

Fritz Händschke

Orquesta de Cámara «Solistas de la Sinfónica de Viena»

La Orquesta de Cámara «Solistas de la Sinfónica de Viena», formada únicamente por solistas de la famosa Orquesta Sinfónica de la capital austríaca, se fundó hace cuatro años con la intención de dedicarse preferentemente al repertorio de música de cámara para solistas de viento y de cuerda.

Su éxito fue inmediato y muy grande.

Importantes casas de discos acogieron la idea con entusiasmo y grabaron obras hasta entonces desconocidas así como los más conocidos conciertos para viento y cuerda de las épocas barroca y clásica.

Han realizado ya varias jiras internacionales de conciertos, con el concurso de importantes solistas y directores, y para un futuro próximo tienen previstas jiras al Japón, Australia, Sudamérica y Estados Unidos.

Edouard van Remoortel

Nacido en Bruselas en 1926, a la edad de seis años ganó ya el Primer Premio de violoncelo en el Conservatorio de su ciudad natal. Perfeccionó sus estudios en la Academia Chigiana de Siena con Gaspar Cassadó (violoncelo) y Guarnieri y Galliera (dirección de orquesta), ganando el Primer Premio. Su primer concierto lo dirigió en Ginebra, a los 17 años, iniciando una brillante carrera que le ha llevado por los cinco continentes al frente de las más prestigiosas orquestas.

En 1951 tuvo el honor de ser llamado a Salzburg para dirigir un concierto de gala dado con motivo del CLX aniversario de la muerte de Mozart. Después de este gran éxito dirigió a la Orquesta del Mozarteum de Salzburg, en jiras por Inglaterra, Francia, Holanda y Bélgica.

Después de una triunfal jira al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington por San Luis, Dallas, Chicago, Los Angeles, Denver, Minneapolis, Toronto, etc., fue nombrado director titular de la Orquesta Sinfónica de San Luis, cargo que desempeñó de 1957 a 1962.

En 1958 dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín, siendo el director más joven que había dirigido esta famosa orquesta.

De 1965 a 1970 ha sido director de la Orquesta de la Opera de Montecarlo. Las tournées con esta orquesta le llevaron hasta Sudáfrica, Nueva Zelanda y Australia, donde dirigió treinta conciertos. También visitó dos veces el Japón.

Edouard van Remoortel ha participado en los Festivales de Ravinia, Los Angeles (Hollywood Bowl), Atenas, Praga, Río de Janeiro, Osaka, Lisboa (Gulbenkian) y Montreux. Ha grabado 31 discos LP para la Columbia (USA), Decca (Bélgica), Vox (USA) y más recientemente para Philips.

Wolfgang Herzer

Nació en Viena en 1940 y empezó muy joven los estudios de violoncelo. A los 12 años fue admitido ya en la mejor clase de la Academia de Música, donde se graduó con Matrícula de Honor. Participó en diversos concursos internacionales y en París fue destacado personalmente por Pau Casals. Dotado de un talento natural poco común, fue pronto nombrado violoncelo solista de la Orquesta Sinfónica de Viena.

Desde hace unos años ha iniciado también una carrera como solista, en la que ha llamado la atención por la fascinante intensidad de su sonido y su musicalidad particular e instintiva que le han conferido ya una madura personalidad.

Actualmente está preparando el Concierto de Frank Martin, el segundo concierto de Shostakovitch y el primero de Ernst Vogel.

Gottfried Hechtl

Nacido en Graz en 1936, estudió flauta en la Academia de Música de Viena.

En 1954 ganó los Concursos Internacionales de Munich y Ginebra. Durante muchos años fue flauta solista de la Orquesta Filarmónica de Graz, pasando en 1964 a ocupar el mismo puesto en la Sinfónica de Viena. Forma parte del Quinteto de Viento de Viena y del Conjunto «Kontrapunkte», especializado en la música nueva. Ha grabado varios discos y es invitado regularmente por la mayoría de las emisoras europeas.

Su pasaporte le abre esta barrera. Nuestra carta credencial, todas las demás

Para que Usted tenga más facilidades en sus viajes de negocios al extranjero, Banca Catalana le ofrece su carta de presentación. Es una credencial avalada por Banca Catalana y reconocida en cualquier lugar del globo, a través de su extensa red de corresponsales.
Evítese muchas dificultades pidiendo información al departamento de **relaciones comerciales con el exterior,** donde además de ofrecerle soluciones concretas relacionadas con el Servicio Extranjero, le asesorarán sobre la apertura de nuevos mercados para sus productos y se encargarán de establecer toda clase de contactos comerciales.
Con Banca Catalana, su mercado no tiene límites: es el mundo.

BANCA CATALANA

Voluntad de renovación y Servicio

IV CONCIERTO

Viernes, 1 de octubre de 1971,
a las 22.15

PALACIO DE LA MUSICA

ORQUESTA DE CAMARA
«SOLISTAS DE LA SINFONIA DE VIENA»

Dirección:
EDOUARD VAN REMOORTEL

I

TELEMANN
Suite en la menor, para flauta y orquesta

Ouverture
Les Plaisirs
Air à l'Italien
Menuett 1 et 2
Polonaise
Passepieds 1 et 2
Réjouissance

Solista:
GOTTFRIED HECHTL, flauta

BOCCHERINI
Concierto en si bemol mayor, para violoncelo y orquesta

Allegro moderato
Adagio
Rondó: Allegro

Solista:
WOLFGANG HERZER, violoncelo

II

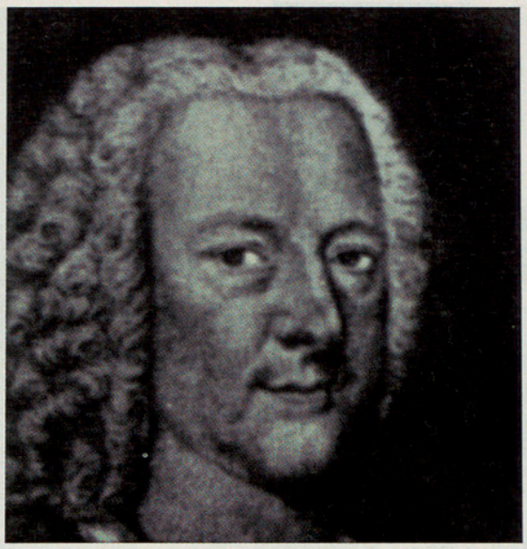
MOZART
Sinfonía concertante en mi bemol mayor, K. 364, para violín, viola y orquesta

Allegro maestoso
Andante
Presto

Solistas:
MICHAEL SCHNITZLER, violín
FRITZ HANDSCHKE, viola

MOZART
Divertimento n.º 11, en re mayor, K. 251

Allegro molto
Andantino
Rondó: Allegro assai



Telemann, Georg Philipp (1681-1767)
Suite en la menor, para flauta y orquesta

Contemporáneo de Johann Sebastian Bach, Telemann destacó por su fértil e inagotable variedad. Conciertos, Suites, Pasiones, óperas y cantatas manaron incansablemente de su pluma y brillan por la riqueza de sus ideas y su fantasía. Enriqueció la *Suite* con la inclusión de *Minuetos*, *Gavotas* y *Bourrées* en esta forma musical. En virtud de su instinto estilístico fusionó elementos de estilo italiano con las culturas cortesanas de Francia y Alemania. La *Suite en la menor* para flauta nos lo demuestra de la mejor manera en el tiempo «Air à l'Italien», con una armonía apropiada y consistente.
Fritz Händschke

Boccherini, Luigi (1743-1805)
Concierto en si bemol mayor para violoncelo y orquesta

Boccherini fue uno de los más importantes violoncelistas del siglo XVIII. Hijo de un músico de Lucca, a los 13 años daba ya conciertos públicos. Numerosas jiras de conciertos por toda Europa le llevaron finalmente a Madrid, donde fijó su residencia y donde murió. Las composiciones de Boccherini muestran una fuerte personalidad y originalidad y su estilo personifica al típico arte instrumental italiano. Dentro de la música de cámara, es el verdadero creador del *Quinteto de cuerda* y en la unión de elegancia y virtuosismo ha influido decisivamente incluso en Mozart.
Fritz Händschke

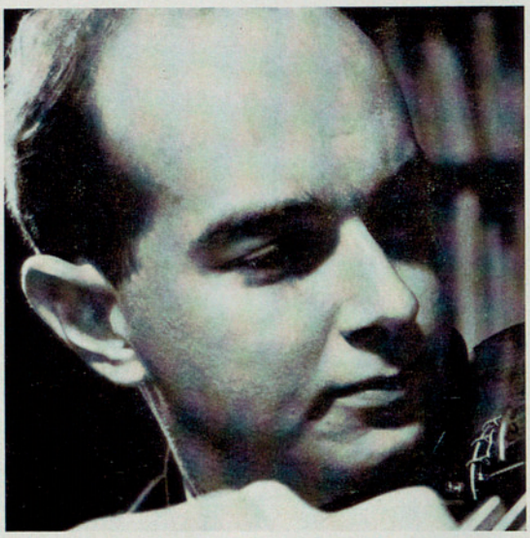
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)
Sinfonía concertante en mi bemol mayor, K. 364, para violín, viola y orquesta

Escrita en Salzburg en 1779 la *Sinfonía concertante* es la última obra que escribió Mozart para instrumentos de cuerda solistas. La obra, en tres tiempos, pertenece al tipo de estilo concertante entre solistas y orquesta, especialmente en los dos primeros tiempos. El *Rondó*, con su humor chispeante y su encanto, es un final relumbrante para una de las más bellas e inspiradas obras de Mozart. La parte de viola está escrita por Mozart en *re* por lo que hay que afinar el instrumento medio tono más alto, seguramente para que el timbre sombrío de la viola se acople mejor al sonido argentino del violín.

Divertimento n.º 11, en re mayor, K. 251

Esta obra fue escrita en Salzburg en 1776 y probablemente para el 25 aniversario de Nannerl, la hermana de Mozart. Graciosa, amable y encantadora, esta música no esconde la mano del compositor que la escribió, y deja entrever la genial inspiración todavía con más claridad. El oboe tiene, especialmente en el segundo tiempo, un papel de solista que le da el carácter de una Serenata para ocasiones festivas. Nunca se ha escrito una música de salón más bella y más noble.

Fritz Händschke

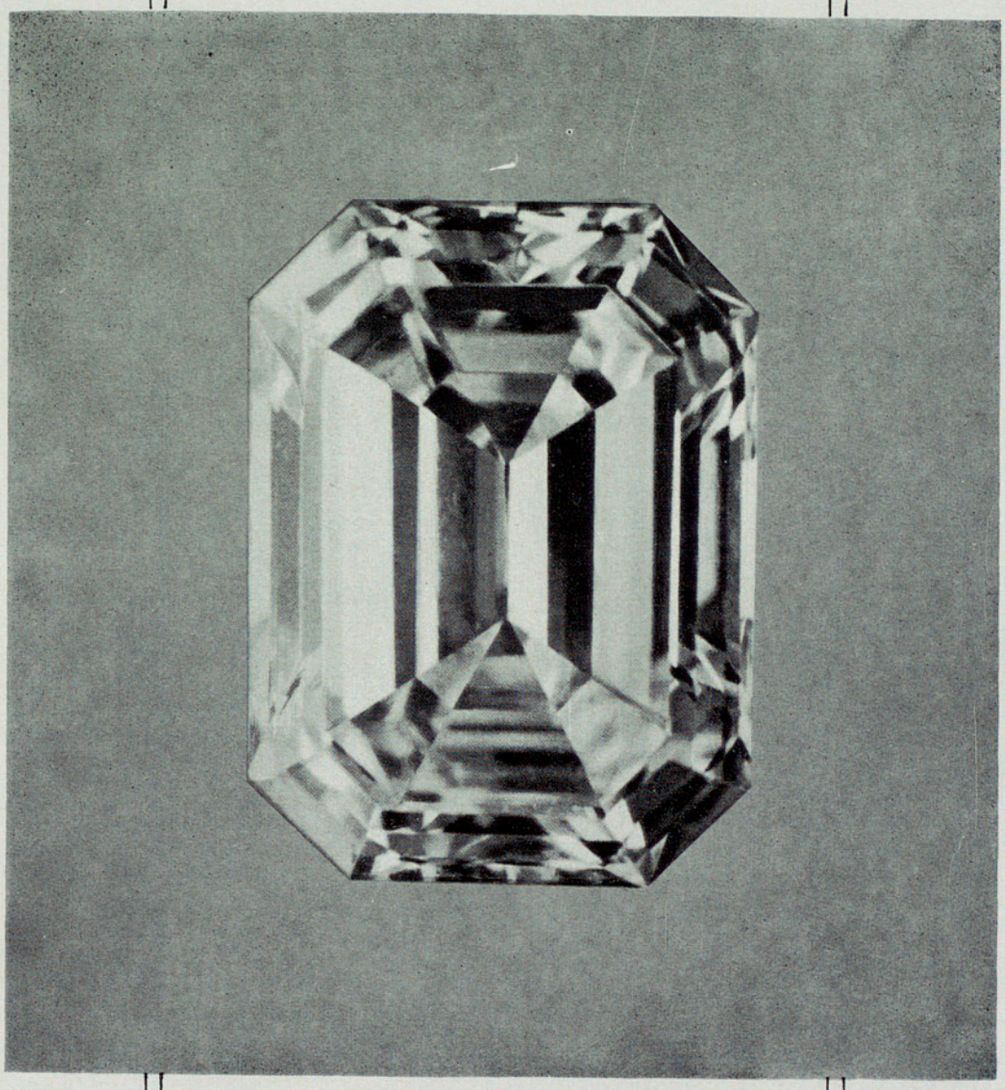


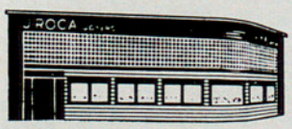
Michael Schnitzler

Nacido en 1944 en Berkeley (California), empezó sus estudios de violín en 1950 en Los Angeles. En 1958 marchó a Viena con sus padres, nacidos en Austria, continuando sus estudios en la Academia de Música con el profesor Franz Samohyl. De 1960 a 1963 tocó en la Orquesta de la Opera. De 1962 a 1967 formó parte de la famosa orquesta «Die Wiener Solisten», con la que viajó por toda Europa, América y Japón, actuando como solista en conciertos y grabaciones discográficas. Desde 1964 es miembro del Trío Haydn, con el que ha visitado 18 países europeos y el Oriente Medio y realizado numerosas grabaciones para radio y TV. Desde 1966 es profesor en la Escuela Superior de Música de Graz, y desde 1967 es primer concertino de la Orquesta Sinfónica de Viena.

Fritz Händschke

Nacido en Berlín, estudió en la Escuela Superior de Música de aquella ciudad, siendo discípulo y colaborador de Hindemith hasta 1938. Ha sido viola solista sucesivamente de la Orquesta de la Radio de Berlín, de la Orquesta de la Radio de Hamburg y de la Orquesta Filarmónica de Berlín, de la Orquesta del Gewandhaus de Leipzig. Desde 1958 lo es de la Sinfónica de Viena.
Ha formado parte del Cuarteto de Cuerda de Berlín, del Cuarteto del Gewandhaus de Leipzig, del Cuarteto de Cuerda Europeo y Nuevo Cuarteto de Cuerda de Viena. Ha dado conciertos en todos los países europeos y en los Estados Unidos. Es profesor en el Conservatorio Municipal de Viena.





J. ROCA

JOYERO

JOYERIA - PLATERIA - RELOJERIA

PASEO DE GRACIA, 18 - BARCELONA

ALAS/cataluña

V CONCIERTO

Sábado, 2 de octubre de 1971,
a las 22.15

PALACIO DE LA MUSICA

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

Director:
GERD ALBRECHT

I

KELEMEN
Changeant, para violoncelo y orquesta
(1.ª audición en Barcelona)

Solista:
SIEGFRIED PALM, violoncelo

II

MAHLER
Sinfonía n.º 9, en re mayor
(1.ª audición en Barcelona)

Andante comodo
In tempo eines gemächlichen Ländlers
Rondó: Burleske
Adagio

ORQUESTA «CIUDAD DE BARCELONA»

Director: Maestro ANTONI ROS MARBA

CONCERTINOS
Josep M.ª ALPISTE PEREZ
Jaume FRANCESCH SAENZ

PRIMEROS VIOLINES
Adrià SARDO PARALS
Mercè SERRAT BORRAS DE PALAU
Pere CARBONELL RIERA
Eduard ARGUEDAS VILLARROYA
Joan ALFONSO ORFILA
Pere SERRA ROMEU
Josep SOLSONA GILABERT
Domènec PONSA FRADERA
Gerard CLARET SERRA
Pau DINI BALDRIS
Mercè WIRTH GAUSACHS
Enric RIBO SUGRAÑES
Joan XAPELLI MELE
Josep M.ª GUASCH PADRO

SEGUNDOS VIOLINES
Joan OLIVE ALARGE
Antoni GUINJOAN SIMEON
Ramon VERGES ESQUEFA
Eladi RODRIGUEZ ALONSO
Pere PEREZ EGEA
Miquel MARTI GUARDIA
Ofèlia RODRIGO UBIDE
Joan LLOBELL RAMIS
Vicenç COMPANY GRAU
Alfred NAVARRO CONDE
Valentí ROURICH NADAL
Eduard SALES BALLESTER
Miquel DOMINGO REUS
Miquel PERALES ALTES

VIOLAS
Joan OLIVERAS XENA
Josep CASASUS GOTOR
Francesc FLETA POLO
Jordi JANE SALLERAS
Teodomira ARGUEDAS VILLARROYA
Joan PONS ESTIVILL
Fructuós IBAÑEZ VILLASECA
Miquel SERRAHIMA GARCIA
Jaume RIBALTA SABATE
Alfons FORISCOT MALLAT
Claudi AGELL GOMAR
Ricard VILADESAU CANER

VIOLONCELOS
Josep TROTTA MILAN
Lluís SEDO JORNET
Albert MORELL RIALP
Sebastià SOLE BOVE
Pere BUSQUETS MENSA
Lluís CLARET SERRA
Josep ORO SALA
Francesc ALFONSO ORFILA
Bonaventura CASALINS RABASA
Esteve CLOT CAMPMANY

CONTRABAJOS
Josep POCH GARRIGA
Ferran SALA MAS
Joan CAMPMANY CAMPS
Josep CLAVE TREBOL
Rafael ORTIZ ALFONSO
Enric RIGAU PRATS
Joan BIENDICHA FERRO
Joan FLETA POLO

FLAUTAS
Salvador GRATACOS NADAL
Josep ANDREU BATLLORI

FLAUTIN
Josep M.ª BROTONS CERVERA

OBOES
Domènec SEGU MARCE
Joan Lluís MORALEDA PERXACHS

CORNO INGLES
Joan ARTAL GARRIGA

CLARINETES
Rodolf GIMENEZ PRADA
Josep COLOME COMABASOSA

CLARINETE BAJO
Andreu CUSIDO GUILLEMAT

FAGOTES
Ramon ISBERT ARNAU
Joan CARBONELL MERCADER

CONTRAFAGOT
Eduard BAZACO MUÑOZ

TROMPAS
Nicanor SANZ SIFRE
Antoni DOMINGO ALBERT
Vicenç AGUILAR GABARDA
Antoni MELIS CORNUDELLA
Josep GARCIA ENGUIDANOS
Manuel BAREA CERVERA

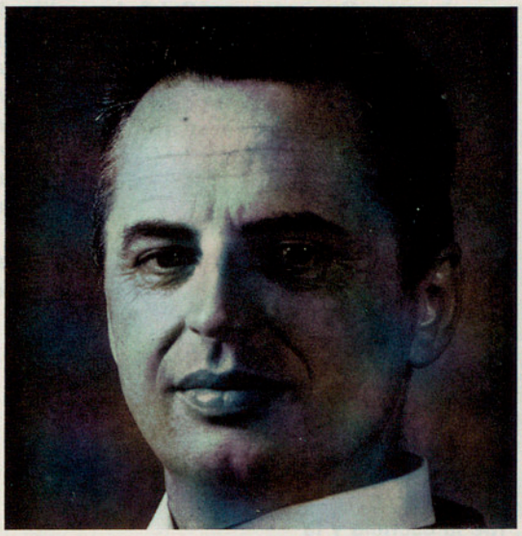
TROMPETAS
Amadeu ROVIRA GONZALEZ
Jaume ESPIGOLE FORADADA
Ramon BUSQUETS BONET

TROMBONES
Miquel BADIA GRAELLS
Josep VILADOT RIERA
Esteve Angel RESA RODRIGO

TUBA
Francesc GIL BARBERA
ARPA
M.ª Lluisa SANCHEZ GARCIA

PERCUSION
Robert ARMENGOL FERRER
Miquel ARMENGOL FARRE
Josep LLORENS DE LAGO

Con la colaboración de
Mª Lluísa CORTADA DE MILLET
(Clavicémbalo)



Kelemen, Milkos (1924)
Changeant

Nacido en 1924 en Podrawska Slatina, estudié música en la Academia de Zagreb, en el Conservatorio de París con Messiaen y Aubin, y en Freiburg con Fortner. Al terminar los estudios fui nombrado profesor en la Academia de Música de Zagreb, y en esta ciudad organicé un gran Festival Internacional de Música Contemporánea que desde entonces viene celebrándose cada dos años. En 1965 acepté una invitación de la Fundación Humboldt de Munich para estudiar en el Estudio Siemens de Música Electrónica. Acepté después una invitación de la ciudad de Berlín, donde escribí, por encargo de la Opera de Hamburg, mi ópera «El estado de sitio». Actualmente doy clases de composición en el Conservatorio «Robert Schumann» de Düsseldorf.

Mis obras más importantes son: «Improvisaciones concertantes» para cuerdas, «Transfiguraciones» para piano y orquesta, «Equilibrios» para dos orquestas, «Sub Rosa» para orquesta, «Radiant» para conjunto de cámara, «El nuevo inquilino», escena musical de Ionesco, «Floreal» para orquesta, «Motion» para cuarteto de cuerda, «Oliphant» para trombón y orquesta, etc.

La obra «Changeant» la escribí en 1967 en Berlín y se estrenó en 1968 en Köln dentro del Ciclo «Música del tiempo». Está dedicada a Siegfried Palm, que la ha tocado muy a menudo, con deslumbrante virtuosismo.

El título «Changeant» (cambiante, tornasolado, irisado) viene de una especial técnica compositiva de color sonoro, por la que un color, en la composición, se transforma en otro irisadamente. Al violoncelo le adjudiqué los más difíciles y nuevos adelantos en la técnica de tocar este instrumento. Desde el punto de vista formal, la obra tiene tres partes. Desde el punto de vista de técnica compositiva está lejos de cualquier clase de hermetismo.

Milkos Kelemen

Mahler, Gustav (1860-1911)
Novena Sinfonía

Mahler nació el 7 de julio de 1860, en el pueblo moraviano de Kalischt, en donde, alternando con la ciudad próxima de Iglau, pasó su infancia y su juventud. Fue el segundo de los doce hijos de un comerciante judío, quien, vislumbrando su talento le envió a Praga y después a Viena para completar sus estudios musicales.

En 1875, a los 15 años de edad, Mahler entró en el Conservatorio de Viena donde permaneció durante tres años, estudiando piano con Lulius Epstein, armonía con Robert Fuchs y composición con Theodore Krenn; al mismo tiempo siguió en la Universidad los cursos de historia y filosofía, frecuentando las clases de Bruckner aunque jamás llegó a ser propiamente su discípulo.

La carrera de Mahler como director de orquesta, que le hizo famoso, empezó durante el verano de 1880 en el teatro de Bad Hall ocupando sucesivamente dicho cargo en las ciudades de Leibach, Olmütz, Praga, Leipzig, Hamburg y finalmente, en 1897, fue nombrado director de la Opera de Viena donde durante 10 años su autoridad fue absoluta; como ocurre generalmente con todos los que tienden hacia la perfección poseía un carácter difícil que le creó numerosos enemigos, lo que junto con su mal estado de salud, fueron los motivos principales para que tuviera que dejar su cargo.

A partir de 1907 pasó cuatro inviernos en New York dirigiendo las óperas del Metropolitan y los conciertos de la Orquesta Filarmónica en el Carnegie Hall. Durante sus vacaciones de verano, que pasaba siempre en Austria, compuso la *Octava Sinfonía*, *Das Lied von der Erde*, la *Novena Sinfonía* y la *Décima*, que dejó inacabada. Al empeorar su enfermedad se trasladó primero a París y después a Viena donde murió el 18 de mayo de 1911.

Mahler fue, indudablemente, uno de los mejores directores de orquesta de su época, demostrando asimismo en su actividad como compositor, una inteligencia y una

sensibilidad únicas, a pesar de que sólo pudo dedicar a sus obras los breves períodos de sus vacaciones.

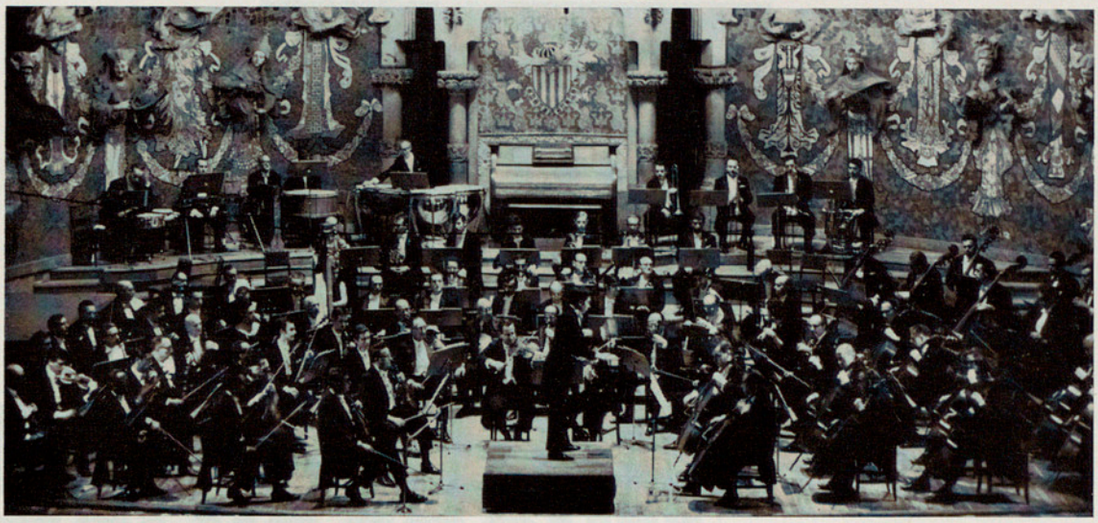
Aunque veinte años separan la composición de la *Primera* (1889) y *Novena Sinfonía* (1909), su semejanza es extraordinaria, no solamente en su forma estructural y en la técnica de orquesta, sino en la naturaleza y contenido de las dos obras; según Mahler para componer una sinfonía era necesario *crear un mundo, utilizando todos los recursos de que se disponía*; el suyo era un mundo único, lleno de antítesis como maravilla y horror, amor y odio, representando todo ello la suma o la negación de todos los valores, visión esta que impera en todas sus composiciones. La incertidumbre, la duda, fue la esencia y la forma de comunicarnos su experiencia.

La *Novena* sinfonía fue terminada en otoño de 1909 y su composición coincidió con la de *Das Lied von der Erde* pero Mahler no pudo escuchar ni una ni otra; la primera audición, bajo la dirección de Bruno Walter, tuvo lugar en Viena, en junio de 1912. El compositor tenía costumbre de someter sus obras a infinitas revisiones, llegando a suprimir movimientos enteros y cambios en multitud de detalles: sin duda alguna la *Novena* hubiese pasado por la misma metamorfosis, si hubiese vivido para dirigirla o escucharla, más ya Schönberg dijo de ella que era absolutamente perfecta tal como nos ha llegado.

La obra está compuesta de cuatro movimientos: *1.º Andante commodo*; *2.º In tempo eines gemächlichen Ländlers*; *3.º Rondo, Burleske* y *4.º Adagio*. Esta obra marcó un momento crítico en la vida de Mahler, por la angustia provocada, al serle comunicada por el médico la gravedad de de su enfermedad: podríamos decir que, como consecuencia de ello, la muerte se halla omnipresente en muchos pasajes de la sinfonía. Alban Berg dijo aludiendo a su primer movimiento: *...todo él está inmerso en la advertencia de la muerte*: *ésta aparece una y otra vez*; *todos los elementos del sueño terrestre culminan en ella... más poderosa, por supuesto, en el colosal pasaje donde la advertencia se convierte en certidumbre, donde en medio del poder más elevado de la alegría dolorosa del vivir, la muerte se hace anunciar con la más grande fuerza...*: las diferentes tonalidades, en cada uno de los tiempos, le dan un carácter emocional que va aumentando progresivamente, pasando, en cada movimiento, por *re mayor, do mayor, la menor* y finalmente en *re bemol mayor* que, en el *adagio* final, se torna una trágica despedida: después del violento *climax* (pág. 177-178 de la partitura) la tensión parece desvanecerse en el silencio de la muerte: *el resto es silencio*: después de una gran pausa los segundos violines, con sordina *adagissimo* enuncian un tema que no es otro que una de las melodías de los *Kindertotenlieder (1904): ...es un hermoso día/ellos sólo han partido para un largo viaje... (n.º 4: Oft denk ich,)*.

Schönberg dijo de la *Novena* sinfonía: *...es una obra extraña. En ella, el autor apenas se expresa como individuo. Parece como si fuera obra de un autor oculto que utilizase a Mahler como su portavoz. No está escrita esta sinfonía en tono personal. Comprende, por decirlo así, las objetivas y casi desapasionadas manifestaciones de una belleza que llega a ser perceptible tan sólo a quien sepa apartarse del calor animal y sienta la calma del hogar espiritual...*

Albert Sardà



Orquesta Ciudad de Barcelona

La Orquesta Ciudad de Barcelona, que se presentó al público por primera vez durante el V Festival Internacional de Música en Barcelona, vino a llenar una necesidad imperiosa en el mundo musical barcelonés.

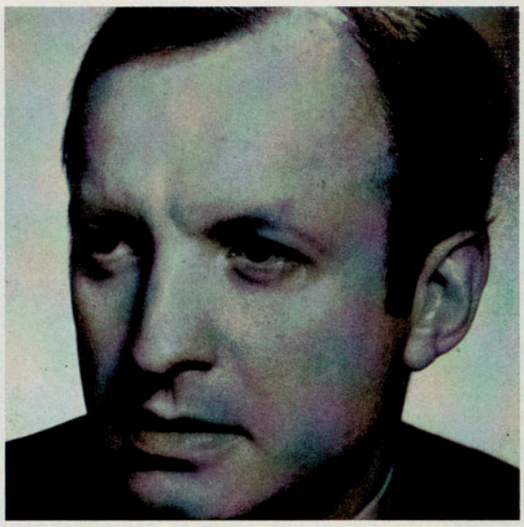
Desde hace muchos años la Orquesta Sinfónica de la Ciudad ha sido el eje sobre el que ha girado toda la temporada musical de la capital catalana. La Orquesta Pau Casals y la Orquesta Municipal, cumplieron sucesivamente su misión canalizadora de voluntades e iniciativas. La existencia de estas orquestas, ambas con un brillante historial, abarca un amplio y fructífero período de historia musical barcelonesa, de historia barcelonesa.

La prematura desaparición de Eduard Toldrà, que durante casi cuatro lustros fue el alma de la Orquesta Municipal, y cuya extraordinaria personalidad pudo paliar el desfase cada vez mayor entre las necesidades de la orquesta en su momento fundacional y las surgidas de la rápida evolución experimentada por nuestra sociedad, puso de relieve estos problemas, agudizándolos.

El Municipio, con muy buen criterio, creyó entonces oportuna una completa reorganización de su orquesta, formándose un Patronato que fundaron con el Ayuntamiento las principales asociaciones musicales de la ciudad (Asociación de Cultura Musical, Empresa del Gran Teatro del Liceo, Juventudes Musicales, Orfeó Català, Patronato Pro-Música) y otras entidades artísticas, culturales o comerciales (Círculo Artístico, Círculo Ecuestre, Radio Barcelona, Radio Nacional, Universidad de Barcelona, Feria de Muestras), que establecieron el reglamento y las bases por las que debía regirse la nueva Orquesta Ciudad de Barcelona. Se nombró director de la misma al barcelonés Antoni Ros Marbà, reciente triunfador de las reñidas oposiciones al puesto de director de la Orquesta Sinfónica de RTV Española; se convocaron oposiciones para los diversos puestos que quedaron vacantes tras la absorción de una gran parte de los componentes de la Orquesta Municipal, y a primeros de junio del año 1967 se empezaron los ensayos, que han venido celebrándose intensamente para conseguir aquella cohesión y empaste que sólo se logra tras un largo e inteligente trabajo conjunto.

El día 6 de octubre de 1967, cuando Antoni Ros Marbà empuñó la batuta para iniciar el primer concierto, comenzó una etapa trascendental para la vida barcelonesa, cuya tradición musical es famosa en el mundo entero.

Después de cuatro años de ininterrumpida e intensa actividad, la Orquesta Ciudad de Barcelona vuelve a presentarse ante el público del Festival barcelonés, que tendrá así ocasión de aquilatar el gran trabajo que se ha realizado bajo la dirección de Ros Marbà y la tutela de su Patronato.



Gerd Albrecht

Gerd Albrecht nació en 1935, hijo del Profesor de Musicología Dr. Hans Albrecht. Estudió piano, violín y composición. Ganó diversos premios de dirección de orquesta, entre ellos los de Besançon (1957), Hilversum (1958) y Hannover (1960).

De 1958 a 1961 fue Maestro de Capilla en la Opera de Stuttgart, de 1961 a 1963, primer Maestro de Capilla en la Opera de Mainz, de 1963 a 1966, *Generalmusikdirektor* en Lübeck y desde 1966 es *Generalmusikdirektor* en Kassel. Dirige regularmente en las Operas de Hamburg, Stuttgart y Munich. Ha dirigido las orquestas Nacional de Bruselas, Nacional de Lisboa, Lamoureux de París, y las principales de Brasil, Polonia, Noruega y Dinamarca; desde 1966 es director habitual de la Filarmónica de Berlín y desde 1968 de la Sinfónica de Viena. Ha participado en diversos Festivales, como los de Schwetzingen (1966), Munich (1967), Viena (1968), Copenhague (1969), etcétera. Colabora muy estrechamente con la TV Alemana, en la que ha fundado dos programas que dirige personalmente (conciertos para la juventud con música contemporánea, y conciertos sinfónicos para niños). Tiene numerosos títulos y medallas.

Se presentó en Barcelona, dentro del VIII Festival Internacional de Música, como director de la versión concertante de «Leonora» de Beethoven.

el especialista mundial del yoghourt

RECLAMO

Mobles y Decoració
Casablancas

José Antonio
Primo de Rivera, 532

Telefon, 254 74 07

Barcelona 11

MISA

Domingo, 3 de octubre de 1971,
a las 12.00

REAL CAPILLA DE SANTA AGUEDA

COR MADRIGAL

Director:
MANUEL CABERO

Organo positivo:
MONTSERRAT TORRENT

AGUILERA DE HEREDIA «Tiento lleno de sexto tono»

VOLPIUS «Avui el sol llueix també»

COLS «Salm responsorial»

RIBO «Aclamació de lloança»

TAULE «Aclamació del memorial»

RIBO «Lletania de la fracció»

LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT
«Emperadriu de la Ciutat Joiosa»

BERNARDO CLAVIJO DEL CASTILLO
«Tiento de segundo tono gesolreut»

SEGARRA «Cant de comunió»

STRAVINSKY «Pare nostre»

BACH «Crist és l'alegria»

SCHÜTZ «Cantate Domino canticum novum»

ZIPOLI «Toccata»

Cor Madrigal

Director:

Manuel CABERO

Sopranos:

Pepita ANTONIN
Anna M.ª BLANCO
Maria CALVO
Carme CASELLAS
Maria DRETS
Roser GOMEZ
Conxita POCH
Eulàlia POU
Montserrat PUEYO

Contraltos:

Mariona ARDEVOL
M.ª Mercè ARGÜELLES
Marta CAPELLA
Carme COLEY
Núria MACHORDOM
Magdalena PUEYO

Tenores:

Antoni ANGLES
Robert CAPELLA
Jordi GRAVEN
Joan-Sebastià FERRER
Ernest GIRALT
Rafael GUILLEN
Antoni JUANMARTI

Bajos:

Joan BENITO
Jordi DONAT
Ramon MANEN
Xavier MAS
Joaquim MIRANDA
Josep TORRESCASANA

Misas en Santa Agueda

Desde casi sus inicios, este Festival organiza, paralelamente a sus audiciones, unas misas —en la Capilla de Santa Agueda— en las que, como es natural, la parte musical presenta relevante importancia.

Ahora bien, si de verdad queremos identificarnos con los más sanos criterios actuales sobre las auténticas necesidades funcionales y pastorales de la liturgia, estas misas (incluso aceptando de antemano —cosa quizás discutible— la oportunidad de su celebración) no dejan de presentar complejos problemas, tanto por lo que se refiere a la selección del repertorio, cuanto al mayor o menor alcance que podamos dar (en detrimento de la activa participación de los fieles) a la presencia de determinada agrupación coral.

La ya larga historia de las misas del Festival Internacional de Música en Barcelona ilustra claramente la diversidad de opiniones sobre esta problemática (con algunos ejemplos casi rozando posibles límites extremos), pero, al mismo tiempo, también demuestra una indiscutible corriente evolutiva hacia la solución que hoy parece más lógica y, a la vez, más conforme con los ideales perseguidos por quienes en mayor grado se preocupan por este tema: estricta selección del repertorio en función del sentido litúrgico, básica utilización de la lengua del pueblo, activa participación musical de todos los fieles, e idónea posición del grupo coral (diálogo con la totalidad de la asamblea, sostén polifónico de sus cantos unisonales, escasas y adecuadas intervenciones solísticas, etc.).

Es muy posible que si alguien releyera los comentarios que escribí sobre estas misas en programas de anteriores Festivales, observaría ciertas discrepancias entre lo que entonces afirmaba y lo que afirmo ahora.

Hasta cierto punto, es una prueba más de la citada evolución general, aunque, de todas maneras, estas discrepancias más bien se refieren a cómo aplicar prácticamente unos principios que no a ellos mismos.

Incluso, en este sentido, también son más aparentes que reales las discrepancias entre esta actitud actual y (buscando un caso aparentemente extremo y muy a menudo mal interpretado) la que sosteníamos hace unas décadas los más apasionados y entusiastas defensores del gregoriano como canto litúrgico del pueblo.

Finalmente, sólo quisiera repetir algo que ya escribí en 1965: «...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...».

Oriol Martorell

Cor Madrigal

El Cor Madrigal fue fundado por su director, Manuel Cabero, y dio su primer concierto el día 1 de julio de 1951. Lo componen treinta y cuatro voces mixtas, y se ha dedicado principalmente a la polifonía religiosa y profana de los siglos XV, XVI y XVII. Su repertorio incluye también la canción popular, y se ha especializado igualmente en la producción contemporánea del país, de la cual ha presentado estrenos de Bonet, Benguerel, Falla, Oltra, P. Segarra, Casanovas, Guinjoan, Taltabull, Arteaga, etc.

También ha cantado obras sinfónico-corales: «Missa Brevis n.º 7» y «Missa Solemnis», de Mozart; «Missa en sol mayor», de Schubert; «Missa Epiphaniae Domini», de Bonet; «Schicksalslied» y «Requiem Alemán», de Brahms; «Novena Sinfonía», de Beethoven; «Saúl», de Haendel; «Atlántida», de Falla, en estreno mundial; «La creación», de Haydn; «Requiem», de Mozart; «Pasión según San Juan» y «Pasión según San Mateo», de Bach; «Orfeo», de Gluck; «Kontakion», de Arteaga y «Segunda Sinfonía», de Mahler. La mayoría de estas obras han sido dirigidas por maestros tan importantes como Hermann Scherchen, Eduard Toldrà, Sergiu Celebidache, Sergiu Comissiona, Alain Milhaud, Paul Angerer, Louis de Froment, Rafael Ferrer, Theo Alcántara y Antoni Ros Marbà. Y muchas de ellas se han interpretado conjuntamente con la «Capilla Clásica Polifónica» y con la «Coral Sant Jordi», grupos corales con los que el «Cor Madrigal» colabora frecuentemente.

Ha prodigado sus conciertos en Barcelona, ciudad donde reside, y ha tomado parte en las ocho ediciones del Festival Internacional de Música en Barcelona.

Ha actuado en diversas ciudades españolas: Cuenca, en las «Semanas de Música Sacra», y en Toledo, en las «Decenas de Música». Ha realizado jiras de conciertos por Francia, Italia, Suiza y Bélgica, grabando discos y actuando en Radio y Televisión. Ha participado en distintas manifestaciones corales, nacionales e internacionales, destacando las organizadas por la «Fédération Européenne de Jeunes Chorales», de la cual es miembro el Cor Madrigal, como el recientemente celebrado EUROPA CANTAT IV, en Graz, Austria.

Con este motivo el Cor Madrigal realizó conciertos en dicha ciudad, al igual que en otras de Suiza. A su regreso, clausuró el Primer Festival Internacional de Cadaqués.

En la Sala "HI-FI COMPARATOR" de VIDOSA
usted será el Director que compara y selecciona
aquellos aparatos que son más de su agrado...
¡El refinamiento del sonido!

Entre las diferentes y mejores marcas
de tocadiscos, amplificadores y baffles,
usted mismo seleccionará el conjunto
que compondrá **su** personal equipo de Alta Fidelidad.

Y luego, VIDOSA lo instalará en su hogar.
¡Escoja · usted · mismo su HI-FI!

vidosa

BALMES, 339·341·343

TELEFONO 212 16 00 BARCELONA

Romantic
Love
de
Margaret Astor
Eye Shadow
AQUARELLE
Sombras en acuarela
que usted misma puede hacer tenues o apasionadas.
Verde, violeta, blanco, azul, castaño, tonos románticos
y suaves, maravillosos... Y rosa, el tono ideal para
poner en sus ojos toda la emoción y la infinita ternura
de la historia de amor que alguien espera encontrar
en ellos.
MASS MEDIA

VI CONCIERTO

Domingo, 3 de octubre de 1971,
a las 18.30

PALACIO DE LA MUSICA

SIEGFRIED PALM, violoncelista
ALOYS KONTARSKY, pianista

I

BEETHOVEN
Sonata n.º 4, en do mayor, Op. 102 n.º 1

Andante. Allegro vivace
Adagio
Allegro vivace

BEETHOVEN
Sonata n.º 5, en re mayor, Op. 102 n.º 2

Allegro con brio
Adagio con molto sentimento di affetto
Allegro fugato

II

SCHONBERG
Seis pequeñas piezas para piano, Op. 19

WEBERN
Tres pequeñas piezas, Op. 11

ZIMMERMANN
Sonata para violoncelo solo
(1.ª audición en Barcelona)

Rappresentazione
Fase
Tropi
Spazi
Versetto

DEBUSSY
Sonata en re mayor, para violoncelo y piano

Lent. Sostenuto e molto risoluto
Sérénade: Modérément animé. Fantasque et léger
Finale: Animé

Beethoven, Ludwig van (1770-1827)
Dos sonatas op. 102

Las dos últimas sonatas para violoncelo y piano de Beethoven se distinguen completamente tanto en la forma como en el contenido de todas las otras sonatas instrumentales (violín y violoncelo) del Maestro. La escasez de temas, la audacia y novedad del desarrollo y la concentración en sólo lo esencial, aproximan estas dos obras tardías a la inmediata vecindad de los últimos cuartetos de cuerda y las últimas obras pianísticas.

Siegfried Palm

Schönberg, Arnold (1874-1951)
Seis pequeñas piezas para piano, op. 19

Estas *Seis pequeñas piezas para piano op. 19,* cuya frágil estructura e insólita brevedad nos sugieren la telegráfica efusión del «haikai», se encuentran —paradójicamente— situadas en el momento en que la evolución llevada a cabo por Schönberg alcanza su más alta tensión expresiva y la mayor densidad de resortes emocionales.

Las «Sechs kleine Klavierstücke op. 19» fueron compuestas en el año 1911. Habían transcurrido sólo tres años desde el momento en que Schönberg, en el último movimiento del *segundo cuarteto op.* 10 para cuerdas y con voz de soprano, traspusiera los límites de la tonalidad y faltaban todavía otros doce para que, en la quinta de las cinco piezas para piano op. 23, quedara formulada la técnica de composición basada en la serie de doce sonidos.

En el paréntesis de quince años que separa la composición de ambas obras, Schönberg protagonizó una de las más apasionantes y dramáticas aventuras que jamás hombre alguno haya vivido por la causa del arte. Sólo en la medida de su entrega y de la consciente lucidez con que se planteó los problemas estéticos de su tiempo, podremos aquilatar la intensidad del drama vivido por él a lo largo de estos quince años. Quienes no acierten a ver en Schönberg más que al jefe de una escuela disidente o al defensor de una doctrina más o menos esotérica, difícilmente comprenderán el alcance de este drama. La inexactitud del término «atonal» con el que superficialmente se ha rotulado su música, ha coadyuvado a esta incomprensión, ya que, en el fondo, viene a atribuirle una actitud negativa respecto a la tonalidad, que desvirtúa la verdadera naturaleza de la evolución llevada a cabo por Schönberg.

Al suspender las funciones tonales que se habían mantenido vigentes a lo largo de más de dos siglos, Schönberg no pretendió apartarse del curso señalado por los acontecimientos precedentes, sino dar el paso decisivo que exigía la situación-límite planteada por el propio desarrollo del lenguaje tonal.

«Atonalidad» —tal como el término se halla habitualmente referido a las obras que Schönberg produjo desde la suspensión de las funciones tonales hasta la formulación de la técnica serial dodecafónica— no presupone, en modo alguno, la negación sistemática de la tonalidad, sino el reconocimiento de su incapacidad como elemento coordinador del lenguaje musical. La creciente complejidad de las relaciones establecidas dentro del propio ámbito tonal había ido debilitando progresivamente el poder unificador de la tonalidad: los procesos cadenciales eran cada vez más intrincados y su resolución más dudosa, las modulaciones se sucedían sin apenas afirmarse, la melodía avanzaba sin soportes fijos, fluctuando en este constante cambio de polaridad. Aparecían, al propio tiempo, acordes neutros, cuyas funciones ambiguas eludían la referencia a un centro tonal preciso.

La creciente ampliación del ámbito tonal debía necesariamente conducir a la abolición de las jerarquías que garantizaban el gobierno supremo de la tonalidad. Por consiguiente, las razones que condujeron a Schönberg a la renuncia de la tonalidad, como principio unificador, no se basaban en ninguna actitud negativa respecto a su evidencia física; antes bien, se hallaban fundamentadas en el mismo proceso evolutivo del lenguaje tonal. Para catalogar la música producida durante este período —previo a la formulación del dodecafonismo— Schönberg propuso el nombre de «pantonalidad», ya que, si bien la pluralidad que el término entraña, al hallarse en íntima contradicción con el principio unitario al que hace referencia define de por sí su propia incapacidad, no presupone, en cambio, negación alguna.

«Negar la tonalidad, en su principio —dice Schönberg—, sería tan absurdo como negar la evidencia física del sonido». Si, por una parte, las relaciones establecidas en el seno de la tonalidad habían desbordado el mismo principio que las regulaba, existía asimismo otro factor que conspiraba no sólo contra la autoridad suprema de la tónica, sino aun contra el propio dogma que garantizaba la estabilidad absoluta del acorde perfecto: la emancipación del concepto de disonancia o —dicho de otro modo— la abolición del dualismo consonancia-disonancia.

En realidad, «la historia de la armonía —como afirma Janaceck— puede identificarse con la tolerancia gradual de las disonancias». De hecho, la polifonía nace en el preciso instante en que empieza a admitirse que dos sonidos de distinta altura —dejando aparte las octavas— pueden emitirse simultáneamente sin atentar contra nuestra sensibilidad auditiva. En principio, este privilegio quedaba reservado a las quintas y cuartas, luego se hace extensivo a las terceras y sextas, y gradualmente, a través de un curso progresivo de habituación, el oído llega a asimilar los restantes intervalos que, en principio, se habían excluido como discordantes. Lo que en rigor ha ocurrido es que estos intervalos han ido perdiendo su primitivo «efecto de interrumpir el sentido de comprensibilidad» al que aspira todo lenguaje musical, es decir, han quedado incorporados al repertorio de efectos familiares a nuestra sensibilidad auditiva.

Schönberg afirma que «las disonancias no se distinguen de las consonancias por su mayor o menor belleza, sino por su grado de comprensibilidad». El oído se encuentra menos familiarizado con los intervalos que solemos considerar disonantes que con los que llamamos consonantes, por el simple hecho de que aquéllos aparecen más tarde y con menor intensidad en la serie de armónicos que éstos. En todo caso, cabe reconocer que, una cuarta aumentada —por ejemplo— cuesta más de afinar que una cuarta justa. No obstante, estos fenómenos «no alcanzan a justificar —dice Schönberg— el uso de términos tan contradictorios y radicales como concordancia y discordancia». En rigor, las notas que integran la escala cromática están unidas entre sí por un parentesco más o menos próximo, ya que, en calidad de armónicos, se hallan todas implícitas en un mismo sonido fundamental, es decir, mantienen unos vínculos comunes.

Una familiaridad progresiva con las consonancias más remotas —las mal llamadas disonancias— va eliminando gradualmente las dificultades de comprensión hasta reducir el viejo antagonismo entre consonancia y disonancia a un simple índice de tensiones que asigna a cada intervalo armónico una fisonomía peculiar.

Si bien es cierto que la renuncia a la tonalidad como elemento unificador del lenguaje musical surgió como una imposición inexorable de la evolución histórica precedente, no es por ello menos evidente que la responsabilidad contraída por Schönberg, a la que tuvo que hacer frente en todas sus graves consecuencias, se vio compensada —y aun estimulada— por otro factor de índole muy diversa: la embriaguez de sentirse libre de toda clase de compromisos formales.

Este afán de emancipar al arte de cualquier tipo de formalismo y convertirlo en la espontaneización inmediata del mundo interno del artista, se manifiesta violentamente —a principios de siglo— en todas las actividades estéticas surgidas del ambiente germánico. Es la corriente expresionista que, en los años del «Blaue Reiter», arrastra el arte y el pensamiento europeos hacia un subjetivismo exacerbado.

La corriente expresionista surge como un grito de la conciencia subjetiva, que se rebela contra cualquier tipo de formalismo o imposición colectivista, ante la amenaza —más o menos larvada— del individuo.

El expresionismo aparece como un rebrote póstumo del romanticismo. El arte y la literatura expresionistas parecen reflejar el resquebrajamiento que la fermentación de los residuos orgánicos del romanticismo provocan en el objetivismo esteticista de primeros de siglo, apresuradamente edificado

sobre las frágiles bases del impresionismo y del simbolismo. Si bien, el arte expresionista, llevando hasta el paroxismo las tendencias caóticas y anticonstructivas del romanticismo, engendró, por el momento, un arte desequilibrado y deforme, cargado con un pesado lastre de elementos caducos, su dramática experiencia debía conducir —como única salida posible al subjetivismo agobiante en que se hallaba encerrado— a la objetivación de unas formas nuevas que darían cabida a las necesidades expresivas de nuestro tiempo.

Del mismo modo que la superación del expresionismo musical había de conducir a Schönberg a la elaboración del lenguaje serial, las artes plásticas hallarían, a través de la experiencia expresionista, el camino que debía conducirlas irremisiblemente a la no-figuración. Los pintores expresionistas, en principio, no pretendían ya —como los impresionistas— captar la apariencia fugaz y epidérmica de las cosas, sino alejarlas de toda objetividad, hasta transformarlas en el signo expresivo de su propia subjetividad. Este proceso llevaría a Kandinsky, en un momento dado, a prescindir de toda referencia al mundo exterior inmediato y a adentrarse en el terreno de la pura abstracción —la espiritualidad absoluta de «la línea y el punto en el espacio».

Este acontecimiento ocurría en el año 1911, o sea tres años después que Schönberg liberara al lenguaje musical de toda sumisión a las jerarquías tonales, o sea, en la misma fecha en que fueron compuestas las *seis pequeñas piezas para piano op. 19*, que hoy vamos a escuchar.

La profunda reflexión teórica que, en Schönberg, avala y esclarece —paso a paso— con la serena lucidez del musicólogo, el camino que el artista va abriéndose en el enmarañado mundo de la creación, constituye un caso sin precedentes en la historia del arte. En su propia «Harmonielehre» —el tratado más completo que jamás se haya escrito sobre armonía clásica—, Schönberg no vacila en escribir: «Cuando compongo decido solamente a través del sentimiento, a través del sentimiento en la forma. Este me dicta lo que debo escribir, todo lo restante queda excluido. Cada acorde que concibo corresponde a una constricción, a una constricción de mi exigencia expresiva, aunque acaso también a una lógica inexorable, pero inconsciente de la construcción armónica».

En esta íntegra sumisión al contenido interno, en esta incapacidad de contener los sentimientos dentro de los límites preestablecidos, se hace ya patente la necesidad de abolir las normas que habían presidido la evolución del lenguaje musical a lo largo de dos siglos.

A partir del último movimiento del *cuarteto op. 10*, Schönberg rompe el vínculo que lo mantenía sujeto a la tierra firme del pasado y se lanza al vacío, a la búsqueda de una nueva estructuración del espacio musical. Schönberg se adentra en un terreno resbaladizo, en el que las posibilidades son infinitas, pero en el que también el riesgo de perderse en un caos parece casi insuperable.

Las circunstancias en que tiene lugar la superación de la tonalidad —como analiza el eminente musicólogo y compositor René Leibowitz— son paralelas a las que precedieron, dos siglos antes, a la transición del contrapunto modal a la armonía tonal.

A mediados del siglo XVII, la vigencia de los antiguos modos sólo se mantenía en el plano teórico, ya que eran prácticamente las fórmulas armónicas las que decidían el curso de los acontecimientos polifónicos. Si el movimiento melódico —horizontal— de las voces podía aún ser englobado dentro del ámbito modal, las agregaciones armónicas —verticales— desbordaban ya los límites del antiguo sistema. Así pues, mientras algunos compositores seguían ocupados en buscar una justificación modal a sus procedimientos polifónicos, la música, en realidad, se encontraba ya virtualmente regida por una conciencia tonal.

Por otra parte, en las primeras obras tonales, cuando los viejos modos se hallaban ya sustituidos por las dos nuevas modalidades tonales —mayor y menor—, todavía permanecían salvaguardados algunos de los principios que habían presidido el lenguaje modal. Sólo en el transcurso de los años fueron desapareciendo las últimas reminiscencias del viejo sistema, a la vez que iba concretándose el ideal sonoro al que los nuevos procedimientos tonales parecían apuntar.
De un modo análogo, las primeras piezas que Schönberg compone después de trascender los límites de la tonalidad se nutren todavía de ciertos giros melódicos, de ciertos encadenamientos armónicos afines a la última música tonal que, paulatinamente, irán desapareciendo en obras posteriores.

Esta nueva etapa de la evolución protagonizada por Schönberg puede definirse como un proceso gradual de concentración sonora que tiende a establecer una diferencia radical entre la música abstracta y la supeditada a un contenido literario concreto.

Las *seis pequeñas piezas para piano op. 19* constituyen, sin duda, el máximo exponente del abstractismo musical alcanzado por Schönberg durante este período y señalan, al propio tiempo, el límite extremo de las posibilidades del lenguaje «pantonal».
Estas seis pequeñas piezas, cuya audición no rebasa, en conjunto, los cinco minutos, se hallan más próximas que ninguna de las obras compuestas por Schönberg durante este período a la concepción espacial que caracterizará la música de su discípulo Anton Webern. Resulta difícil sustraerse a la consideración de que las piezas op. 19 fueran compuestas un año más tarde que las *seis piezas para orquesta op. 6* de Webern, con las que comparten el

radicalismo más extremo del lenguaje «pantonal». En ambas obras, el lenguaje musical aparece descarnado hasta la reducción del silencio a su esencia física. Cabe, no obstante, señalar que si bien las piezas op. 19 vienen a constituir, en cuanto a economía de medios expresivos, el límite excepcionalmente alcanzado por Schönberg, la obra de Webern, a pesar de la creciente complejidad de su lenguaje, se mantiene siempre fiel a este extremo laconismo.

En esta obra se hace más patente que en ninguna otra el paralelismo existente entre Schönberg, y Kandinsky, quien —como más arriba apuntábamos—, en el mismo año en que fue compuesto el op. 19, pintó la famosa acuarela que quedaría catalogada como la primera obra «abstracta».

Ambos artistas, que en principio se movieron dentro de la órbita postromántica, se hallan súbitamente inmersos en plena tensión expresionista. Ambos, asimismo, llevando hasta las últimas consecuencias el imperativo subjetivista de la corriente, llegan a trascender sus propios límites para alcanzar la más extrema síntesis expresiva. «La línea y el punto en el espacio» de Kandinsky encuentra su equivalente inmediato en «el sonido aislado en el tiempo y el espacio» de Schönberg.

Dentro del lenguaje musical «pantonal», las piezas op. 19 constituyen el exponente «abstracto» por excelencia. «El silencio —escribe Luigi Rognoni a propósito de esta obra— nace de una nueva conciencia rítmica, el sonido se transforma (...) en pura emoción sonora, una fuerza interna que aspira a trascender el sonido en su concreción «física». En la segunda de estas piezas, el ritmo, el silencio, contribuyen tanto como las propias notas, parcas en grado sumo, a crear un clima alucinante. En la última —cuya intensidad transcurre del *pp* al *pppp*— nos hallamos ante «la pulverización del sonido en una especie de timbre armónico», que se desprende del roce suave, pero incisivo entre dos acordes antagónicos.

«En las piezas op. 19 —dice el ya mencionado Rognoni— la expresión resulta esencial, directa, improvisada en su pureza intuitiva: nos encontramos en el límite extremo de la «atonalidad», más allá del cual no puede ya existir sino la negación del sonido en su propia naturaleza física; o bien su reorganización en una nueva sintaxis musical».

Schönberg, hasta este momento, ha llevado a cabo la primera etapa de un proceso, cuyos objetivos inmediatos habían sido, por un lado, la abolición de un principio caduco, cuya perdurabilidad sólo podía acarrear el estancamiento de la música y, por otro, la condensación de la materia sonora hasta el límite de sus fronteras físicas. Ahora bien, todo se ha realizado a cambio de prescindir del principio elemental que, hasta el momento, había venido sirviendo de soporte al lenguaje sonoro, ya que la tonalidad no sólo salvaguardaba la unidad y comprensibilidad del mundo musical, sino que, al propio tiempo, proporcionaba la estructura básica a la obra. Aun cuando haya perfeccionado hasta un grado inaudito los medios expresivos, Schönberg carece de aquel «sentido de la forma», inherente a la tonalidad, que, actuando de un modo casi subconsciente, proporcionaba al compositor una sensación de seguridad en el acto de la composición y al mismo tiempo que le sugería los esquemas formales. Schönberg se encuentra ahora ante un dilema: o bien, si pretende escribir música pura, tiene que reducir las dimensiones de la obra a una mínima expresión —no sólo en lo que atañe a duración, sino asimismo en lo que afecta a simplicidad de estructura—, como en las piezas para piano op. 19; o bien, ha de acogerse a un texto literario como base formal y supeditar a ella los acontecimientos musicales, tal como procede en la ópera «Erwartung» o en el «Pierrot Lunaire».

La evolución que Schönberg ha llevado a cabo hasta este momento corresponde a una fase de expansión o de liberación, dentro del proceso que se había propuesto realizar. Es a partir de este instante cuando Schönberg se propone, como objetivo inmediato, la integración de los nuevos elementos musicales en un lenguaje coherente que le permita abordar la elaboración de formas más amplias, sin tener, por supuesto, que recurrir a ningún soporte literario. Desde ahora se impone, pues, un nuevo régimen de limitaciones. Esta nueva actitud había de conducirle, como es lógico, a la superación del Expresionismo.

El anhelo del artista en trascender los límites físicos de la materia —si bien inherente al esfuerzo de liberación que preside toda manifestación estética— se halla, no obstante, en íntima contradicción con la esencia misma de la obra de arte. Esta consiste eminentemente en una «mostración» de materia.

La obra de arte, para llegar a acontecer, necesita siempre ampararse en la opacidad de la materia, en sus propiedades físicas —las vibraciones audibles de los cuerpos, el esplendor del color, el contraste de la sombra, la solidez del hierro, lo macizo de la piedra, etc.—. Sólo a través del antagonismo entre la materia y las limitaciones que tratan de someterla a nuestra aprehensibilidad «estética», llega a concretarse la intencionalidad del esfuerzo del artista.

El error fundamental de los «académicos» se basa en la convicción de que sólo unas determinadas limitaciones —unos «cánones»— que deben permanecer inmutables en el transcurso de la Historia, corresponden a la verdadera esencia del arte; cuando, en realidad, estas normas, estas leyes no son —en el mejor de los casos— más que accesos —ya reconocidos— de nuestra sensibilidad a la realidad óntica de la materia. Para que la obra de arte alcance a ser tal, es preciso que ponga al descubierto unas relaciones *inéditas* entre

la materia innominada —el ente— y nuestra facultad para aprehenderla en sí misma, estéticamente, desgajada de la trama de relaciones inteligibles en que nos hallamos integrados como «ser-en-el-mundo».
La materia no es empleada en la obra de arte como «útil» ni como «medio» convencional de expresión al servicio de una idea trascendente —como la palabra en el lenguaje común—, sino que aparece como una realidad cerrada en sí misma, que aprehendemos directamente *a través* de nuestros sentidos; en todo caso, *ante* la actitud crítica de nuestro intelecto. La «idea» estética es, por lo tanto, inmanente al lenguaje a través del cual aparece expresada; lo cual equivale a afirmar que en arte no hay posibilidad de establecer una disociación real entre forma y contenido.

Luego, al hablar —como hemos venido haciéndolo— del «lenguaje» musical, estamos dando por sobreentendida la diferencia fundamental que existe entre las atribuciones propias de éste y las del lenguaje común, hablado o escrito.
Así como las palabras, en el lenguaje común, constituyen un medio convencional, apto para remitirnos a ideas trascendentes —concretas—, las figuras sonoras se hallan de tal suerte identificadas con las «ideas» musicales que ellas encarnan —abstractas por excelencia— que resulta imposible deslindarlas.

El lenguaje musical no se basa, pues, en una estructura fijada de antemano, cuyas reglas hubiesen sido formuladas de una vez para siempre, sino que se halla necesariamente sujeto a una evolución perpetua. Esta evolución asume en el lenguaje musical un sentido mucho más profundo que en el común. Mientras éste nos remite, a través de las palabras, a un repertorio de «esencias» que se «actualizan», es decir, que cobran «existencia» en la nominación —o sea, en el momento en que la palabra aparece referida a un ente, al que da el ser—, «la esencia del lenguaje musical reside —en cierto modo— en su propia existencia», ya que —como observa el mencionado Leibowitz— «va constituyéndose a medida que se crean las obras». El lenguaje musical se define de nuevo a cada instante en que aparece una figura sonora inédita.

No podemos pensar en ningún procedimiento musical sin asociarlo —consciente o inconscientemente— a aquellas obras en las que halló su formulación.

El escritor, por su parte, no experimenta la necesidad de transformar los elementos básicos o las leyes fundamentales que rigen su lenguaje, por el hecho de que éste constituye para él sólo un medio suficientemente dúctil para expresar sus ideas; las palabras no son más que signos convencionales con los que trata de invocar al «logos» a ellas trascendente. El lenguaje, en cambio, representa para el músico algo más que un simple medio de expresión, puesto que la idea musical —abstracta, exenta de contenido racional— es inmanente a él, es decir, se halla infusa en él y con él forma un conjunto indisoluble.
Por lo tanto, si el músico pretende seguir creando nuevos objetos musicales, capaces de ejercer una repercusión inédita en nuestra sensibilidad —obras que justifiquen su razón de ser, a fin de cuentas— no tiene más remedio que ir ampliando incesantemente este lenguaje.

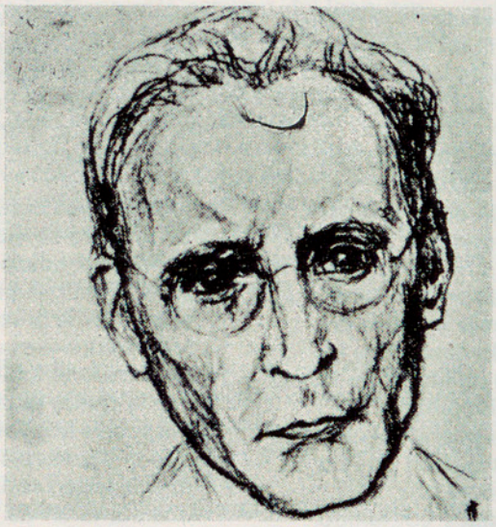
La situación excepcional ante la que Schönberg se vio enfrentado puede definirse a través de esta circunstancia excepcional: el principio que había regulado el constante crecimiento del «lenguaje» precedente —es decir, la tonalidad— había alcanzado el límite de expansión posible. Por lo tanto, para seguir creando objetos musicales nuevos, no resta otra alternativa que la de lanzarse a la búsqueda de un nuevo orden sonoro, apto para engendrar una sucesión de posibilidades inéditas.

Esta etapa heroica de la creación, en la que un hombre se encuentra solo ante el vacío, empeñado en la problemática aventura de arrancar leyes desconocidas, nuevas vías de acceso al misterio insondable de la percepción estética, constituye la empresa extraordinaria que Schönberg lleva a cabo en el curso de los siete años de silencio que siguen a la composición de las *Cuatro canciones con acompañamiento de orquesta op. 22*, escritas durante los años 1914-1918.

Durante este lapso de tiempo, Schönberg trata de reducir a términos inteligibles la lógica secreta que —casi sonambúlicamente— había orientado sus experiencias estéticas precedentes. Basándose en leyes nuevas que va rescatando del caos en que se halla inmerso y racionalizando con el rigor más extremo los procedimientos que intuitivamente había seguido en las anteriores obras del período pantonal, Schönberg consigue desentrañar un orden nuevo capaz de dar coherencia al lenguaje musical. Después de numerosos ensayos y tentativas, de un trabajo consecuente y tenaz —interrumpido sólo por las trágicas circunstancias de la guerra europea—, llega a la formulación teórica de un principio unificador que le permitirá de nuevo abordar estructuras musicales puras. La organización serial dodecafónica, resultado de esta búsqueda dramática, señala el principio de una nueva era en la historia de la música y anuncia, al propio tiempo, el próximo advenimiento de una concepción inédita del espacio sonoro que —a través de la obra de su discípulo Anton Webern— irá transformando, uno tras otro, todos los componentes del lenguaje musical.

A través de la desintegración romántica y el caos expresionista, Schönberg supo encontrar los fundamentos de un sistema nuevo y rigurosamente objetivo. Con él se hallará libre de aquella preocupación de originalidad que encubre la falta de un verdadero lenguaje y que tanto obsesionará a todos los «neoclasicismos» vergonzantes de nuestro siglo. Sólo la levadura romántica del expresionismo podía provocar la eclosión de un arte auténticamente vinculado a las necesidades de nuestra época.

Antoni Nicolàs Soler



Webern, Anton (1883-1945)
Tres pequeñas piezas op. 11

Esta obra aparecida en 1914 muestra *al* Webern que ha tenido una influencia decisiva en todo el desarrollo de la música europea después de 1945. La importancia de las pausas, que ya aquí sostienen el valor del silencio, y la inclusión de valores dinámicos en la estructura armónica y formal señalan hacia pensamientos seriales. La fuerza expresiva de esta música tiene un impresionante poder persuasivo.

Siegfried Palm

Zimmermann, Bernd Alois (1918-1970)
Sonata para violoncelo solo (1960)

Para el violoncelo y el repertorio que ha aparecido desde 1960 para este instrumento, esta composición significa el comienzo de una nueva época en la historia del instrumento. Zimmermann fue el primero en intuir y emplear las hasta entonces nunca utilizadas e inesperadas posibilidades del violoncelo. Sería aquí demasiado largo analizar las delicadezas compositivas, la penetración formal del tejido y la maestría artesanal de esta obra: igual que ante el «Wozzek», el oyente puede reconocer y seguir algunos nexos, pero debe mejor entregarse a la impresión general que causa una música grande.

Siegfried Palm

Debussy, Claude-Achille (1862-1918)
Sonata para violoncelo y piano

Esta obra pertenece al Ciclo de Sonatas que Debussy había planeado en seis partes, pero de las que desgraciadamente sólo terminó tres (con la sonata para violín y piano, y el trío para viola, flauta y arpa). El completo dominio del oficio hace aparecer siempre el respeto maravillado, y al mismo tiempo asombra el tratamiento del violoncelo, muy poco usual para su tiempo (lo mismo que con Webern), por lo que podemos ya encontrar aquí el punto de partida de lo que se escribió para este instrumento 45 años más tarde. Lo que en 1915 se consideró el punto final de un desarrollo instrumental, resulta hoy día el principio de un nuevo y subsiguiente desarrollo.

Siegfried Palm

Siegfried Palm

Nacido en 1927 y alumno de Enrico Mainardi, a los 18 años era violoncelo solista de la Orquesta Municipal de Lübeck y dos años más tarde, en 1947, de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Alemania del Norte. De 1951 a 1962 fue miembro del Cuarteto Hamann, de Hamburg, y desde 1962 es profesor y director de la clase de virtuosismo de violoncelo en la Escuela Superior de Música de Köln.

Desde 1955 ha dado conciertos por los cinco continentes, habiendo actuado, entre otras, con las siguientes orquestas: Filarmónicas de New York, de Varsovia, Berlín, Posan y Ljubljana, Sinfónicas de Viena, Londres, BBC, ORF, RAI de Roma y Milán, Radio Zürich, Residencia de La Haya, English Chamber Orchestra, y es invitado regularmente por todas las orquestas alemanas, la del Concertgebouw de Amsterdam y la Hallé de Manchester.
Le han dirigido, entre otros, Atzmon, Barenboim, Bertini, Bour, Cerha, Czyz, Decker, Dixon, von Dohnanyi, Ehrling, Fortner, Frühbeck, Gielen, Giulini, Haitink, Heger, Henze, Inbal, Iwaki, Krenek, Leitner, Maderna, Markowsky, van Otterloo, Rieger, Rowitzki, Schmidt-Isserstedt, Stein, Süsskind, Swarowski, Wand, Zdravkovitch, Zender. Forma un dúo con el pianista Aloys Kontarsky, con el que han hecho grabaciones en todas las emisoras alemanas y en las principales europeas y americanas. Forma también un trío con Max Rostal y Heinz Schröter.

Han escrito obras especialmente para él, Blacher, Penderecki, Zimmermann, Ligeti, Kelemen, Zillig, Kagel y Xenakis.
Ha grabado discos para «Wergo», «Polskie Nagrania», «Deutsche Grammophon», «Concert Hall» y «Vox». En 1969 ganó el Gran Premio Alemán del Disco.
Desde 1962 es profesor de los cursos de Darmstadt, así como de la Escuela de Música de la Radio Sueca, del Conservatorio de Estocolmo y del Dartmouth College (USA).
Ha colaborado en los Festivales Internacionales de Holanda, Varsovia, Praga, Venecia, Zagreb, Berlín, Lucerna, Munich y Marlboro.

Para Jorquera, con mis gracias y un gran trabajo!
Arthur Rubinstein

ARTHUR RUBINSTEIN

A Jorquera, con mi mayor simpatía y agradecimiento por su gran labor
Miguel Zanetti

MIGUEL ZANETTI

A Jorquera, com a testimoni de la meva admiració per la seva gran competència professional
Ben cordialment.
Antoni Ros Marbà
Barcelona 20/6/68.

ANTONI ROS MARBÀ

Es difícil encontrar un amor al piano una entrega más completa a este instrumento
e la demostrada constantemente por Jorquera
ro de juventudes musicales desde sus inicios,
colaborador insustituible de todos nuestros
nuestros pianistas

Manuel Capdevila

MANUEL CAPDEVILA

He constatat la perfecta simbiosi i ellisa-
dels gustos del Jorquera en la conservació dels pianos
de la sala de concerts de l'Orfeó Català i ho faig
constar amb encantable plaer.
Lluís Mª Millet
Barcelona 12 juny 1968.

LLUIS Mª MILLET

To M. Jorquera Hernandez.
with best wishes,
Sergiu Comissiona
22.III.66

SERGIU COMISSIONA

A Jorquera,
con todo agradecimiento
y admiración por la labor
artística que prestó al
donecin en el concierto
del 13/11/64
The Anglian Chamber Soloists

THE ANGLIAN CHAMBER SOLOISTS

JORQUERA PIANOS

exposición y venta: • AVDA. CATEDRAL, 10

talleres: • COPONS, 2 • TEL. 222 77 74 • BARCELONA-2

VII CONCIERTO

Lunes, 4 de octubre de 1971,
a las 22.15

PALACIO DE LA MUSICA

ALOYS KONTARSKY, pianista
ALFONS KONTARSKY, pianista

I

BUSONI
Improvisación sobre el Coral «Wie wohl ist mir» de Bach

STRAVINSKY
Concerto per due pianoforte soli

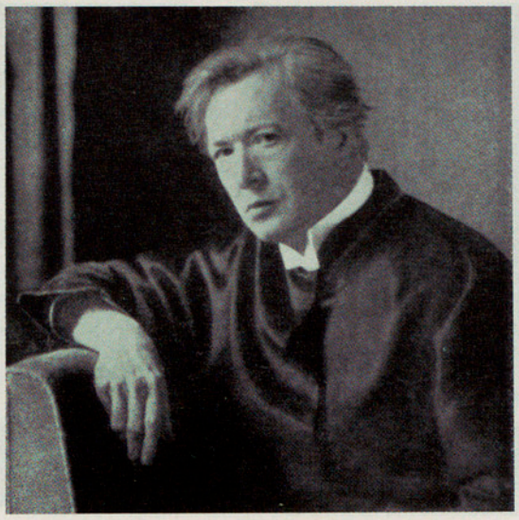
Con moto
Notturno
Quattro variazioni
Preludio e Fuga

BROWN
Corrobboree (1.ª audición en Barcelona)

II

BRAHMS
Sonata en fa menor, Op. 34 b

Allegro non troppo
Andante un poco Adagio
Scherzo: Allegro
Finale: Poco sostenuto. Allegro non troppo. Presto, non troppo



Busoni, Ferruccio (1866-1924)
Improvisación sobre un coral de Bach

Ferruccio Busoni se ocupó durante toda su vida del mundo musical de J. S. Bach, tan estricto en su forma. En 1909 apareció una «Fantasía según J. S. Bach», en 1910 la primera versión de la «Fantasía contrapuntística», así como una «Fuga sobre un fragmento de Bach», en 1917 dos estudios contrapuntísticos según Bach. En 1918 escribe en una carta sobre la 5.ª Sonatina, subtitulada «Sonatina Brevis in signo Joannis Sebastiani Magni». En colaboración con Egon Petri y Bruno Muggelini editó las obras para piano de Bach, en 25 tomos, y los «Arreglos, transcripciones e imitaciones» de Bach-Busoni en 7 tomos (1890-1920). En 1922 escribió la segunda versión de la «Fantasía Contrapuntística».

El 16 de agosto de 1916 escribió en Zürich la siguiente carta al Marqués Silvio della Valle di Casanova, de San Remigio:

Estimado amigo:

Esta pequeña obra ha surgido con la intención de transcribir para 2 pianos las variaciones que forman el último tiempo de mi segunda Sonata para violín. Las nuevas posibilidades y limitaciones que surgen del añadido de un segundo piano y la eliminación del violín, la evolución de los medios expresivos y la transformación de mi temperamento, operado entretanto en mí por los 16 años transcurridos de mi vida han hecho que el trabajo iniciado como subordinado se haya convertido en una composición completamente independiente.

Ferruccio Busoni

(publicado por Breitkopf & Hartel.)

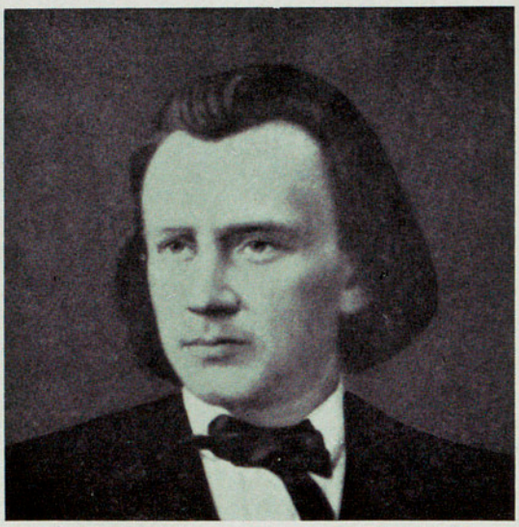
Stravinsky, Igor (1882-1971)
Concierto para 2 pianos solistas (1935)

Stravinsky dijo él mismo que escribió el *Concierto para dos pianos solistas* por amor «al arte puro, sin haber sido encargado por nadie. El Concierto es una obra orquestal a gran escala. Podría imaginármela, especialmente el tiempo de variaciones, como una obra de volúmenes y proporciones orquestales, aunque mi intención fue componer algo para mí mismo y mi hijo, incorporar la orquesta, y, por así decirlo, eliminarla. El Concierto fue planeado específicamente como un vehículo para jiras de conciertos por ciudades sin orquesta».

La primera audición tuvo lugar el 21 de noviembre de 1935 en la Sala Gaveau de París, con Stravinsky y su hijo Soulima.

El Concierto, con su música suntuosa y su monumental concepto de arquitectura, su expresión profundamente conmovedora de majestática grandeza, es una de las obras más emocionantes de Stravinsky. «El segundo movimiento, el *Nocturno*», continúa, «no es tanto música nocturna como música de después de cenar. Es un digestivo entre los dos grandes tiempos». Entre los aspectos más interesantes de las siguientes *Variaciones* figuran la serenidad de las núms. 1 y 3, la delicadeza poética que revela las dotes líricas del compositor, y su excepcional construcción. Más que desarrollar un material después de una primera exposición del tema, Stravinsky permite sólo que vaya surgiendo gradualmente y sólo puede oirse completo cuando se presenta como el tema actual de la Fuga. La precisión y parquedad del período neoclásico de Stravinsky con su melodía fluida y su concepción barroca de la música contrapuntística, tiene como modelo a la música de Bach. Escribiendo para el piano prefería también la fragilidad del sonido del clavicémbalo del siglo XVIII, al que dio nueva vida con sus ritmos, la esencia de su arte.

George Kent Bellows



Brown, Earle (1926)
Corrobboree

Nacido en 1926 en Massachusetts (USA), graduado en ingeniería primero y después en música, Brown ha vivido hasta hace pocos años en París. Actualmente está en el Instituto Peabody de Baltimore. «Corrobboree» es una palabra australiana que denomina una fiesta familiar de los indígenas. La titulación de Brown es muy irónica: la pieza fue compuesta originalmente para los *tres* hermanos Kontarsky; pero como es muy difícil coordinar los calendarios de conciertos de tres hermanos, así como reunir en un escenario a tres pianos en cierto modo idénticos, Brown ha escrito una nueva versión para dos pianos.

La obra, de una duración aproximada de diez minutos, se basa en seis diferentes técnicas de ejecución:
1. El tocar normal del piano sobre las teclas.
2. *Clusters* de mano y codo sobre las teclas.
3. *Pizzicatti* en las cuerdas del piano.
4. *Tremoli* y *glissandi* en las cuerdas.
5. *Flageolets* en las cuerdas.
6. Notas amortiguadas: una mano aprieta las teclas, mientras la otra apaga las cuerdas directamente sobre el puente.

Estas diferentes maneras de tocar se presentan en varios grupos, que pueden ser combinados por los intérpretes libremente; la duración temporal está prescrita por el compositor.

Aloys Kontarsky

Brahms, Johannes (1833-1897)
Sonata en fa menor para dos pianos. Op. 34 b.

Aunque su autor la considera una obra original, la *Sonata* para dos pianos es, en realidad, una transcripción de un quinteto para cuerdas (1861-62): cuando la composición de esta obra estaba ya muy avanzada Brahms la dejó de lado por estar descontento de ella y la transformó en una *Sonata* para dos pianos. La obra se escribió en Lichtenthal (1864) y fue estrenada por su autor y Yausig en abril del mismo año.

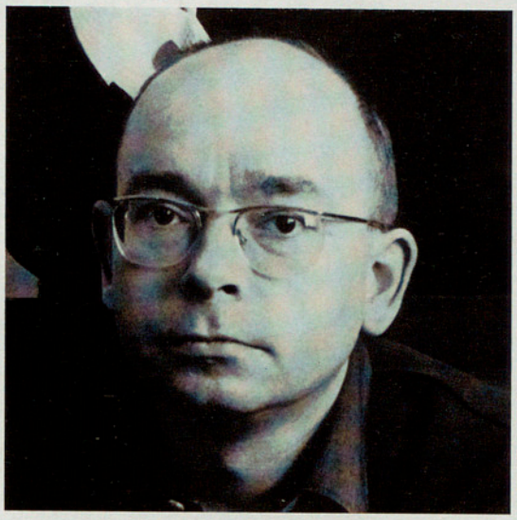
El estreno no agradó al público y su autor consideró la obra como fracasada; intervino Clara Schumann, a quien había entusiasmado la versión original, y rogó al compositor que revisara una vez más su obra, cosa que éste hizo en contra de lo acostumbrado.

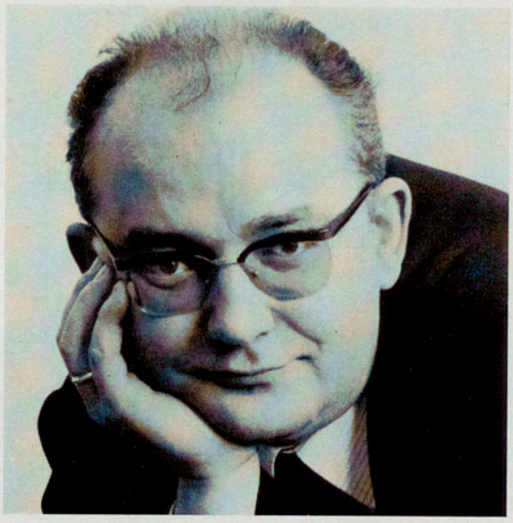
El resultado de la nueva transformación fue el *Quinteto* Op. 34 para piano, dos violines, viola y violoncelo. (estrenado en París en 1868 y dedicado a la condesa Anna von Hessen).

Brahms llegó con esta obra, de múltiples apariencias, a la cumbre de sus medios expresivos; el *Scherzo* llama la atención por su inagotable fantasía y por ser ajeno a todo convencionalismo. La entrada del severo tema en *do mayor* a continuación de una introducción de ritmos majestuosos constituye uno de los mejores logros del maestro. El motivo rítmico de transición que sigue está tejido con una excepcional maestría; y aunque adopte la forma clásica de *rondó* para el movimiento final, Brahms renuncia al estribillo tradicional y adopta un tono melancólico y libre mientras que en el curso de las transformaciones del tema principal muestra ser un maestro soberano en el arte de las variaciones rítmicas y del tejido contrapuntístico.

Los tiempos de la *sonata* como es usual en esta forma, son cuatro: *Allegro non troppo*; *Andante, un poco adagio*; *Scherzo*; *Finale*.

Josep Soler





El Dúo Kontarsky

Alfons Kontarsky, nacido en 1932, y Aloys Kontarsky, nacido en 1931, en Iserlohn (Westfalia), estudiaron en la Escuela Superior de Música de Köln con Else Schmitz-Gohr (piano) y Maurits Frank (música de cámara). Después de ganar en 1955 el Primer Premio para dúos de piano en el IV Concurso Internacional de Munich, perfeccionaron sus estudios durante otros dos años con Eduard Erdmann en Hamburg.

Desde su participación en 1950 en los Cursos Internacionales de Música Contemporánea de Darmstadt, se hicieron famosos como intérpretes de la música de vanguardia. Desde 1962 dirigen los seminarios de piano en dichos cursos, y han estrenado numerosas obras, muchas de ellas escritas expresamente para ellos. Su repertorio clásico abarca toda la literatura escrita para dos pianos y para piano a cuatro manos. Alfons Kontarsky es profesor de virtuosismo desde 1967 en la Escuela Superior de Köln y Aloys Kontarsky desde 1969.

Han actuado en todos los países de Europa, y desde 1966 hacen una jira anual por los Estados Unidos. Han hecho jiras a Oriente Medio (1962-67), Sudamérica y Centroamérica (1963-67) y Extremo Oriente (1968). Han actuado repetidamente en los Festivales de Varsovia, Lucerna, Lisboa (Festival Gulbenkian), etc., y en las Bienales de Venecia y Zagreb. Entre las principales orquestas con las que han actuado como solistas, destacan la Filarmónica de Berlín, la New Philharmonia y la Sinfónica de Londres, la Residencia de La Haya, la Sinfónica de Minneapolis, la Filarmónica de Búffalo, la Sinfónica de Johannesburgo, la Sinfónica NHK de Tokio, todas las de las Radios alemanas y las de Cámara de Stuttgart y Zürich.

Su concierto para el pasado Festival Internacional de Barcelona, fue calificado por muchos como el mejor de todo el Festival.

ARIOLA-EURODISC - responsable de tota la tasca portada a terme fins ara per DISCOS VERGARA - us ofereix un recull de la seva - la vostra - DISCOGRAFIA MONTSERRATINA, document d'innegable valor històric i cultural, que cal tenir present.

POLIFONIA A MONTSERRAT
Obres de:

Narcís CASANOVAS (1747-1799)
Pau CASALS (1876)
Joan CEREROLS (1618-1680)
Petr EBEN
Anselm FERRER (1882-1969)
Ernst KRENEK
Miquel López (1669-1723)
Josep Antoni MARTÍ (1719-1763)
Tomás Luis de VICTORIA (1548-1611)

EL CULTE MONTSERRATÍ

Diumenge de Rams (gravació en directe/1964)
Dijous Sant (" " " ")
Divendres Sant (" " " ")
Vigília Pasqual (" " " ")
Corpus
Gran Missa Conventual

Informeu-vos, si us plau, a:
ARIOLA-EURODISC, S.A.
Aragó, 204
Barcelona - 11

MONTSERRAT CABALLE

en discos

- ROMANZAS DE ZARZUELA
- DUOS DE AMOR (B. Martí)
- DUOS DE ZARZUELA (B. Martí)
- ARIAS DE OPERA
- ARIAS DE BELLINI Y DONIZETTI
- ARIAS OLVIDADAS DE VERDI
- ARIAS OLVIDADAS DE ROSSINI
- LOS "ENCORE" ALREDEDOR DEL MUNDO

ARIOLA·EURODISC, S.A. Aragón 204 · BARCELONA

VIII CONCIERTO

Sábado, 9 de octubre de 1971,
a las 22.15

PALACIO DE LA MUSICA

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

Director:
ANTONI ROS MARBA

I

BRAHMS
Concierto n.º 1, en re menor, Op. 15,
para piano y orquesta

Maestoso
Adagio
Rondó: Allegro non troppo

Solista:
RUDOLF BUCHBINDER, pianista

II

PENDERECKI
Prelude (estreno mundial de la nueva versión)

PENDERECKI
Anaklasis (1.ª audición en Barcelona)

PENDERECKI
Trenos «A las víctimas de Hiroshima»
(1.ª audición en Barcelona)

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

Penderecki, Krzysztof (1933)
Prelude

Prelude forma parte de un ciclo que hará uso de todos los grupos instrumentales. Es como una «entrada» y emplea solamente instrumentos de viento, un pequeño grupo de percusión y cuatro contrabajos.

Lo escribí por encargo del Festival de Holanda, y se estrenó en Amsterdam el pasado día 4 de julio. Después he revisado totalmente la obra, que ahora se estrena en Barcelona en su versión definitiva.

Es difícil escribir ahora, técnicamente, sobre una obra que forma parte de un ciclo que todavía he de componer, y prefiero esperar a que esté terminado. *Prelude*, como ocurrirá también con los otros números del ciclo, puede interpretarse perfectamente solo, independiente de los demás.

Mi proyecto es escribir una obra sólo para cuerdas, otra para percusión únicamente, un cuarto número que emplee toda la orquesta completa y finalmente, como *Postludio*, otra vez instrumentos de viento y cuerdas.

Krzysztof Penderecki

«Anaklasis» para cuerdas y grupos de percusión (1959/60)

«Anaklasis» procede de la misma época que «Trenos». Con esta obra inició Penderecki su camino de éxitos más allá de las fronteras de Polonia. Después de haber ganado en 1959 todos los tres premios en un Concurso polaco de Composición (con «Los salmos de David», «Emanaciones» y «Estrofas») y que el mismo año con la última obra mencionada estuviera presente por primera vez ante un gran público en el Festival de Otoño de Varsovia, escribió su breve pieza «Anaklasis» para cuerdas y grupos de percusión por encargo de la Radio de Baden-Baden y la dedicó a Heinrich Strobel, el director del departamento de música de esta emisora, que fue uno de sus grandes protectores y que más tarde le encargó otras muchas obras (Strobel murió en 1970).

El estreno de «Anaklasis» en el Festival de Donaueschingen de 1960 despertó la atención mundial sobre Penderecki, que entonces tenía 27 años. Los entusiastas aplausos del muy sorprendido público obtuvieron acto continuo un *Da Capo*.

Desde «Anaklasis» conocemos el «estilo Penderecki» reconocido después en muchas de sus obras de juventud. En «Anaklasis» y «Trenos» ha desarrollado su técnica compositiva, ha fijado su nueva notación gráfica (que mientras tanto se ha convertido en dominio general de la música nueva), y ha establecido aquel característico ruido sonoro de las cuerdas, sin el cual es inimaginable ninguna otra partitura de Penderecki.

El título «Anaklasis» significa «Refracción de la luz», lo que naturalmente sólo tiene un significado musical en sentido figurado: refracción de colores sonoros, rebujos sonantes y abanicos sonoros que se despliegan con los más delicados matices.

Con ello el sonido de las cuerdas resulta muy extraño, en parte incluso desnaturalizado.

Con las nuevas técnicas interpretativas introducidas, que ya había detallado en «Trenos», obtiene Penderecki tanto inquietantes y brutales ruidos como enloquecedores e irisados lirismos: una amplia escala de sonidos y colores, que antes ningún hombre hubiera creído que pudieran obtenerse de los instrumentos de cuerda.

«Anaklasis» es la pieza de los colores cambiantes y los variables caracteres sonoros, de las transiciones de sonidos en ruidos, de asperezas y sequedad en creciente suavidad. Aunque en la primera parte sólo se emplean las cuerdas y en la segunda sólo la muy completísima percusión, la perceptible distinción entre estos dos grupos orquestales tan diferentes casi no existe —tanto ha variado Penderecki las características sonoras tradicionales de las cuerdas, convertidas en instrumentos de percusión, que en la tercera parte de la composición consigue fácilmente la síntesis; se derraman nudos sonoros por el ámbito acústico, se articulan con rítmicas puntuaciones y se transforman con la máxima sensibilidad en un paisaje sonoro, cuya fascinación no ha decrecido en absoluto hoy en día.

En «Anaklasis» Penderecki emplea junto a la orquesta de cuerda, celesta, arpa, piano y claves; la batería precisa seis intérpretes, y contiene xilorimba, 2 congas, 3 cajas de leña, vibráfono, 2 bongos, 3 campanas, 2 platos, 3 tom-tom, triángulo, campanelli, otros 2 platos, otros 2 y 3 tom-tom, y finalmente gong, tam-tam y 4 timbales.

Dr. Wolfram Schwinger, Stuttgart

Trenos para 52 instrumentos de cuerda (1959/60)

Esta obra especialmente famosa en todo el mundo es un ejemplo de cómo, en una fase temprana, concretamente en 1959/60, Penderecki había ya desarrollado su escritura característica —una música que luego tanto en la notación completamente nueva como en el estilo sonoro ha sido imitada miles de veces. La obra está escrita para 24 violines, 10 violas, 10 violoncelos y 8 contrabajos. En su primera versión se titulaba sencillamente «8:37» —con lo que sólo se indicaba la duración de 8 minutos y 37 segundos.

En la forma definitiva confió Penderecki en la fuerte expresividad de la música, que también —así lo esperaba no en vano— se comunicaba a los oyentes, y dio a la obra, que dedicó a las víctimas de Hiroshima, el título de «Trenos», o sea «Lamentos». Aunque en primer lugar predomine la impresión de ruidos, muy pronto se percibe cuán pronunciadamente articulados están estos nuevos ruidos sonoros, y que en ningún momento significan sólo notables experimentos de un fanático ingeniero de sonido, sino que también están llenos de emoción y alumbran secretas energías.

La penetrante virulencia de esta música, el enervante estrépito muy acentuadamente ligado a su universo sonoro, se puede interpretar fácilmente como una naturalista interpretación del caos; pero la fascinante densidad de estos estudios sonoros es algo más —tiene también la fuerza de la queja, de la acusación. Esto debe haber dado el valor a Penderecki para dedicarla a las víctimas de la primera bomba atómica.

Hay tres prominentes características que definen básicamente la imagen sonora de «Trenos». Penderecki las presenta primero aisladas una detrás de otra —por lo que en sentido formal se puede hablar de una exposición normal. Después se desmenuzan, finalmente se combinan. Aunque Penderecki se abstiene de cualquier melodía, armonía, ritmo y de un decurso articulado métricamente, crea sin embargo una coherencia formal, no sólo fácilmente reconocible en la partitura sino también claramente perceptible para el oyente, en la que (especialmente en esta pieza) confronta y combina sencillos tipos sonoros. Estos entrelazamientos muy primorosos se destacan unos de otros con gran riqueza de contrastes.
La primera característica al principio de la pieza es el colorido de la nota más alta de los instrumentos a una altura indeterminada, en que las entradas en *fortissimo* llegan a espacios irregulares y luego se mantienen con *vibrati* también muy distintos. Puede ser un *vibrato* muy marcado o muy lento, un *vibrato* fluctuante en un cuarto de tono, que alterna con fragmentos que hay que tocar absolutamente sin *vibrato*. Al escribir esta partitura Penderecki ha renunciado por primera vez por completo al empleo de barras de compás; la dirección de las acciones está dada más bien en segundos en la parte inferior de su sistema de partitura.

La segunda característica son los efectos percutivos conseguidos de las cuerdas, que después de unos 50 segundos son introducidos y estructurados de forma aleatoria. Lo aleatorio, o sea la inclusión del azar, tiene marcadas aquí por supuesto unas fronteras bastante estrechas: cada ejecutante puede escoger sólo una entre cuatro agrupaciones establecidas, que luego debe repetir tan rápido como pueda en un período determinado. Puede por ejemplo marcar primero su nota más alta con un *trémolo* rápido, no ritmado, luego tocar con la madera del arco un arpegio sobre las cuatro cuerdas entre el puente y el cordal, después dar la más alta nota en *pizzicato*, y aún golpear dos veces en la tapa armónica del instrumento con el dedo o con la nuez del arco e insertar antes de una pulsación repetida una nota en rápido *tremolo* entre el cordal y el puente. Pero puede hacerlo en cualquier otro de los tres órdenes. Estas agrupaciones son pues pequeñas estructuras para tocar y percutir, que se repiten veloces constantemente en repartos siempre cambiantes y arrojan un muy complejo caleidoscopio de colores sonoros cercanos al ruido.

Finalmente la tercera característica, especialmente importante para la técnica compositiva de Penderecki: el empleo extremamente refinado de racimos de notas, los llamados *clusters*. Estos *clusters* habían sido usados en el piano ya desde hacía medio siglo por el americano Henry Cowell, mediante la percusión de las teclas con toda la mano o con el antebrazo. En un *cluster* aparecen por tanto al mismo tiempo muchas notas estrechamente ligadas entre sí, con lo que el oído no puede ya percibir ninguna tesitura más; el tropel de notas realza las disonancias y hace nacer la impresión de un ruido, sobre todo por las superposiciones en la zona de los armónicos. Penderecki va ahora más lejos resueltamente, trabaja con *clusters* en contrapunto normal: apila unos sobre otros no sólo semi-tonos sino también cuartos de tono, y pone en movimiento estos racimos de notas, a los que cambia su anchura, añade notas y las quita de nuevo, o sea espesa la argamasa sonora o la adelgaza nuevamente. Además hace acudir o separarse uno tras otro tales nudos de ruidos, con lo que se sobreponen diferentes nudos mediante entradas sucesivas.
Aunque la pieza para orquesta de cuerda «Trenos» apareció en un lejano estadio experimental de Penderecki, esta música representa ya sin embargo algo más que un simple e interesante catálogo de nuevos sonidos (lo que de hecho entonces, en 1960, todavía se ignoraba). Con el transcurso de los años «Trenos» no ha perdido nada de su aterradora fuerza expresiva. La obra pertenece no sólo a los primeros hitos de la nueva música polonesa, sino que contiene ya también mucho de lo que más tarde, en sus obras, ha acuñado Penderecki válidamente.

Dr. Wolfram Schwinger, Stuttgart

Antoni Ros Marbà

Antoni Ros 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 1960-62 realizó una larga tournée por América. Posteriormente trabajó en la Academia Chiggiana 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». Dirigió también a la Orquesta Municipal de Barcelona en el III Festival Internacional de Música en Barcelona.

Participó en el cursillo de dirección de orquesta de Jean Martinon, en Düsseldorf, en el que ganó el primer premio, y ha obtenido 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. Obtuvo grandes éxitos por las diversas audiciones del «Pierrot Lunaire», de Schönberg, en Barcelona y otras ciudades españolas. Al crearse la Orquesta Sinfónica de RTVE ganó por oposición, y con gran brillantez, una de las plazas de director titular de la misma.
Al crearse en 1967 la nueva Orquesta Ciudad de Barcelona fue llamado para que asumiera su dirección, tarea a la que se ha entregado con el máximo entusiasmo, habiendo conseguido un gran número de éxitos para esta orquesta durante los primeros años transcurridos.

Ha dirigido entre otros grandes solistas a Yehudi Menuhin, Henryk Szeryng, Jean Pierre Rampal, Radu Aldulescu, Nicanor Zabaleta, Misha Dischter, Andor Foldes, Wolfgang Schneiderhan, Narciso Yepes, Gyorgy Sandor, Irmgard Seefried, Elisabeth Schwarzkopf, Teresa Berganza, Helen Watts, Victoria de los Angeles, Marta Argerich, Walter Berry, Alicia de Larrocha, Hans Richter-Haaser, etc.

Su presentación en Lisboa en mayo de 1968 con la Orquesta Nacional fue considerada por la crítica lisboeta como uno de los acontecimientos de la temporada, siendo contratado inmediatamente para dirigir dos nuevos conciertos. Ha actuado con gran éxito en diversas capitales europeas, y ha participado en todos los Festivales Internacionales de Barcelona.

Rudolf Buchbinder

Nació en 1946, realizando sus estudios musicales en Viena con el profesor Bruno Seidlhofer en la Academia de Música. A los nueve años dio su primer recital y al año siguiente actuó con Orquesta. En 1961 obtuvo el Primer Premio del Concurso Internacional de Munich. También logró la Medalla «Harriet Cohen» en memoria de Lipatti, y en 1966 le fue otorgado el Premio Especial en el Concurso Van Cliburn.

Buchbinder se dio a conocer como pianista con el Trío de Viena, con el que recorrió toda Europa, causando honda impresión en todas sus actuaciones.
Ha actuado como solista en los últimos años en las principales ciudades de Europa, América y Japón. En plena juventud ya goza de amplia fama. Está unánimemente considerado como el genuino exponente de la Escuela Vienesa de piano en sus últimas promociones. En España se dio a conocer también con el Trío de Viena. Ha actuado como solista en diversas sociedades, y con la Orquesta Nacional de España, en memorables conciertos, mereciendo el entusiasta aplauso del público y los elogios especiales de toda la prensa.

En Barcelona se presentó en un concierto de la Orquesta Ciudad de Barcelona patrocinado por la Feria Internacional de Muestras, y posteriormente dio un recital Beethoven en el Festival de S'Agaró.

PIANOS
MÚSICA
INSTRUMENTS

AUDENIS

BALMES, 116
TELÈFON 215 06 45
BARCELONA - 8

GRES

llistes de casament

- JUAN SEBASTIAN BACH, 7 bis
- TELS · 230 54 03/04
  230 71 28
- BARCELONA · 6

SONOR

ALTA FIDELIDAD

SONOR s.a. via augusta/126 barcelona/6

IX CONCIERTO

Martes, 12 de octubre de 1971,
a las 18.30

PALACIO DE LA MUSICA

DIETRICH FISCHER-DIESKAU, barítono
MICHIO KOBAYASHI, pianista

I

SCHUBERT
«Der Strom» («El río»), D. 565
«Auf der Donau» («En el Danubio»), D. 553
«Der Wanderer» («El caminante»), D. 649
«Gruppe aus dem Tartarus» («Grupo del Tártaro»), D. 583
«Litanei» («Letanías»), D. 343

SCHUBERT
«Die Vögel» («Los pájaros»), D. 691
«An die Freunde» («A los amigos»), D. 654
«Fragment aus "Die Götter Griechenlands"» («Fragmento de "Los dioses de Grecia"»), D. 677
«Prometheus» («Prometeo»), D. 674

II

SCHUBERT
«Freiwilliges Versinken» («Sumersión voluntaria»), D. 700
«Im Hochgebirge» («En la alta montaña»), D. 754
«Nacht und Träume» («Noche y sueños»), D. 827
«Totengräbers Heimweh» («Nostalgia del sepulturero»), D. 842

SCHUBERT
«Auf der Bruck» («En el puente»), D. 853
«Der Wanderer an der Mond» («El caminante a la luna»), D. 870
«Des Fischers Liebesglück» («Felicidad amorosa del pescador»), D. 933
«Fischerweise» («Canción de pescadores»), D. 881
«Im Frühling» («En la primavera»), D. 882

Se ruega no aplaudir entre las canciones de cada grupo.

Schubert, Franz (1797-1828)

Franz Schubert, el compositor de Lieder

La meta de un estudio completo de los Lieder de Schubert sólo puede ser el mostrar la gran riqueza estética, histórica e ideológica que encierra Schubert en su música. Se trata de dar testimonio de la universalidad de Franz Schubert, que todavía hoy es considerado a menudo como una especie de músico pequeño burgués. La anécdota de que Schubert no reconoció inmediatamente uno de sus propios Lieder compuesto muchos años antes, se ha dado como prueba de que el creador de más de seiscientos Lieder no podía ser consciente de una producción semejante. Pero con este criterio se olvidaba que Schubert era perfectamente consciente de los problemas de forma y fondo en el campo de la música instrumental, lo que está generalmente reconocido. Del hecho de que Schubert escribiera una serie de Lieder en un mismo día (cinco el 19 agosto 1815, seis el 25 del mismo mes, y ocho el 15 octubre 1815), creen esas gentes poder deducir que una producción tal sólo podía ser el resultado de inspiraciones instintivas. Hablan en contra unas palabras de Schubert, recogidas por Anselm Hüttenbrenner: «Mira, si tengo un buen poema, entonces me sale en seguida algo sensato. Las melodías afluyen que da gusto. De un poema malo, no sale nada; uno se atormenta y no fluye más que material reseco. Yo he rehusado ya muchos poemas que me habían propuesto».

Pero junto a este conocimiento se establecía, de manera sorprendente e imprevista en su amplitud, una imagen literaria que, comprendiendo, a grandes rasgos y con ejemplos típicos, el desarrollo desde el período anacreóntico alemán, a través del Clasicismo, hasta el Romanticismo, presenta un siglo muy importante en la lírica alemana. Los poemas pertenecientes a épocas pasadas de la literatura mundial escogidos por Schubert, procedían sin excepción de grandes personalidades como Esquilo, Anacreonte, Dante, Petrarca, Shakespeare, Pope, Ossian y Scott, que en la época de Schubert ejercieron una influencia fundamental sobre los escritores alemanes, y que eran familiares a Schubert por traducciones de sus amigos o de conocidos poetas contemporáneos.

El padre de Schubert mandó a su doceavo hijo, cuando tenía ocho años, a la escuela de canto de Michael Holzer, maestro de coro en Liechtental, para una educación musical completa. Ya entonces maravilló el muchacho por su bella voz de soprano; cantaba en el coro de la iglesia y pronto interpretó los solos de soprano. A finales de 1808 se produjeron tres vacantes en el *Stadtkonvikt*, un internado estatal que se ocupaba también de la educación musical, y el padre se preocupó de que Franz fuera admitido como Pequeño Cantor. En el examen de ingreso el canto libre y expresivo de Schubert causó una tal impresión al jurado, del que formaba parte el viejo maestro Salieri, que le admitieron inmediatamente. Uno de los juveniles condiscípulos, que luego sería amigo suyo durante toda la vida, fue Josef von Spaun, en cuyas memorias puede leerse: «Cuando un día Schubert me cantó un par de pequeñas composiciones sobre Lieder de Klopstock y yo se las alabé mucho, me miró cándidamente a los ojos y dijo: ¿Crees realmente que llegaré a ser alguien? Y cuando le aseguré que ya era alguien, me respondió: Yo bien veo que podría llegar a ser alguien, pero quién se atreve a hacer algo después de Beethoven!».

Ya cuando tenía doce y trece años escribió Schubert una serie de Lieder que sin embargo no han llegado hasta nosotros.

Sólo queda «Eine Leichenphantasie» *(Una fantasía de cadáveres)*, casi una especie de espeluznante relato policíaco de la época, que muestra sorprendentes anticipaciones armónicas, cuando poco después de nombrar la palabra Walhalla suenan las dramáticas notas de «Siegfried». En 1811 se inicia el torrente de la creación liederística con «Hagars Klage» *(La queja de Hagar)* y «Des Madchens Klage» *(La queja de la muchacha)*. Schubert debe al cuarteto familiar en el que desde 1813 tocaba como viola, una considerable ampliación de su horizonte musical. Cae dentro de esta época la creación de la gran balada «Der Taucher» *(El buceador)* de Schiller, que muestra en su dramática fuerza expresiva un primer paso hacia el «Erlkönig» *(El rey de los alisos)*. Había sido siempre problemático el poner música a la lírica de Schiller, marcadamente imaginativa, por lo que incluso Beethoven para el coro final de su Novena Sinfonía escogió sólo las estrofas adecuadas de la Oda «A la alegría». Pese a estas dificultades, Schubert se atrevió repetidamente a musicar versos de Schiller y compuso 42 Lieder con sus poemas. Es sorprendente la manera como logró una fusión orgánica de la longitud y la marcada intelectualidad del arte poético de Schiller con la música.

El reglamento del *Konvikt* resultó pronto una traba para el proceso creador de Schubert, que planteó a su padre el problema de encontrar otro camino para su educación.

La tradición familiar daba como un hecho la profesión de maestro de escuela, y el poco

entusiasmado Franz tuvo que avenirse a ello. Ciertamente, a pesar de su celosa tarea docente, su proceso creador progresó sin cesar y, entre otros, en el terreno del Lied, surgieron obras del más alto nivel. Ahora era Goethe quien más inspiraba a Schubert, creciendo una profunda admiración que duraría toda su vida. La poesía anacreóntica y la Antigüedad heroica aparecían tanto a Schubert como a Goethe como fenómenos tan naturales como la Naturaleza misma. El musicólogo Hermann Albert lo caracterizó así: «En el arte de Schubert se manifiesta un sentimiento de la Naturaleza de una fuerza y una profundidad como sólo podemos encontrar en Goethe. Naturaleza entendida no sólo en el sentido de la Naturaleza exterior, sino en todo lo que tiene de primitivo, de elemental, de distintivo...». En otoño de 1814 compuso Schubert «Gretchen am Spinnrad» *(Margarita en la rueca)*. Este mismo año surgieron «Nachtgesang» *(Canto nocturno)*, «Trost in Tränen» *(Consuelo en las lágrimas)*, «Schäfers Klagelied» *(Lamento del pastor)*, la escena de la Catedral de Fausto y muchos otros, los numerosos Lieder sobre textos de Matthisson y otros de Schiller. Schubert escogió 24 textos de Matthisson para sus Lieder. Bajo la influencia de Hölty, Matthisson, el preceptor, intendente teatral y bibliotecario, había escrito coloridos poemas pastorales, especialmente apreciados por Schiller, pero cuyo estilo había sido violentamente atacado por los hermanos Schlegel, adalides espirituales del movimiento romántico.

El Lied «Adelaide», tan popular gracias a Beethoven, se encuentra también en Schubert con estilo personal.

Los Lieder de Schubert de esta época que más interesan son sin duda los de Goethe, y entre ellos «Erlkönig» *(El rey de los alisos)* representa indudablemente la cima. Las memorias de Spaun nos informan sobre el nacimiento de este Lied: «Una tarde fui con Mayrhofer a casa de Schubert, que vivía entonces con su padre en la Himmelpfortgrund. Encontramos a Schubert muy exaltado leyendo en voz alta el «Erlkönig» de un libro. Iba arriba y abajo con el libro, de repente se sentó, y en un momento estaba escrita la maravillosa balada. Puesto que Schubert no tenía allí piano, fuimos corriendo al *Konvikt*, y fue allí donde se cantó aquella misma noche, recibido con gran entusiasmo. Luego lo cantó el viejo organista de la Corte Ruziczka, sin el canto, prestando gran atención a todas las partes, y quedó muy conmovido por la obra. Cuando algunos quisieron criticar una insistente disonancia (se trata del grito angustiado del niño), Ruziczka explicó, haciéndola sonar en el piano, cómo era necesaria por el texto, cómo así era mucho más hermoso y cuán felizmente se resolvía». Estas observaciones eran por lo demás el mejor testimonio que podía dar el que durante un tiempo había sido el maestro de música de Schubert.

Durante el paseo arriba y abajo descrito por Spaun, Schubert seguramente concibió el Lied, y a esta concepción siguió inmediatamente el manuscrito que no necesitó de ningún esbozo más. Pero hay cuatro versiones de «Erlkönig» hasta su impresión definitiva, que en realidad se diferencian menos por la estructura musical que por las modificaciones de tonalidad.

También algunos fragmentos y esbozos de Lieder nos dan una idea sobre el método creador de Schubert. Con ellos se puede refutar completamente la leyenda del Schubert que escribía instintivamente, el Schubert pequeño burgués dulzón y soñador. Y nos muestra también su riguroso trabajo intelectual el hecho de que en el transcurso de su vida revisara constantemente algunos textos, para alcanzar una interpretación musical del contenido del texto lo más exacta posible. Así por ejemplo Schubert probó de ajustarse a «An den Mond» *(A la luna)* de Goethe en diferentes versiones, y no menos de seis veces cogió los versos de «Nur wer die Sehnsucht kennt» *(Sólo quien conoce el dolor)*.

Gracias a su inagotable imaginación musical, trataba los temas del texto desde aspectos cada vez distintos totalmente. Este proceso creador era muy distinto del de Beethoven, con sus incesantes variaciones y transformaciones, año tras año, de una única idea. También el hecho de que Schubert agrupaba a veces los versos de los poetas musicados, formando casi series, prueba cuán claro veía el carácter de las relaciones entre música y palabra. Aunque sin llegar tan lejos como Hugo Wolf, que agrupaba sus Lieder en tomos según el poeta, también Schubert ha creado en grupos: así, entre el 17 y el 29 de mayo de 1815 musicó siete poemas de Hölty, entre el 24 y el 27 de julio del mismo año cinco poemas de Kosegarten y del 12 al 15 de septiembre de 1815 ocho poesías de Klopstock. Las obras nacidas durante estos períodos de tiempo muestran indudables concordancias de tonalidad, de modo que también en este aspecto se puede ver que puede hablarse de un procedimiento absolutamente consciente, en realidad, experimental.

Los anacreónticos se entusiasmaban cándidamente por la Antigüedad; en imitaciones con frecuencia teatrales glorificaban la vida supuestamente pura y sencilla de pastores y campesinos, y así en sus versos Uz y Hölty se desviven por Doris, Dafne y Filis. Los delicados poemas primaverales y amorosos de Hölty fueron musicados después de Schubert por Brahms y Cornelius.

También en 1816 compuso Schubert de nuevo un número increíble de Lieder sobre poemas de Schiller, Schlegel, Klopstock, Mayrhofer y otros. Pero como el año anterior, nos cautivan sobre todo los cantos de Goethe, entre ellos algunas poesías del «Wilhelm Meister». Una de las mejores creaciones de este año es el Lied «Der Wanderer» *(El caminante)* sobre un texto de Schmid de Lübeck, quien añadía a su nombre el de su ciudad natal. Después de diversas carreras, Schmid estudió medicina en Jena, desde donde se relacionó

con el círculo poético de Weimar. Viajó mucho por Europa, durante un tiempo ejerció la medicina en Lübeck, trabajó después en un banco, y acabó en Holstein al servicio de la administración danesa. Escribió poemas que fueron muy apreciados en su época, y publicó también estudios históricos.

En este año 1816 aparece también Franz Adolf von Schober entre los poetas musicados por Schubert. Puede considerarse a Schober como al más querido entre los muchos amigos de Schubert. Para subrayar su comunidad con él, Schubert le llamaba a veces en las cartas «Schobert». Schober provenía de una familia alemana aposentada en Suecia. Después de terminar en Viena sus estudios de Derecho, se abandonó a sus inclinaciones artísticas y científicas. Puede interesar el que Schober, después de la muerte de Schubert, conoció al joven Liszt, al que acompañó durante una temporada por toda Europa en sus jiras de conciertos. Se quedó durante muchos años en Weimar junto a Liszt. En 1842 publicó una colección de poemas que tuvo mucho éxito. Doce de estos poemas habían sido ya musicados por Schubert. El estilo lírico de Schober, característico también del de los otros autores del círculo de Schubert, interesaba al compositor por sus imágenes fantasiosas de la Naturaleza y su marcado carácter campestre.

Schubert se preocupaba mucho en descubrir los poemas de los mejores poetas del pasado y contemporáneos, para poder apropiarse de ellos recreándolos. También esto delata un consciente trabajo artístico que queda muy lejos de la inconsciencia que se ha atribuido al proceso creador de Schubert. ¿Qué puede importar el que algunas veces se mostrara dispuesto a poner música a versos no tan importantes pero muy sugestivos para él por sus giros descriptivos, de sus amigos, casi todos poetas aficionados? Para ser justos debemos reconocer que entre los amigos de Schubert, íntimos o no, habían buenos escritores que sin su música estarían hoy completamente olvidados.

Treinta y cuatro poemas de Goethe se habían convertido ya en Lieder de Schubert. Los amigos, Spaun, Mayrhofer, Schober, le aconsejaron que los mandase al gran Olímpico, que estaba en Weimar como Consejero Privado en la corte del Gran Duque. El desconocido maestro de escuela se sintió un poco impresionado ante la perspectiva de escribir a esta celebridad mundial. Pero venció su timidez y siguió el consejo. Con mucho cuidado y gran esmero escribió Schubert sus mejores piezas, las religó en un cuaderno y las mandó por correo a Weimar con una carta escrita por Spaun, el hombre de mundo. En ella se decía: «Me abstengo de cualquier elogio hacia estos Lieder, que deben hablar por sí mismos, quisiera sólo señalar que los próximos cuadernos por lo que atañe a la melodía, no serán inferiores a éste, más bien serán mejores, y que el pianista que los toque ante Vuestra Excelencia no debe carecer de destreza y expresión». Pero las esperanzas no fueron colmadas. Goethe no respondió. La afirmación de que no dio ni una sola mirada al cuaderno me parece a mí increíble, más bien puede haber faltado el pianista de talento recomendado en la carta de Spaun. También el hecho de que el Maestro sólo daba crédito en las cuestiones musicales al juicio del ultraconservador Carl Zelter, quien con un simple movimiento de mano liquidó la obra de un compositor como Schubert, apenas conocido fuera del círculo de sus íntimos amigos. Es también comprensible que una expresión musical tan nueva, que afectaba sobre todo al acompañamiento pianístico, dejara indiferente a un Goethe tan apegado al antiguo ideal del Lied. Pues ¿quién habría podido explicar al viejo Maestro la aterradora grandiosidad del contrapunto aliado a la plástica expresiva de «An Schwager Kronos» *(Al postillón del Tiempo)*?

En el año 1822, hablando con Löwenthal, compañero de colegio de Schubert, Goethe no podía acordarse de este envío, y no conocía tampoco los otros Lieder de Schubert sobre sus poemas. Poco antes de morir —Schubert ya no vivía— oyó Goethe el «Erlkönig» cantado por la joven Wilhelmine Schröder-Devrient. Besó a la cantante en la frente y le dijo: «Había oído ya este Lied una vez, y no me había dicho nada, pero cantado así se convierte todo él en una imagen reconocible».

Puesto que no se podía esperar una respuesta de Goethe, Spaun, enérgico y perseverante como era, se dirigió a un editor de Leipzig y le ofreció los Lieder para su publicación. Tampoco esta iniciativa fructificó. Por ello los amigos decidieron entonces de probar suerte en Viena. Se necesitaba a un cantante. Lo encontraron en Michael Vogl, un conocido actor de la Opera vienesa y persona muy cultivada que muy pronto se convirtió en amigo muy íntimo de Schubert. Spaun escribe en sus memorias: «Vogl llegó muy digno a la hora convenida a casa de Schober, y cuando el pequeño y desgarbado Schubert le hizo una torpe reverencia y balbuceó confuso algunas inconexas palabras sobre el honor que tenía en conocerlo, Vogl frunció la nariz algo desdeñoso... y dijo finalmente: Bien, ¿qué tiene Ud. aquí? ¿Me acompaña? Y cogió la hoja más cercana, que contenía el Lied de Mayrhofer «Augenlied» *(Canción de los ojos)*, hermoso y muy cantable, pero poco importante. Vogl más bien lo tarareó que cantó y dijo luego, algo frío: No está mal. Cuando le acompañaron después «Memnon» y «Ganymed», que sin embargo él solo cantó a media voz, fue volviéndose más afable, pero se despidió sin prometer volver. Al marcharse le dio unas palmadas a Schubert sobre los hombros y le dijo: Hay algo en Ud., pero es Ud. demasiado poco comediante, demasiado poco charlatán, Ud. despilfarra sus bellas ideas sin hacerlas valorar. Pero ante otras personas manifestó Vogl una opinión mucho más favorable que ante nosotros. Cuando vio el «Lied eines Schiffers an die Dioskuren *(Canto de un navegante a los dioscuros)* de Mayrhofer, dijo que era un Lied maravilloso

y que le parecía imposible que una profundidad y una madurez semejantes pudieran proceder de aquel joven hombrecito».

El mismo Schubert nos informa sobre su primer gran intérprete: «Se ocupa casi exclusivamente de mis Lieder. Copia él mismo su parte de la partitura y puede decirse que vive de ellos. Por ello ante mí es extremamente cortés y sumiso».

En su carta a Goethe, Josef von Spaun había nombrado, entre otros, a Johann Mayrhofer. También este poeta resultó un notable estimulante para Schubert. Como Spaun, Mayrhofer había ya intimado con Schubert en la época del *Konvikt*. Estudió órdenes sagradas en St. Florian, junto a Linz. Pero no le gustó la Teología, dejó los estudios, volvió a Viena y se unió allí estrechamente a Schubert, con quien durante un tiempo incluso compartió una habitación. Cuando hubo terminado sus estudios de Derecho, entró a servir al Estado y desempeñó el cargo de censor de cuentas. Pero el misionero no podía dejar de vivir en él. La doctrina habla en muchos de sus poemas, y quizás sólo porque quería dar a su amigo Franz en forma de poemas algunas normas para la vida, como en «Heliopolis», dirigido bien abiertamente a Schubert. En el Lied «Geheimnis» *(Secreto)*, en que de nuevo habla directamente a Schubert, encontramos el mejor testimonio de esta amistad.

La discordancia entre sus aspiraciones a una independencia profesional y la estrechez de su empleo, que Mayrhofer llevaba en su interior, amargó su existencia, y le llevó al final a quitarse la vida voluntariamente en 1836. De los numerosos poemas de Mayrhofer, Schubert ha musicado unos cuarenta, dedicándole así el mayor número de sus Lieder después de Goethe. La visión de Schubert en el mundo de la poesía era amplia. En su época todavía estaba vigente el entusiasmo por la obra de los antiguos clásicos, que ya en la segunda mitad del siglo XVIII había tenido gran influencia en la vida intelectual. El respeto por la normas clásicas de forma y contenido inspiraba también al círculo literario de los schubertianos e influyó especialmente en la obra de Mayrhofer y en el estímulo que el compositor encontró en el cantante Vogl que, antes de entrar en el escenario, solía leer en su camerino a los clásicos griegos y romanos en su lengua original. Las numerosas canciones de Schubert inspiradas en la antigüedad serían el reflejo de esta influencia.

En 1817 acabaron los tres años de aprendizaje de Schubert como maestro. Nada podía ahora retenerle en su intención de abandonar su molesto empleo. Quería ser libre para poderse dedicar totalmente a la creación musical. La pérdida de esta posibilidad de ingresos movió a su padre a procurarse una recomendación para el Conde Esterhazy, para que su hijo entrase a su servicio como maestro de piano; tenía que enseñar a las dos hijas del Conde, en Viena durante el invierno, y en verano en su finca de Zelesz en Hungría. El país y la gente impresionaron mucho a Schubert. El elemento húngaro influyó desde este momento de una manera clara en su estilo compositivo. Lo mezcla de manera especialmente seductora con el encanto austríaco en los Lieder «Der Einsame» *(El solitario)* o «Alinde».

Pero encontraba mucho a faltar el trato con sus amigos, y sus diversiones con su «amada», su Arte, saltan más que nunca al primer plano. «He terminado «Einsamkeit» *(Soledad)* de Mayrhofer, y creo que es lo mejor que he hecho, pues no tengo ningún problema». De hecho, el Lied «Einsamkeit» es único por la novedad de sus ideas, por sus armonías futuristas y por su personal estilo de declamación. Se trata de una cantata con estrofas, en que la estrofa es cada vez distinta, un tipo de obra que se encuentra muy frecuentemente en Schubert (ya desde su «Leichenfantasie») y que encuentra su cima en la composición de «Bürgerschaft» *(Burguesía)* de Schiller y «Prometheus» de Goethe. En invierno trajo Schubert a Viena una montaña de Lieder, que «había compuesto como un dios, como si tuviera que ser así». Llegó entonces el fin de las vacaciones escolares y como que Schubert no estaba dispuesto a volver al trabajo, fue inevitable la ruptura definitiva con su padre, dejándole entrever unos años de constantes privaciones materiales. Spaun, Schober, y Mayrhofer hicieron todo lo posible para rodear a su amigo de un poco de bienestar y belleza. Se ampliaron las reuniones del círculo de amigos hasta convertirse en las célebres «schubertiadas». Escribe Hüttenbrenner: «Cuando Schubert cantaba sus propios Lieder en los círculos musicales, solía acompañarse él mismo. Si eran otros los que cantaban, entonces los acompañaba yo».

Iban surgiendo siempre nuevos Lieder, entre ellos los diez sobre poemas de Schlegel, que han sido arrinconados de las salas de concierto, como tantas obras de Schubert.

August Wilhelm Schlegel y su hermano menor Friedrich provenían de una familia literaria. A August Wilhelm, más dotado como adaptador, hay que agradecerle la perfecta traducción de 16 dramas de Shakespeare. Schubert le oyó en Viena en una de sus conferencias sobre literatura dramática.

Este año musicó también Schubert poemas de Grillparzer, cuyas poesías (comparadas a su importante producción teatral) no eran por lo general más que obras de circunstancia. Amargado por la falta de comprensión del público y las continuas complicaciones con la censura, el poeta se retiró relativamente pronto y no dejó publicar sus obras. La composición más bella de Schubert con texto de Grillparzer es la «Ständchen» *(Serenata)* para contralto solista, coro y piano, junto con «Lied der Nacht» *(Lied de la noche)*, de la «Ahnfrau» *(Abuela)*. Es también de Grillparzer, que había ya compuesto la oración fúnebre para el entierro de Beethoven, la inscripción que figuró en la tumba de Schubert: «La Música

ha enterrado aquí una rica posesión, y esperanzas mucho más bellas».

De 1819 procede el Quinteto de «La Trucha», cuyo tiempo con variaciones procede del Lied compuesto el año anterior «Die Forelle» *(La trucha)* con texto del poeta de la libertad, Christian Friedrich Daniel Schubart.

Anselm Hüttenbrenner nos informa sobre el nacimiento de este Lied; actuaba a veces, como ya hemos dicho, como pianista acompañante en las «schubertiadas» y una tarde le trajo a Schubert como honorarios algunas botellas de vino tinto. «Después de haber vaciado hasta la última gota de los nobles *Sexarder*, se sentó en mi pupitre y compuso el encantador Lied «Die Forelle», cuyo original todavía poseo». En su modorra Schubert confundió el espolvoreador de arena con el tintero y por ello convirtió en casi ilegibles varios compases. Schubert compuso cuatro Lieder sobre textos de Schubart, el prisionero de Hohenasperg que, con sus «Ideas sobre una Estética de la Música», se había revelado también como un importante teórico de la Música.

Fueron Lieder las primeras composiciones de Schubert que se editaron, dándole la posibilidad de imponerse en más amplios círculos de la sociedad vienesa. Schubert tenía que agradecer esta primera impresión a la iniciativa de sus amigos. Pero tuvo que sufrir inmediatamente de los métodos de los editores. Mientras el complaciente compositor estaba dispuesto a creer al editor sobre la escasa venta de sus canciones, conformándose por tanto con unos insignificantes honorarios, su amigo Spaun explicó más tarde que el editor de «Die schöne Müllerin» *(La bella molinera)*, sólo con las numerosas ediciones de este ciclo, se había edificado una casa. Desde 1821 los Lieder de Schubert eran cantados por diversos cantantes en «pequeños círculos musicales». También se publicó entonces el Lied «Erlkönig», del que Vogl dio una audición pública muy aplaudida, sostenida por recitales de poesía y exposiciones de cuadros, en el Teatro Imperial junto a la Puerta de Carintia.

En 1823 se manifestaron los primeros síntomas de la enfermedad mortal que parece que Schubert había contraído en Hungría. Pero al mismo tiempo este año trae la mejor obra hasta el momento, el ciclo «Die schöne Müllerin». Schubert escribió lapidario a Schober: «Desde la ópera no he compuesto más que un par de Lieder de Müller. Los Lieder de Müller aparecerán en cuatro cuadernos, con viñetas de Schwind». Los poemas procedían de unos papeles «legados por un trompa bocinero»; originalmente eran 25, de los que Schubert musicó 20. La enfermedad y las dificultades materiales sumieron a Schubert en un creciente estado depresivo. «Die schöne Müllerin» tuvo que esperar todavía unas décadas hasta que finalmente Julius Stockhausen la interpretó íntegra. Si al principio los Lieder de Schubert eran sólo añadidos introducidos en medio de los programas de los grandes virtuosos, ahora se iban convirtiendo más y más en el centro de gravedad de los conciertos. Con la acción de Franz Liszt, que con sus transcripciones pianísticas de Lieder de Schubert hizo muchísimo por el maestro tan poco conocido hasta bien entrada la segunda mitad del siglo, y con los recitales de Jenny Lind y Julius Stockhausen, se amplió el conocimiento de la obra de Schubert, a la que originalmente incluso sus amigos habían tenido poco acceso. En el extranjero se acrecentó gracias al tenor francés Adolphe Nourrit y a un creciente entusiasmo por Schubert existente en Rusia ya desde los años treinta.

En mayo 1825 Schubert emprendió con Vogl un viaje por la Alta Austria. La Naturaleza y los cambios de ambiente fueron saludables para su espíritu. Schubert escribió sus impresiones a su hermano Ferdinand: «La manera y el estilo con que Vogl canta y yo le acompaño, cómo en este momento parecemos uno solo, es para esa gente algo completamente nuevo, inaudito». El arte de Schubert evolucionaba siguiendo un nuevo orden social y precisaba y formaba nuevos oyentes y nuevos intérpretes. Esta manera de hacer música, a la vez vocal e instrumental, contribuyó también a la evolución que llevó el arte de los palacios de los príncipes a las salas públicas de conciertos de los burgueses. En las casas burguesas se valoraban mucho los Lieder de Schubert, por lo que esta nueva expresión artística ayudó a formar el gusto del público.

Sin embargo, incluso durante el viaje mencionado, Schubert no dejó de pensar en su subsistencia material. Escribió a su casa: «El sabio y poderoso engranaje del Estado se ha preocupado ya de que el artista permanezca eternamente esclavo de cualquier miserable tendero». A su regreso se entregó de nuevo al trabajo, y una gran producción de Lieder caracteriza a este año:

De nuevo surgió un Lied que al año siguiente sería desarrollado por el compositor en una obra de cámara: «Der Tod und das Mädchen» *(La muerte y la doncella)* de Matthias Claudius, cuyo «Abendlied» *(Canto nocturno)* se encuentra también entre los diez Lieder de Schubert con texto de Claudius. En 1826 destaca especialmente la composición de la «Ständchen» *(Serenata)* de «Cymbeline» de Shakespeare, que muestra la importancia que tuvieron sobre los artistas de habla alemana las traducciones muy popularizadas del inglés hechas por Schlegel y Tieck. La traducción de «An Sylvia», uno de los tres Lieder de Schubert con texto de Shakespeare, procede de Bauernfeld.

1827, el año del «Winterreise» *(Viaje de invierno)*. Cuenta Mayrhofer: «La elección de «Winterreise» nos muestra ya cuán serio se había vuelto el compositor. Había estado muy enfermo mucho tiempo y estaba muy abatido». Bauernfeld aconsejó a Schubert: «Tu nombre está en todas las bocas, y cualquiera de tus Lieder es un acontecimiento. Tus amigos estamos encantados con ello, pero ningún editor quiere comprar por el momento, y el público

no tiene ninguna idea de la belleza y la gracia que duermen en estas obras. Así que da una embestida, vence a tu pereza, y da un concierto el próximo invierno, naturalmente con sólo obras tuyas». Pero su estado le impidió realizar este proyecto.

Cuenta Spaun: «Durante un tiempo Schubert estuvo de un humor muy triste y parecía afectado. A mi pregunta de qué le pasaba, respondió: Pronto podréis oírlo y comprenderlo. Un día me dijo: Ve hoy a casa de Schober, os cantaré una serie de Lieder horripilantes. Estoy deseoso de oír lo que decís. Me han afectado más que cualquier otro de mis Lieder... Nos cantó entonces con voz emocionada todo el «Winterreise». Quedamos completamente desconcertados por la tristeza de estos Lieder y Schober dijo que sólo le había gustado «Der Lindenbaum» *(El tilo)*. Schubert nos dijo entonces: A mí me gustan estos Lieder más que ningún otro, y a vosotros también os gustarán... Y tenía razón. Pronto nos entusiasmamos con la impresión de estos Lieder melancólicos, que Vogl cantaba magistralmente. Fueron su verdadero canto del cisne».

En el último año de la vida de Schubert, sus amigos consiguieron al fin organizar el único gran concierto de su vida, con un éxito brillante. Con nuevos ímpetus compuso Schubert el poderoso bloque de grandes piezas que debían ser las últimas, entre ellas el «Schwanengesang» *(Canto del cisne)*, una colección de Lieder sobre poemas de Rellstab (7), Heine (6) y Seidl (1). Realmente cíclicos lo son sólo los Lieder de Heine, compuestos después de la lectura del recién aparecido «Libro de Lieder», del que Schubert quería todavía musicar algunos poemas más. La sensibilidad y la expresividad de Schubert llegaron hasta la nueva expresión poética de la ironía romántica y la exageración psicológica, tratadas tímidamente con Wilhelm Müller, abiertamente o en segundo plano con Heinrich Heine.

El 19 de noviembre de 1828 murió Franz Schubert a la edad de treinta y un años.

Dietrich Fischer-Dieskau

El río (atribuido a Schubert)

Mi vida se sucede murmurante
se alza y desciende en olas rizadas,
aquí se acelera, más allá se precipita
en ráfagas salvajes, en arcos inmensos.

El valle tranquilo, la verde campiña,
cruza ruidoso, ahora, con quedos temblores,
añorando la paz y un mundo tranquilo,
solazándose en la vida placentera.

Pero nunca encuentra lo que busca,
siempre añorante, siempre rugiendo,
se desazona y huye en cada momento:
nunca será feliz, nunca se alegrará.

En el Danubio (Mayrhofer)

Sobre el espejo de las olas flota la barca,
viejos castillos se yerguen al cielo,
bosques de abetos murmuran misteriosos,
y el corazón se encoge en nuestro pecho.

Si las acciones de los hombres perecen
siempre,
¿dónde está la torre, dónde las puertas,
dónde las murallas,
dónde ellos mismos, los poderosos, los
solapados,
los amenazados en cacerías y guerras?

Torbas malezas se multiplican,
al paso que la leyenda piadosa socaba su
fuerza;
y mientras las olas amenazan como el ocaso
del tiempo,
nos atenaza el miedo en la pequeña barca.

El caminante (Schlagel)

¡Qué claro es el lenguaje de la luz de la luna,
dando coraje al caminar!
«Sigue fiel a la antigua senda,
no elijas patria alguna.
Los días difíciles traen las eternas plagas,
cámbialos por otros,
camina y escapa ligero a toda queja».

Con la marea alta y la marea baja
en el fondo de mi corazón,
camino de nuevo en la oscuridad;
subo animoso, cantando con alegría
y el mundo me parece bueno.
Todo es limpio, suave, con luz nueva,
sin confusión como en el ardor del día:
ando contento pero solo.

Grupo del tártaro (Schiller)

Cual murmullos de mar alborotado
oye como el río llora por la cuenca profunda
de las rocas,
escucha el lóbrego gemido, pesado, vacío,
grito de angustia.

El dolor desfigura su rostro,
la desesperación abre paso a su venganza
tempestuosa.
Los ojos fijos, siguen llorosos el curso
fúnebre,
mientras la mirada acecha temerosa el
puente de Cocytus.

Se preguntan uno al otro quedamente, con temor
si no habrá llegado ya la consumación.
La eternidad agita círculos sobre él,
y rompe en dos la guadaña de Saturno.

Letanías (del Día de los Difuntos) (Jacobi)

Descansen en paz todas las almas,
las que se han consumado en angustia temerosa,
las que consiguieron sus dulces sueños,
las que cansadas de la vida, o apenas nacidas,
se fueron de este mundo:
¡todas las almas descansen en paz!

Aquellas que nunca sonrieron al sol,
las que velaron sobre espinas bajo la luna,
para ver algún día a Dios cara a cara,
en la pura luz celestial:
¡todas las que se fueron,
todas las almas descansen en paz!

Los pájaros (Schlegel)

¡Qué dulce y alegre,
volar y cantar,
y desde la altura radiante
contemplar la tierra!

Los hombres son necios,
no saben volar.
Se deshacen en lamentos
mientras nosotros aleteamos cruzando el cielo.

El cazador quiere matarnos
cuando nos posamos sobre árboles y frutos,
y debemos burlarnos de él
para ganar nuestro botín.

A los amigos (Mayrhofer)

En el bosque, enterradme en el bosque,
silenciosamente, sin cruz ni lápida:
pues todo cuanto alceis, se cubrirá de nieve
cuando llegue el invierno.

Y cuando la tierra renazca,
y crezcan flores en mi colina,
alegráos, buenos amigos, alegráos,
todo esto les da lo mismo a los muertos.

Pero no, porque vuestro amor tiende
sus ramas hacia el reino de los espíritus,
y aquello que os lleva a mi tumba
me arrastra con más fuerza a las profundidades.

Fragmento de «Los Dioses de Grecia» (Schiller)

Hermoso mundo, ¿dónde estás? ¡Vuelve,
dulce apogeo de la Naturaleza!
¡Ay! sólo en el país mágico del canto
vive aún tu sombra fabulosa.
Agotado, se entristece el paisaje,
ningún dios se muestra a mi mirada,
¡ay! de aquellas imágenes cálidas,
ya sólo quedan las sombras.

Prometeo (Goethe)

¡Cubre tu cielo, Zeus,
con tormentas de nubes,
y ensáñate, como el muchacho
que decapita los cardos,
con las encinas y las cimas de los montes!
Pero deja mi tierra
y mi cabaña que tú no construiste,
y el calor de mi hogar
que envidias.

No conozco bajo el sol,
pobre más pobre que vosotros, ¡oh dioses!
Alimentáis vuestra majestad
con el tributo de las víctimas
y el anhelo de sus súplicas,
de tal suerte que pasaríais hambre
si no existieran niños y mendigos
locos, colmados de esperanzas.

Cuando era un muchacho
perdido en mis dudas
alcé mis ojos al sol
como si en él pudiera hallar
atención a mis lamentos
y un corazón como el mío
que compadece al que sufre.

¿Quién estuvo conmigo
en la lucha contra los titanes?
¿Quién me salvó de la muerte,
de la esclavitud?
¿No lo has hecho todo tú
corazón ardiente de fuego sagrado?
Así, te consumiste joven y bueno
y ahora desengañado, ¿debo dar las gracias
a los que duermen en las alturas?

¿Adorarte a ti? ¿Por qué?
¿Calmaste las penas de los hombres abrumados?
¿Secaste las lágrimas de los angustiados?
¿Acaso no me han hecho hombre
el tiempo omnipotente,
y el destino eterno,
mis señores y los tuyos?

¿Imaginabas, quizás,
que odiaría la vida
o huiría al desierto
porque no maduraron
todos los sueños latentes?

Aquí estoy sentado, invento hombres
a mi sola imagen,
un género igual a mí,
que sufre y que llora,
que goza y se alegra,
y no repara en tí,
igual que yo.

Sumersión voluntaria (Mayrhofer)

¿Adónde vas, oh, Helios? ¿Adónde?—
Quiero sumergir mi cuerpo llameante en la marea fría,
seguro de regalar nuevos ardores
al tesoro de fuego de las entrañas de la tierra.

Nada tomo, sólo quiero dar;
y tan pródigamente como mi vida,
mi adiós se envuelve en esplendores de oro
y me despido con largueza cuando la noche se acerca.

¡Qué pálida es la luna, qué tenues las estrellas,
mientra camino poderoso,
solamente cobran toda la fuerza de su luz
cuando dejo mi corona sobre los montes!

En la alta montaña (Mayrhofer)

Piedra rodada sobre piedra,
base firme y apoyo fiel,
cascadas de agua, ráfagas de viento,
inconcebible violencia.

Solitario en la cima de los montes
un monasterio y las ruinas de un castillo
entierran el recuerdo.

Respira el sagrado aroma,
abraza el mundo,
únete con valentía
sólo a los dignos y a los grandes.

Deja que giman las pasiones
en acordes metálicos.
Sólo cuando ruja la tormenta
hallarás la palabra justa.

Noche y sueños (Collin)

Sagrada noche, que llegas lentamente,
afloran los sueños,
en el alma plácida de los hombres,
como un rayo de luna a través de la ventana.
Que tranquilos los acogen
y al despertar el día claman:
¡vuelve, sagrada noche,
sueños dulces, venid!

Nostalgia del sepulturero
(Craigher de Jachelutta)

¡Oh, humanidad, oh, vida! ¿para qué, para qué?
¡excavar y enterrar! ¡día y noche sin descanso!
esa prisa, ese ajetreo, ¿hacia dónde, hacia dónde?
«¡A la tumba, a la tumba, a las profundidades!».
¡Oh destino, oh triste deber,
ya no puedo soportarte más!

¿Cuándo me alcanzarás, oh hora del descanso?
¡Oh muerte! ¡ven y ciérrame los ojos!
¡la vida, ay, es tan asfixiante, tan asfixiante!
¡en la tumba hallaré el frescor y la paz!
pero ¡ay! ¿quién me lleva allí?

Estoy solo, completamente solo,
abandonado de todos, emparentado sólo a la muerte,
me quedo al borde, la cruz en la mano,
y contemplo con anhelo hacia abajo,
hacia lo profundo, hacia la profunda tumba.

¡Oh país de la paz, tierra de los bienaventurados!
el alma te enlaza con un círculo mágico.
Me haces señas desde lejos, tú, luz eterna,
las estrellas palidecen, se rompe ya la vista,
¡Me sumerjo, me sumerjo! ¡Queridos, ya voy!
¡Me sumerjo, queridos, ya voy, ya voy!

En el puente (Schulze)

Mi buen caballo trota lozano sin tregua ni descanso,
en la noche y bajo la lluvia
¿Por qué te asustan los arbustos y las ramas
y tropiezas en los caminos escarpados?
El bosque se extiende profundo y espeso,
pero se abrirá al fin;
y una luz lejana nos saludará
amistosa en el valle oscuro.

Bien quisiera volar por los montes y los prados
sobre tu lomo esbelto,
y admirarme ante el policromo juego del mundo,
ante sus imágenes fascinantes;
muchos ojos me sonríen cordiales
y me ofrecen paz, amor y alegría,
pero sin descanso acelero
el retorno hacia mi pena.

Pues ya tres días estuve alejado
de aquella a quien me uní para siempre;
durante tres días se ocultaron
sol y estrellas, tierra y cielo.
De aquel placer y aquella pena con que ella
alternaba la alegría con la herida en mi corazón,
sólo el sufrimiento hallé en estos tres días,
pero ¡ay! sin la alegría.

Sobre campos y mares vemos a lo lejos
volar los pájaros hacia tierras más cálidas;
¿cómo podría perderse el amor
por los senderos?
Por esto galopamos con esperanza a través de la noche
y mientras desaparecen los caminos oscuros,
los ojos claros de la nostalgia están en vela,
y una dulce imagen me guía certera.

El caminante a la luna (Seidl)

Yo en la tierra, tú en el cielo,
ambos caminamos seguros,
yo serio y afligido, tú dulce y pura,
¿cuál puede ser la diferencia?

Yo camino de un país al otro, como un extraño,
en secreto, desconocido;
subiendo y bajando montes,
atravesando los bosques,
pero, ¡ay! en ninguna parte estoy en mi casa.
En cambio tú paseas aquí y allí,
la cuna en el oeste, la tumba en el este,
y en todas partes donde estás, allí es tu hogar,
El cielo, extendido hasta el infinito,
es tu patria querida:
¡Oh! ¡feliz quien, adonde vaya,
pisa siempre el suelo de su patria!

Felicidad amorosa del pescador (Leitner)

Brilla lejos
un pálido destello
que a través de los prados
me hace señas desde la ventana
de mi amada.

Juega
como un fuego fatuo
y su reflejo se balancea suavemente
en el círculo oscuro
del lago vacilante.

Miro ansioso
el azul de las olas
y saludo
al claro reflejo
de aquel rayo.

Y cojo el timón
y allí dirijo
mi barca
por el claro camino
de cristal.

Mi dulce amada
sale cauta de su casa
y alegre
se apresura
hacia mi bote.

De nuevo los vientos
nos empujan suaves
lago adentro
hacia los saúcos
de la orilla.

La pálida
niebla nocturna
rodea con un velo
nuestros juegos inocentes
y nos defiende ante los curiosos.

Y cambiamos
besos, mientras murmuran
las olas,
yendo y viniendo,
ajenas a quien las escucha,

Sólo las estrellas
nos espían a lo lejos
y se bañan
en el reguero de agua
del fondo de la barca.

Flotamos así
bienaventurados, rodeados
de oscuridad,
bajo el alto centelleo
de los astros.

Y lloramos
y reímos y pensamos
estar separados del mundo,
a veces arriba,
otras debajo.

Canción de pescadores (Schlechta)

Al pescador no le afectan
los pesares ni las penas.

Por la mañana temprano
desamarra ligero su barca.

Todavía reina la paz
sobre los bosques, el campo y el río.

Con su canto
despierta al sol dorado,

y sigue cantando
mientras trabaja.

El trabajo le da fuerza,
la fuerza, alegría de vivir.

De pronto hierven
los enjambres en la profundidad,

y revolotean por el cielo
que forman las aguas.

Mas para echar una red
hace falta vista clara,

hay que tener la serenidad de las olas
y la libertad de las mareas.

En el puente, con su caña
pesca la muchacha pícara.

Deja ya tus zalamerías,
que al pez no podrás engañarle.

En la primavera (Schulze)

Sentado estoy, quieto, en la pendiente de la [loma.
El cielo está claro,
la brisa juega entre el verde valle
donde el primer rayo de primavera
fue antaño, ay, tan feliz;
donde caminaba junto a ella,
unidos los dos y cercanos,
y mirando en la fuente de la roca
la vi en el cielo
azul y claro.

Mira cómo la primavera de tantos colores
asoma ya en el capullo y en la flor.
No todas las flores me son ajenas,
quiero coger aquellas que nacen
de la rama de la que ella cogió.

Todo sigue como entonces,
las flores, el campo.
El sol viste la misma claridad.
Con igual dulzura flota aún en la fuente
la imagen del cielo.

Sólo han cambiado la voluntad y la ilusión,
el placer y la lucha.
Nos deja la dicha del amor,
y sólo queda el amor,
el amor, ay, y la pena.

Ojalá fuera yo un pájaro
posado allá en la pendiente de la loma.
Me quedaría en esas ramas
cantando durante todo el verano
una canción para ella.

Dietrich, Fischer-Dieskau

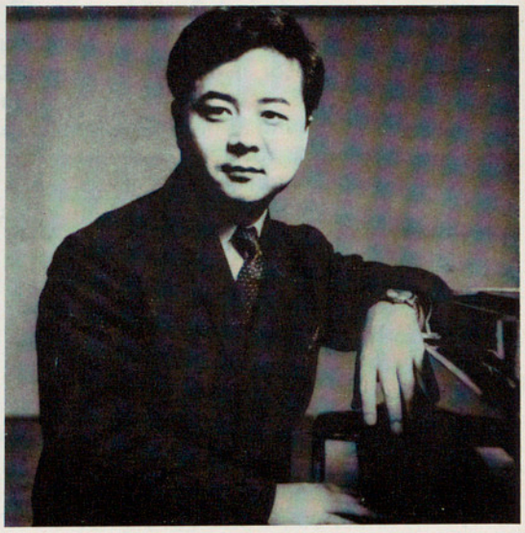
Nacido en Berlín en 1925, fue alumno de los profesores Georg A. Walter (en la Escuela Superior de Música de Berlín) y de Hermann Weissenborn. En 1948 dio su primer recital y casi al mismo tiempo debutó en la escena, como Marqués de Posa, en la ópera de Berlín.

Su carrera internacional no tiene apenas parangón en nuestro siglo. En el curso de pocos años cantó en casi todos los grandes centros musicales —Salzburg, Bayreuth, Edinburgh, Viena, Munich, Berlín, etc.—. Sus interpretaciones escénicas *(Falstaff, Don Giovanni, Macbeth, Mandryka, Conde Almaviva, Wolfram)* fueron muy discutidas y han marcado un nuevo estilo. A estos siguieron otros muchos personajes operísticos, entre ellos de óperas contemporáneas, que le interesan especialmente.

Pero tan importantes como los teatros de ópera fueron siempre para Fischer-Dieskau las salas de concierto. Centenares de recitales de Lieder en Europa, América y Japón han hecho renacer un interés por el Lied alemán como nunca había tenido.

Y existen hoy muy pocos directores famosos y grandes orquestas que no hayan colaborado con él. Artistas como Svjatoslav Richter, Jörg Demus y Leonard Bernstein le han acompañado al piano. Y muchos grandes compositores —como Benjamín Britten, Luigi Dallapiccola o Hans Werner Henze— han escrito papeles operísticos, partes en oratorios y Lieder especialmente para Fischer-Dieskau.

Muy importantes son sus grabaciones discográficas, a las que desde el principio de su carrera ha dedicado una especial atención. Ningún otro cantante tiene hasta hoy la discografía de Fischer-Dieskau. Ello le ha permitido desenterrar continuamente nuevas obras y dar a sus programas una amplísima base. Hasta la fecha había actuado una sola vez en España, presentado por la Asociación de Cultura Musical de Barcelona.



Michio, Kobayashi

Nació en 1933 en Tokyo. En 1955 terminó sus estudios en la Universidad de Artes de su ciudad natal. En los años 1955-66 siguió estudios de interpretación en la Nordwestdeutsche Musikakademie, de Detmold, con los profesores Irmgard Lechner y Günther Weissenborn. De 1966 a 1970 ha actuado como profesor de la Universidad Femenina Mukogawa así como Docente en la Universidad de Artes de Tokyo.

En 1970 ganó el importante Premio «Torii». Ha acompañado, entre otros, a Gerhard Hüsch, Hermann Prey, Ernst Häfliger, Lisa della Casa, Ludwig Hoelscher, Jean-Pierre Rampal, Aurèle Nicolet, Maxence Larrieux, y Heinz Holliger.

LA COMPAÑIA DEL GRAMOFONO ODEON S.A.E.
A TRAVES DE SU SELLO

LA VOZ DE SU AMO

Se suma al IX Festival Internacional
de Música en Barcelona
con la participación de sus artistas

Dietrich Fischer-Dieskau
y
Rafael Frühbeck de Burgos

063-01.989 **Retrato del artista**
Obras de Haydn, Schubert, Schumann, Brahms, Wolf,
R. Strauss, Bach, etc.
Dietrich Fischer-Dieskau, barítono
Gerald Moore, piano

165-01.871/72 **Libro italiano de canciones (Hugo Wolf)**
Dietrich Fischer-Dieskau, barítono
Elisabeth Schwarzkopf, soprano
Gerald Moore, piano

165-02.072/74 **Carmen (Bizet)** - Grabación completa
Grace Brumbry, Jon Vickers, Mirella Freni
Orquesta y Coros del Teatro Nacional de la Opera de París.
Dir. Rafael Frühbeck de Burgos

061-01.975 **Pinos de Roma y Fuentes de Roma (Respighi)**
Fuegos de artificio y Polca del circo (Stravinsky)
Orquesta Filarmonía
Dir. Rafael Frühbeck de Burgos

165-00.107/09 **Elias (Mendelssohn)** - Grabación completa
Dietrich Fischer-Dieskau, barítono
con Gwyneth Jones, Janet Baker, Nicolai Gedda
Nueva Orquesta y Coro Filarmonía
Dir. Rafael Frühbeck de Burgos

Una Compañía del Grupo EMI.
A la vanguardia mundial en Electrónica,
Discos y Medios de Entretenimiento.

NESCAFÉ®

aroma y sabor de los mejores cafés recién tostados

® Marca de café instantáneo registrada por Nestlé

X CONCIERTO

Jueves, 14 de octubre de 1971
a las 22.15

PALACIO DE LA MUSICA

ENSEMBLE ALARIUS, de Bruselas
Janine Rubinlicht, violín barroco
Sigiswalt Kuijken, violín barroco, viola da gamba
Wieland Kuijken, viola da gamba
Robert Kohnen, clavicémbalo

«Música en la Corte de Versalles»

I

CLERAMBAULT
Sonate en Trio «La Félicité», para dos violines y bajo continuo

REBEL
Primera Suita de «Pièces pour le violon», para violín y bajo continuo

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Gigue
Bourrée en rondeau

COUPERIN
Segunda Suite de «Pièces de violes», para viola da gamba y bajo continuo

Prélude
Fuguète
La Pompe funêbre
La chemise blanche

II

COUPERIN
Concert Royal n.º 3

Prélude *(violín, viola da gamba y bajo continuo)*
Allemande *(violín y bajo continuo)*
Courante *(violín y bajo continuo)*
Sarabande grave *(violín, viola da gamba y bajo continuo)*
Gavotte *(viola da gamba y bajo continuo)*
Muzette *(dos violas da gamba y clavicémbalo)*
Chaconne légère *(dos violines al unísono y bajo continuo)*

MARIN MARAIS
Sonnerie de Ste. Geneviève du Mont à Paris, para violín, viola da gamba y continuo

COUPERIN
Sonate en Trío, del tercer «Ordre des Nations» («L'Imperiale»), para dos violines y bajo continuo

Couperin, François (1668-1773)

Música en la Corte de Versalles

En la época de François Couperin (autor sobre el que se ha centrado este programa) la Corte de Versalles era el escenario de una vida cultural y artística muy intensa, en la que no dejaban de manifestarse las oposiciones entre diversas tendencias.

Desde el punto de vista musical, la «querella entre los antiguos y los modernos», era el cuadro, el ambiente general en que se desarrollaba todo. Los *antiguos* eran aquellos que querían oponerse a la influencia creciente de la música italiana, influencia que tomó importancia sobre todo después de la muerte de Lulli en 1687. Lulli debía quedar, según los «antiguos», como modelo, como el ejemplo a seguir; en el campo instrumental, su género preferido era la «pieza» (agrupadas según las tonalidades, en *Suites* o *Ordres*), cultivada por los compositores para laúd del siglo XVII así como por los grandes clavecinistas y organistas (Chambonnières, L. Couperin, etc.). Por el contrario, los *modernos* eran muy sensibles a los aires procedentes de Italia; en el campo instrumental, esto se manifestaba por su preferencia por la «Sonata», forma más rigurosa, más fuerte que la pieza que, a menudo, era de características descriptivas o, en todo caso, «poéticas». Con la Sonata preferían también (o al menos demostraban una simpatía por) los *instrumentos* que los italianos utilizaban para la Sonata: violín, violoncelo (sin embargo este último tuvo en Francia un éxito mucho más «lento» que el violín).

Los «modernos» tenían una gran admiración por Arcangelo Corelli.

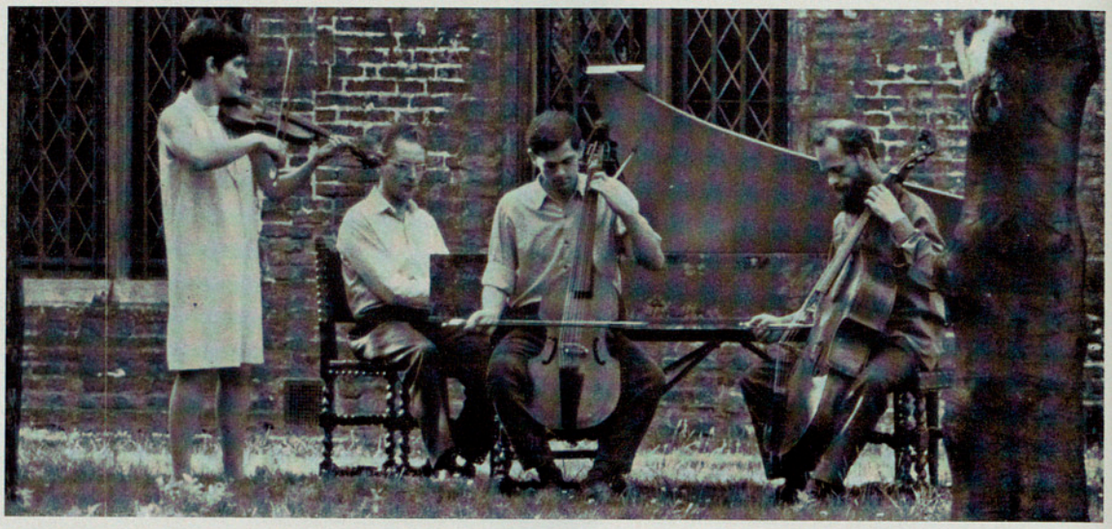
François Couperin estaba muy interesado por la música italiana; junto con Jean-Féry Rebel fue de los primeros (hacia 1690-95) en escribir sonatas inspiradas en el modelo Corelliano: eran sonatas para dos voces altas y bajo continuo, de las que él mismo cuenta la historia (en 1726, en el prefacio a las «Naciones»): «La primera sonata de esta colección fue también la primera que compuse, y la primera que se compuso en Francia. Su historia es muy singular. Encantado por las del Signor Corelli, cuyas obras me gustarán mientras viva, así como por las obras francesas del señor de Lully, me arriesgué a componer una, que hice ejecutar en el concierto en que yo había oído las de Corelli. Conociendo la aspereza de los franceses ante las novedades extranjeras y no fiándome de mí mismo, me hice un buen favor, valiéndome de una pequeña mentira oficiosa. Hice ver que un pariente que tengo realmente en la Corte del Rey de Cerdeña me había mandado una sonata de un novel autor italiano: ordené las letras de mi nombre de manera que formaran un nombre italiano, que puse en su lugar. La sonata fue devorada rápidamente y callaré los elogios. Sin embargo esto me animó. Compuse otras; y mi nombre italianizado me consiguió, bajo la máscara, grandes aplausos. Felizmente ~~mis~~ sonatas se popularizaron bastante para que el equívoco no me haya hecho sonrojar».

Esta pequeña anécdota describe muy bien la atmósfera que reinaba en los medios musicales de la Corte y en París.

Si Couperin y Rebel eran pues los defensores de la sonata italiana, esto no les impedía componer piezas «a la antigua» —pensemos en los cuatro libros de piezas para clavicémbalo de François Couperin, y (fenómeno mucho más sorprendente...) en el libro de «Piezas para violín» (1705) de Rebel. Eran pues «conciliadores»; Couperin ha sostenido durante toda su vida que «la reunión del gusto francés y del gusto italiano tenía que producir la Perfección en la Música» (véase la «Apoteosis de Corelli», la de Lully, y los «Nouveaux Concerts ou Gouts Reunis», la continuación de los «Concerts Royaux»). Este mismo estado de espíritu se constata en Louis Nicolas Clérambault, el célebre organista, como nos lo prueba una colección manuscrita de siete sonatas en trío, de modelo italianizante.

El más fanáticamente «francés» era sin duda alguna, el viola Marin Marais, discípulo de Lully, músico de cámara del Rey Sol; su instrumento, la viola, era (como el laúd) muy indicado para la declamación de piezas, y era extraño a la moda italiana (la viola había sido abandonada hacía tiempo en Italia cuando tenía su mayor difusión en Francia, hacia 1700). Marais no se dejó influenciar por el italianismo y sus cerca de 800 piezas para viola (cinco libros) constituyen uno de los mayores monumentos de la música francesa pura. Incluso si al final de su actividad musical, hacia 1723, publica en una colección (la misma en la que figura también la «Sonnerie de Ste. Geneviève») una Sonata para violín y bajo continuo, la única que escribió, no puede evitar el llamarla «Sonate à la Marèssienne»...

Sigiswald Kuijken



El Conjunto Alarius

El Conjunto Alarius fue fundado en 1958 por el flautista escocés Charles McGuire, con la idea predominante de propagar la música de cámara francesa en la Corte de Versalles. El Conjunto se componía de una flauta, un violín, un bajo de viola (viola da gamba) y un clavicémbalo. Después de la muerte de Charles McGuire en 1964, sus miembros llamaron a Sigiswald Kuijken, que toca el violín y la viola. Así, su repertorio está basado actualmente en la música barroca para instrumentos de cuerda, de todas las naciones.

Desde sus comienzos, el Conjunto Alarius se hizo notar por su cuidado en la autenticidad del estilo de la ejecución. El cuidado se manifiesta en las investigaciones en las fuentes originales, en el empleo de instrumentos de la época cuidadosamente restaurados, y —sobre todo— en la reutilización de las técnicas instrumentales antiguas, indispensables para devolver a la música antigua su verdadera cara, poniéndola así en una «actualidad» artística profunda.

Antes de 1964 el Conjunto ha hecho algunas jiras de conciertos por Escandinavia, Francia, España, Inglaterra y Canadá, donde hizo varios discos. Desde 1964 esta actividad internacional se ha extendido a muchos otros países (Holanda, Alemania, Checoslovaquia, Austria, Italia, Estados Unidos), participando en Festivales Internacionales como los de Flandes, Holanda, Praga, Montreux, etc.
Entre los muchos discos que han grabado destacan los dedicados a la música italiana del siglo XVII, la música alemana de finales del siglo XVII y la música francesa (grabación completa de los Conciertos Reales de Couperin, a la que seguirá próximamente la de los conciertos de «Gouts Réunis»).
Los miembros del Conjunto han recibido una formación instrumental tradicional en el Conservatorio Real de Bruselas; pero han profundizado su conocimiento de la música antigua de manera principalmente autodidacta. Desde hace algunos años tres miembros del Conjunto enseñan en los Conservatorios Reales de Bélgica (Bruselas, Mons) y en Holanda (La Haya).

Instrumentos utilizados para este concierto:

Janine Rubinlicht:
Violín construido en Venecia, en el siglo XVIII (Busan ?)

Sigiswald Kuijken:
Violín construido en Brescia, en el siglo XVII (Escuela de Maggini)
Viola de gamba de seis cuerdas construida por Pierre Prévost en París (1634)

Wieland Kuijken:
Viola de gamba de siete cuerdas construida en Alemania en el siglo XVIII.

Los violines han sido restaurados por Fr. Lindeman, en Amsterdam, en 1967.

Los arcos empleados son ejemplares originales de la primera mitad del siglo XVIII.

Ferrán Contreras

JOYERO

RELOJERIA - PLATERIA - OBJETOS DE REGALO - LISTAS DE BODAS

M. PEREZ CABRERO, 4 - TELEF. 239 70 07 - BARCELONA-6

PARKING GARAJE COVADONGA (JUAN SEBASTIAN BACH, 4)

la cerámica ha convertido a nuestros clientes en personas de buen gusto

(personas como usted)

más de 1000 m² de buen gusto
en la mayor exposición
de revestimientos cerámicos
interiores y exteriores,
pavimentos, azulejos, alicatados,
piezas ornamentales, celosías
y nuevas soluciones cerámicas.

COMERCIAL DE CERAMICAS REUNIDAS S/A

Urgel, 280 y Buenos Aires, 24, 28 y 32

Tels. 230 84 12 - 321 11 00 - 321 03 04 - Barcelona-11

XI CONCIERTO

Sábado, 16 de octubre de 1971,
a las 22.15

PALACIO DE LA MUSICA

NORMA PROCTER, contralto
MIGUEL ZANETTI, pianista

I

PURCELL
Tres Arias de ópera

«Music for a-while» («Música para un instante»), de «Edipo»
«Hark! the echoing air» («¡Escucha! la cadencia del eco»), de «The Fairy Queen»
«Thy hand, Belinda!» («Tu mano, Belinda!»), de «Dido y Eneas»

HAENDEL
Dos Arias de ópera

«Non lo diro col labbro» («No lo diré con los labios»), de «Ptolomeo»
«Vorrei vendicarmi» («Quisiera vengarme»), de «Alcina»

BRAHMS
«Vier Ernste Gesange» («Cuatro canciones serias»), Op. 121

«Denn es gehet dem Menschen» («Porque lo que sucede a los hijos de los hombres»)
«Ich wandte mich und sahe» («Me volví y vi»)
«O Tod, wie bitter» («Oh muerte, cuán amarga es tu memoria»)
«Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen» («Si yo hablase lenguas humanas y angélicas»)

II

SCHUMANN
Cinco Lieder

«Meine Rose» («Mi rosa»), Op. 90 n.º 2
«Marien-wurmchen» («Mariquita»), Op. 79 n.º 14
«Der Nussbaum» («El nogal»), Op. 25 n.º 2
«Requiem», Op. 90 n.º 7
«Belsazar» («Baltasar»), Op. 57

BRITTEN
«The Birds» («Los pájaros»)

WARLOCK
«Pretty Ring-time» («Bonito tiempo para cantar»)

BRIDGE
«When you are old and grey» («Cuando seas vieja y gris»)

REDSHAW
Cuatro Cantos Espirituales Negros

«Nobody knows the trouble I've seen» («Nadie sabe las tristezas que yo he visto»)
«Go down, Moses» («Desciende, Moisés»)
«Steal away» («Ráptame»)
«O Peter-go-ring-a dem bells» («Oh, Pedro, ve a tocar las campanas»)

La canción inglesa

En este programa se presentan dos aspectos, dos polos de la canción inglesa. Por un lado el barroquismo de un Purcell o un Haendel, y al otro lado del puente un Britten y un Warlock. Verdadero puente, pues todos los modernos compositores ingleses, siguiendo las pautas de sus coetáneos, un Stravinsky, un Falla, un Bartók, vuelven sus miradas a un clasicismo, casi podemos decir saltando por lo que han sido los moldes románticos, y apoyándose en las estructuras clásicas.

Purcell, nacido en Londres hacia en 1659, y muerto en la misma ciudad el 21 de noviembre de 1695, va haciendo aparecer sus canciones entre los años 1675-78 y 79, en unos cuadernos misceláneos que publicaba el editor Playford. Estas canciones se publicaron póstumamente bajo el título de «Orpheus Britannicus», en dos fascículos aparecidos en 1698 y 1702. A esta serie pertenece la maravillosa *Music for a while*, modelo en su tiempo y en todos los tiempos. «Dido y Eneas» es realmente la única ópera en el sentido actual que compondrá Purcell.

Data del 1689, y se hizo en principio para el pensionado de muchachas de Josiah Priest, de Chelsea. El libreto es de Nahum Tate. Esta aria de la muerte de Dido, es un adiós al mundo, pero no termina con el suicidio original, sino que se vela la muerte con un, quizá, «morir de amor», precisamente, por estar compuesta para un colegio.

Todas las demás obras escénicas, tienen una parte hablada, que las pone en relación con el *Singspiel* alemán y la *opera comique* francesa. Una de ellas es *The fairy Queen*, adaptación de la obra de Shakespeare, con una importante parte hablada. Data del 1692.

En las canciones y arias de Purcell hay una gran herencia de los compositores elisabethianos, lo mismo que en sus danzas y sinfonías se demuestra la influencia de un Lully.

Aunque **Haendel** no era inglés de nacimiento, como es bien sabido (Beethoven, siempre que habla de él, dice: «Haendel, el alemán») se puede decir que desde 1711 vive en Londres (nació en Halle el 1685 y murió el 1759). En 1711 estrena en Londres el «Rinaldo», vuelve a Alemania, pero en 1712 regresa ya definitivamente para el estreno de «El Pastor Fido».

La ópera «Ptolomeo», sobre un libreto de Haym, se representa en Londres el 30 de abril de 1728. «Alcina», sobre un libreto de Marchi, según el texto de Ariosto, el 16 de abril de 1735. Estas dos óperas son por tanto posteriores a las más populares del compositor: «Julio César» (1724), «Ottone» (1723), «Floridante» (1721).

Es muy curioso observar que las óperas de Haendel se extienden entre los años 1705 y 1741. Los oratorios, excepto dos que datan del 1708 se extienden del 1732 al 1757, ocupando la última parte de su vida. «Mesías» es de 1742.

Las Arias de las óperas de Haendel se hallan integradas en los recitales vocales de hoy día. No obstante, Haendel compuso un buen número de obras de cámara vocales, entre ellas 78 cantatas en italiano a voz sola y bajo continuo, 3 lieder alemanes en el 1698, las 9 *Deutsche Arien* con textos de Brocks en el 1728, 7 arias francesas entre los años 1707 y 1709, y algunas arietas en inglés que datan del 1711.

Pero el gran valor musical de las arias de las óperas y su adaptación a interpretarlas como música de cámara, el lirismo de unas, como la primera, o la brillantez de la segunda, han dado preferencia a éstas en los programas de recitales vocales.

El compositor y pianista **Benjamín Britten,** nació en Loewestoft en 1913. Fue alumno de Frank Bridge. Aparte de un gran compositor es uno de los mejores acompañantes de hoy día. Tiene gran cantidad de obras vocales, que dado su conocimiento práctico de lo que es una obra de música de cámara vocal, son modelo de perfección en este género.

Frank Bridge nacido en Brighton en 1879, fue violín y viola del «English String Quartet», y murió en Eastbourne en 1941. Sus canciones son una muestra tipo de la canción inglesa actual.

Peter Warlock es el pseudónimo del compositor Philip Heseltine. Nacido en Londres en 1894 y muerto en 1930, alumno de Delms, musicólogo, biógrafo de su maestro, editó gran número de arias antiguas inglesas, y estudió las obras de Gesualdo. Más investigador que compositor, a su criterio, prefirió usar de un pseudónimo en este oficio, pero dado su gran conocimiento de la música vocal barroca, sus canciones son de una gran factura, lo que hace que estén integradas en la mayoría de los programas de música vocal inglesa.

Miguel Zanetti

Música para un instante (Dryden)

Música para un instante,
llena el lugar de las preocupaciones.
Admírate y mira cómo las penas se mitigan
y uno se envuelve en su complacencia
hasta que Alecto libera la muerte
de sus vínculos eternos,
hasta que las serpientes salen de sus propios ojos
y el látigo abandona sus cuerpos.

Escucha: la cadencia del eco (Spenser)

Escucha: la cadencia del eco
canta un aire triunfal,
y en derredor los Cupidos encantados
agitan sus alas

Despedida de Dido (Tate)

¡Tu mano, Belinda! La oscuridad me abruma,
déjame descansar en tu pecho.
Más quisiera, pero la muerte llega,
la muerte es ahora un huésped bienvenido.

Cuando esté bajo la tierra,
que mis errores no engendren
ningún pesar en tu alma.
Recuérdame, pero ¡ay! olvida mi destino.

No lo diré con los labios (Haym)

No lo diré con los labios
que jamás estuvieron tan ardientes;
quizás con el brillo
de la pupila inquieta,
hablarán mis ojos
para decir cuanto me abraso.

Quisiera vengarme del pérfido corazón (Marchi)

Quisiera vengarme
del pérfido corazón,
amor, dame el arma,
me arrebata el furor.

Eres bárbaro, ingrato,
mira quien por ti languidece;
toma si quieres, despiadado,
aún mi propia sangre.

Los pájaros (Belloc)

Cuando Jesucristo tenía cuatro años
los ángeles les llevaron juguetes de oro
que nadie había nunca comprado ni vendido.

Pero no quiso jugar con ellos;
los envolvió en barro sucio
y los bendijo para que echaran a volar.

Tu creasti Domine.
Jesucristo, Tú, Niño poderoso,
bendice mis manos y llena mis ojos
y lleva mi alma al Paraíso.

Bonito tiempo para cantar (Shakespeare)

Eranse un amante y su doncella
con un ¡he! y un ¡ho! y un ¡he noninó!
que paseaban por un campo de maíz verde.
La primavera es el único tiempo hermoso para cantar
cuando los pájaros pían, ding, ding, ding.
Los amantes aman la primavera.

Por entre los campos de centeno
con un ¡he! y un ¡ho! y un ¡he noninó!
quieren yacer los campesinos enamorados.
La primavera...

Entonces cantaron la canción
con un ¡he! y un ¡ho! y un ¡he noninó!
de cómo esta vida no es más que una flor.
La primavera...

Y por esto hay que vivir el momento presente
con un ¡he! y un ¡ho! y un ¡he noninó!
porque el amor se corona al amanecer.
La primavera...

Cuando seas vieja y gris (Yeats)

Cuando seas vieja y gris y llena de sueño
y el fuego haya curvado tu espalda,
coge este libro y lee atentamente
y sueña en la dulce mirada que tus ojos tuvieron una vez
y en sus profundas sombras.
¡Cuántos amaron tus momentos de gracia hechicera
y tu belleza, con amor falso o verdadero!
Pero sólo un hombre amó en ti tu alma peregrina
y las tristezas de tu cambiante faz.

Brahms, Johannes (1833-1897)
Cuatro canciones serias

La muerte ha sido siempre, para el hombre, motivo de profunda reflexión. Cada vez que la halla en su caminar, le enfrenta de nuevo, dramáticamente, a los interrogantes fundamentales. La humanidad, a través de las diversas culturas, se ha esforzado en hallar un conjunto coherente de respuestas, para dar así una razón de ser a su existir.

En el quehacer artístico de todas las épocas, fiel espejo en el que se reflejan las inquietudes de los hombres que las vivieron, se hallan los pensamientos y actitudes que estos adoptaron ante su problemática existancial y también, en ocasiones, frente al problema concreto de la muerte.

Este es el caso de las obras cuyo comentario ensayamos. Brahms las compuso al tener conocimiento del corto período de vida que le quedaba a Clara Schumann, con quien, como es sabido, le unía una pura, profunda y auténtica amistad; y quien sabe si también intuyendo la proximidad de su propia muerte la cual ocurrió tan sólo unos meses más tarde de la de su vieja amiga.

Las *Cuatro Canciones Serias*, escritas originalmente para contralto, están llenas de un punzante y humano lirismo, que se adentra en el espíritu de unos textos bíblicos muy cuidadosamente elegidos.

Las palabras de la primera y segunda extraídas del Eclesiastés, libro sagrado atribuido a Salomón, hablan de dolor, de lo absurdo e inútil de la vanidad, de frustración; tan solo un atisbo de solución humana «...así, pues, he visto que no hay cosa mejor para el hombre que alegrarse en su trabajo, porque esta es su parte...».

Este ambiente sombrío predomina todavía en la primera mitad de la tercera canción. El texto pertenece al Eclesiástico, cuyo autor es Jesús hijo de Sirac. Ahora el tema es la amargura: amargura de la muerte para el poderoso, para el que vive en la abundancia, para el que sacía su hambre a placer; sin embargo, repentinamente, la tonalidad menor que ha venido predominando hasta este momento, incluso en los cantos precedentes, modula suavemente a mayor y un clima de paz y serenidad invade la obra «...oh, muerte, tu sentencia es dulce al hombre necesitado y falto de fuerzas, al de una edad ya decrépita, y al que está lleno de cuidados y al que se halla sin esperanza y a quien falta la paciencia...». Pero no es esta paz resignada, un tanto vencida, la solución que Brahms acepta para el enigma de su existencia. La tonalidad mayor establecida en la tercera Canción, se instala definitivamente en la cuarta, como signo de esperanza, de triunfo y futuro. En el fragmento del texto elegido, extraído de la primera Carta de San Pablo a los Corintios, parece haber hallado su solución «...ahora vemos por espejo, oscuramente, más entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; pero entonces conoceré como fui conocido. Y ahora permanecen la fe, la esperanza y el amor, estos tres: pero el mayor de ellos es el amor...».

Eugeni Gassull

Cuatro canciones serias

(El texto español de la tercera canción está sacado de la Biblia del P. José Miguel Petisco (1950), y el de las otras tres de la Biblia de Casiodoro de la Reina (1569) revisada (1602) por Cipriano de Valera)

Porque lo que sucede a los hijos de los hombres («Eclesiastés», cap. III, vers. 19-22)

Porque lo que sucede a los hijos de los hombres, y lo que sucede a los bueyes, un mismo suceso es: como mueren los unos, así mueren los otros, y una misma respiración tienen todos; ni tiene más el hombre que el buey; porque todo es vanidad.

Todo va a un mismo lugar, todo es hecho de polvo, y todo volverá al mismo polvo.

¿Quién sabe que el espíritu de los hijos de los hombres sube arriba y que el espíritu del animal desciende abajo a la tierra?

Así, pues, he visto que no hay cosa mejor para el hombre que alegrarse en su trabajo, porque ésta es su parte; porque ¿quién lo llevará para que vea lo que ha de ser después de él?

Me volví y vi («Eclesiastés», cap. IV, vers. 1-3)

Me volví y vi todas las violencias que se hacen debajo del sol; y he aquí las lágrimas de los oprimidos, sin tener quien los consuele; y la fuerza estaba en la mano de sus opresores y para ellos no había ningún consuelo.

Y alabé yo a los finados, los que ya murieron, más que a los vivientes, los que viven todavía.

Y tuve por más feliz que unos y otros al que no ha sido aún, que no ha visto las malas obras que debajo del sol se hacen.

Oh, muerte, cuán amarga es tu memoria
(«Sirácida», Cap. XLI, vers. 1-3)

¡Oh, muerte, cuán amarga es tu memoria para un hombre que vive en paz, en medio de sus riquezas! Para un hombre tranquilo, y a quien todo le sale a medida de sus deseos y que aún puede disfrutar de los manjares!

¡Oh, muerte! tu sentencia es dulce al hombre necesitado y falto de fuerzas, al de una edad ya decrépita, y al que está lleno de cuidados y al que se halla sin esperanza y a quien falta la paciencia.

No temas a la muerte, tu heredad, recuerda que estarán contigo el que te precede y el que te sigue.

Si yo hablase lenguas humanas
(«San Pablo a los Corintios», I, cap. XIII, vers. 1-3 y 12-13)

Si yo hablase lenguas humanas y angélicas y no tengo amor, vengo a ser como metal que resuena, o címbalo que retiñe.

Si tuviese profecía y entendiese todos los misterios y toda la ciencia y si tuviese toda la fe, de tal manera que trasladase los montes y no tengo amor, nada soy.

Y si repartiese todos mis bienes para dar de comer a los pobres y si entregase mi cuerpo para ser quemado y no tengo amor, de nada me sirve.

Ahora vemos por espejo, oscuramente, mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; pero entonces conoceré como fui conocido.

Y ahora permanecen la fe, la esperanza y el amor, estos tres: pero el mayor de ellos es el amor.

Schumann, Robert (1810-1856)
Robert Schumann y el «Lied»

Si pudiesen admitirse términos absolutos en arte, se habría de conceder a Robert Schumann la condición de figura «tipo», nombre representativo del romanticismo.

El orden, con él, deja paso al vuelo.

El XIX musical se halla en su plenitud a través de su obra. La gran forma, que conoce y cultiva, incluso, no es para nuestro músico el campo ideal. Su mente que bulle siempre, su inquietud, insatisfacción, genial espontaneidad, riqueza de invención y de ideas, se plasma de manera más feliz en los fragmentos breves, las obras de larga o corta duración, que se integran por páginas que componen el todo. Así, muchas de sus grandes producciones pianísticas y el curso admirable de sus «lieder».

Puede ser curioso que el artista, por lo demás anárquico e impulsivo, se centre en determinados campos, según las épocas, y se acomode a vehículos concretos, si no en exclusividad sí con primacía, en esos momentos.

Es en 1840, a partir de entonces, cuando Schumann ha cumplido los treinta de edad y visto realizado su afán de unirse a Clara Wieck, musa permanente —intérprete, continuadora, pregonera, madre de sus hijos...—, cuando da vida feliz a sus mejores «lieder»: las dos fabulosas colecciones *Amor y vida de mujer*, ocho admirables páginas sobre el texto de Chamiso, y *Amor de poeta*, que glorifica dieciséis del *Intermezzo*, de Heine. Imposible una referencia detallista. En esas obras, en los *Nueve lieder sobre textos de Goethe*, en el *Album de cantos para la juventud*, en *Liederkreis* o *Mirten*, o las *Canciones españolas*, Schumann deja testimonio de su madura, fabulosa inspiración. Cuida siempre lo que selecciona. Busca la unión íntima de la poesía y la música. Tiene de sus etapas infantiles y de adolescencia un conocimiento literario desusado. Se enciende ante los sentimientos de patria, de arte, de amor. Vive para la música. Ha pasado ya tiempo desde que adoptó la decisión suprema: abandonar el derecho y ceñirse a

la música. «Nunca —dijo entonces, cuando entre el Derecho romano y las Pandectas introducía, "para refrigerar sus horas matutinas", un vals de Schubert— me ha parecido el mundo tan hermoso como ahora en que voy a afrontar alegremente sus temporales.» Y proclamó: «Soy libre como el aire; en donde estoy surge la belleza, el mundo entero es mi asilo; creo y soy inmortal.» Para Schumann, sigamos con sus propias frases, «la música es el más bello estado del alma». El «lied» su medio de confesión más pura.

Desde sus primeros ensayos hasta las últimas alucinaciones en las que cree ver a Schubert y Mendelssohn y se levanta para recoger sus temas, a él no le faltaron a lo largo de su vida, en la que glosó auroras, mañanas de sol, misterios de la noche, encantos crepusculares; mar, montaña, bosque, viento, huracán, plantas, flores, cielo, nubes, juegos de luz... al tiempo que reflejaba sentimientos de amistad, de ternura, drama, melancolía, amor...

Y, todavía, tendríamos que referirnos al acierto de escritura, el feliz tratamiento de las voces y el piano —¿dónde, los peligros de sus orquestaciones?— y el justísimo y proporcionado criterio de la medida. Sí; en los «lieder» schumannianos se encuentra ese halo misterioso del romanticismo que alienta con la llama de su inspiración el logro genial ante el que el paso del tiempo no hace sino acrecer virtudes, sin que se mustie la fragancia original.

Antonio Fernández-Cid

Mi rosa (Lenau)

En la umbrosa fuente
lleno un cáliz de agua fresca
para la rosa, mi amiga,
la más dulce joya de primavera
que se inclina y palidece
bajo los cálidos rayos del sol.

Tú, rosa de mi corazón,
también te inclinas y desfalleces
bajo los rayos suaves de la pena.
Yo quisiera, como el agua a la flor,
derramar a tus pies mi alma.
Aunque luego no me fuera dado
ver tu resurrección.

Mariquita (del «Cuerno maravilloso del muchacho»)

Mariquita, pósate sobre mi mano,
no te haré daño.
Nada malo te ocurrirá,
sólo quiero ver tus alas de colores,
alas de colores de mi alegría.

Vuela, mariquita,
tu casa está ardiendo,
¡los niños gritan tanto!
La araña mala teje su tela,
¡corre, mariquita, vuela,
tus niños gritan tanto!
Ve hacia el niño del vecino, mariquita,
no te hará nada,
no temas,
nada malo te ocurrirá,
quieren ver tus alas de colores,
ve a saludarlos.

El nogal (Mosen)

Reverdece un nogal frente a la casa,
oloroso, airoso, extiende sus ramas llenas de hojas.

¡Qué hermosas flores hay allí!
¡Vienen suaves vientos, para agitarlas amistosas!

Murmuran aparejados de dos en dos,
inclinándose, arqueando elegantes sus cabecitas frágiles para besarse.

Murmuran de una muchacha, que
pensaba día y noche, pero, ay, ¡no sabía en qué!

Murmuran, ¿quién puede comprender una canción
tan tenue? murmuran de un novio y del año próximo.

La muchacha escucha, el árbol susurra;
ansiosa, engañada, se sumerje sonriente en el sueño.

Requiem (antiguo poema católico)

Descansa de fatigas colmadas de penas,
y de los cálidos ardores del amor.
Aquel que ansió
la unión bienaventurada,
ha llegado ya
a la morada del Señor.

Para el justo brillan claras
las estrellas en la celda de la tumba,
él mismo aparecerá
como una estrella en la noche
cuando contemple a su Señor
en su grandeza celestial.

¡Interceded, almas santas!
Santo Espíritu, no nos falte tu Consuelo.
¿Oyes? Suena un canto de júbilo,
melodías de fiesta,
entre ellas canta
el arpa hermosa de los ángeles:

Descansa de fatigas colmadas de penas, etc.

Baltasar (Heine)

Cerca está la medianoche
y Babilonia duerme en la paz tranquila de las horas.

Sólo en el Palacio Real
se oye el alboroto y el bullicio de la tropa.

Y en el Salón de Palacio
Baltasar preside un gran banquete.

Sentados en largas filas
los siervos vacían uno tras otro los vasos de vino.

Las copas tintinean, los siervos alborotan jubilosos
y así parece gustarle al rey tenaz.

Sus mejillas se iluminan con el calor
y el vino le produce un ánimo procaz.

Ciegamente, el valor le arrastra
y maldice la divinidad con palabras pecadoras.

Insolente se vanagloria, altivo blasfema,
y el tropel de siervos aplaude enardecido.

El rey grita con mirada orgullosa
para que el criado le sirve y se apresure.

Las alhajas de oro que adornan su cabeza
han sido robadas del templo de Jehová.

Y el rey levanta con su mano sacrílega
el vaso sagrado y lo llena hasta el borde.

Luego, precipitadamente, lo vacía
y exclama en un gran grito de su boca espumosa:

«¡Jehová! Te dedico mi escarnio eterno:
¡Soy yo, el rey de Babilonia!»

Pero apenas resonó la frase blasfema
un secreto terror llenó el pecho del rey.

En un momento cesaron las risas estridentes
y en la sala se hizo un silencio sepulcral.

Y ¡ved! ¡ved! La sombra de una mano de hombre
aparece en la pared.

Y escribe, sigue escribiendo en el muro blanco;
escribe letras de fuego y desaparece.

Postrado está el rey en su silla, la mirada hosca,
las rodillas temblorosas y pálido como la muerte.

El tropel de siervos ha quedado quieto, frío, aterrado;
el silencio más grande llena la sala: no se oye ruido alguno.

Los magos llegaron, sin que ninguno entendiera
el significado de las letras llameantes del muro.

Pero aquella misma noche
Baltasar fue asesinado por sus siervos.

Cantos espirituales negros

La gran popularidad de que gozan entre el público musical europeo los «Cantos Espirituales Negros» nos hace parecer superfluo cualquier comentario sobre su historia o contenido, por lo que nos limitamos a publicar la traducción de los textos de los cantos incluidos en este programa, que cuentan precisamente entre los más famosos y conocidos.

Nadie sabe de las tristezas que yo he visto

Nadie sabe de las tristezas que yo he visto,
sólo lo sabe Jesús.
Nadie sabe de las tristezas que yo he visto.
¡Gloria! ¡Aleluya!

Algunas veces me entusiasmo, otras me desanimo,
¡Ah sí, Señor!
A veces estoy casi por los suelos.
¡Ah sí, Señor!

Si tú llegas antes que yo
¡ah sí, Señor!
díles a mis amigos que también yo estoy viniendo.
¡Ah sí, Señor!

Desciende, Moisés

Israel estaba en tierras de Egipto,
—deja marchar a mi pueblo,—
sin poder soportar por más tiempo la opresión.
—deja marchar a mi pueblo.—

Desciende, Moisés, baja por la tierra de Egipto,
díle al Faraón que deje marchar a mi pueblo.

Esto ordena el Señor, dijo Moisés con valentía,
deja marchar a mi pueblo,
sino morirá tu primogénito,
deja marchar a mi pueblo.

Ráptame

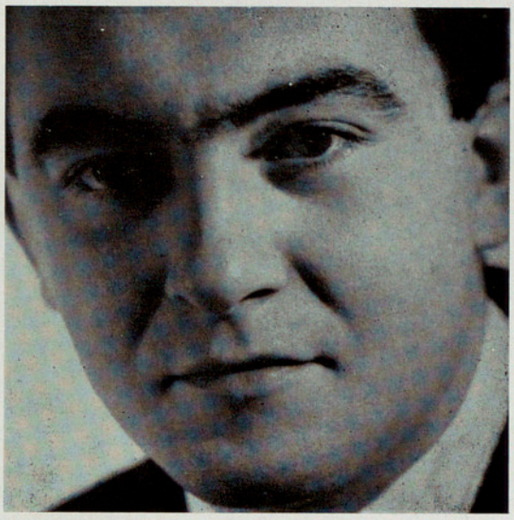
Ráptame y llévame a Jesús,
ráptame y llévame a casa.
Ya no estaré aquí mucho tiempo.

Mi Señor me está llamando, me llama con el trueno,
la trompeta suena en mi corazón.
Ya no estaré aquí mucho tiempo.

Doblan las verdes campanas, y tiembla el amanecer.
La trompeta suena en mi corazón.
Ya no estaré aquí mucho tiempo.

Oh, Pedro, ve a tocar las campanas

Oh Pedro, ve a tocar las campanas,
he oído la voz del cielo hoy.
¿Dónde habrá ido mi madre?
He oído la voz del cielo hoy.
Doy gracias a Dios y también a ti.
He oído la voz del cielo hoy.



Norma Procter

Es una de las cantantes más admiradas por el público barcelonés, por lo que no necesita mención especial aquí donde ha cantado tantas veces. Colabora por segunda vez con el Festival Internacional de Música en Barcelona, habiéndolo hecho repetidamente con los de Edinburgh, Aldeburgh, Leeds, Llandaff, Holanda, etc.

Norma Procter ha adquirido una fama envidiable. Dedica gran parte de su tiempo cada temporada a jiras por Alemania, Bélgica, España, Dinamarca, Gran Bretaña, Italia, etc.

Estas dos últimas temporadas se la ha podido oír en Holanda, Ansbach, Copenhague, La Coruña, Santander, Flandres, Ulm, Würzburg, Berlín, Barcelona, Bonn, Basilea, Bruselas, Düsseldorf, Ginebra, Hannover, Madrid, Munich, Luxemburgo, etcétera. Ha cantado bajo la dirección de directores como: Boulez, Kubelik, Frübeck de Burgos, Markevitch, de Froment, con el cual ha cantado el «Orfeo» de Gluck, obra que ha quedado asociada a ella desde que cantó el papel principal en el Covent Garden en 1961.

Norma Procter ha grabado para la CBS la 8.ª Sinfonía de Mahler, para Bärenreiter Cantatas de Bach, para Argo "Julio César Jones" de Williamson, para Decca "El Mesías" de Haendel, dirigido por Stokowski, para la DGG "Sansón" de Haendel y la 2.ª Sinfonía de Mahler bajo la dirección de Rafael Kubelik.

Es la primera vez que ofrece en España un recital de Lieder.

Miguel Zanetti

Nacido en Madrid, cursa estudios musicales en el Real Conservatorio de dicha ciudad, realizando los de piano bajo la dirección del maestro José Cubiles. En 1958 obtiene los premios extraordinarios de Virtuosismo de Piano y Armonía. A partir de 1959 se dedica de lleno al acompañamiento y música de cámara, perfeccionando sus estudios en los Conservatorios de Salzburg y Viena, con los profesores Werba, Mrazek, etc.

Ha acompañado a importantes figuras, tales como Victoria de los Angeles, Montserrat Caballé, Irmgard Seefried, Montserrat Alavedra, Teresa Stich-Randall, Thomas Hemsley, Elisabeth Schwarzkopf, Navarra, Accardo, Ferras, Ricci, Scano, etc., actuando en toda Europa, América, Japón y norte de Africa, tomando parte en los festivales internacionales de Osaka, Ostende, Granada, Santander, Barcelona, Cadaqués, S'Agaró, Dubrovnik, etc.

Fue llamado para interpretar en la Konzerthaus de Viena los dos ciclos más importantes de Hugo Wolf, junto a Irmgard Seefried, Thomas Hemsley y Erik Werba, ciclo que han repetido en diversas ciudades europeas.

Ha grabado discos en diversas firmas, como la Voz de su Amo, Columbia, RCA, Vergara, Tempo, Discophon, Ensayo, etc.

EDIGSA

anuncia l'aparició del disc

MESTRES QUADRENY

I. Quartets de Catroc
per a quartet de cordes
Intèrpret: Quatuor Parrenin

Invenció mòbil II (1961)
per a veu, trompeta i guitarra elèctrica
Intèrprets: A. Ricci, J. Foriscot, M. Cubedo

II. Doble concert
per a Ones Martenot, Percussió i orquestra simfònica. Solistes: Arlette Sibon-Simonovitx (Ones Martenot) Robert Armengol (percussió)
Orquestra Simfònica de Barcelona
Direcció: Constantin Simonovitx

Amb explicacions del propi autor sobre la seva obra

Una aportació de gran interés a la producció discogràfica, dintre de la sèrie AZ-70, col·lecció que, fins al moment, ha editat els discos

XAVIER BENGUEREL - "MÚSICA PER A OBOÈ - MÚSICA RISERVATA - JOC"
JOSEP SOLER - "PASSIO JESU-CHRISTI / DOS MOTETS"
OBRES PER A ORGUE: FAMILIA CABEZÓN
LA GUITARRA EN EL RENAIXEMENT I EL BARROC ESPANYOL
MÚSICA A LA CORT: SEGLE XVI

INTEGRAL DELS QUINTETS
ANTONI SOLER

Intèrprets: Montserrat Cervera i Andrée Wachsmuth (violins), André Vauquet (viola), Marçal Cervera (violoncel) i Christiane Jaccottet (clavicèmbal).

Un àlbum de tres discos amb l'obra que l'Antologia Històrica de la Música Catalana ha incorporat

XII CONCIERTO

Domingo, 17 de octubre de 1971,
a las 18.30

PALACIO DE LA MUSICA

CONJUNT CATALA DE MUSICA CONTEMPORANIA

Dirección:
JOSE M.ª FRANCO GIL

I

ALCARAZ
Simetries (estreno mundial)

SARDA
Isorritme (estreno mundial)

D. PADROS
Styx, para piano y conjunto de cámara (estreno mundial)
Solista: DAVID PADRÓS, pianista

II

GUINOVART
Amalgama (estreno mundial)

MORALEDA
Contaminación, para piano y doce instrumentos (estreno mundial)
Solista: ANGEL SOLER, pianista

BOFILL
Esclat (estreno mundial)

CONJUNT CATALA DE MUSICA CONTEMPORANIA

Josep M.ª BROTONS, flauta
Joan-Lluís MORALEDA, oboe
Juli PAÑELLA, clarinete
Jaume ESPIGOLE, trompeta
Jordi JANE, trombón
Robert ARMENGOL, percusión
Jordi MORALEDA, percusión
Angel SOLER, piano
Josep M.ª ALPISTE, violín
Miguel PERALES, violín
Josep CASASUS, viola
Pere BUSQUETS, violoncelo

Colaboran en este concierto:

Joan ARTAL, corno inglés
Ramón ISBERT, fagot
Nicanor SANZ, trompa
Josep ORTIZ, trompa
Josep BELLO, trompeta
Francesc GIL, tuba
Josep LLORENS, percusión
Ferran SALA, contrabajo

Alcaraz, Jordi (1943)

Nacido en 1943 en San Feliu de Llobregat (Barcelona). Cursó los estudios de órgano en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona con Montserrat Torrent. Posteriormente se trasladó a Stuttgart para cursar estudios de composición con el Prof. Bernhard Rövenstrunck, obteniendo la máxima calificación en dicha especialidad. Ha realizado estudios de perfeccionamiento como organista en Stuttgart con Helmuth Rilling, en Praga con Jiri Reinberger y en Siena con Fernando Germani, donde obtuvo el Diploma de Mérito de la Accademia Chigiana. Ha sido dotado con becas por el Excmo. Ayuntamiento de Barcelona, por la Dotación de Arte Castellblanch y por la Accademia Chigiana de Siena. Entre sus obras cabe destacar: «Pasacalles» para órgano (1970), «Contrapuntos» para cuarteto de cuerda (1969) y «Virum Dolorum» (1970) para coro y orquesta.

Simetries

Se trata de una obra para conjunto instrumental que se basa en la idea de transponer al plano acústico el fenómeno óptico de la reflexión.

La sucesión sonora estructurada en unidades de tiempo permite la distribución del acontecer musical en partes que se corresponden recíprocamente. Según este principio la obra, en su totalidad, se secciona en las partes A-B/B'-A'. Diferente agrupación instrumental y variaciones rítmico-dinámicas sirven para contraponer las partes A-A' con las B-B'.

Al disminuir la duración de las unidades de tiempo, se produce un proceso de aceleración que, acrecentado por la intensidad sonora, presenta su punto culminante en la intersección de las partes B-B', para volver gradualmente a la distensión a través de un proceso reflejo.

El material sonoro se desarrolla a partir del acorde de cuatro notas: sol, do, fa, fa sostenido, que presenta propiedades simétricas al considerar los intervalos ascendentes y descendentes que se originan con dichas notas a partir del do.

Los distintos elementos melódico-rítmicos que se exponen y desarrollan simétricamente en esta obra sirven al auditor de orientación para comprender mejor la unidad de idea en la complejidad de estructura.

Jordi Alcaraz

Sardà, Albert (1943)

Nació en Barcelona, en 1943. Ha estudiado contrapunto y composición con Josep Soler, estudios que ha realizado conjuntamente con los de Ingeniero Industrial.

Ha compuesto *Cinco piezas para piano* (1971) e *Isorritme* (1971); actualmente está trabajando en una obra para orquesta.

Isorritme

La idea básica de esta obra parte del principio constructivo del *isorritmo*, procedimiento común en los *motetes* de los siglos XIII y XIV y particularmente importante como factor estructural en la obra de Machaut: este principio podría enunciarse como la *variación* constante de una o varias melodías mediante la repetición de un ritmo fijo lo que ocasiona el continuo desplazamiento de sus acentos; este ritmo persistente, estructurado con células rítmicamente idénticas, puede retrogradarse, aumentarse o disminuirse.

La trayectoria general de *Isorritme* se rige por un solo esquema rítmico, que se halla siempre presente en uno o más de un instrumento como idea fija (cfr. el *Hauptrythmus* que Alban Berg aplica en *Der Wein* y *Lulu*).

Estableciendo una proporción entre los diferentes *tempus*, simultáneos, empleados por Johann Ockeghem (ca. 1420-1495) en su *Missa prolationum* y el ritmo básico escogido, se obtiene la estructura general de la obra, con un carácter independiente para cada instrumento, pero relacionándose entre sí por tiempos perfectamente determinados.

Albert Sardà

Padrós i Montoriol, David (1942)

Inició sus primeros estudios en el Conservatorio de Música de Igualada, ciudad en la que nació en 1942, continuándolos en Barcelona con Jordi Albareda (piano) y Jordi Torra (armonía, contrapunto y composición).
En 1966 le fue concedida una Beca para cursar estudios en Alemania con Jaume Padrós y Bernhard Rövenstrunck. Absueltos los exámenes para el «Konzertdiplom» se traslada a Basilea (Suiza), donde reside actualmente cursando estudios de perfeccionamiento con una Beca del Conservatorio de Música de esta ciudad, como alumno de la «Meisterklasse» para piano del Prof. Paul Baumgartner, para la composición con Hans-Ulrich Lehmann y para la interpretación de música contemporánea con Jürg Wyttenbach. Como pianista ha actuado en Barcelona, en diversas ciudades de Alemania y en Suiza, dedicando especial interés al repertorio contemporáneo.

Composiciones principales: 3 Impromtus para piano (1968); 3 Canciones con textos de J. Ramón Jiménez para canto y piano (1967); «Segments» para flauta (1970); «Binari» para cuarteto de cuerdas (1970); «Styx» para piano y conj. cámara (1971). Edita sus obras en Alemania, la editorial Gerig.

Styx

En la composición de «Styx» tomé como base el contenido emotivo del ciclo de poemas elegíacos que la escritora alemana de origen judío Else Lasker-Schüler (1869-1945) reunió bajo este mismo título, los cuales son el lamento de un pueblo marcado por los más oscuros destinos.

La división de la serie de 12 sonidos en cinco partes irregulares (2, 3, 2, 1, 4) sirve de centro para la organización de todos los elementos musicales de la obra, la cual consta asimismo de cinco fragmentos, que se enlazan sin embargo entre sí, formando una sola unidad.

David Padrós

Guinovart, Carles (1941)

Nació en Barcelona en 1941 y finalizó sus estudios teórico-musicales en el Conservatorio Municipal de Música de dicha ciudad; en 1966 fue becado por el Instituto Francés para ampliar estudios de piano en París con Christianne Senart.

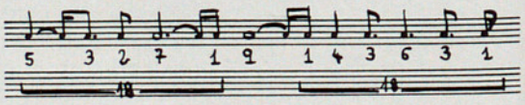
Durante tres años consecutivos ha asistido a los cursos de Música en Compostela trabajando musicología y composición con Clemente Terni y estrenando asimismo alguna de sus composiciones.

También en Barcelona, donde es profesor de Solfeo y Armonía en el citado Conservatorio, han sido dadas a conocer alguna de sus partituras entre las que destacan *Diaphonia* (1968) y *Recitat per a quartet* (1970).

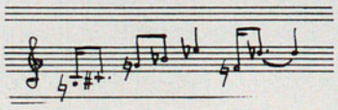
La obra que hoy se interpreta ha sido expresamente escrita por encargo de la Dirección del Festival para su estreno en éste.

Amalgama (1971)

Dos elementos temáticos juegan un papel de contraste. El primero, introductivo, es una *serie* de sólo 7 notas (re, fa, do sostenido, do, fa sostenido, mi bemol, si) de un ámbito muy extenso (casi cuatro octavas) que expone la cuerda.
El segundo está formado por una serie rítmica



a la que se ha dado una preferencia a los valores impares con lo que se pretende romper la regularidad métrica. Un tercer elemento derivado del segundo tema aparece después del primer clímax. Una de sus características es el intervalo de 6.ª menor que recuerda un momento melódico de la serie rítmica:



Aún cuando al principio la exposición temática aparece claramente seccionada, poco a poco los dos elementos se alternan y superponen hasta fusionarse en un todo, lo que justifica el título de *Amalgama*.

Carles Guinovart

Moraleda, Joan-Lluís (1943)

Nació en 1943. Cursó sus estudios de Piano, Oboe y Composición en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, obteniendo en 1970 Premio de Honor de Composición y de Oboe.

Miembro de la Orquesta Ciudad de Barcelona desde su fundación y más tarde del Conjunt Català de Música Contemporània, sus actividades como oboista, son ya bien conocidas en el ambiente musical barcelonés.

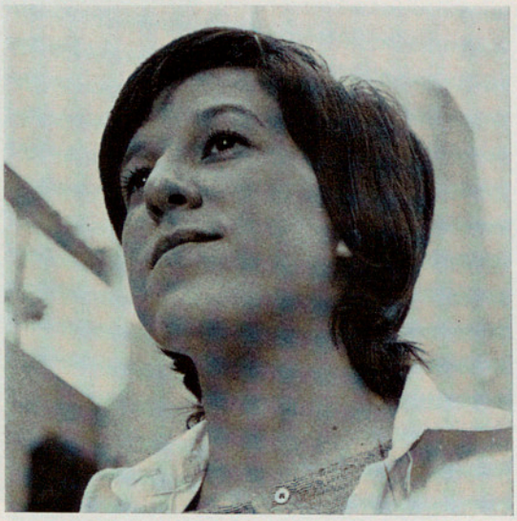
Ultimamente se ha interesado también por la faceta de compositor, campo en el cual se identifica plenamente con su sensibilidad musical.

Contaminación

Al ofrecerme Juventudes Musicales la posibilidad de un estreno en el actual Festival Internacional de Música en Barcelona, se me planteó el que creo, es problema común para todos los compositores jóvenes: Qué decir y cómo expresarlo.

Decidí, por tanto, realizar un trabajo basado en un motivo actual y candente. La polución atmosférica y del medio ambiente en general, producida por una pujante actividad industrial que trae consigo la destrucción y muerte de la fauna y flora natural, me pareció tema apropiado para reflejar la lucha entre la supervivencia y la asfixia progresiva a que se ha condenado al mundo en estas últimas décadas.

Joan-Lluís Moraleda



Bofill Levi, Anna (1944)

Nace en Barcelona en 1944. Después de realizar los estudios primarios y bachillerato en el Instituto Italiano de Barcelona (1950-61), ingresa en la Universidad, luego en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, terminando los estudios en 1970. Paralelamente realiza estudios musicales, efectuando la carrera de piano en la Academia Caminals (1950-1957).
Trabaja desde 1964 en el Taller de Arquitectura-Bofill, en donde desarrolla especialmente el estudio de los métodos matemáticos para la formación de modelos urbanos en el espacio. Profundamente interesada por la música, se dedica privadamente a su estudio, hasta que conoce al compositor Josep M.ª Mestres Quadreny, que le facilita los conocimientos para poder dar forma a las ideas musicales que imagina.

Esclat (1971)

Composición para 9 instrumentos (Flauta, Oboe, Clarinete, Piano, Percusión, dos Violines, Viola, Violoncelo); en cinco partes y 16 tiempos.
Está formada por tres estructuras: una para la 1.ª y la 5.ª parte, otra para la 2.ª y 4.ª, otra para la 3.ª ó intermedia; que utilizan como elementos básicos la densidad, el registro y la intensidad, en un 1er. nivel; la dinámica, el ritmo y el color en un 2.º nivel. Es un juego entre la determinación y la indeterminación del desarrollo en el tiempo de los elementos mencionados, un flujo continuo del orden al desorden en un intento de ordenar el desorden y desordenar el orden, señalando la turbia frontera que los separa, tal como ocurre en la esfera de nuestro conocimiento de la realidad.
En cuanto al método de proceder, entre otras cosas, se ha seguido la idea de construir la obra a base de unas secuencias musicales llamadas tiempos de 36 ó 24 unidades cada una, con entidad propia, para formar con ellas otras entidades mayores llamadas partes, cuya suma a su vez forma el conjunto.
Están ordenados los tiempos y las partes de manera que el inicio y el final puedan ser cualquiera.

Anna Bofill

Conjunt Català de Música Contemporània

El Conjunt Català de Música Contemporània fue constituido en 1968 por el grupo de compositores catalanes J. Homs, J. M. Mestres Quadreny, X. Benguerel y J. Soler, quienes pidieron a Konstantin Simonovitch repitiese en Barcelona la experiencia llevada a cabo por él diez años antes en París, cuando fundó el Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de París. Tras su entusiasta aceptación, el proyecto tomó cuerpo rápidamente gracias a la favorable acogida dispensada por Juventudes Musicales, Club 49 y el Instituto Francés de Barcelona, que, con su incondicional apoyo, posibilitaron la inmediata iniciación de las actividades del Conjunto. Tras varios meses de trabajo formativo, este Conjunto se presentó en público en enero de 1969 en el Instituto Francés, realizando a partir de entonces un concierto mensual, clausurando su primera temporada con su presentación en el XIII Festival d'Avignon, donde fue acogido con gran éxito de público y crítica, lo mismo que en Madrid donde se presentó seguidamente.

El objetivo principal de este Conjunto es el dar a conocer las obras de los compositores españoles actuales y, al mismo tiempo, facilitar la difusión de la música de los jóvenes compositores de otros países, al lado de las obras maestras de la música de nuestro siglo.

José M.ª Franco Gil

José M.ª Franco Gil nació en Madrid, en 1927, cursando en dicha ciudad sus primeros estudios musicales a la vez que realizaba la carrera de ingeniero industrial. En 1954 se trasladó a París donde se especializó en dirección de orquesta con Pierre Dervaux y Jean Fournet, perfeccionándose más tarde en Siena con Carlo Zecchi y en Hilversum con Albert Wolff.

En 1960 es nombrado director titular de la Orquesta Nacional de Guatemala, cargo que desempeñó durante dos años con pleno éxito, efectuando una total reorganización de este conjunto y estrenando con él más de 40 obras.

En 1964, los miembros de la Orquesta de Cámara de Madrid le elevan al puesto que había dejado vacante la muerte de su fundador: Ataúlfo Argenta. Ese mismo año se presenta en Barcelona, primero en un concierto patrocinado por Juventudes Musicales, y, meses más tarde, en el II Festival Internacional de Música. También participó en la III edición de este Festival.

Ha dirigido en repetidas ocasiones la Orquesta Nacional y todos los grandes conjuntos sinfónicos españoles, así como diferentes grupos de cámara. Su interés por la producción artística de nuestro tiempo queda plasmada en un sinnúmero de estrenos, muchos de ellos mundiales, entre los que destacan, por su número e importancia, las obras de los compositores españoles actuales. Cabe destacar su intervención en el Festival Mundial de la S.I.M.C., Festival de España y América, Semanas de Música Religiosa de Cuenca, Festivales de S'Agaró, Granada y Santander, y sus diferentes grabaciones discográficas que le hicieron acreedor al Gran Premio del Disco de la Academia Charles Cros en 1969. Entre sus últimas actuaciones merecen destacarse los resonantes éxitos alcanzados en el Festival de Otoño de Varsovia, Colonia, Baden-Baden, Festival Internacional de Granada, y VIII Festival Internacional de Música en Barcelona.

Angel Soler

Nacido en Barcelona, inició sus estudios de piano y solfeo a los siete años, mostrando muy pronto grandes aptitudes para la música.

Cursó estudios con el maestro Jordi Torra y la profesora Mercè Roldós, consiguiendo numerosos premios. Estudió también música de cámara con el maestro Joan Massià.

Ha actuado en muchísimos conciertos, tanto en Barcelona como en el 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 Weikersheim para tomar parte en los mismos. Ha estudiado también en el Mozarteum de Salzburg con Paul Shilhawsky, Walter Klien y Gerald Moore. Ha actuado repetidamente en Alemania y en junio de 1965 se presentó en Viena con motivo del Congreso de la F.I.J.M. Ha grabado diversos discos. Forma parte del «Trío Haendel». Entre sus últimas actuaciones destacan sus conciertos con Jean-Pierre Rampal en los Festivales de Cadaqués.

Cañellas
joyero
GENERAL GODED, 18-20
TELF. 227 91 72
BARCELONA-6

XIII CONCIERTO

Martes, 19 de octubre de 1971
a las 22.15

PALACIO DE LA MUSICA

CONJUNTO «DIABOLUS IN MUSICA»

Director:
JOAN GUINJOAN

I

SCHUBERT
Octeto en fa mayor, Op. 166, D. 803

Adagio. Allegro
Adagio
Allegro vivace
Andante
Minuetto (Allegretto)
Andante molto. Allegro

II

STRAVINSKY
Septeto

1.er movimiento
2.º movimiento (Passacaglia)
3.er movimiento (Gigue)

CAGE-HARRISON
Double-Music, para cuarteto de percusión
(1.ª audición en Barcelona)

GUINJOAN
Magma, para dieciséis intérpretes solistas
(estreno mundial) (encargo de la Comisaría
General de la Música)

CONJUNTO DIABOLUS IN MUSICA

Director: JOAN GUINJOAN

Josep M.ª BROTONS, flauta
Juli PAÑELLA, clarinete
Andreu CUSIDO, clarinete bajo
Ramón ISBERT, fagot
Vicenç AGUILAR, trompa
Josep ORTIZ, trompa
Jaume ESPIGOLE, trompeta
Josep VILADOT, trombón
Robert ARMENGOL, percusión
Jordi GARRIDO, percusión
Jordi MORALEDA, percusión
Antoni BESSES, piano
Gerard CLARET, violín
Miguel PERALES, violín
Miquel SERRAHIMA, viola
Lluís CLARET, violoncelo
Ferran SALA, contrabajo

Schubert, Franz (1797-1828)
Octeto en fa mayor, op. 166; D 803

Compuesto en febrero de 1824, constando el dato de 1 de marzo como fecha exacta de terminación. Esta obra fue encargo del maestro de capilla del Archiduque Rodolfo conde Ferdinand Troyer, compositor a su vez y clarinetista destacado. Este tocó su parte de clarinete en la primera interpretación del Octeto en su propia residencia pocos días después de terminado, teniendo a su cargo el 1er. violín el famoso Schuppanzigh, amigo de Beethoven.

La sesión se volvió a repetir en un concierto público por subscripción el 16 de abril de 1827, pocos días después de morir Beethoven.

Hemos dicho que la obra nació en 1824.

El *Septimino* de Beethoven, que gozaba entonces de enorme favor del público vienés, tenía justo un cuarto de siglo de existencia. Hoy es aceptada con seguridad la afirmación de que el encargo del Octeto la hizo el conde Troyer a Schubert con la expresa recomendación: «genau wie das Septett Beethovens» (Igual como el Septimino de Beethoven). Y en verdad que Schubert no quedó corto en la recomendación obligada. La obra presenta igual estructura en seis tiempos, pero alternando entre sí la colocación del *minuetto* y *scherzo* de la obra beethoveniana. Los mismos tres instrumentos de viento, trompa, clarinete y fagot, y la misma cuerda, pero añadiendo otro violín y así el septeto se convirtió en octeto. Los *allegros* inicial y final, están igualmente precedidos por una lenta Introducción; el cuarto tiempo es un *andante con variaciones*. Las relaciones tonales son las mismas para ambas obras..., etc. etc.

La cuerda es tratada en el Octeto muchas veces de una manera semi-orquestal: los violines suenan a menudo en octavas y el contrabajo doblando una octava más baja la voz del violoncelo. Pero así y todo, en su conjunto, el octeto no deja de pertenecer al más auténtico estilo de música de cámara. Y es una obra larga, una de las más largas de Schubert en este dominio de la música, que no resulta nunca monótona por la fértil invención del compositor especialmente para los instrumentos de viento. Ciertamente el conde Troyer no pudo quejarse de su particela pues Schubert le ofreció en ella gran ocasión de brillante lucimiento, pero ello también vale para las partes de fagot y trompa.

El Octeto, a pesar de todos los parecidos intencionados con el Septimino beethoveniano es el más puro Schubert de la música de cámara. Anuncia la resurrección del antiguo *Divertimento* en un nuevo espíritu, que, a falta de mejor denominación llamamos romántico. Se aprecia la vieja alianza de aires marciales y pastorales en el *Adagio* y en el *Andante con variaciones*. Pero no se trata ya de la antigua «categoría» de Marchas y Pastorales donde el ingenuo Pastor del siglo XVIII tocaba apaciblemente su flauta, sino de un «nuevo modo» en donde el propio Pan hace sonar el clarinete de manera seductora y dolorosa a la vez.

El primer tiempo, cuyo tema de Introducción es después parte componente del desarrollo, podría servir como Obertura de cualquier genial comedia de Shakespeare si no fuese el Octeto, como hemos dicho, una obra de exclusiva música de cámara, cuyos límites, a pesar del contrabajo, nunca sobrepasa.

El 2.º movimiento fue denominado *Adagio* por Schubert, pero en algunas partituras este nombre está cambiado por el de *«andante un poco mosso»*. La forma no es tan estricta como insinúa la melodía del clarinete con la que se inicia el tiempo. La trompa, tan prominente en el *allegro* inicial, tiene aquí un papel limitado.

El *scherzo*, uno de los más exuberantes *scherzo*, de Schubert tiene una sugestión de aire libre, de sonoridades de cacería.

El 4.º tiempo es un *andante con variaciones*. El tema lo extrajo el mismo compositor del dúo de amor de su ópera «Los amigos de Salamanca» (1815). Las variaciones, muy simples, son confiadas la 1.ª al violín, la 2.ª al clarinete y fagot, la 3.ª a la trompa, la 4.ª al violoncelo y sólamente son las dos últimas las que adoptan una forma más poética, más al estilo de la música de cámara.

Al tono humorístico del *scherzo* se opone un *minuetto* más majestuoso que, sin embargo, no carece de los rasgos típicamente schubertianos. Es también una danza genuina, no una forma convencional, cuyo «Trío» posee la fuerte sugestión rítmica de los «Ländler». Resulta fascinante en este tiempo, lo que ocurre a menudo en las obras de Schubert, comprobar cómo emplea el autor osadías armónicas para conseguir una experiencia artística con la mezcla de meras tonalidades.

El último tiempo comienza también con una Introducción lenta, como una nota de

solemnidad que pronto deja paso a la melodía jovial que inicia el *allegro*: esta vitalísima melodía es, en cierto modo, el factor más memorable del Octeto.

Al poco tiempo de morir Schubert —noviembre de 1828— la obra se perdió y fue dada al olvido durante varios decenios —triste e irritante sino de muchas de las obras del compositor— hasta que en 1861 fue interpretada de nuevo en Viena, y desde entonces se ha convertido en la obra de cámara más popular de Schubert en todo el país austríaco junto al *Quinteto de la Trucha*.

Lluís Prats

Stravinsky, Igor (1882-1971)
Septeto

El «Septeto» (1953) constituye un ejemplo bastante peculiar dentro la producción de cámara stravinskyana. Ello es debido en parte al marcado contraste existente entre la rigidez formal, y un lenguaje cuyos destellos politonales empiezan a debilitarse para dar paso a un primer intento serial tal como lo denota el último movimiento (*Gigue*).

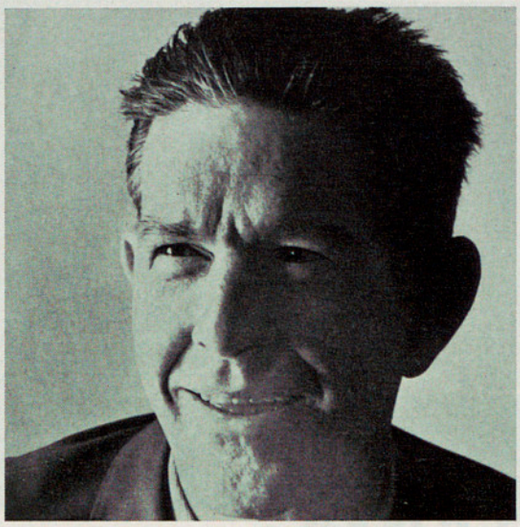
En un aspecto morfológico, Stravinsky alcanza en la mencionada composición el máximo rigor y austeridad en el cultivo de la forma clásica proponiéndonos además una escritura concreta por excelencia que excluye por completo cualquier efecto decorativo. Incluso sacrifica las grandes posibilidades técnicas del piano, instrumento que usa polifónicamente sin recurrir para nada a sus múltiples efectos de volumen, percutidos y virtuosísticos en general.

Bajo el esquema de A-B-A, el tema principal del primer movimiento donde predomina el ámbito interválico de cuarta justa, juega con la tercera menor-mayor, procedimiento familiar en muchas de sus obras tales como el «Octeto» (Tema con Variaciones).

El segundo tiempo (*«Passacaglia»*) presenta un magnífico ejemplo de esta forma con un tema simple y austero el cual, hallándose expuesto desde el principio por los instrumentos alternados, nos sugiere la melodía de timbres. Dentro de la complejidad contrapuntística de la Giga final, cabe señalar los grupos de series de ocho sonidos indicadas en la partitura divididas en dos grupos simétricos de cuatro notas.

En esta partitura todo se halla ordenado y elaborado bajo un control que denota la ciencia compositiva del autor en su etapa madura, encauzada hacia la técnica serial y es precisamente a partir de aquí donde el «Septeto» adquiere especial significación como obra de transición en cuanto a escritura. Es probable que debido a este profundo trabajo intelectual la obra carezca de la espontaneidad creacional e irresistible rítmica afirmadas en otras partituras; sin embargo, en el «Septeto» se halla siempre presente el inconfundible sello del autor de «Le Sacre» cuyo genio creador radica especialmente en sus excepcionales facultades de asimilación y en su poderosa mentalidad analítica, facultades que le permitieron tratar cualquier tendencia ajena, elaborarla y triturarla hasta convertirla en producto estrictamente stravinskyano.

Joan Guinjoan



Cage, John - Harrison, Lou
«Double Music» (cuarteto de percusión)

Aunque la primera y tercera partes de «Double Music» son de Cage y la segunda y cuarta de Harrison, la presencia de John Cage se hace sentir a lo largo de esta breve y sugestiva composición. «Double Music» (1941), no tiene nada que ver con la notación aleatoria e indeterminada de obras como «Aria», ni tampoco en el teatro musical inspirado en el movimiento «Dadá» de «Theater Piece 1960» del famoso compositor norteamericano. Este cuarteto es una obra tradicional dentro la producción de Cage, cuyo carácter contemplativo responde a las ideas orientales del autor las cuales, partiendo del oportunismo técnico chino de I-Ching, llegan hasta el budismo Zen pasando por el misticismo de Meister Eckardt.

Entre los diversos instrumentos empleados (campanas de pequeño tamaño, cencerros, etcétera), muchos de ellos ordenados para producir una especie de escala diatónica, destaca el «Japanese Temple Gong», instrumento que bajo la fricción de una baqueta especial, llega a producir una línea sonora única en su género que recuerda un sonido electrónico. Es precisamente cuando mediante la constante frotación llega a producirse este sonido que empieza la obra.

Tanto la notación como la métrica revisten la máxima simplicidad y los valores más rápidos no sobrepasan la corchea y discurren siempre en un compás de cuatro. Por último es interesante destacar un dinamismo de carácter polifónico dentro de un clima más o menos estático que establece la distribución de diferentes grupos de corcheas superpuestos.

Joan Guinjoan

Guinjoan, Joan (1931)
«Magma» (para 16 solistas)

La idea y el nombre de la obra me fueron sugeridos por un cuadro del pintor August Puig a quien está dedicada la partitura.

Materia en plena ebullición; sonoridades flotantes y dominio de esta materia. He aquí una descripción a grandes rasgos de la composición cuyas imágenes me sirvieron para realizar la estructura de su morfología, guiándome además en las diferentes líneas ambientales que, basadas en una idea-eje pretenden crear diversos climas susceptibles de otorgar un interés de orden musical a lo largo de la composición, y de establecer un mismo nivel entre forma y fondo.

Aunque aparentemente indique lo contrario, no he querido en modo alguno escribir una música descriptiva en el sentido tradicional de la palabra; a través de las imágenes expuestas he procurado componer una obra preferentemente subjetiva y siguiendo este criterio he prescindido de los procedimientos aleatorios. En este sentido, creo necesario destacar que incluso la flexibilidad de los rápidos diseños de la segunda secuencia (primera sección) y otros elementos parecidos con la indicación «ad libitum», se hallan distribuidos en los espacios de los tiempos y compases con un orden pre-concebido, al igual que los efectos acústicos globales abundantes en la partitura, cuyos valores de notación y densidad sonora se manifiestan mediante cánones, imitaciones, aglomeraciones y superposiciones de motivos heterogéneos, etc. Desde un punto de vista morfológico, «Magma» está dividida en tres secciones las cuales —aparte breves zonas de reposo— se suceden sin interrupción. La primera sección, basada particularmente en las duraciones y efectos de intensidades, comporta cuatro secuencias con combinaciones de disminución progresiva tomando como base el tiempo de 24 segundos. Al final de la primera secuencia se afirman los 24 sonidos (semitonos y cuartos de tono) emitidos por los grupos de instrumentos siguientes: flauta, piccolo, clarinete, clarinete bajo, fagot (madera); 2 trompas, trompeta, trombón

(metal); tres percusionistas, un pianista y un cuarteto de cuerda: violín, viola, violoncelo, contrabajo.
La primera secuencia comporta la máxima densidad sonora; en la segunda hay una disolución de la misma con células superpuestas y alternadas, las cuales se presentan totalmente controladas en la tercera sección, poniendo en valor el elemento generador y enlazando con la última secuencia donde la masa sonora adquiere un punto culminante de tensión e intensidad en el agudo. Viene sin interrupción la segunda sección que hace alusión a la tímbrica subrayada por algunos instrumentos de percusión tratados horizontalmente. La tercera sección se caracteriza por un lenguaje mucho más concreto predominando el ritmo y el contraste entre los bloques sonoros de los grupos instrumentales. La obra termina con una especie de coda cuyos últimos compases recuerdan el principio.

El lenguaje empleado es relativamente libre porque está basado en células de cuatro notas que abarcan el ámbito interválico de tercera menor con cinco combinaciones de interversión de los sonidos. Los cuartos de tono (cuerda) no obran en función propia sino que sirven para producir efectos ambientales, prolongaciones de resonancias, etcétera.

Joan Guinjoan

Diabolus in Musica

El conjunto «Diabolus in Musica» fue fundado en Barcelona por Joan Guinjoan, con la colaboración de Juli Pañella, y se dedicó inicialmente a la divulgación de la música contemporánea, presentando programas con varios estrenos y primeras audiciones de compositores españoles y extranjeros.

Ultimamente ha ampliado su repertorio con obras tradicionales y composiciones del siglo XX consideradas ya como clásicas. Entre sus manifestaciones más importantes destacan las versiones de «Pierrot Lunaire» de Schönberg (con Helga Pilarczyk), de «Improvisations sur Mallarmé» de Boulez, de la «Kammersymphonie, para 15 instrumentos solistas» de Schönberg y de la «Historia del soldado» de Stravinsky (para el Festival Internacional de Música de Barcelona).

Montsalvatge, Benguerel, Pueyo, Marco, Casanovas y Guinovart son algunos de los compositores españoles interpretados por «Diabolus in Musica».

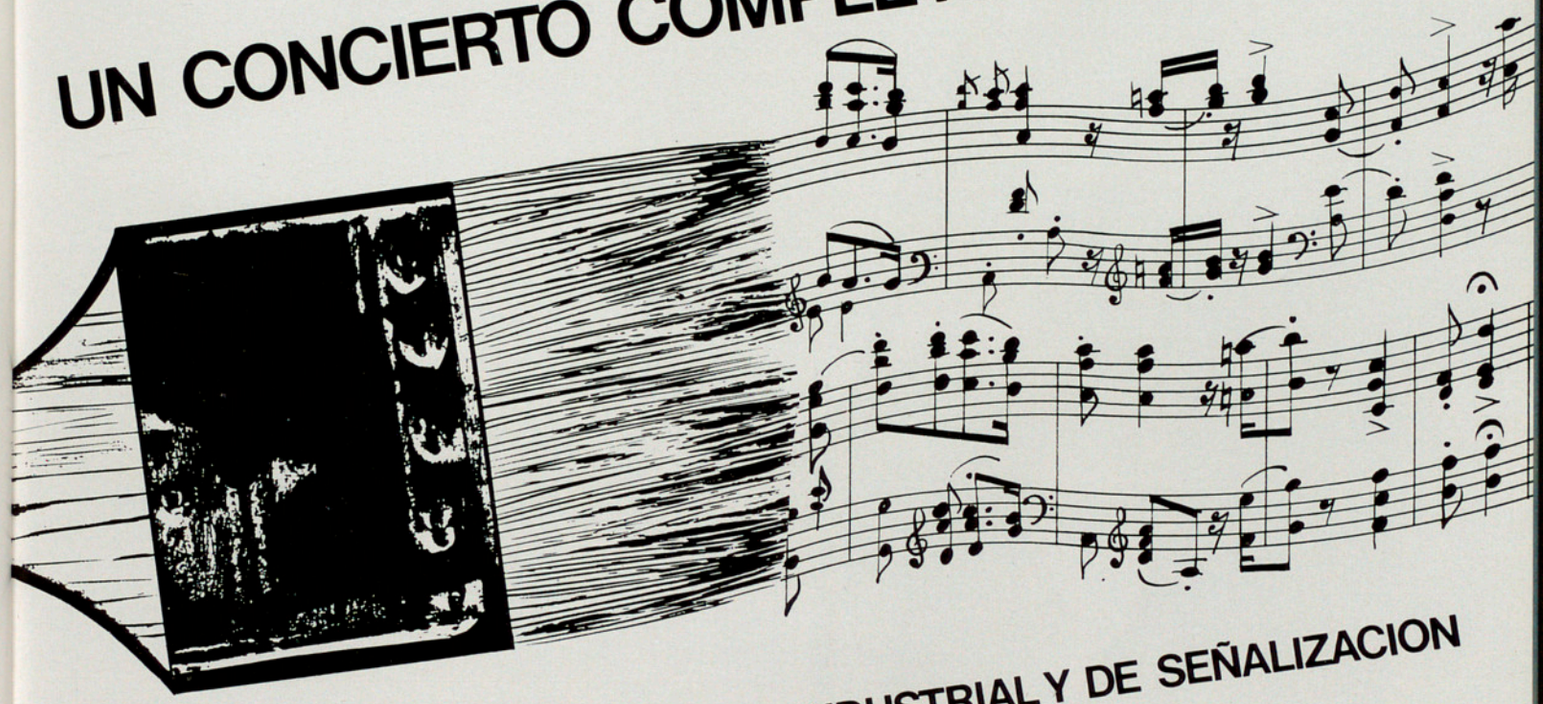
Su director, el compositor Joan Guinjoan, nacido en Riudoms (Tarragona) debe su formación escolástica a Cristófor Taltabull y a Pierre Wissmer (Schola Cantorum de París). Entre sus actividades más importantes, aparte innumerable cantidad de conferencias de divulgación musical, destaca la dirección de la primera versión discográfica española de la «Historia del soldado» (Colección «Ensayo»).
Le fueron concedidas en dos ocasiones becas de música, otorgadas por la «Fundación Juan March», estrenando una de estas obras pensionadas («Los Cinco Continentes») en el Gran Teatro del Liceo, ballet con un montaje coreográfico de Joan Magriñà. Recibió también un encargo de la Comisaría General de la Música para componer una obra de cámara con destino al Festival Internacional de Música en Barcelona. Francia, Holanda, Estados Unidos, Israel, Alemania, Méjico y Cuba son algunos de los países donde ha sido y será estrenada su música.

Durante el pasado verano ha llevado a cabo una gran actividad, dirigiendo conciertos en Ampurias, Santander y Sabadell (I Festival de Música de Cámara, creado por el propio Guinjoan bajo el patrocinio de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de aquella ciudad), sin olvidar su participación en el II Curso «Manuel de Falla» del Festival Internacional de Música y Danza de Granada y en el Curso de Interpretación y Composición del Festival de Música en Pollensa.

Es crítico titular del «Diario de Barcelona», y últimamente ha sido invitado por los Cursos Internacionales de Música Contemporánea de Darmstadt y el Festival (Bienal) de Venecia, que se celebrarán en 1972.

pipsa

UN CONCIERTO COMPLETO DE PINTURA



PINTURA DECORATIVA, SUNTUARIA, INDUSTRIAL Y DE SEÑALIZACION

PAPELES PINTADOS

Le invitamos a visitar nuestras dos exposiciones **PIPSA** de papeles pintados, recien importados de los países y firmas internacionales de mayor prestigio. Fantástico derroche de colores y dibujos, inéditos y actualísimos, que despertarán su entusiasmo y le facilitarán inmediatas soluciones decorativas.

TIENDAS-EXPOSICION

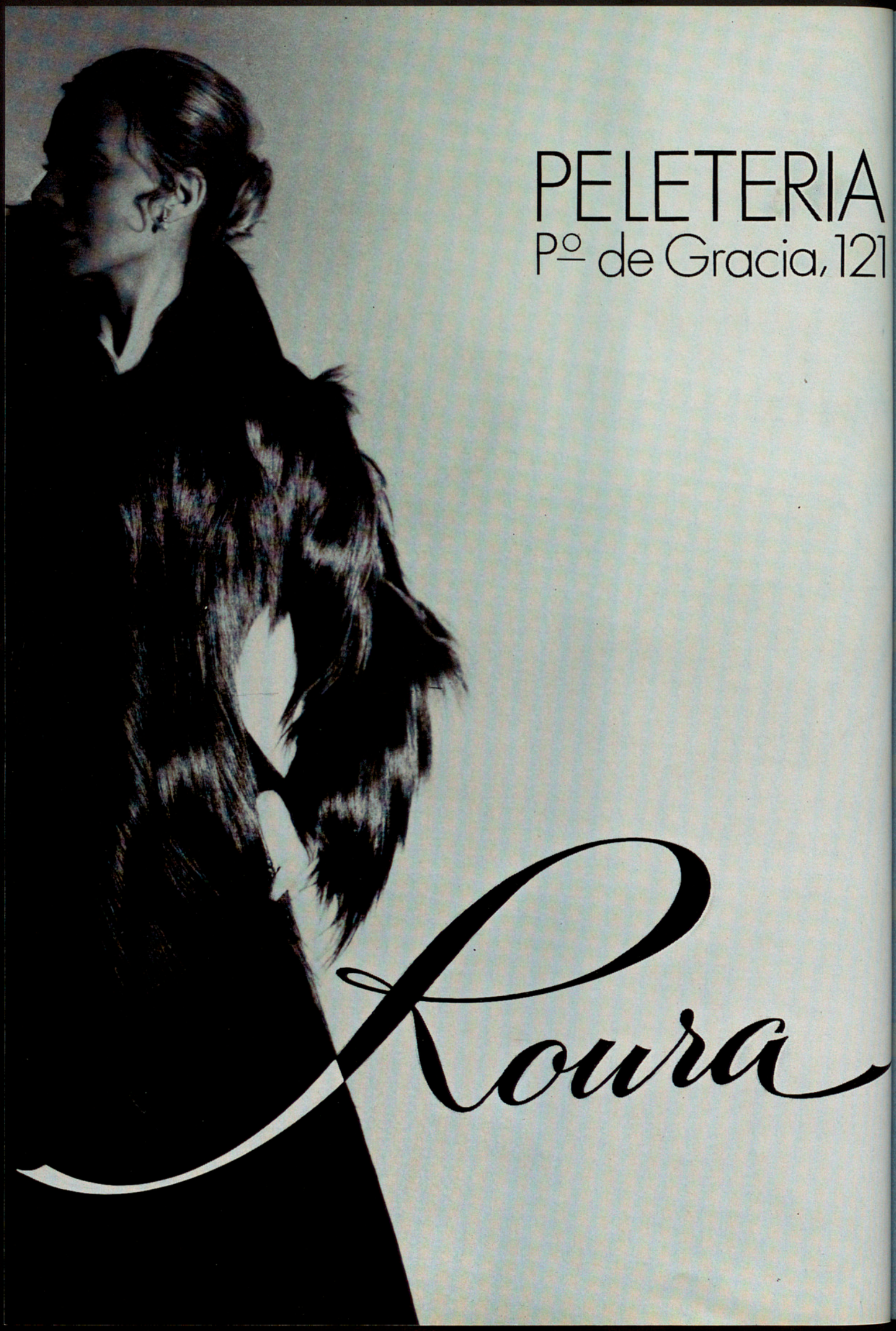
Balmes, 266 - Tel. 227 20 98
Urgel, 282 - Tel. 321 97 63 (Calvo Sotelo)

APERTURA EN SEPTIEMBRE DE LA TERCERA TIENDA-EXPOSICION
EN CALLE VALENCIA, 181

Pellicer & Pena

A M P B

OFICINAS CENTRALES: ALFONSO XII, 43 - TEL. 228 40 06 - BARCELONA-6


PELETERIA
Pº de Gracia, 121
Loura

A
21

XIV CONCIERTO

Jueves, 21 de octubre de 1971,
a las 22.15

PALACIO DE LA MUSICA

ELENA OBRASTSOVA, mezzosoprano
ALEXANDER EROGIN, pianista

I

TSCHAIKOWSKY
Cinco Canciones

«Reconciliación»
«El baile»
«Por qué»
«Canción gitana»
«Segunda canción de Leila» (de «La hija de la nieve»)

RACHMANINOFF
Cinco Canciones

«En el silencio de la noche»
«No te aflijas»
«Qué dolor»
«Noche triste»
«Te espero»

PROKOFIEFF
Tres Canciones

«El campo de la muerte» (de «Alexander Nevsky»)
«Tu rostro radiante»
«Cherniets» (Canción popular rusa)

II

GRANADOS
Siete «Tonadillas en estilo antiguo»

«El Majo discreto»
«El Majo tímido»
«La Maja dolorosa»
N.º 1, «¡Oh, muerte cruel!»
N.º 2, «¡Ay, majo de mi vida!»
N.º 3, «De aquel majo amante»
«El mirar de la Maja»
«El tra-la-la y el punteado»

FALLA
Siete Canciones Populares Españolas

«Al paño moruno»
«Seguidilla murciana»
«Asturiana»
«Jota»
«Nana»
«Canción»
«Polo»

NOTA

Dado que en el momento de imprimir este programa no habían llegado todavía los textos comentados de las canciones de Tschaikowsky, Rachmaninoff y Prokofieff, que tenían que llegar de Moscú, nos hemos limitado a publicar los textos de las canciones de Granados y Falla. Tampoco podemos publicar, por el mismo motivo, la fotografía y nota biográfica del pianista soviético Alexander Erogin.

Granados, Enrique (1867-1916)

Las tonadillas de Granados

Enrique Granados fue algo más que un músico, fue un artista, un poeta, un romántico. De una personalidad muy acusada, de una bondad, una generosidad, sin límites, cualidades que irradiaba a su ambiente familiar, a sus amigos y a sus discípulos, a los que consideraba como la continuación de su familia. Necesariamente estas cualidades tenían que reflejarse en su música, a la que imprime esta poesía, esta sensibilidad y romanticismo que caracterizan todas las obras musicales de Granados.

Nunca se apartó de esta norma, ni se dejó influir por el modernismo imperante en aquella época.

El Grieg español, le llama Massenet, el Chopin de España, dice de él, el célebre crítico César Cui.

Granados dejó, a pesar de morir joven, una enorme producción musical, pero, como dice Jean Aubry en su libro *La Musique et les Nations*, sus Danzas, sus Tonadillas, sus Goyescas y sus Canciones amatorias, son las que le aseguran un puesto de primera línea en la historia de la música del siglo pasado.

Su estancia en Madrid, los primeros años de su carrera, influyen de manera decisiva sobre su estilo. Captó todo el ambiente goyesco de la época y fue un enamorado de Goya. El mismo lo confiesa en una carta a su amigo Joaquím Malats, «Me enamoré de la psicología de Goya, de su paleta, de él y su duquesa de Alba, de su maja señora...» y quiso decir con los sonidos lo que dijo Goya con sus colores.
De ahí parte, de este ambiente goyesco, el tesoro de la colección de tonadillas que Granados nos ha legado.

La tonadilla tiene su origen en el siglo XVIII, siendo un complemento, a modo de comentario, de las representaciones teatrales. Después adquirió autonomía, viniendo a ser una canción, una romanza en solitario.

Lo que consiguieron Schubert y Schumann con los admirables lieder alemanes, lo hizo Granados con la canción popular española. Granados extrajo la tonadilla del ambiente popular de los tonadilleros del siglo XVIII, haciendo el verdadero lied español. Sus tonadillas están «escritas en estilo antiguo», según él mismo dice. Hace revivir aquellos majos y chisperos ya desaparecidos, contando su vida, sus cuitas, sus amores y sus dolores, y recoge el espíritu de aquella España frívola, apasionada y orgullosa, transformando aquel ambiente popular y castizo de la época, en un ambiente amable, elegante y distinguido, con una gracia y sensibilidad emotiva y apasionada. Hay tonadillas ligeras; otras trágicas o amorosas, pero siempre conservando la finura y pureza de sus cadencias (José Subirá).

Consideramos las tonadillas de Granados como piezas maestras de su música, en las que destaca de manera magistral el espíritu poético y romántico, que es la característica de las mejores obras del Maestro.

Natalia Granados de Carreras

Tonadillas escritas en estilo antiguo
(Fernando Periquet)

El majo discreto

Dicen que mi majo es feo,
es posible que sí que lo sea
que amor es deseo
que ciega y marea,
hace tiempo que sé
que quien ama no ve.

Mas si no es mi majo un hombre,
que por lindo descuelle y asombre
en cambio es discreto
y guarda un secreto
que yo posé en él
sabiendo que es fiel.

¿Cuál es el secreto que el majo guardó?
sería indiscreto contarlo yo,
no poco trabajo costará saber
secretos de un majo con una mujer.

Nació en Lavapiés
¡Eh! ¡Eh! Es un majo.
Un majo es.

El majo tímido

Llega a mi reja y me mira
por la noche un majo
que en cuanto me ve y suspira
se va calle abajo.
¡Ay que tío más tardío!
Si así se pasa la vida
estoy divertida.

Si hoy también pasa y me mira
y no se entusiasma
pues le suelto este saludo:
adiós Don Fantasma.
Odian las enamoradas
las rejas calladas.

La maja dolorosa

1.
¡Oh, muerte cruel!
¿Por qué tú a traición
mi majo arrebataste a mi pasión?
No quiero vivir sin él
porque es morir
así vivir.

No es posible ya
sentir más dolor:
en lágrimas deshecha mi alma está.
¡Oh Dios! Torna mi amor
porque es morir
así vivir.

2.
¡Ay, majo de mi vida
no, no, tú no has muerto!
¿Acaso yo existiese
si fuera eso cierto?
¡Quiero loca
besar tu boca!
Quiero segura
gozar más de tu ventura
¡Ay! de tu ventura.

Mas ¡ay! deliro, sueño,
mi majo no existe.
En torno mío el mundo
lloroso está y triste.

¡A mi duelo
no hallo consuelo!
Mas muerto y frío
siempre el majo será mío.
¡Ay! Siempre mío.

3.
De aquel majo amante
que fue mi gloria
guardo anhelante
dichosa memoria.
El me adoraba
vehemente y fiel.
Yo mi vida entera
di a él
y otras mil diera
si él quisiera.
Que en hondos amores
martirios son flores.

Y al recordar mi majo amado
van resurgiendo ensueños
de un tiempo pasado.

De aquel Mentidero
ni en la Florida
majo más majo
paseó en la vida.
Bajo el chambergo
sus ojos ví
con toda el alma
puestos en mí.
Que a quien miraban
enamoraban.
Pues no hallé en el mundo
mirar más profundo.

Y al recordar mi majo amado
van resurgiendo ensueños
de un tiempo pasado.

El mirar de la maja

¿Por qué es en mis ojos
tan hondo el mirar?
que a fin de cortar
desdenes y enojos
los suelo entornar.
Que fuego dentro llevarán
que si acaso con calor
los clavo en mi amor
sonrojo me dan.

Por eso el chispero
a quien mi alma di
al verse ante mí
me tira el sombrero
y díceme así:
¡Mi Maja! No me mires más
que tus ojos rayos son
y ardiendo en pasión
la muerte me dan.

El tralalá y el punteado

Es en balde majo mío
que sigas hablando,
porque hay cosas
que contesto yo
siempre cantando.
Tra la la la...
Por más que preguntes tanto.
Tra la la la...
En mí no causas quebranto
ni yo he de salir de mi canto.
La la la...

de Falla, Manuel (1876-1946)
Siete canciones españolas

Falla comenzó a escribirlas a principios de 1914 terminándolas antes de su retorno de París a España; en su obra empleó textos anónimos, dedicándola a Madame Ida Godebska. Las *Siete Canciones* se estrenaron en el Ateneo de Madrid el 14 de enero de 1915 por la soprano Luisa Vela y el autor al piano; editadas por Max Eschig en 1922.

Cuando el estreno de las *Siete Canciones* (en el mismo año de la muerte de Scriabin y de la primera versión de *El amor brujo*) Falla era un compositor que sólo contaba con dos obras importantes: *La vida breve* (1905) y las 4 *Piezas españolas* (1908) para piano. Estas siete canciones son, pues, su tercera obra y ya se pueden calificar de siete obras maestras; en ellas Falla consigue esta difícil amalgama entre lo popular —representado por una sutil recreación de ritmos y modalidades— y lo culto —con sus admirables estructuraciones musicales de un material que, en sí, era muy peligroso ya que se prestaba a un puro «acompañamiento» de melodías más o menos auténticas. No en balde Bartók —quien supo en Hungría, al igual que Moussorgsky en Rusia— trascender la imitación para hacer creación había dicho: ...«el tratamiento de las melodías populares es, en realidad, uno de los trabajos más difíciles que puedan concebirse; e incluso se le puede considerar como más complejo y dificultoso que el de componer obras originales...»: partiendo de la materia prima que es la canción popular, Falla consigue elevarse al dominio que, según dice Dámaso Alonso, es caro a los poetas españoles y en el que no se sabe si nos hallamos delante de una «copia» hecha por el poeta o el músico a la musa popular o si la perfección del arte nos llega a dar la impresión de «poesía natural» y de «verdad objetiva». El biógrafo de Falla, Roland Manuel (*M. de Falla*, París, 1930) supone... «sin osar afirmarlo, que la *Jota*, la *Nana* y, quizá, el *Polo* nos entregan, menos que el eco fiel de la voz popular el producto refinado de una exquisita alquimia, y que este acento real, más verdadero que la verdad, nos hace víctimas de una secreta impostura...».

Admirable aportación al legado musical de un pueblo cuya historia musical ha tenido

grandes dificultades y cuya línea ha sido quebrada innumerables veces, ya por estrechos nacionalismos, ya por la ignorancia o la falta de esfuerzo de quienes más obligación tenían de abrir horizontes, la obra de Falla es un comienzo ya que, superada la etapa «nacionalista», de un puro interés local o de curiosidad, él supo proseguir con la tradición que se remonta a los *organa* universalistas del siglo XII y que pasa por el *Cancionero de Palacio* y las músicas de tecla de Cabezón o Correa: mirar hacia afuera: este parece ser el camino al que desembocó el esfuerzo del compositor y si el *Retablo de Maese Pedro* está construido sobre un tema del país aunque con una música cada vez más abstraída de lo autóctono, su *Concierto para clavecín*, a pesar de incluir alusiones al siglo XVI o a Scarlatti, es ya una obra abstracta, una estructura puramente musical, es decir, universal.

Véase sobre Falla y su personalidad: Manuel de Falla: *Escritos sobre música y músicos* (Buenos Aires, 1950) y Campodonico, L.: *Falla* (París 1959).

Josep Soler

Al paño moruno

Al paño fino, en la tienda,
una mancha le cayó;
por menos precio se vende,
porque perdió su valor.

Seguidilla murciana

Cualquiera que el tejado
tenga de vidrio
no debe tirar piedras
al del vecino.
Arrieros semos;
puede que en el camino
nos encontremos.
Por tu mucha inconstancia
yo te comparo
con peseta que corre
de mano en mano;
que al fin se borra,
y creyéndola falsa
nadie la toma.

Asturiana

Por ver si me consolaba,
arriméme a un pino verde.
Por verme llorar, lloraba.
Y el pino como era verde,
por verme llorar, lloraba.

Jota

Dicen que no nos queremos
porque no nos ven hablar;
a tu corazón y al mío
se lo pueden preguntar.
Ya me despido de ti,
de tu casa y tu ventana
y aunque no quiera tu madre,
adiós, niña, hasta mañana.

Nana

Duérmete, niño, duerme,
duerme, mi alma,
duérmete, lucerito
de la mañana.

Nanita, nana,
duérmete, lucerito
de la mañana.

Canción

Por traidores, tus ojos,
voy a enterrarlos;
no sabes lo que cuesta,
«del aire»
niña, el mirarlos.
«Madre, a la orilla»
Niña, el mirarlos.
«Madre».

Dicen que no me quieres,
ya me has querido...
váyase lo ganado
«del aire»
por lo perdido.
«Madre, a la orilla»
Por lo perdido.
«Madre».

Polo

Guardo una ¡ay!
guardo una pena en mi pecho ¡ay!
que a nadie se la diré.
Malhaya el amor, malhaya ¡ay!
y quien me lo dio a entender ¡ay!

En 1970 ganó el Primer Premio y la Medalla de Oro en el Concurso Tschaikowsky de Moscú y el Primer Premio y la Medalla de Oro en el Concurso Internacional Francisco Viñas de Barcelona.

Elena Obrastsova

La carrera artística de Elena Obrastsova, que había hecho sus estudios musicales en el Conservatorio de Leningrado, su ciudad natal, empezó en el Teatro Bolschoi de Moscú, donde en 1964 fue nombrada solista, honor muy poco frecuente en artistas tan jóvenes.

En el primer ensayo de su primer papel (la Gobernanta en la «Dame de Pique» de Tschaikowsky) fue calurosamente aplaudida por el coro. Su primer gran papel fue el de Marina en «Boris Godunov» de Mussorsky.

Ya en 1962, mientras estudiaba con A. Grigorieba, había obtenido dos importantes triunfos: la Medalla de Oro en el Concurso de Canto del Festival Mundial de la Juventud en Helsinki y el Primer Premio en el Concurso de Canto Glinka en la URSS.

Estos éxitos la llevaron a iniciar una carrera internacional de concertista. Después de recorrer toda la URSS, fue al Japón y después de cantar en Italia con el Teatro Bolschoi, dio unos recitales en Roma, Milán y Florencia que fueron muy celebrados. Después cantó en Inglaterra, Canadá, Francia y Bulgaria.

Su repertorio de conciertos es muy amplio, y aunque canta frecuentemente las canciones de los clásicos alemanes e italianos y los Lieder de los principales compositores, lo que canta más a gusto es la música rusa.

Elena Obrastsova está especialmente dotada para la escena. Aparte del papel de Marina (que interpretó también en las jiras del Teatro Bolschoi por Francia y Canadá), su repertorio incluye la Condesa en la «Dame de Pique», el muchacho de «La ciudad invisible de Kitej», Oberón en «El sueño de una noche de verano» de Britten, Lubascha en «La novia del Zar» de Rimsky-Korsakov, Marfa en «Kovantschina», Konchakovna en «El príncipe Igor» y sobre todo la Amneris de «Aida», su papel preferido. Actualmente está preparando «Carmen».

alta fidelidad = (cajas acústicas) + (tocadiscos cápsula amplificador)

Las cajas acústicas son los elementos más importantes en el conjunto de una instalación doméstica de alta fidelidad estereofónica. Son las que en más alto grado determinan su calidad y son, también, las que absorben el mayor porcentaje del total de un presupuesto económico.

Por ello, le aconsejamos que inicie la decisión de compra de «su» alta fidelidad eligiendo cuidadosamente las cajas acústicas. Conozca entonces...

CAJAS ACÚSTICAS AR

AR-4x AR-6 AR-2ax AR-5 AR-3a

Una gama de cinco modelos que, siendo diferentes en precio, dimensiones, rendimiento, y amplitud sonora, poseen por un igual esa calidad «natural» AR que viene marcando desde hace años y de forma inamovible una pauta en el mercado, constituyéndose en ejemplo y punto de referencia de gran número de comparaciones.

Es un producto de la gama Llorach-Audio

XV CONCIERTO

Sábado, 23 de octubre de 1971,
a las 22.15

PALACIO DE LA MUSICA

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

Director:
ANTONI ROS MARBA

I

STRAVINSKY
Suite N.º 2, para pequeña orquesta

Marcha
Vals
Polka
Galop

STRAVINSKY
Concierto en re mayor, para violín y orquesta

Toccata
Aria I
Aria II
Capriccio

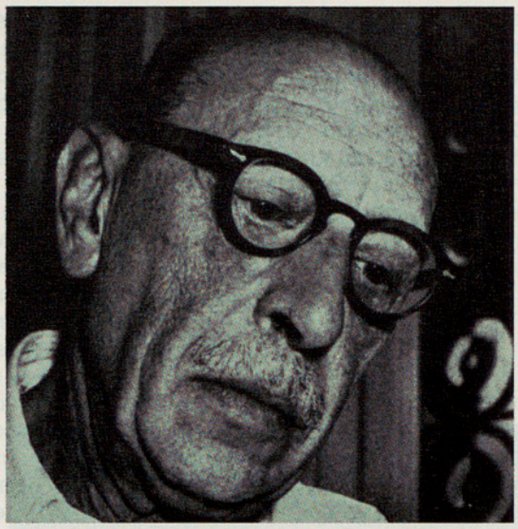
Solista: PEDRO LEON, violinista

II

STRAVINSKY
La Consagración de la Primavera
(Cuadros de la Rusia pagana)

1. Adoración de la Tierra.
Introducción. Augurios primaverales. Danza de los adolescentes. Juego del rapto. Rondas primaverales. Juego de las ciudades rivales. Cortejo del sabio. Danza de la tierra

2. El Sacrificio
Introducción. Elegida. Círculos misteriosos de los adolescentes. Glorificación de la elegida. Evocación de los antepasados. Danza sagrada



Stravinsky, Igor (1882-1971)
Suite n.º 2

En 1918, Stravinsky concluye una de sus obras más interesantes, *L'Histoire du soldat*, y cierra un período de grandes obras que van desde *Le Rossignol* y *L'Oiseau de Feu* hasta *Noces*, pasando por *Petrouchka* y el *Sacre*. Es la época *francesa* del compositor ruso y la que lo lanza a la popularidad.

En 1920 se instala definitivamente en Francia y durante unos años compone solamente pequeñas obras a la vez que se dedica a reorquestar o a transcribir sus propias composiciones. Este es el caso de la *Suite* que nos ocupa, versión para pequeña orquesta de una obra para piano a cuatro manos que compuso en 1915.

La partitura, sencilla y sin complicaciones, trasluce una escritura que quizás recuerda en demasía su origen pianístico, sin embargo, se hace patente la mano sumamente hábil y sarcástica del autor que ya se preparaba para una época pródiga con los *retornos a* que ya había iniciado con *Pulcinella*, sobre temas de Pergolesi.

Transcribo, por su justeza, lo que los editores de la partitura dicen de ella: «La *Marcha*, construida sobre un *ostinato* armónico y rítmico presenta dos ideas marcadamente melódicas. La primera, confiada a la trompeta, es cogida luego por las maderas y se disuelve en fragmentos del motivo. La segunda, expuesta por la trompa, se desarticula poco a poco en sus mismos elementos. El segundo tiempo, *Vals*, es de una simplicidad buscada y ha sido escrito para trompeta y maderas solamente.

La forma se basa en dos breves partes seguidas de un trío. La *Polka*, está escrita en forma de lied con tres partes perfectamente definidas. El *Galop*, aparentemente concebido como una parodia de Offenbach, es extremadamente brillante.

Seduce por su variedad rítmica y por el empleo de los instrumentos de percusión».

Xavier Benguerel

Concierto para violín

Mucho se ha discutido sobre el valor ético y estético de la etapa neoclásica de entre guerras de Stravinsky, en la cual se halla inserto el Concierto para violín que hoy se interpreta.

Sin embargo, Stravinsky, el ecléctico personaje, siempre nuevo, inesperado y desconcertante, ha venido a ser el símbolo y la síntesis más clara de su época cuyo aspecto multiforme de procedimientos es patente.

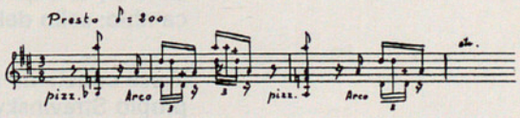
Hoy ya no se parte de lugares comunes ni de estructuras más o menos impuestas por las formas musicales en su clásica acepción.

El compositor exigente debe imponerse una forma, un plan, que le pueda servir de control. Esta imposición particular, que puede convertirse en un sistema propio, podrá ser el que determine las características de un estilo. Algo substancial ha cambiado: las «Formas clásicas» —resultantes de un sentido de tonalidad— comunes a todos, se han convertido en unas «Formas individuales» que se hacen difíciles de penetrar y comprender.

En el caso de Stravinsky, su situación en los años 20 resultaba delicada. Convertido en señera de la Música era difícil superar su producción anterior. Una solución era el retorno al pasado, menos comprometido y más universal en donde unos presupuestos formales eliminaban la problemática de un lenguaje nuevo y genuinamente original.

El *Concierto* que hoy nos ocupa y el *Dúo Concertante* marcan un momento de atención de Stravinsky hacia el violín.

El violinista americano Samuel Dushkin sugirió al compositor, en principio un poco reacio a la empresa de escribir una obra de virtuosismo, la creación de un concierto para violín. Así pues, de la estrecha colaboración de compositor e intérprete nació el *Concierto en Re Mayor*. Sus cuatro movimientos constituyen un verdadero compendio de todas las dificultades técnicas y proezas de que el instrumento es susceptible. La *Toccata* inicial y el *Capriccio* final, en particular, exigen del solista un virtuosismo absolutamente trascendental, tanto en lo que concierne a la digitación como al manejo del arco. Este fragmento del último movimiento puede darnos una idea:



Cabe destacar la ordenación cíclica dada a la obra, insertando dos movimientos lentos —los dos titulados «Aria»— entre los movimientos vivos que forman la introducción y la conclusión. En cuanto al estilo, revela la doble influencia de Bach y de Weber; pero por su destacada virtuosidad así como por su elegancia, el

Concierto para violín es superior al *Concierto para piano* del año 1923 e incluso al *Capriccio* para piano y orquesta. Además, la escritura revela la participación de un virtuoso tan consumado como Dushkin quien a su vez fue el intérprete del estreno de la obra en Berlín en octubre de 1931 bajo la dirección del propio Stravinsky.

Carles Guinovart

Le sacre du printemps

La reacción fue violenta. Tal el tumulto, que, al poco tiempo, fue imposible distinguir siquiera una semi-corchea; y el pugilato que se desencadenó entre los «pro» y los «contra», transformó repentinamente el Teatro de los Campos Elíseos, donde se celebraba la sesión inaugural, en un ring del Palacio de los Deportes... (R. Siohan). En efecto, el «Sacre» cayó como una bomba en el ambiente parisién de la época (1913), frívolo y despreocupado, originando los más disparatados comentarios, las más absurdas críticas y el sector reaccionario, abanderado por el inefable Camille Saint-Saëns, en acto de protesta abandona la representación.

Es el choque de lo inesperado, de lo nuevo y más aún entre un público ramplón, amigo del vodevil y la opereta, un público acostumbrado desde hacía mucho tiempo a que le sirvieran *ce qu'il y a de plus laid au point de vue plastique et qui entend ce que l'on dit de plus béte...* (artículo aparecido en *Comoedia* a propósito del público asistente al estreno). Pero no sólo el «Sacre» conmueve por su autenticidad revolucionaria (se asiste a una de las primeras reacciones importantes contra la estética wagneriana); paradojamente Schönberg, continuándolas, promueve feroces escándalos públicos. La pintura oficial se tambalea con la aparición de los Fauves y las primeras obras de Picasso.

Precisamente ese año de 1913, Marcel Proust publica el primer volumen de la *Recherche* a la vez que Joyce y Kafka impresionan por la novísima técnica que aportan a la literatura de occidente. Ese primer cuarto de siglo produjo obras de tal envergadura que cambiaron completamente el rumbo que llevaba el arte, rumbo que empezó con un signo marcadamente antirromántico y que evolucionó pasando por diversas etapas y épocas, cayendo en períodos netamente experimentales para desembocar en una fase del arte cuya constante pudiera muy bien ser el continuo devenir, el inquieto fluctuar, el incesante cambio: sello del arte de nuestros días.

Y ese constante cambio lo experimentó el propio Stravinsky que comenzó su fulgurante carrera con obras de la más alta categoría artística pero con el transcurso de los años el rasgo que imprimió a sus partituras varió fundamentalmente al concebir obras bajo el signo de los más diversos estilos y buscando *épater* a su público cayendo, en alguna ocasión, muy cerca del *pastiche* musical para, en sus últimos quince años de existencia, volver a elevar otra vez ese nivel, esa categoría para mi modesto entender perdida, gracias al descubrimiento de la técnica iniciada por su *gran rival*, Arnold Schönberg.

El «Sacre du Printemps» (1913) se gestó prácticamente al finalizar «L'Oiseau de Feu» (1910) y junto a «Petrouchka» (1911) constituye el conjunto de obras básicas de su primera época y que le proporcionaron una rapidísima fama. Reconociendo, ante todo, el valor intrínseco de estas tres obras, también es preciso afirmar que Stravinsky supo de entrada abordar —con o sin escándalo— el contacto directo con el gran público, cosa que otros compositores de su categoría no lograron de inmediato ni mucho menos. Pero Stravinsky también tuvo la habilidad o la suerte, siempre necesaria, de *situar* esas obras y buscarles un adecuado marco: las planeó en base a una brillante y espectacular orquestación buscando para cada una de ellas el tema oportuno, en «El Pájaro de Fuego» un cuento de hadas; en «Petrouchka» el carnaval y su mundo fantástico; en el «Sacre» el misterio de la creación. Esto, unido al gran despliegue propagandístico y espectacular del *mago* Diaghilev y su grupo centrando su acción precisamente en París, contribuyeron y no en poca medida, a proyectar universalmente el nombre de Stravinsky.

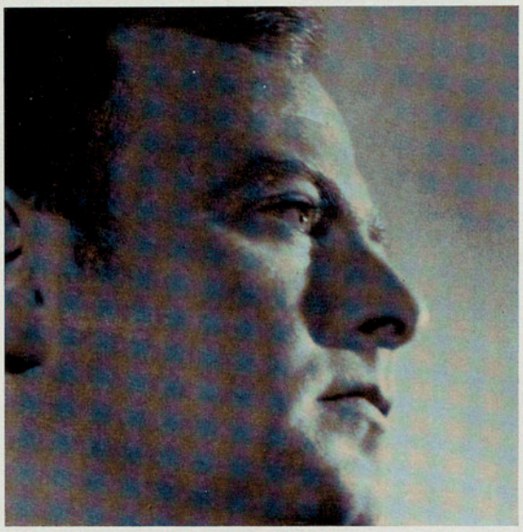
Ese «Sacre», espectáculo de un gran rito pagano, según propias palabras del autor, encontró en Diaghilev un impaciente e inflamado partidario que de inmediato suspiró para que la partitura fuese terminada. Pero esa prisa no cuadraba con una obra que el propio Stravinsky presentía *larga y laboriosa* —luego se vio que su composición abarcaría un año de tiempo—. En su retiro de Oustiloug, durante 1911, y con la ayuda de su amigo, el pintor Roerich, *especialista en la evocación del paganismo ruso*, quedó establecido el plan de trabajo: la partitura se basaría en unos cuadros de la Rusia pagana, divididos en dos partes, la primera, consagrada a la «Adoración de la Tierra» y la segunda, «El Sacrificio», representaría la búsqueda en el remoto pasado del origen de nuestra existencia.

El elemento primordial de la obra, el que mejor se asocia con el origen mismo de la vida, el que configura los primeros cataclismos y los primeros pasos para animar la existencia en la tierra en medio del caos reinante es el ritmo, un ritmo *sin pulir*, como corresponde, un ritmo *bruto* que proviene del corazón mismo de la tierra y que surge con una fuerza avasalladora. Y este ritmo quedaría incorporado a la misma esencia musical del compositor ruso, que no le abandonaría nunca y que constituiría una de sus principales características. Sin embargo, no sólo es ritmo el «Sacre», y aunque la partitura aparezca escrita con un predominio de la verticalidad, buscando siempre agrupar bloques sonoros cortados por silencios abruptos, primitivos, y persiguiendo una uniformidad con la repetición de un mismo motivo rítmico, la melodía en su sentido más primigenio, increíblemente sencilla, tal como debe ser, brota de ese tumulto y despempeña una

parte importante en la obra como también ese dispositivo politonal —tan afín a sus primeras obras— que crea un concepto armónico de la más auténtica novedad.

Pero por sobre todo, el «Sacre», barbarie sublime, según feliz expresión, es un cataclismo musical, una orgía del universo sonoro y ha quedado como una de las obras más representativas del autor recientemente fallecido.

Xavier Benguerel



Pedro León

Nació en 1939 en Madrid, donde completó los estudios de violín en el Real Conservatorio con el prof. Luis Antón, consiguiendo las máximas calificaciones y los premios: Fin de Carrera, Conservatorio y Música de Cámara. Asistió a los cursos de violín de Pina Carmirelli y de Música de Cámara de Sandor Vegh. En 1962, convocadas oposiciones internacionales para la Orquesta de Cámara Gulbenkian, de Lisboa, concurrió con violinistas de varios países, habiendo sido escogido para ocupar el puesto de violín solista de dicha orquesta. Ha actuado como solista en el X Festival Internacional Gulbenkian de Música y en recitales y conciertos con orquesta en España, Francia y Portugal y ha hecho grabaciones para Televisión y Radio Nacional, españolas y portuguesas. En 1967 obtuvo el Premio Nacional «Isidro Gyenes». En la actualidad es solista de la Orquesta Nacional de España.

Boada

FOTOCÒPIES - REPRODUCCIÓ DE PLÀNOLS - OFFSET
DISC - FOTOGRAFIA - ARXIU FOTOGRÀFIC DE CATALUNYA

COMTAL, 26 - TELÈFONS 222 40 91 - 221 51 35 - BARCELONA 2

PELETERIA

Aulés

ABRIGOS - CAPAS - BOLEROS
VISONES - PIEL FINA

RONDA SAN PEDRO, 17 - TELÉFONO 221 98 66 - BARCELONA 10

MISA

Domingo, 24 de octubre de 1971,
a las 12.00

REAL CAPILLA DE SANTA AGUEDA

CORAL SANT JORDI y ASAMBLEA DE FIELES

Dirección:
ORIOL MARTORELL

G. ESTRADA
Missa «Poble creient»

BRUDIEU, M. FRANCK, TELEMANN, SPENCER, S. REDA, D. COLS, O. PLANAS, K. HUBER
Aclamaciones, Antífonas, Salmos, Cánticos y Corales

Coral Sant Jordi

Enriqueta ANGLADA
Manuel ARTIGUES
Francesc AYESTA
Xavier BADIA
Joan BELLES
M.ª Dolors BONAL
Mercè BONET
Agustí CASALS
Teresa CUXART
M.ª Dolors DIVI
Núria DIVI
Ramon ESTEVA
Anna FARRERO
Maria FIGUERES
Pilar FIGUERES B.
Pilar FIGUERES M.
Joan FLO
M.ª Teresa GIMENEZ
Maria GOMEZ
Raimon GUARRO
Montserrat LLORENÇ
Montserrat MAINAR
Enric MARTINEZ
Maria MARTORELL
Oriol MARTORELL
M.ª Teresa NOGUES
Oriol NOGUES
Roser NOGUES
Pilar PAULI
Julià PASTOR
Oriol PONSA
Rosa M.ª PELLEJA
Santiago RIUS
Jordi ROCA
Eduard SAGARRA
Francesc SALO
Mateu SANCLIMENS
Jordi SANOU
Julita SANOU
M.ª Pilar SANOU
Jordi SANS
Antoni SANTANDREU
Tina SAURI
Montserrat SOLANIC
Roser SOLANIC
Anna VIADER
Palmira VIAPLANA
Lluís VILA-ABADAL

Coral Sant Jordi

Sección musical del «Cercle Artístic de Sant Lluc (Barcelona) y miembro del «Secretariat dels Orfeons de Catalunya» y de la «Europäische Föderation Junger Chöre», de la cual Oriol Martorell (fundador y director de la CSJ) es vicepresidente desde 1960.

Primer concierto: 30-XI-1947, en Rubí. Desde entonces, cerca de un millar de actuaciones (públicas, grabaciones discográficas, radio y televisión, ceremonias litúrgicas, etc.), entre las cuales intensa actividad internacional en Alemania, Austria, Bélgica, Francia, Hungría, Italia, Portugal y Suiza. Asimismo, muy frecuentes colaboraciones con otros conjuntos corales catalanes y extranjeros, y bajo la dirección de Paul Angerer, Jacques Bodmer, Philippe Caillard, Pau Casals, Sergiu Celebidache, Sergiu Comissiona, Duke Ellington, Rafael Ferrer, César Geoffray, Igor Markevitch, Antoni Ros-Marbà, Alain Milhaud, Hermann Scherchen, Eduard Toldrà, Gottfried Wolters, Istvan Zambó, etc.

Principales manifestaciones colectivas a las cuales ha asistido: «Aplec Coral Santa Cecília» (Manresa, Lleida, Vilafranca, Terrassa, Tarragona, Girona y Mataró), «Concorso Polifonico Internazionale» (Arezzo), «Congrés Litúrgic» (Montserrat), «Choralies A Coeur Joie» (Vaison-la-Romaine), «Choregie-1970» (Orange), «Decena de Música» (Toledo y Sevilla), «Europa Cantat» (Passau, Namur y Graz), «Expo-58» (Bruselas), Festival de Flandes (Brujas y Malinas), Festival Internacional de Jazz (Barcelona), Festival Internacional de Mallorca, Festival Internacional de Música en Barcelona, «Festival International des Jeunes Chorales» (Charleroi), Festival Pau Casals (Prades), «Grande Semaine Chantante de la FEJC» (Nevers), Semana de Polifonía (Avila), «Session Internationale» (Saint-Céré), «Setmana Jacint Verdaguer» (Madrid), «Singwoche FEJC» (Lucerna), XVII Congreso Mundial de la Federación Internacional de Juventudes Musicales (Palma de Mallorca), etc.

En cuanto al repertorio, más de quinientas obras distintas y de gran diversidad estilística y cronológica, con especial atención hacia la literatura coral catalana antigua y moderna, la música popular y tradicional, la polifonía renacentista, y las composiciones contemporáneas (numerosos estrenos y primeras audiciones).

FONOGRAM, S.A. PRESENTA EN OFERTA ESPECIAL

FRANZ SCHUBERT
Una de las figuras más interesantes, y más altamente representativas del Romanticismo musical, representado por su obra más sólida y transcendente, recogida en sus más puras versiones y en unos registros de excepcional fidelidad.

LAS SINFONIAS
También se incluyen dos obras sinfónicas Schubertianas de singular belleza, las Oberturas de estilo Italiano N.º 1 y 2.
Orquesta del Estado de Dresde
Dir. Wolfgang Sawallisch

5 OEL 051
En 5 LP's Stereofónico - compatibles, presentado en un lujoso álbum al que acompaña un amplio folleto explicativo.

PRECIO NORMAL 1.675 ptas. PRECIO OFERTA 1.170 ptas.

VIVALDI
Una grabación... sin precedentes en la historia de la música de cámara. Vivaldi, el más actual de los compositores del barroco italiano, en sus obras fundamentales.

IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENZIONE
(Con "Las Cuatro Estaciones")
LA STRAVAGANZA
LA CETRA

Para el logro de este grandioso registro, el sello Philips ha contado con el conjunto de Cámara más famoso del mundo.

I MUSICI
Por primera vez en la historia de la música grabada, los tres grandes momentos de la mejor música de cámara del Barroco Italiano.

5 OEL 080
En 8 LP's Stereofónico - compatible presentado en un lujoso álbum con amplio folleto explicativo.

PRECIO NORMAL 2.620 ptas. PRECIO OFERTA 1.800 ptas.

XVI CONCIERTO

Domingo, 24 de octubre de 1971,
a las 18.30

PALACIO DE LA MUSICA

KURT EQUILUZ, tenor
ANGEL SOLER, pianista

I

SCHUBERT
Siete Lieder

«An die Musik» («A la música»), D. 547
«Schäfers Klagelied» («Lamentación del pastor»), D. 121
«Der Musensohn» («El hijo de las Musas»), D. 764
«Wanderers Nachtlied» («Canción nocturna del caminante»), D. 768
«Geheimes» («Secreto»), D. 719
«Der Wanderer» («El caminante»), D. 649
«Erlkönig» («El rey de los alisos»), D. 328

SCHUMANN
«Liederkreis» (Colección de Lieder), Op. 39

«In der Fremde» («En el extranjero»)
«Intermezzo»
«Waldesgespräch» («Diálogo en el bosque»)
«Die Stille» («El silencio»)
«Mondnacht» («Noche de luna»)
«Schöne Fremde» («Hermosa tierra extranjera»)
«Auf einer Burg» («En un castillo»)
«In der Fremde» («En el extranjero»)
«Wehmut» («Melancolía»)
«Zwielicht» («Crepúsculo»)
«Im Walde» («En el bosque»)
«Frühlingsnacht» («Noche de primavera»)

II

WOLF
Cinco Lieder

«Anakreons Grab» («La tumba de Anacreonte»)
«Auf ein altes Bild» («De una imagen antigua»)
«Der Gärtner» («El jardinero»)
«Der Musikant» («El músico»)
«Nimmersatte Liebe» («Amor insaciable»)

WOLF
Tres Lieder del «Spanisches Liederbuch» («Cancionero Español»)

«Bedeckt mich mit Blumen» («Cubridme con flores»)
«Alle gingen, Herz, zur Ruh» («Todos duermen, corazón»)
«Wenn du zu den Blumen gehst» («Niña, si a la huerta vas»)

STRAUSS
Seis Lieder

«Morgen» («Mañana»), Op. 27 n.º 4
«Ich trage meine Minne» («Llevo mi amor»), Op. 32 n.º 1
«Traum durch die Dämmerung» («Ensueño en el alba»), Op. 29 n.º 1
«Allerseelen» («Día de difuntos»), Op. 10 n.º 8
«Ruhe, meine Seele» («Descansa, alma mía»), Op. 27 n.º 1
«Heimliche Aufforderung» («Invitación secreta»), Op. 27 n.º 3

Schubert, Franz (1797-1828)
Siete Lieder

An die Musik, op. 88 n.º 4; D. 547
(Schober, 1817)
Sobre ligeros acordes se destaca un noble canto que en su sencillez alcanza una soberana magnificencia. Schubert dedica un inspirado homenaje a su amor profundo: la Música.

Schäfers Klagelied, op. 3, n.º 1; D. 121
(Goethe, 1814)
Es la primera canción de Schubert que fue cantada en público; el tenor Franz Jäger la interpretó en el Teatro An der Wien el 28 de febrero de 1819. Es una de las más significativas canciones anteriores al *Gretchen*; son notables el rico y profundo aprovechamiento del contenido y la gran variedad del acompañamiento pianístico: establece una línea lírica que se va enriqueciendo con imperceptibles rasgos y modulaciones que van del *do mayor* al *mi menor*.

Der Musensohn, op. 92, n.º 1; D. 764
(Goethe, 1822)
Alerta y resonante afirmación del Hijo de las Musas, que por doquier donde hace oír su canto, crea un encantamiento lírico. Schubert encuentra la exacta expresión para los versos de Goethe: el poema se ha auto-proyectado en estas estrofas de marcha alada que terminan con una invocación a las Musas. Es un *scherzo* musical construido con gran seguridad e instinto apoyándose en el contraste de dos tonalidades. La música alcanza el preciso punto medio entre una exaltada inspiración y un amable, casi impertinente aire popular.

Wanderers Nachtlied, op. 96, n.º 3; D. 768
(Goethe, 1823)
Es la segunda de las canciones compuestas por Schubert, sobre textos del mismo título, ambos de Goethe; ésta fue compuesta en 1823; la anterior, ocho años antes. El presente Lied fue el único compuesto este año sobre texto de Goethe y es un bellísimo exponente de la fusión ideal que parecen alcanzar ambos genios a través de las dos grandes cualidades de la canción: sencillez y expresividad.

Geheimes, op. 14, n.º 2; D. 719
(Goethe, 1821)
La primera edición de esta inspirada melodía fue hecha en 1822 por los famosos editores Cappi y Diabelli; estaba adornada con un dibujo realizado por Schwind (el amigo de Schubert) representando a Anna Hönig amiga de ambos, y es posible que fuese pensando en ella que la ideó Schubert. La poesía la compuso Goethe inspirándose en un poema persa de Uschk Nameb; supo conservar en la adaptación la sensualidad oriental del texto persa, que Schubert dejó de lado. La música, desprovista de toda contingencia física, progresa en un aire totalmente puro. Una simple alternancia *mayor-menor* en el piano y una bellísima melodía interrogadora componen esta exquisita miniatura.

Der Wanderer, op. 65, n.º 2; D. 649
(Schlegel, 1819)
Sobre una tonalidad de fondo en *re mayor* Schubert parece hacer una profesión de fe en 27 compases. Cada una de las palabras del poema de Friedrich von Schlegel, debieron haber impresionado el alma sensible del joven Schubert. Este lied autobiográfico data de febrero de 1819 y combina curiosamente una escueta polifonía a la antigua usanza con hallazgos armónicos refinados; en íntima declamación melódica nos manifiesta el autor a la vez su profunda felicidad como su consolada resignación.

Erlkönig, op. 1; D. 328
(Goethe, 1815)
El golpe genial del joven Schubert arranca un velo ante los hombres. Miedo, amor, seducción y fiebre dictan el desarrollo musical. Obra maestra de 1815, año de abundante producción liederística. Spaun, el gran amigo de Schubert explica cómo fue compuesta la obra en la pobre y triste habitación que el artista ocupaba en casa de su padre. (Ver en la pág. 91 el artículo firmado por Dietrich Fischer-Dieskau).

La obra fue interpretada por primera vez en 1820 en un concierto privado, y al año siguiente el famoso barítono Vogl la dio a conocer en el Teatro de la Puerta de Carintia, alcanzando ya a partir de entonces una inmensa popularidad. Goethe, el propio autor de la poesía, tardó sin embargo quince años en hacer justicia a esa música visionaria, de la que por cierto Wagner, una vez más, no olvidó la lección, cuando se dispuso a escribir el preludio de su Walkiria.

Como *Gretchen am Spinnrad*, *Erlkönig* es lied continuo, no estrófico, que fluye de un solo impulso inicial, donde la descripción es simple motivo decorativo, el texto es trampolín, la más grande simplicidad formal conduce al más sublime y fantasmagórico dramatismo, concentrado hasta el último aliento de la voz, en tremendo recitativo melódico sin énfasis, sin literatura sonora.

Lluís Prats

A la música (Schober)

¡Tú, Arte querido, en cuántas horas grises,
en que me enreda el salvaje torbellino de la vida,
has inflamado mi corazón hacia un amor más cálido
y me has ocultado en un mundo maravilloso!

A menudo un suspiro de tu arpa,
un dulce, sagrado acorde tuyo,
me ha hecho sentir las mejores horas del cielo.
A ti, Arte querido, te doy las gracias por ello.

Lamentación del pastor (Goethe)

En lo alto de aquella montaña
estoy siempre
apoyado en mi bastón
y mirando al valle.

Sigo al rebaño que apacienta
y a mi perro que lo guarda;
me encuentro en el llano
sin saber cómo.

¡La llanura está tan llena
de hermosas flores!
Las voy cogiendo
sin saber a quién darlas.

Y bajo el árbol
evito lluvia y tormenta.
Allí estoy a puerta cerrada;
pero desgraciadamente no es más que un sueño.

Veo un arco iris
por encima de la casa;
pero ella se ha ido ya
lejos en el país,

lejos en el país,
y quizás incluso más allá del mar.
¡Ya pasó, ovejas, ahora ya pasó!
pero el pastor ha sufrido mucho.

El hijo de las musas (Goethe)

Voy de una parte a otra,
vagando por campos y valles
silbando mi cancioncilla.
En derredor todo se mueve a mi compás,
todo camina según mi melodía.

Apenas puedo esperar
la primera flor del jardín,
el primer brote del árbol.
Saludan mis canciones, vuelve el invierno,
y todavía canto aquel sueño.

Lo canto en la lejanía
sobre el desierto helado
y entonces el invierno florece con hermosura.
También esta flor desaparece
y encuentro nuevo placer.

Pues cuando veo los muchachos junto al tilo,
los arrastro en mi alegría.
El joven apático se anima,
la muchacha rígida,
baila al son de mi canto.

Vosotras dais alas a mis pies
y empujáis al elegido lejos de casa,
sobre valles y colinas.
Decidme, Musas queridas,
¿cuándo descansaré por fin en vuestro seno?

Canción nocturna del caminante (Goethe)

Hay paz sobre todas las cumbres,
y en todas las cimas sientes apenas un soplo de viento;
los pájaros callan en el bosque.
Sigue esperando: pronto descansarás tú también.

Secreto (Goethe)

Todo el mundo está maravillado
de los ojitos de mi amor;
yo, el sabio, en cambio
sé muy bien lo que ellos dicen.

Dicen: yo quiero a éste
y a ninguno más.
¡Dejad, vosotros, buena gente,
vuestra sorpresa, vuestra curiosidad!

Es verdad que sus ojos
miran intensamente a su alrededor,
pero es sólo porque buscan a su amado
para anunciarle la cercana hora dulce.

El caminante (Schlegel)

¡Qué claro es el lenguaje de la luz de la luna,
dando coraje al caminar!
«Sigue fiel a la antigua senda,
no elijas patria alguna.
Los días difíciles traen las eternas plagas,
cámbialos por otros,
camina y escapa ligero a toda queja».

Con la marea alta y la marea baja
en el fondo de mi corazón,
camino de nuevo en la oscuridad;
subo animoso, cantando con alegría
y el mundo me parece bueno.
Todo es limpio, suave, con luz nueva,
sin confusión como en el ardor del día:
ando contento pero solo.

El rey de los Alisos (Goethe)

¿Quién cabalga tan tarde a través del viento y de la noche?
Es el padre con su hijo,
le lleva cubierto y seguro,
cogiéndole fuerte entre sus brazos.

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

«Niño querido, ven, ven conmigo
yo te haré hermosos juegos;
hay muchas flores en la orilla,
mi madre tiene vestidos de oro.»

—Padre mío, padre mío, ¿no oyes
lo que el rey en voz baja me promete?
—Cálmate, queda tranquilo, mi niño,
el viento murmura en las hojas secas.

—«¿Quieres venir conmigo, hermoso niño?
Mis hijas te cuidarán,
bailarán por la noche junto a ti,
y te mecerán cantando hasta que duermas.»

—Padre mío, padre mío, ¿no ves allí
a las hijas del rey en la noche lúgubre?
—Hijo mío, hijo mío, lo veo bien,
es la sombra gris de los viejos sauces.

—«Te quiero, amo tu hermosura,
si te resistes, te llevaré por la fuerza.»
—Padre mío, padre mío, ¡ya me tiene!
El rey de los alisos me ha hecho daño. —

El padre siente temor, cabalga rápido,
sujeta entre sus brazos al niño que gime.
A duras penas llega al cortijo:
en sus brazos, el niño está muerto.

Schumann, Robert (1810-1856)
«Liederkreis». Op. 39 (Josef von Eichendorff)

Nacido en Zwickhau el 8 de junio de 1810, Schumann creció entre libros y publicaciones —su padre era librero y editor— y pronto mostró igual interés por la música que por la literatura; después de estudiar leyes, con escasa fortuna, en las Universidades de Leipzig y Heildelberg, decidió dedicarse a la música y a escribir asimismo sobre ella: fundó para esto el *Neue Zeitschrift für Musik* en 1834 publicándolo durante 10 años.

Casó con la pianista Clara Wieck, después de unos difíciles y bien conocidos amores plagados de románticas dificultades, en 1840. En la producción musical de Schumann el año de 1840 marca un hito de gran importancia: descubre el género *lied*, género que, hasta entonces había tenido en poca estima: en la exaltación de los meses que precedieron a su accidentada boda escribió, con increíble rapidez, algunas de sus obras maestras; entre ellas destacan los *Liederkreis* Op. 24 y 39, *Myrtes* Op. 25, *Amor y vida de una mujer* Op. 42 y *Los amores del poeta* Op. 48; en estos meses Schumann concibió más de la mitad de su producción en este género, que comprende unos 250 *lieder*: en ellos se revela como uno de los maestros en el *lied* romántico, bien diferente de Schubert, autor que admiraba en gran medida y, a su semejanza, se aplica a traducir musicalmente los más finos y delicados aspectos del poema, las imágenes más fugitivas alcanzando una profundidad de expresión que es única en el *lied* romántico.

Por otra parte Schumann sabe dar una gran importancia a la parte de piano que deja de ser un simple acompañamiento, para convertirse en pieza y base fundamental de la obra siendo, en muchas de las piezas, de igual o mayor importancia que la parte vocal: recuérdese a este aspecto la última de las canciones del *Dichterliebe*, *"Die alten, bösen Lieder"* con su larga conclusión para piano solo.

Los textos empleados revelan en Schumann un alto nivel de cultura literaria; en conjunto,

los románticos alemanes son los más empleados, así Heine es su poeta predilecto pero a su lado se hallan las grandes figuras de Schiller, Goethe, Mörike, etc., a los que hay que añadir Andersen, Shakespeare, etc.

El *Liederkreis* Op. 39 está escrito sobre textos de Josef von Eichendorff de quien Hugo Wolf y Richard Strauss (en la última de sus *Cuatro últimas canciones*) también habían escogido poesías para sus *lieder*: este poeta (1788-1857), íntimamente relacionado con el movimiento romántico alemán, incluyó la mayor parte de sus mejores obras en *Gedichte* (1837): son textos donde brilla el fulgor típico del momento cultural alemán con melancólicos y vívidos acentos.

Con admirable sencillez y con un refinamiento exquisito, Schumann escribió la música para estos textos tan auténticamente «románticos»; obsérvese cómo el compositor consigue el máximo de expresión con un mínimo de medios. En este aspecto es notabilísima *"Mondnacht"*, una de sus más bellas canciones: escrita en forma antifonal, en 3/8, con la constante repetición de las semicorcheas, la voz repite 4 veces la misma melodía, —en realidad una breve célula—, reza una segunda frase, con el mismo ritmo, variado melódicamente, repite la primera célula y concluye con una variación de la segunda frase: en realidad siete repeticiones de la misma idea inicial, mas el arte y la magia del compositor han sabido variar, ya la parte de piano, ya la expresión musical de tal forma que el resultado es una obra maestra creada con unos medios mínimos: en sus canciones, como en multitud de otras obras pianísticas u orquestales, Schumann se revela como uno de los más interesantes e imaginativos de los compositores de su época: véase a este respecto las palabras que Schönberg escribe sobre él en *Estilo e Idea* (Madrid, 1963) así como en Leibowitz, R.: *La evolución de la música* (Buenos Aires, 1957).

Josep Soler

Colección de Lieder (Eichendorff)

1. **En el extranjero**

De la patria llegan las nubes,
tras el resplandor rojo;
pero hace tiempo ya que murieron el padre y la madre,
y nadie me conoce allí.

Qué pronto, ¡ay!, qué pronto llega la hora tranquila;
descanso también yo, y murmura junto a mí
la hermosa soledad del bosque
y nadie me conoce aquí.

2. **Intermedio**

Tu imagen querida
guardo dentro de mi alma.
En todo momento
me mira sonriente y feliz.

Y mi corazón tranquilo canta para sí
una antigua y bella canción
que volando por los aires
llega presurosa a ti.

3. **Diálogo en el bosque**

Es tarde ya, hace frío,
y cabalgas solitaria por el bosque.
El bosque es grande, tú estás sola,
mujer hermosa, yo te llevaré a casa.—

«Grandes son los fraudes y mentiras de los hombres,
mi corazón está roto de pena,
aquí y allá el cuerno de caza suena extraviado,
ah, ¡huye! ¡no sabes quién soy!»—

¡Qué ricos son los atavíos del caballo y la mujer!
¡Qué hermoso su cuerpo joven!
Ahora te conozco - Dios sea contigo,
¡eres la hechicera Lorelei!—

«Me conoces bien - desde las altas peñas
mi castillo contempla tranquilo las profundidades del Rhin.
Es tarde ya, hace frío,
no vuelvas más a este bosque.

4. **El silencio**

Nadie puede adivinar
qué bien me siento.
Ah, ni un solo hombre,
ni uno solo debe saberlo.

Ni en la nieve hay tanto silencio,
ni tan calladas están las estrellas
en las alturas
como lo están mis pensamientos.

Quisiera ser un pájaro
y volar sobre el mar,
sobre el mar y más allá
hasta llegar al cielo.

5. **Noche de luna**

Era como si el cielo
hubiera besado —suave— a la tierra,
como si ella, en el resplandor de las estrellas
sólo pudiera dormir junto a él.

La brisa acariciaba los campos,
las espigas se arqueaban suavemente,
apenas murmuraban los bosques,
tan clara era la noche.

Y mi alma extendía
amplias sus alas,
volaba sobre países tranquilos
como si volara hacia el hogar.

6. **Hermosa tierra extranjera**

Murmuran las cimas y tiemblan
entre los muros semiderruidos,
como solían hacer a esta hora
los dioses milenarios.

Aquí tras los mirtos
en el secreto esplendor del amanecer,
¿qué me dices, confusa como en sueños,
noche fantástica?

Brillan para mí todas las estrellas
con mirada ardiente y amorosa,
y la lejanía habla embriagada
de una gran felicidad futura.

7. **En un castillo**

Adormecido, al acecho,
arriba está el viejo caballero;
corren sobre él las nubes
y el bosque murmura bajo la barandilla.

Largos los cabellos y la barba,
petrificado el pecho y la chorrera,
está sentado hace cientos de años
en lo alto del barranco solitario.

Fuera hay calma y paz;
todos se han ido al valle,
los pájaros del bosque cantan olvidados
en los arcos vacíos de las ventanas.

Un cortejo nupcial pasa por el camino, abajo,
cerca del Rhin, a la luz del sol;
los músicos tocan alegres,
y la hermosa novia está llorando.

8. **En el extranjero**

Oigo cantar el arroyo
abajo y arriba entre los árboles.
En el bosque, en los murmullos,
no sé dónde estoy.

Los ruiseñores cantan
aquí en la soledad
como si quisieran decir algo
de los hermosos tiempos pasados.

Los destellos de la luna me deslumbran
y veo la casa, tendida en el valle
como si estuviera aquí, debajo de mí.
Y sin embargo, ¡está tan lejos!

Como si en el jardín
lleno de rosas blancas y rojas
debiera esperar mi amada.
Y sin embargo ¡murió hace tantos años!

9. **Melancolía**

Algunas veces puedo cantar
como si fuera feliz,
pero lágrimas secretas me invaden,
el corazón es libre.

Cantan los ruiseñores
en el aire primaveral;
los cantos de melancolía suenan
desde la fosa de su encierro.

Entonces los corazones atienden
y todo se alegra,
pero nadie siente apenas las penas
y la tristeza de la canción.

10. **Crepúsculo**

El crepúsculo ensancha sus alas,
pavorosos se mueven los árboles,
las nubes pasan como en pesados sueños
¿qué significa este temor?

Si tienes un venado preferido,
no lo dejes pacer solo;
los cazadores van por el bosque tocando el cuerno
y desde todas partes se oyen voces.

Si tienes aquí un amigo
no confíes en él en esta hora
por amables que sean sus ojos y sus palabras;
piensa en la guerra, en la paz engañosa.

Lo que hoy desaparece cansado
se levanta mañana renacido.
Algo se ha perdido en la noche,
ten cuidado, vela, está alerta.

11. **En el bosque**

Pasa un cortejo por el monte,
oigo cantar los pájaros,
lucen caballos y jinetes, suenan cuernos de caza.
Es una alegre cacería.

Y en el tiempo de pensarlo, todo se ha perdido a lo lejos,
la noche cubre la tierra,
sólo desde las montañas murmura todavía el bosque,
y yo tiemblo hasta el fondo de mi corazón.

12. **Noche de primavera**

Sobre el jardín, por el aire
oigo pasar las aves emigrantes
que indican ya la primavera.
Abajo en el valle empieza a florecer.

Quiero gritar de júbilo, quiero llorar.
Es mía. Cómo podría dejar de serlo.
Aparecen viejas heridas
con el resplandor de la luna.

Y la luna y las estrellas lo están diciendo,
y en sueños lo murmura el bosque
y lo cantan los ruiseñores.
Ella es tuya, es tuya.

Wolf, Hugo (1860-1903)
Lieder

Muchos ilustres comentaristas no vacilan en considerar al austríaco Hugo Wolf al mismo nivel que su antecesor y compatriota Franz Schubert, monarca indiscutible e indiscutido en el campo del lied. Pero pese a tan extraordinario relieve de la atormentada personalidad de uno de los más prolíficos autores de lieder y de uno de los hombres que mejor definen la etapa conclusiva del movimiento romántico, es muy superior el número de veces que se cita su nombre con los máximos y más ditirámbicos elogios, que no el de las ocasiones en que pueden escucharse sus obras, por lo menos en el mundo latino y mediterráneo. Y es curioso pensar, además, que por el contrario Hugo Wolf se sintió atraído toda su vida por temas procedentes de literatura hispánica, sobre los cuales compuso precisamente algunas de sus mejores páginas.

Nacido en Windischgraz, pueblecito de la Estiria, Hugo Wolf fue contemporáneo de Mahler y de Richard Strauss, y su personalidad es uno de los más claros frutos de toda la experiencia wagneriana que debía desembocar, inexorablemente, en la problemática schoenberguiana. Pero para mejor comprender la compleja posición espiritual y estética de Wolf en aquellos años de honda transformación y evolución de la música europea, no basta con recordar sus estudios en el Conservatorio vienés, la tensión producida con las postreras obras de Wagner, o las demás figuras que preludian la música de nuestro siglo; hay que recordar, además, la especial situación geográfica de su Windischgraz natal (más cercana a la Europa oriental y eslava que a la central y germánica) y, de ahí, las características raciales de los habitantes de la Estiria.

Todo, en ese país y en sus hijos, está dominado por los contrastes y por la compleja suma de elementos nórdicos y meridionales, de germanismo y latinidad, de montes y llanuras, de brumas y sol.

Y toda la vida y la obra de Hugo Wolf trasluce la indeleble huella de tan especial situación, en inestable equilibrio entre dos antagónicos mundos en secular lucha por su victorioso predominio. Tan fuerte llegó a ser esta tensión en el ánimo de nuestro músico, que su físico y su psíquico no pudieron dominarla y las crisis neuróticas, cada vez más frecuentes, terminaron dolorosamente con su vida.

Una vida marcada toda ella con cambios tan bruscos y con tensiones tan contradictorias, fue presidida, al mismo tiempo, por sensibilidad fuera de lo común y por ejemplar nobleza de espíritu. Toda su música (doscientos treinta y dos lieder, algunos coros, dos óperas y algunas páginas instrumentales, nacidas, asimismo, de motivación literaria) es fiel reflejo de tan opuestos elementos, manifestados, principalmente, en su maravilloso ciclo de más de cincuenta canciones sobre poemas del pastor protestante suavo Eduard Mörike (1804-1875), uno de los literatos alemanes que más música ha inspirado.

Siguiendo el principio básico de la esencia del lied, Wolf sabe servir con extremada fidelidad las íntimas necesidades del texto poético, pero, a la vez, sabe servirse del mismo para crear unas estructuras musicales con personalidad propia e inconfundible.

Wolf estaba totalmente convencido —no por orgullosa vanidad, sino por el profundo sentido de responsabilidad que ello le acarreaba— del valor de sus obras: «No puedo creerlo, pero me doy cuenta de que escribo obras maestras, no para nosotros, sino para la posteridad. Desde Schubert y Schumann no se habían escrito lieder como los míos...» Pero también en otra ocasión confesó: «A veces me dan miedo mis propias obras... ¡Suenan tan raro!»

Han pasado los años y las dos sinceras frases de Hugo Wolf mantienen incólume su total vigencia. Sus canciones son auténticas obras maestras, y su lenguaje sigue pareciéndonos, una y otra vez, extrañamente nuevo y original.

Oriol Martorell

La tumba de Anacreonte (Goethe)

Donde florecen las rosas, el parral abraza los laureles,
donde las tórtolas se arrullan y se deleitan los grillos,
¿qué sepultura es ésta que los dioses
tan bellamente adornaron? Aquí reposa Anacreonte.
Primavera, verano, otoño, gozó tan feliz poeta;
del invierno, por fin, el sepulcro le libró.

De una imagen antigua (Mörike)

¡Mira, cómo en el campo florido del verano
junto a cascadas, juncos y cañas,
un niño inocente
juega libre en el regazo de la virgen!
¡Pero allá, en el bosque frondoso
reverdece ya el tronco de la cruz!

El jardinero (Mörike)

En su corcel preferido,
blanco como la nieve,
la más bella de las princesas
cabalga por la alameda.

La arena que esparcí
reluce como el oro
en el camino donde el caballo
trota con gracia.

Sombrerito color de rosa,
que subes y bajas,
deja, a escondidas,
caer una pluma.

Si a cambio
quieres una de mis flores,
toma mil por una,
cógelas todas por ella.

El músico (Eichendorff)

Me gusta pasear
y vivir como pueda,
podría esforzarme quizás
pero no me interesa.

Conozco viejas y hermosas canciones;
en el frío, sin zapatos
salto a la comba
y no sé dónde dormiré.

Se me ofrecen mujeres hermosas,
y de verdad, me gustan;
pero no valgo nada,
no soy más que un pobre sinvergüenza.

Que Dios te conceda un hombre
con casa y corral.
Si estuviera contigo
dejaría de cantar.

Amor insaciable (Mörike)

¡Así es el amor! ¡Así es el amor!
No se calma con besos:
¿Quién es el necio que piensa llenar
la criba con agua vana?

Y si vivieras mil años
y besaras eternamente,
no agotarías el placer.
El amor tiene en cada momento
nuevas exigencias de goce.

Mordemos los labios heridos,
besamos a la muchacha sometida,
como una oveja bajo el cuchillo.
Dicen sus ojos: «Un poco más.
No importa el dolor.»

¡Así es el amor! Y así será
mientras exista.
Y así, no de otro modo
amó Salomón, el Rey sabio.

Tres canciones del «Cancionero español»

Cubridme con flores
(Atribuida a María Doceo)

Cubridme con flores,
que muero de amores;
Porque de su aliento el aire
no lleve el amor sublime,
cubridme;
sea, porque todo es uno,
alientos de amor y olores
de flores;
De azucenas y jazmines
aquí la mortaja espero;
que muero;
si me preguntáis de qué,
respondo en dulces rigores:
de amores.

Todos duermen, corazón (Anónimo)

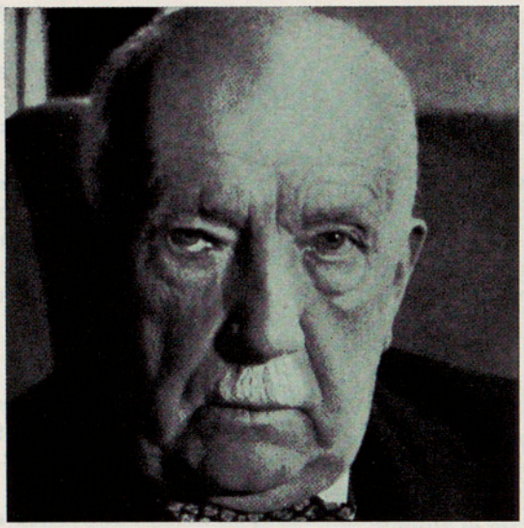
Todos duermen, corazón,
todos duermen y vos non.
El dolor que habéis cobrado
siempre os terná desvelado,
qu'el corazón lastimado
recuérdale la pasión.

Niña, si a la huerta vas (anónimo-Heyse)

Niña, si a la huerta vas
coge las flores más lindas
Ah, cuando en la huerta estés
tendrías que cogerte a ti misma.

Todas las flores ya saben
que eres bella sin igual.
Y las flores que te ven
pierden color y gracia.

Más bellos que las rosas
son los besos de tu boca,
acaba el encanto de las flores
sólo donde el tuyo empieza.



Strauss, Richard (1864-1949)
Lieder de Richard Strauss

Sería presuntuoso intentar resumir, en esta breve presentación a unos «Lieder» de Richard Strauss, la biografía del compositor muniqués o situar las principales características y constantes de su obra en el contexto general de la música postromántica y moderna. Y sería presuntuoso, ante todo, porque pocos músicos son tan conocidos de nuestro público y gozan de tanta fama y celebridad. Pero si muy a menudo pueden escucharse y se aplauden sus más representativas partituras orquestales y sus dramáticas óperas, son mucho más escasas las ocasiones en las que se tiene ocasión de profundizar en el conocimiento de sus numerosos Lieder, cuya cifra total rebasa ampliamente el centenar y a través de los cuales queda exactamente definido el carácter, el estilo e, incluso, la técnica de su autor.

Strauss —el Strauss de los grandiosos poemas sinfónicos y el de las óperas, desde *El Caballero de la Rosa* a *Elektra* o *Salomé*— está por entero inmerso en sus breves páginas líricas, que condensan de manera concisa y diáfana todas sus virtudes y —¿por qué negarlo?— también todos sus defectos. Y al escuchar cualquiera de sus Lieder se nos aparece de inmediato su inconfundible temperamento pictórico, capaz de evocar —con un solo trazo— un ambiente, una situación, un personaje, un anecdótico episodio, un determinado estado de ánimo. A fin de cuentas, y en mucho mayor grado que cualquier otro compositor de Lieder, todas y cada una de sus canciones son a la vez un descriptivo y evocador poema o una compleja trama escénica (una ópera) en potencia, o la esquemática y básica síntesis de unos y otros. Y si pasamos del citado plano expresivo y estructural al puramente técnico y gramatical, también nos encontramos con que el paralelismo es absoluto y total. Me referiré, como ejemplo claro y suficiente, a un solo aspecto: el colorístico, en el que es verdaderamente genial ver cómo con el diálogo de la voz humana y del piano, Strauss llega a sugerirnos toda la extraordinaria riqueza de su exhuberante paleta instrumental, sin que, no obstante, jamás deje de tratar la voz y el piano con excepcional propiedad y con entero conocimiento de sus peculiaridades y particularidades. Finalmente, todavía quisiera señalar otra característica esencial en estas breves páginas —característica también siempre presente en toda la obra de Strauss—, y es su enorme e invencible poder de captación. Objetivamente, y debido a causas muy diversas, podemos estar más o menos dispuestos a captar apriorísticamente la técnica y la estética straussiana, pero, al mismo tiempo, nos es absolutamente imposible resistir, en el momento de su audición, al vigoroso impacto emotivo —sincero o ficticio, ¡tanto da!— de su lenguaje musical.

Oriol Martorell

Mañana (Mackay)

Mañana, otra vez, volverá a salir el sol
y por el camino, por mi camino,
volverá a unirnos a nosotros, los felices,
en la tierra resplandeciente.

Y llegaremos lenta y suavemente
a la playa ondeante y azul,
mirándonos mudos a los ojos
hasta que nos cubra el silencioso mundo de
la felicidad.

Llevo mi amor (Henckell)

Llevo conmigo mi amor silencioso
en mi pensamiento y en mi corazón.
El haberte encontrado, querida mía,
alegra los días que me fueron destinados.

Y aunque el cielo se obscurezca, en la noche
negra
luce clara la dorada esperanza de mi amor.
Sufro por el mundo injusto,
que se cieguen los perversos ante la pureza
de tu candor.

Ensueño en el alba (Bierbaum)

Anchos prados en el crepúsculo.
El sol declina, brillan las estrellas.
Voy en busca de la mujer más bella
por los prados, en el crepúsculo,
por los setos de jazmín.

Por el crepúsculo en el país del amor.
No me apresuro, no corro.
Me atrae un aire suave
por el crepúsculo en el país del amor,
en una luz azul.

Día de difuntos (Gilm)

Deja sobre la mesa la gualda olorosa,
trae las últimas flores rojas
y hablemos de amor
como en el mes de mayo.

Dame la mano para que acaricie en silencio
y no me importa que nos vean,
dame una sola mirada tierna
como en el mes de mayo.

En cada tumba hay flores y olor.
Un día libre al año para los muertos.
Ven a mi corazón para que te abrace
como en el mes de mayo.

Descansa, alma mía (Henckell)

No hay un soplo de aire,
en reposo está el bosque,
brillan en las hojas luces misteriosas
más resplandecientes que rayos de sol.

Descansa, descansa, alma mía,
tus tormentos son salvajes,
gritaste y temblaste
como el mar enfurecido.

Fueron momentos violentos
que angustian el corazón y la mente.
Descansa, descansa, alma mía,
y no pienses en amenazas.

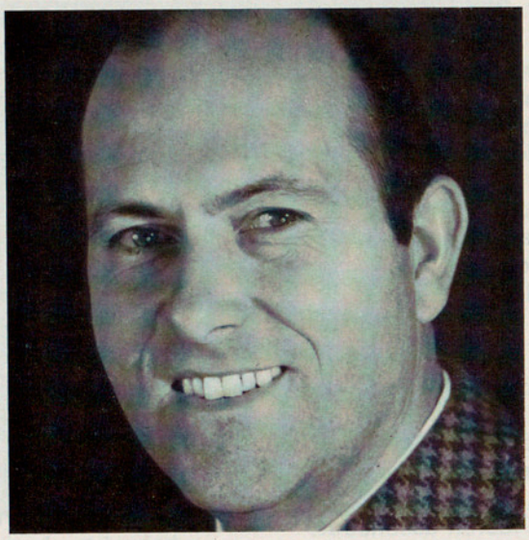
Invitación secreta (Mackay)

Arriba, levanta hacia la luna la copa que reluce
y bebe con los amigos, curado ya tu corazón.
Y con la copa en alto, mírame en secreto,
yo sonrío, y bebo tranquilo como tú.

En silencio, conmigo, mira el ejército
de los honrados parlanchines, no los
desprecies demasiado.
No, levanta la copa que reluce, llena de vino
y déjala ser feliz en el banquete ruidoso.

Y una vez saciado el hambre, acallada la sed,
olvida ya los alegres camaradas,
sal al jardín, a los rosales,
donde yo estaré esperando como antes.

Y me hundiré en tu pecho, sin que lo esperes,
y beberé tus besos como entonces,
y buscaré en tus cabellos el resplandor de las
rosas.
¡Oh, ven, maravillosa, ansiada noche!



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 Opera de Viena, de la que en 1956 fue nombrado solista, puesto que desempeña en la actualidad. Desde 1964 es profesor en la Escuela Superior de Música de Graz. Ha realizado numerosas jiras por toda Europa, interviniendo con el mayor éxito en conciertos, oratorios y recitales. Su colaboración es solicitada anualmente en el Japón. Ha grabado numerosísimos discos, entre los que destacan las dos grandes Pasiones y numerosas Cantatas de Bach para la casa Teldec (Telefunken-Decca).

Se presentó en Barcelona el 8 de octubre de 1963 como solista del «Canto de la Tierra», de Mahler, dentro de I Festival Internacional de Música, volviendo a colaborar posteriormente en otras ediciones de este Festival.

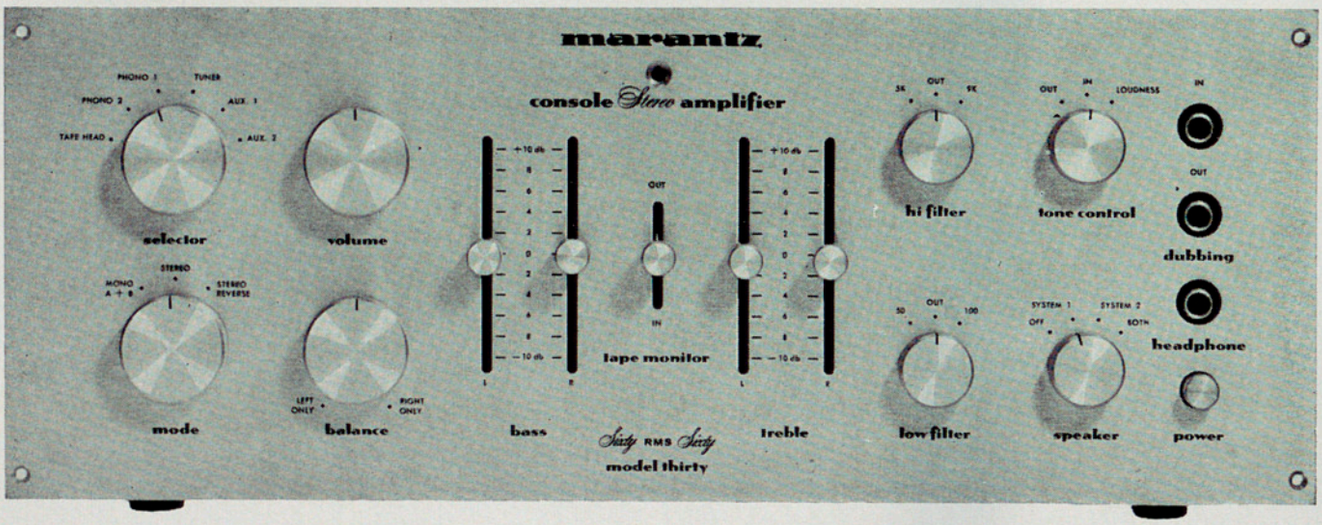
JOSEP M.ª MALLOL SUAZO - Figura en repòs

EXPOSICIONS TEMPORADA 1971-72

JOSEP MOMPOU - JOSEP SERRA LLIMONA
JOSEP M.ª MALLOL SUAZO - JULIAN GRAU - SANTOS
JOSEP DE TOGORES - IGNASI MUNDÓ - PERE PRUNA
FRANCESC TODÓ - SIMÓ BUSOM
JOSEP M.ª PRIM - EMILI GRAU - SALA

SALA PARÉS - Petritxol, 5 - Barcelona

SU SONIDO



ARGUMENTO DEFINITIVO DE MARANTZ

VIETA

VIETA AUDIO ELECTRONICA S.A.

XVII CONCIERTO

Miércoles, 27 de octubre de 1971,
a las 22.15

PALACIO DE LA MUSICA

MUSICA NOVA DI VARSOVIA
Michal Wesolowski, piano
Jerzy Artysz, barítono
Krzysztof Jakowicz, violín
Krzysztof Grochowski, flauta

I

BAIRD
Dos Sonetos de Amor, de Shakespeare, para barítono y piano (1.ª audición en Barcelona)

N.º 31: «Thy bossom is endeared with all hearts» («Tu seno se ha enriquecido con todos los corazones»)
N.º 97: «How like a winter hath my absence been» («Qué semejante a un invierno ha sido mi ausencia»)

SZYMANOWSKI
«Mitos», Op. 30, tres poemas para violín y piano

Fontaine d'Arethouse
Narcisse
Driades et Pan

SZYMANOWSKI
«Schérézade», Op. 34 n.º 1 (del ciclo «Masques»), para piano

GORECKI
Tres Diagramas para flauta sola
(1.ª audición en Barcelona)

II

LUCIUK
«Narzedzie swiatla» («El instrumento de la luz»), ciclo de canciones para barítono y piano
(1.ª audición en Barcelona)

«Motto»
«L'allée»
«Dans le jardin»
«Occident et Orient»
«Fragment»
«Con passione»

MAKSYMIUK
Animazione II, para violín y piano
(1.ª audición en Barcelona)

KOTONSKI
Pezzo per flauto e pianoforte
(1.ª audición en Barcelona)

KAZANECKI
«Antiphonos», para barítono, flauta, violín y piano (estreno mundial)

Baird, Tadeusz (1928)
Cuatro Sonetos de amor

Tadeusz Baird nació en 1928 en Grodzisk Mazowiecki.
Ha estudiado particularmente composición durante la segunda guerra mundial con B. Woytowicz y K. Sikorski, después estudió en la Escuela Superior de Música de Varsovia de 1947 a 1951 con P. Rytel y P. Perkowski. Estudió además piano con T. Wituski y musicología en la Universidad de Varsovia. Sus obras han sido interpretadas en la mayoría de los países del mundo. Ha obtenido numerosos premios polacos y extranjeros, entre los que destacan el Premio Artístico del Estado Polaco (1950), dos veces el Premio del Estado (1951, 1964), tres veces el 1.er Premio de la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO (1959, 1963, 1966), el Premio del Ministerio de la Cultura y el Arte (1962), el Premio de Música de la ciudad de Köln (1963), el Premio anual de la Unión de Compositores poloneses (1966, por el conjunto de su obra) y el Premio Serge Koussevitzky (1968).

Los *Cuatro Sonetos de amor* para barítono y orquesta fueron compuestos en 1956 como ilustraciones musicales para unas representaciones de «Romeo y Julieta».

Tanto las circunstancias en que esta obra fue escrita y su estilo claramente no-contemporáneo —volviendo a Mahler y combinando una estilización de la música de la época de Shakespeare— podrían sugerir que se trata de una composición marginal en el arte de uno de los principales compositores polacos contemporáneos.

Sin embargo, el encanto irresistible de esta música, la autenticidad de sus emociones líricas y su consciente regresión a los compositores tan queridos del corazón de Baird, nos hace tener esta obra en gran estima. Quizás es ésta una de las más íntimas y características manifestaciones del arte de Baird, de un artista que parece haberse perdido en una época que de hecho le es extraña.

De los cuatro sonetos, de los que hizo posteriormente una reducción para voz y piano, se han incluido dos en este programa, correspondientes a los Sonetos XXXI y XCVII:

Soneto XXXI

Tu seno se ha enriquecido con todos los corazones que al faltarme suponía muertos.

Allí reinan el Amor y todas las amorosas cualidades del Amor, y allí también todos aquellos amigos que creía enterrados.

¡Cuán piadosas lágrimas de duelo ha substraído a mis ojos la religiosa efusión de mi ternura, en tributo de los muertos, que ahora no se me aparecen sino como seres que han cambiado de sitio para refugiarse en tí!

Tú eres la tumba en que reside mi sepultado amor, ornado con los trofeos de mis cariños anteriores, que te han dado toda la parte que tenían de mí. Esta riqueza de muchos te pertenece ahora a ti solo.

Veo en ti las imágenes que amaba; y tú —que todas las contienes— me posees todo entero.

Soneto XCVII

¡Qué semejante a un invierno ha sido mi ausencia lejos de ti, gozo del año fugaz!

¡Qué heladas he sentido! ¡Qué tristes días he contemplado! ¡Qué desolación de viejo diciembre por todas partes! Y, sin embargo, estos días de alejamiento eran días de estío; la fructífera otoñada dilatábase con rica progenie, llevando la exuberante carga de la primavera, como vientres de viudas encinta después del fallecimiento de sus esposos.

Pero esta abundante prole no me parecía sino una esperanza de huérfanos y un fruto contranatural, porque el estío y sus placeres te acompañan; y tú ausente, los pájaros mismos se quedan mudos.

O si gorjean, es con acento tan melancólico, que palidecen las hojas, temiendo la proximidad del invierno.

Szmanowski, Karol (1882-1937)
«Mitos» y «Máscaras»

Nacido en 1882 en Tymoszówka y muerto en Lausanne en 1937, puede considerarse a Szymanowski como el gran compositor nacional polaco. Discípulo de Z. Noskowski, en 1927 fue nombrado director del Conservatorio de Varsovia y en 1930 primer Rector de la Escuela Nacional de Música de Varsovia. El mismo año recibió el título de Doctor Honoris Causa en la Universidad Jagielloniana. Es sin duda alguna el compositor polaco más importante de la primera parte del siglo XX, y el más conocido por todo el mundo. En su obra, muy numerosa, adaptó a la música polonesa los adelantos y conquistas de la música europea contemporánea y a través de una creativa síntesis alcanzó la cristalización de su estilo original. Es el guía espiritual de la más joven generación de compositores polacos, a los que ha abierto nuevos horizontes europeos.

Las obras incluidas en este programa son de las más difundidas en Europa, muy características de la personalidad de Szymanowski, y sus títulos son lo suficientemente expresivos para que tengamos que comentarlos detalladamente.

Gorecki, Henryk Mikolj (1933)
Tres Diagramas

Henryk Mikolaj Gorecki nació en 1933 en Czernica (Alta Silesia). Estudió composición con B. Szabelski en la Escuela Superior de Música de Katowice, que complementó más tarde en París. En 1958 ganó el Premio de Arte para Jóvenes Compositores de la provincia de Katowice y en 1960, con su obra *Monologues I*, el Primer Premio en el Círculo de Juventud de la Unión de Compositores Polacos. En 1961, con *Symphonie 1959* el Primer Premio en la Bienal de Jóvenes en París, en 1967 su obra *Refrain* fue premiada por la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO, y en 1968, con la *Cantata* para órgano, ganó el Primer Premio del Concurso de Composición de Szczecin. En 1970 fue premiado por la Unión de Compositores Polacos. Forma parte del grupo de compositores vanguardistas de Polonia. Sus *Diagramas* para flauta sola, escritos en 1959, ocupan sin duda una posición importante entre las realizaciones de Gorecki. Esta obra es un estudio de la aplicación de técnicas aleatorias y por consiguiente de métodos de composición que dejan al intérprete la libertad de modelar la forma definitiva de la tonalidad de la obra. Como en otras composiciones de este tipo cada ejecución es una de las numerosas versiones posibles para reflejar la intención general del compositor. Aunque el título de la obra podría sugerir unas relaciones con el llamado «arte gráfico musical» y los ensayos de nuevos símbolos de escritura, Gorecki indica las diferentes estructuras de una manera monovalente desde el punto de vista musical.

Luciuk, Juliusz (1927)
El instrumento de luz

Juliusz Luciuk nació en 1927 en Brzeznica. Estudió musicología con Z. Jachimecki en la Universidad Jagielloniana, y composición con S. Wiechowicz en el Colegio Nacional de Música de Cracovia.

Perfeccionó sus estudios en París, con Nadia Boulanger y Max Deutsch. Entre otros premios ganó una Medalla de Plata en el Concurso Internacional de Composición de Vercelli en 1960 por su obra *Sueño floral*, y su *Pour un ensemble* ganó el Premio AVRO de la Radio Holandesa en el Concurso Internacional de Composición de Bilthoven en 1962.

La obra «El instrumento de la luz» es un ciclo de 6 canciones sobre textos de Julian Przybos, dedicado a Nadia Boulanger:

El instrumento de la luz (Julian Przybos)

1. **Motto**
Sangra la noche
su sien muerta de luz

2. **La alameda**
Nunca me huiste, y sin embargo
te alejas de mí;
hacia lo más recóndito de la alameda:
sobre un doble recuerdo.

3. **En el jardín**
Deslumbrado, no vi la rosa:
el día no era más que la sombra de su
perfume.

4. **Fragmento**
Penetró en el bosque,
mitigado de pronto por los fríos matorrales,
por la sorda tiniebla,
y emergió ampliado por las cimas,
más ancho que toda la claridad cantante.
Hirió hasta el cénit el ardor meridiano.
El aire habló: no asustéis a los pájaros.

5. **Con passione**
Sobre la tierra encomendé
mi hoguera al sol.
Deja, ¡oh, lenguaje!,
esta claridad sin palabras.

Maksymiuk, Jerzy (1938)
Animazione II

Jerzy Maksymiuk es uno de los más interesantes jóvenes compositores de Polonia. Se dice de él en los círculos musicales polacos que por tratarse de un compositor es increíblemente musical. El chiste, sin embargo, no deja de reflejar una cierta realidad.

Nacido en 1938, tiene ya 3 diplomas (composición, dirección de orquesta y piano) de la Escuela Nacional de Música de Varsovia. En los tres campos ha conseguido ya muchos éxitos.

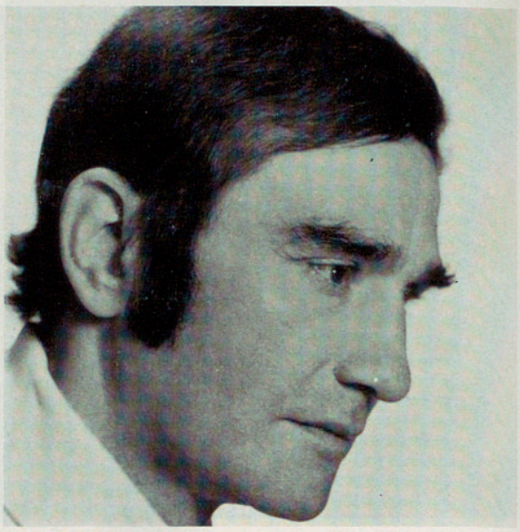
Empezó su carrera como pianista, ganando el 1er. Premio en el Concurso Paderewski de Bydgoszcz. Se especializó en la interpretación de música contemporánea e hizo diversas jiras europeas.

Entretanto empezó a dirigir como asistente en la Opera de Varsovia, consiguiendo un gran triunfo con «Las bodas de Fígaro». Dirige corrientemente la Filarmónica de aquella ciudad en la que ha programado gran número de obras contemporáneas.

Tiene a su cargo los conciertos de cámara de la Unión de Compositores en Varsovia, y la Orquesta infantil de Varsovia.

Su actividad como compositor es también muy grande y muchas de sus obras han sido interpretadas en Polonia, Dinamarca, Checoslovaquia, Alemania, URSS y Yugoslavia.

Fue premiado en el Concurso Fitelberg de Katowice y en el Concurso Malawski de Cracovia.



Kotonski, Wlodzimierz (1925)
Pezzo per flauto e pianororte

Wlodzimierz Kotonski nació en 1925 en Varsovia. Estudió composición con P. Rytel y T. Szeligowski en la Escuela Nacional de Música de Varsovia. Está muy vinculado a la vanguardia musical europea. Es colaborador del Estudio Experimental de la Radio Polaca (música concreta). Sus obras han sido interpretadas en numerosos festivales, como el de la S.I.M.C., el Otoño de Varsovia, la Bienal de Venecia y otros.

En su *Pezzo per flauto e pianoforte*, el ritmo de la parte de la flauta es libre y el compás es, en principio, irregular. Sin embargo debe existir una sincronización con el piano después de cada ocho compases de este último. La parte de piano se toca independientemente de la de la flauta en un tiempo común uniforme. El ritmo debe ser estrictamente conservado.

Kazanecki, Waldemar (1929)
«Antiphonos»

Waldemar Kazanecki, nacido en 1929, estudió en Katowice con Jan Gawlas y Stefan Kisielewski. Colabora también con el Estudio Experimental de la Radio Polaca, en Varsovia. Ha compuesto la música de muchas películas y sus obras han sido interpretadas en diversos festivales internacionales, como el «Otoño de Varsovia 1971», la «Bienal de Zagreb 1971», el «Cleveland Arts 1971», así como en conciertos en Austria, Francia, Italia, Yugoslavia, Berlín occidental y USA.

Antiphonos, obra en un solo movimiento para voz, flauta, piano y violín, ha sido escrita expresamente para el IX Festival Internacional de Música en Barcelona. El texto, latino, se basa en un corto fragmento de la «Summa Theologica» de Santo Tomás de Aquino, que trata de la definición de la obra de arte, y está escrita sin división de compases.

Juventudes Musicales de Polonia

Musica Nova di Varsovia

El Conjunto «Musica Nova di Varsovia» fue fundado por las Juventudes Musicales de Polonia para dar a conocer la música de los jóvenes compositores de su país y las obras de los más importantes compositores, vanguardistas o clásicos, del siglo XX. Está formado por jóvenes solistas, muy destacados en sus respectivas especialidades en la vida musical polaca.

La formación de cámara venida a Barcelona está formada por los cuatro solistas siguientes:

MICHAL WESOLOWSKI, pianista, diplomado del Conservatorio de Varsovia y becado por el Gobierno Francés para estudiar con Vlado Perlemuter y Suzanne Roche. Debutó en Varsovia en 1959 y después ha dado numerosos conciertos en Polonia, Suiza, Francia, Alemania, Portugal y Noruega.

JERZY ARTYSZ, barítono, laureado del Conservatorio de Varsovia, perfeccionó sus estudios en Milán, con Maria Carbone. Ganó el 3.er Premio en el Concurso de Moscú (1957) y el segundo en los de Toulouse (1959) y Ginebra (1960), habiendo dado numerosos recitales y grabado para las principales emisoras, en Polonia, Italia, Francia, Suiza, Alemania y Checoslovaquia. Actualmente es primer barítono solista en la Opera de Varsovia.

KRZYSZTOF JAKOWICZ, violinista, diplomado de la Escuela Superior de Música de Varsovia. Completó sus estudios en la Universidad de Indiana con Gingold (violín) y Janos Starker (música de cámara). Ganó el Concurso Internacional de violín en Poznan y ha efectuado jiras de conciertos en Checoslovaquia, Italia, URSS y Hungría.

KRZYSZTOF GROCHOWSKI, flauta, nacido en 1946 en Varsovia, estudió en la Escuela Superior de Música de esta ciudad. Ha participado repetidamente en el Festival «Otoño de Varsovia» como solista y miembro de conjuntos de cámara.

ASAHI
PENTAX

XVIII CONCIERTO

Sábado, 30 de octubre de 1971
a las 22.15

PALACIO DE LA MUSICA

ORQUESTA SINFONICA JAPONESA YOMIURI, DE TOKYO

Director:
HIROSHI WAKASUGI

(Misión cultural del gobierno japonés)

I

STRAUSS
Don Juan, Op. 20

MAYUZUMI
Bugaku (1.ª audición en Barcelona)

II

BRAHMS
Sinfonía N.º 1, en do menor, Op. 68

Un poco sostenuto. Allegro
Andante sostenuto
Un poco allegro e grazioso
Adagio. Piú 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 musical, 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 lírica-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, Tschaikowsky y 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 Tschaikowsky, 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: «...voy 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 distanciación 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 influir 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 austríaco Niembusch 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, quisiera 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

Mayuzumi, Toshiro (1929)
Bugaku

Esta música de ballet fue escrita en la primavera de 1962 por encargo del New York City Ballet. Aunque Mayuzumi había escrito ya antes un ballet, éste fue su primera composición coreográfica realmente importante, para gran orquesta. Balanchine, el famoso coreógrafo, le pidió que escribiera un ballet que tuviera al Japón como tema, y que lo hiciera «lo menos música de ballet posible, más bien pura música de concierto». «Lo mínimo que quisiera», dijo, «es que lo escriba con un contrapunto de delicados enredos de armonías y tonalidades, como encontramos en el *GAGAKU* japonés». Y después de considerarlo mucho, encontró una concepción que le permitiría hacer algo semejante a la música tradicional de *BUGAKU*. Y compuso una obra consistente en dos secciones con una pausa en medio a la forma *BUGAKU* de la danza de la izquierda y la danza de la derecha. Sin usar ninguno de los instrumentos tradicionales japoneses, consiguió reproducir sus timbres característicos, como se puede apreciar fácilmente. La obra nos recuerda el *BUGAKU* genuino, y al mismo tiempo muestra su personalidad musical única en la estética dramática de la sensualidad —la música es dinámica y estéticamente sensual— haciendo una estética de Eros. El estreno de la obra por el New York City Ballet en marzo de 1963 causó sensación y se convirtió en parte del repertorio habitual de la compañía. Como obra de concierto, fue interpretada por primera vez en el Festival de Osaka, en abril 1966 por Iroyuki Iwaki y la Orquesta Sinfónica NHK, y ha sido ejecutada en diversos países. Ganó el Premio de Osaka en 1967.

(La primera sección):
La obra empieza con una introducción que imita la forma de *NETORI* tocada al principio del *BUGAKU* para dar al público el tono musical y afinar luego todos los instrumentos según este tono. Uno de los segundos violines toca *legato* la cuerda en *mi* abierta, y luego van entrando las otras cuerdas una tras otra con un *glissando non vibrato*. Gradualmente se va transformando en un creciente *portamento* por las cuerdas como si fuera el sonido ascendente del *HICHIRIKI*, un pequeño instrumento de caña japonés. Al poco tiempo se unen los instrumentos de viento y la obra continúa creciendo, mostrando un movimiento sonoro similar al del *HYOJO-GOSHORAKU NO KYU*, extendido sobre el ritmo constante del grupo de percusión, todos en compás 4/4. Este pasaje puede considerarse como una parte de una danza dinástica en *BUGAKU*. A veces crece en una tumultuosa mezcla de tonalidades, muriendo después en un sereno período sonoro. Se va apaciguando gradualmente, absorbidos de nuevo por los sonidos *SHO* y *HICHIRIKI* precentes, y el número de instrumentos va disminuyendo hasta quedar al final un solo violín.

(La segunda sección):
La percusión bate un ritmo continuo y constante en compás 2/2, o *TADA-BYOSHI* en el idioma musical japonés. Se les unen los instrumentos de viento, piano y más percusión, creando un universo musical muy sereno. De repente irrumpen las cuerdas con unas rápidas series descendientes de notas. Esta parte, correspondiente a la danza de la izquierda en el *BUGAKU*, está basada en la forma de *JO-HA-KYU*. En este punto estamos en la sección *JO*, en la que sólo está fijado el percutir del címbalo, mientras el viento toca la melodía, produciendo un efecto muy complejo.
La sección *HA* empieza con un *tempo* lento y luego entran las trompas y otros instrumentos de viento en una especie de canon, *crescendo*. Explota violentamente, y de repente nos encontramos en la sección *KYU*, una danza rápida en un ritmo violento y continuo de cuerdas y percusión. Finalmente un instrumento de viento cierra esta sección con una melodía. Entonces, en la atmósfera elegante de las cuerdas, la danza dinástica de la primera sección reaparece como *coda*, que concluye la obra después de un repentino *crescendo*.

Para la coreografía del ballet, Balanchine no hizo ningún intento de copiar ningún movimiento del *BUGAKU*. El director artístico David Hayes dibujó el decorado anaranjado y verde, que recordaba un patio chino, y en él danzarines y bailarinas bailaban el movimiento del sonido como en un sueño. Lo vi representar tres veces en New York. La bailarina llevaba unas mallas blancas, y llevaba el cabello atado a la manera oriental, con una decorativa flor. El bailarín con una cabellera anudada llevaba una especie de traje de ceremonial (vestidos diseñados por Karinska). Para un ojo japonés también ellos parecían chinos. El *Paso a dos* bailado por Allegra Kent y Eduardo Villera era excelente de una manera opresiva. Se abrazaban con movimientos lentos, sensuales como en una escena de alcoba, continuando en una danza sensual.
Balanchine no dibujó ninguna imagen determinada del Japón, pero con su estilo de ballet inimitable, mostró la calma y movimiento orientales, la sensualidad y la serenidad que salen de su propio interior.

Kuniharu Akiyama

Brahms, Johannes (1833-1897)
Sinfonía 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 exprimieron 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.

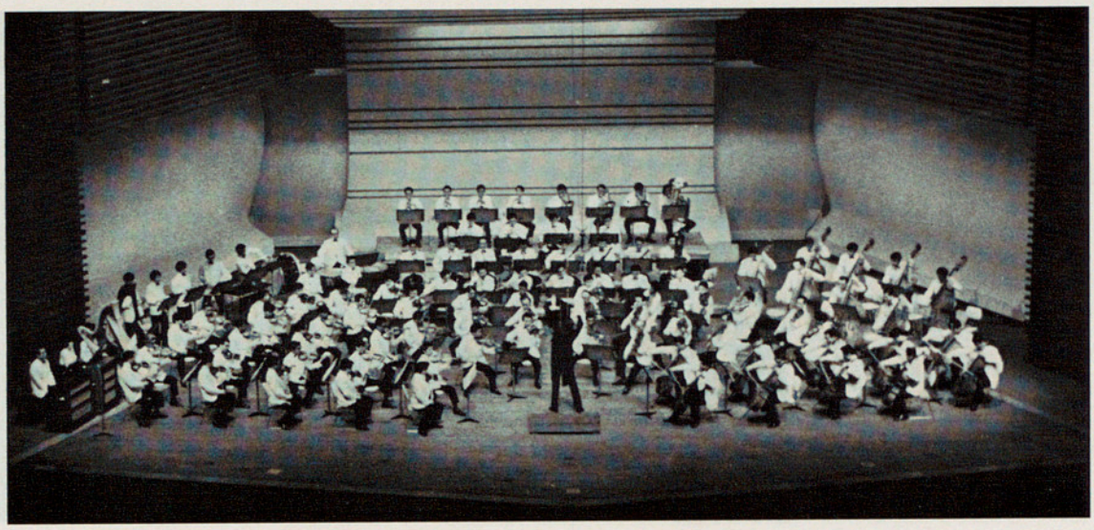
Schubert, Mendelssohn y Schumann no alcanzan ciertamente la densidad técnica beethoveniana. En cambio, avanzan por el camino de la sentimentalidad romántica, iniciada en el siglo XVII por fecundación sobre la sinfonía del espíritu del lied, como hemos dicho.

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 (1853) 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 enternecimiento 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 Tschaikowsky. 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 entrejuego 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 *Novena* 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

La Orquesta Sinfónica Japonesa Yomiuri

La Orquesta Sinfónica Japonesa Yomiuri es la primera orquesta enviada al extranjero por el gobierno japonés en misión cultural oficial. Fundada en abril de 1962, la Orquesta Sinfónica Japonesa Yomiuri está financiada y sostenida por tres de los organismos más importantes del Japón: el periódico «Yomiuri Shimbu» (con una tirada de ocho millones de ejemplares), la cadena de televisión japonesa y la Compañía Yomiuri de televisión. En cinco años la orquesta se ha convertido en una de las mejores del Japón, poniéndose al nivel de las mejores orquestas internacionales. Al fundar esta orquesta, tres de las más importantes empresas japonesas deseaban «promover los intercambios culturales internacionales y alentar y desarrollar el gusto por la música en el pueblo japonés».

Para ello fundaron esta orquesta de cien músicos, escogidos por concurso entre los mejores del Japón. En el momento de la creación de la orquesta, la edad media de los mismos era de veintiocho años.

Seis meses más tarde la orquesta daba su primer concierto y un año después empezaba la temporada de abono.

Actualmente, la actividad de la orquesta se divide como sigue:

—diez conciertos anuales de abono y catorce populares
—cincuenta conciertos vendidos a empresarios de todo el país
—ciento cincuenta conciertos televisados (su principal actividad)
—grabaciones de discos (en 1969 grabaron 17 discos).

En septiembre de 1967 la orquesta hizo su primera jira a los Estados Unidos y el Canadá bajo la dirección de Arthur Fiedler, siendo calificada de «milagro» por la prensa.

Entre los grandes directores que la han dirigido recientemente cuentan Leopold Stokowski, Witold Rowicki, André Vandernoot, Aaron Copland, Aram Kachaturian, Hans Schmidt-Isserstedt, Fritz Rieger, Serge Baudo, René Klopfenstein... con solistas de la categoría de Arthur Rubinstein, Henryk Szeryng, Rudolf Serkin, Jean-Pierre Rampal, Gyorgy Cziffra, Leonid Kogan, etc.

Es admirable el esfuerzo realizado por la Compañía Yomiuri desde 1924 para desarrollar actividades culturales en el Japón. Gracias a ellos muchos artistas y orquestas europeos han podido actuar en aquel país. La Compañía Yomiuri fue también la primera en adoptar la TV en color.

Actualmente la Compañía, establecida en Osaka, está construyendo una nueva torre de cuatrocientos metros de altura que será la más alta del mundo. Aparte de la NHK, la orquesta oficial de la Radio gubernamental japonesa, la Orquesta Sinfónica Japonesa Yomiuri es la única orquesta del país que recibe una ayuda semejante.

Hiroshi Wakasugi

Nacido en Tokyo en 1935, Hiroshi Wakasugi, el director titular de la Orquesta Yomiuri es uno de esos directores brillantes y fascinantes que han surgido en nuestra época; ha sido llamado el «Lorin Maazel» japonés. De niño, formaba parte de diversos coros y más tarde fue pianista y director asistente de la Compañía de Opera Fujiyara, mientras estudiaba economía en la Universidad Keio.

Pero pronto cambió sus proyectos. En 1956 entró en la Universidad de Arte de Tokyo, en su sección vocal y dirigió, como asistente, más de treinta óperas. En 1959 ingresó en la sección de dirección de la misma Universidad. Graduado en 1963, estudió dirección de orquesta con los más famosos maestros japoneses, viajando también a Europa. Al regresar al Japón, ingresó en la Orquesta NHK.

En 1964 fue nombrado director titular de la Orquesta Sinfónica Japonesa Yomiuri, con la que pudo demostrar la versatilidad de su talento y su amplísimo repertorio que incluye tanto la «Novena» de Beethoven como la «Fantástica» de Berlioz, el «Martirio de San Sebastián» de Debussy o la «Pasión según San Lucas» de Penderecki.

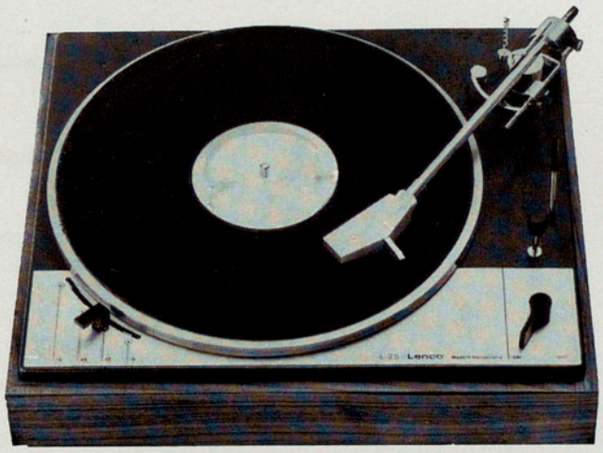
Gran amante de la música contemporánea japonesa, actuó frecuentemente en los Festivales de Música Contemporánea de Tokyo, en los que dirigió más de veinte obras en primera audición y treinta óperas modernas.

Ha dirigido todas las orquestas japonesas importantes, pero es a su orquesta a la que ha consagrado más tiempo, para convertirla en una de las mejores orquestas actuales.

Lenco

EL MUNDIALMENTE FAMOSO GIRADISCOS-TRANSCRIPTOR.
OBRA MAESTRA DE LA PRECISION SUIZA.

Imprescindible en un equipo musical de *Estereofidelidad* tanto para el aficionado como para el profesional más exigente.



MODELO **L-75**

Y no olvide el LENCOCLEAN, para prolongar la vida de sus discos y eliminar los molestos ruidos de superficie. Adaptable a cualquier modelo LENCO u otro tocadiscos.

Cápsula magnética GOLDRING, complemento ideal de los giradiscos-transcriptor LENCO.

MODELO **B-52**

L-1-70

IMPORTADOR Y DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA

Pro-Son

EXPERTOS EN *Estereofidelidad*

AVDA. GMO. FRANCO, 415-BARCELONA-8
TELEFONOS 227 74 90 - 228 07 89
TELEGRAMAS PROSON. BARCELONA

Ruego me envíe, sin compromiso, información sobre:

- MODELO L-75 ☐
- MODELO B-52 ☐
- LENCOCLEAN ☐
- CAPSULAS GOLDRING ☐

NOMBRE _____

_____

DIRECCION _____

SONY
SONY
SONY
SONY
SONY
SONY
SONY
SONY
SONY

SONY

radios televisores magnetófonos magnetoscopios alta fidelidad

XIX CONCIERTO

Domingo, 31 de octubre de 1971
a las 18.30

PALACIO DE LA MUSICA

CONCIERTO DE CLAUSURA

ORQUESTA SINFONICA JAPONESA YOMIURI, DE TOKYO

Dirección:
RENE KLOPFENSTEIN

(Misión cultural del gobierno japonés)

I

MOZART
Las bodas de Fígaro (Obertura), K. 492

MOZART
Sinfonía N.º 41, en do mayor, K. 551, «Júpiter»

Allegro vivace
Andante cantabile
Menuetto: Allegretto
Molto allegro

II

BEETHOVEN
Sinfonía N.º 7, en la mayor, Op. 92

Poco sostenuto. Vivace
Allegretto
Presto
Allegro con brio

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)
Las bodas de Fígaro: Obertura

Las bodas de Fígaro (K. 492), acabada de componer el 29 de abril de 1786 en Viena, viene precedida de una breve *obertura*, *Presto* para 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, timbales y cuerdas. La obertura está escrita en un solo movimiento *presto*, sin movimiento central contrastante —como en *El rapto en el serrallo*— con lo que podría definirse como un *perpetuum mobile* por su incesante movimiento de corcheas. El tono es el de *re* mayor.

Conocida es la historia de este *dramma giocoso* donde el compositor, con la misma genial perfección que en *Don Giovanni*, sabe juntar lo cómico o alegre con lo trágico, pero quisiéramos hacer notar que, quizá su supremo poder de evocación de lo terrible y lo dramático se consigue, paradójicamente, mediante una música de una refinada frivolidad: detrás del inconsistente mundo que Beaumarchais nos retrata ya en *El Barbero de Sevilla* o ya en su *Fígaro*, se esconde una sátira atroz y certera de la alta sociedad de su época y si Luis XVI supo ver claro en ella prohibiendo su representación en París con sus razones más o menos conformistas *(cet individu se moque de tout ce qu'il faut respecter dans l'Etat...)* no pudo evitar que sus cortesanos conocieran de memoria todos los fragmentos prohibidos por la censura; por otra parte la actuación, verdaderamente suicida, de María Antonieta consiguió que la obra se representara públicamente en París (27 de abril de 1784): este *Mariage de Figaro*, subtitulado *Folle journée* fue un impulso a la revolución que ya amenazaba, imposible de detener.

La ópera —que Brahms consideraba como el momento supremo de toda la historia de este género, opinión a la que sin dudar nos adherimos— se estrenó, por suprema ironía, bajo la protección de José II, hermano de María Antonieta: Da Ponte con astucia extrema revisó el texto original, asegurando al emperador que se suprimirían «todas aquellas cosas que pudieran herir las costumbres y el buen gusto»; con todo, si aparentemente fue así, la verdad es que la cruel y aguda sátira se mantuvo en toda su pujanza y fuerza con el refuerzo de una música espiritual, de arrolladora fuerza vital y, al mismo tiempo— de una nobleza y profundidad humana verdaderamente únicas.

Pero detrás del sufriente y doloroso mundo de la Condesa, caso particular e individual, se dibuja el sangriento e inevitable mundo de la Revolución francesa: quizá nunca una tan bella música preludió tan grande catástrofe y tan radical solución.

Josep Soler

Sinfonía en do mayor, «Júpiter», K. 551

Comentar la última de las sinfonías de Mozart es, actualmente, casi imposible; la inmensa literatura que existe sobre su autor, los múltiples ensayos y análisis que han sido publicados, etc., todo ello impide la tarea de comentar —y aún más, de analizar— la última aportación que su autor —sin duda uno de los más grandes genios que ha producido la humanidad— hizo al género *sinfonía*.

Los 183 años pasados desde su composición (la obra se terminó el 10 de agosto de 1788) nos dan una perspectiva más que sobrada para poder asegurarnos la mayor objetividad posible en nuestro juicio: pero el milagro del arte es su intemporalidad y la obra de Mozart, como la de tantos otros compositores que más o menos han estado a su nivel inventivo y técnico, continúa siendo —y permaneciendo— asombrosamente vital y *verdadera*; mas, ¿qué es lo que a un oyente actual puede significar la audición de una música que, a primera vista, está limitada a un momento cultural y estético muy concreto? Pero el recobrar el tiempo perdido no es nunca un hecho objetivo —fáctico—, sino una sensación, una aprehensión: el oyente que se deja envolver, violar, por esta u otras músicas semejantes, no puede en modo alguno revivir un momento histórico ya pasado e irreversiblemente perdido pero sí puede, quizá incluso a pesar de él, ser captado por el revés de la trama con que está formada la obra de arte y así descifrar un texto y unas estructuras puramente lógicas —sin contenido semántico— que, aún hoy, y ya para siempre, son vigentes y reales en la exposición de un mensaje sin ideas pero perfectamente riguroso y comprensible.

Esta permanencia y esta intemporalidad de la obra de arte, como portadora de una carga *ideal* —pero carente de todo ideograma— y que puede y debe ser captada por el espectador en cualquier época o lugar, es uno de los raros y auténticos misterios con que el hombre puede estar en contacto real y auténticamente; así, la física del arte deviene una metafísica para acabar siendo una revelación, *epifanía* como la llama Joyce o *Juicio Final* como lo define

Proust; pero esta epifanía es la de un verbo sin imágenes, este Juicio final no es una jerarquía de valores sino que es una pura *nada*: la obra de arte revive, pasa y sólo la podemos captar como recuerdo, como impresión: las raíces culturales y ambientales sobre las que descansa y viene a existir son un necesario e inevitable punto de apoyo: sirven para datar la obra y para situarla en el tiempo pero no para identificar su esencia ni menos para limitarla a su momento negándole toda vigencia intemporal.

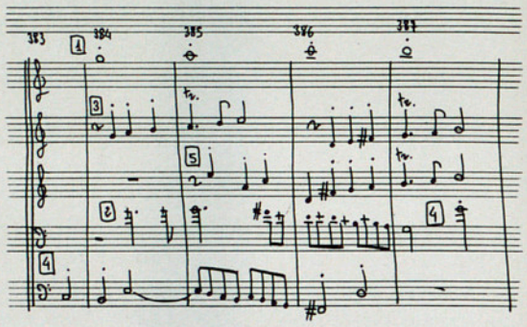
La obra de arte opone una especie de resistencia, imposible de doblegar, a ser desvelada y cada época o circunstancia cultural ve y aprehende en ella aspectos diferentes: semejante a un calidoscopio en constante movimiento las facetas que nos muestra son siempre diferentes y su *aspecto* es siempre nuevo; este es uno de los encantos mágicos del arte: una presencia siempre cambiante hipostasiada en mil diferentes apreciaciones. Todo ello justifica al artista y le da una razón para seguir trabajando en su obra ya que ésta no queda petrificada sino que el tiempo y los espectadores —que le son absolutamente ajenos en cuanto a *creador*—, influyen en lo que él ha creado proyectando sobre ella las infinitas apariencias en las que vivirá indefinidamente.

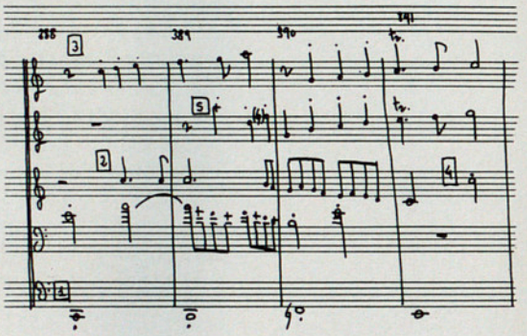
Es por ello que, en cierto aspecto, a menudo nos hallamos desconcertados ante la obra de arte ya que su epifanía, sensible pero no objetiva, es verdaderamente asombrosa: algo nos ha sido dado y no sabemos lo que es: sea Mozart o Schönberg, algo muy semejante y —al mismo tiempo muy diverso— nos ha sido comunicado y nos sigue siendo proclamado, cada vez con un nuevo y diferente aspecto como si recibiésemos la emanación de una lejana e inaprehensible entidad que para siempre se nos esconde: nos confunde y nos halaga el ser objeto capaz de tal apreciación pero también nos entristece: la obra está *allí*, fruto de un tiempo y un momento que ya no se podrá recobrar, y nosotros la revivimos a través de nuestra propia vivencia: la revivimos y al mismo tiempo la deformamos al pasarla por el tamiz de nuestro entendimiento o de la voluntad que recuerda; esta vivencia, este re-crear la obra de arte que estamos escuchando, esté escrita cien años o cien días atrás, hace que todas ellas tengan algo en común que las hace idénticas y siempre vivientes: es por ello que una sinfonía de Mozart, una polifonía medieval o una ópera de Berg son, substancialmente y en su esencia, idénticas.

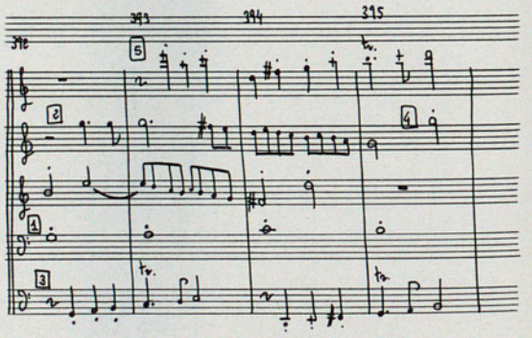
. . . . . .

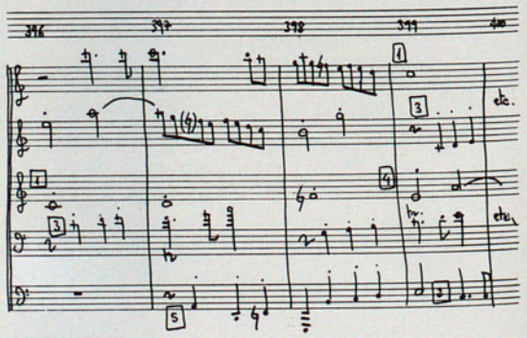
Mozart escribió su última sinfonía en 1788, dieciséis días después de haber concluido su *Sinfonía en sol menor* K. 550. Se ignora el origen del subtítulo con que tradicionalmente se designa pero que no proviene de su autor.

La orquesta empleada es la usual de 1 flauta, 2 oboes, 2 fagotes (sin clarinetes), 2 trompas, 2 trompetas, timbales y cuerdas. En el *andante cantabile* se suprimen las trompetas y los timbales. El último tiempo, *Finale-Allegro molto* posee características especiales que lo hacen particularmente interesante: es un movimiento *sonata* con su exposición (compases 1-157), desarrollo (158-224), recapitulación (225-355) y coda (356-423); en él se usan multitud de artificios contrapuntísticos que culminan en los compases finales (371-404) con la aparición de un contrapunto quíntuple (todas las voces pueden permutarse):



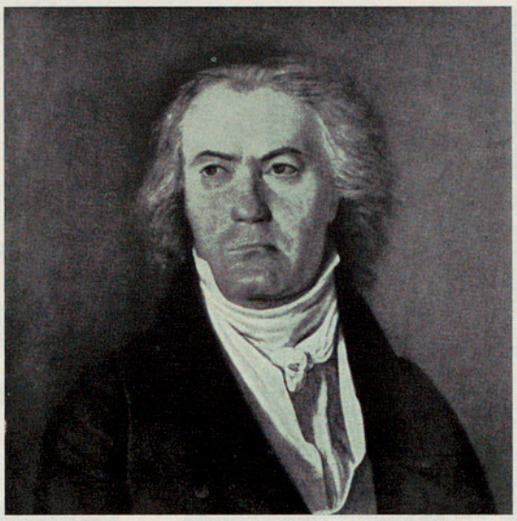






Bibliografía
Sechter, S.: *Das Finale der Jupiter-Symphonie* (Viena 1923).
Tovey, F.: *Essays in musical analisis*. Vol. I (Londres 1968).

Josep Soler



momentos nos recuerda a Schubert (el episodio en *mayor* con la hermosa melodía del clarinete). En el estreno de la *Séptima Sinfonía* (8 de diciembre de 1813), este *Allegretto* tuvo que ser bisado, y esta costumbre se mantuvo durante mucho tiempo después.

Wouter Paap, Amsterdam

Beethoven, Ludwig van (1770-1827)
Sinfonía n.º 7, en la mayor, Op. 92

Paul Bekker, el biógrafo de Beethoven, le definió una vez como un «músico de ideas», intentando significar con ello que es ante todo y básicamente al contenido de su música a lo que debemos prestar nuestra atención. Con referencia a esta cuestión, sin embargo, debemos tener en cuenta el hecho de que un gran número de obras de Beethoven (mayor número del que generalmente se supone) puede ser apreciado en un nivel puramente musical, ya que Beethoven no fue siempre un «predicador a través de la música» como tendemos a considerarle. En determinadas obras el elemento ético juega claramente su parte y el compositor ha hecho esto más evidente por el uso de palabras e indicaciones. En el caso de la *Séptima Sinfonía* podemos tratar de encontrar la «idea» básica que encierra la obra, pero el compositor nunca nos dio ninguna orientación en este sentido. Sin embargo tenemos que estar convencidos de que en esta obra Beethoven quiso expresar una inmensa pasión por la vida. Richard Wagner la calificó como «la apoteosis de la danza» (esta observación se ha convertido en una frase familiar) y Romain Rolland asocia la *Séptima Sinfonía* con las palabras atribuidas al compositor «Soy el Baco que prepara el néctar celestial para los hombres. Yo soy quien concede a los hombres la divina exaltación». Esta Sinfonía está, sin duda, llena de la más elevada exaltación que es posible expresar en música. «En nada encontramos —escribió Romain Rolland— tanta falta de represión y tanto poder liberado como en la *Séptima Sinfonía*. Es como una violenta prodigalidad de energía sobrehumana sin otra justificación que el que es así como complace al compositor, como puede complacer a un río romper su cauce.» Esto no puede ser más adecuado, especialmente en el exaltado último tiempo y también en el inquieto espíritu del primer tiempo. El segundo tiempo *(Allegretto)* es un modelo de sobriedad y noble contención. Esta música, que consiste en series de variaciones sobre un tema de 24 compases, podría incluso llamarse formal. Pero bajo su lisa superficie se adivina un suave jugueteo, una delicada melancolía y un lirismo romántico que en algunos

René Klopfenstein

Figura romántica entre su generación, René Klopfenstein se ha colocado entre los directores que saben penetrar en la vida secreta de las obras, servirlas con humildad y exaltar toda su belleza. Desde su vuelta, en 1967, frente a la Orquesta Lamoureux, la carrera de René Klopfenstein se ha desarrollado brillantemente. Invitado por todos los países del mundo, ha dirigido con éxito la Orquesta Filarmónica de Estocolmo, la Nacional de México, la de la Suisse Romande, la de la Radio de Polonia y la de Wiesbaden (Ciclo Beethoven), entre las más importantes. Ha grabado dos discos con el organista Jean Guillou (uno de ellos ganó el Gran Premio del Disco) y ha actuado en los Festivales de Montreux y Ascona.

Esta última temporada dirigió en Escandinavia, Alemania, Francia, Sudamérica y Japón.

La carrera de René Klopfenstein refleja una existencia y un carácter: siempre ha rehusado seguir caminos previamente trazados.

Nacido en 1927 en Lausanne, efectuó sus estudios universitarios y musicales en la Universidad de Basilea y en el Mozarteum de Salzburg. Después de un debut notable a los veinte años, abandonó una carrera para la que no se sentía bastante maduro, dedicándose a la música desde el mundo de los negocios. Durante diez años fue director artístico de la casa Philips.

Actualmente es director del Festival de Música de Montreux. Ha vuelto a su primera profesión, enriquecido por el contacto diario con los más famosos artistas, con los que ha grabado, y por una reflexión lenta y profunda de las obras que ama. (Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, y los inmensos poemas místicos que son las sinfonías de Bruckner).

SONY
SONY
SONY
SONY
SONY
SONY
SONY
SONY
SONY

SONY

radios televisores magnetófonos magnetoscopios alta fidelidad

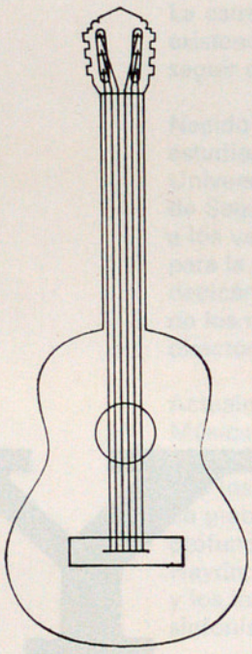
A. Della Corte - G. Pannain

Historia de la Música

Una "Historia de la Música" amplia, objetiva, escrupulosa, en la que a cada figura, escuela y período histórico se le ha asignado la importancia que estrictamente merece, no desdeñándose las tendencias musicales más recientes, aun cuando algunas de ellas no han pasado de meros balbuceos

3 tomos ricamente encuadernados tamaño 20,5 x 26 cm., con XXXII - 1876 páginas en papel couché. 1446 figuras entre texto, 3 frontispicios en color, 104 láminas en negro y 16 en color fuera de texto. 2.ª edición considerablemente ampliada

EDITORIAL
LABOR S.A.
Rda. Universidad, 23
BARCELONA-7



taurus

GUITARRAS *Luthier*

Concierto Flamenco

PASEO DEL MONTE, 26
CABLES Y TELEGRAMAS «TAURUS»
BARCELONA-12 (ESPAÑA)

Manufacture of fine handmade Concert and Flamenco Guitars
De venta en todos los establecimientos del ramo

BALLET

Viernes, 8 de octubre de 1971, noche
Sábado, 9 de octubre de 1971, tarde y noche
Domingo, 10 de octubre, tarde
Lunes, 11 de octubre de 1971, tarde y noche
Martes, 12 de octubre de 1971, tarde
Miércoles, 13 de octubre de 1971, noche
Jueves, 14 de octubre de 1971, tarde
Viernes, 15 de octubre de 1971, tarde y noche
Sábado, 16 de octubre de 1971, tarde y noche
Domingo, 17 de octubre de 1971, tarde

TEATRO POLIORAMA
(en colaboración con el Ministerio de Información y Turismo)

COMPAÑIA DE BAILE ESPAÑOL DE ANTONIO GADES

1. Bulerías
Cristina Hoyos, Lydia Sanclemente, Carmen Villa, Pilar Cárdenas, Conchita Montán, Juan Antonio, Félix Ordóñez, Antonio Alonso, Cándido Román, Daniel Moya, Juan Jiménez, «Turronero», «Orillo», Tomás de Huelva

2. Martinete
«Turronero»

3. Farruca
Antonio Gades, Emilio de Diego, Daniel Moya, Juan Jiménez

4. Soleá
Juan Antonio, Félix Ordóñez, Cándido Román, «Orillo», Daniel Moya, Juan Jiménez

5. Tango
Cristina Hoyos, Antonio Gades, Emilio de Diego, Tomás de Huelva

6. Solo de guitarra
Emilio de Diego, Daniel Moya, Juan Jiménez

7. Taranto
Cristina Hoyos, Juan Antonio, Félix Ordóñez, Tomás de Huelva, Daniel Moya, Juan Jiménez

8. Siguiriyas
Cristina Hoyos, Antonio Gades, Emilio de Diego, «Turronero»

9. Zapateados y Fandangos
Lydia Sanclemente, Carmen Villa, Pilar Cárdenas, Conchita Montán, Juan Antonio, Félix Ordóñez, Antonio Alonso, Cándido Román, Paco Doniz, Emilio de Diego, Daniel Moya, Juan Jiménez, «Turronero», «Orillo», Tomás de Huelva

10. Mirabras
Antonio Gades, «Turronero», «Orillo», Tomás de Huelva, Juan Antonio, Félix Ordóñez, Antonio Alonso, Cándido Román, Emilio de Diego, Daniel Moya, Juan Jiménez

11. Rumba
Antonio Gades y toda la Compañía

COMPAÑIA DE BAILE ESPAÑOL
ANTONIO GADES

BAILARINAS
Cristina HOYOS
Lydia SANCLEMENTE
Carmen VILLA
Pilar CARDENAS
Conchita MONTAN

BAILARINES
Antonio GADES
Juan ANTONIO
Félix ORDOÑEZ
Antonio ALONSO
Cándido ROMAN
Paco DONIZ

CANTAORES
«TURRONERO»
«ORILLO»
Tomás DE HUELVA

GUITARRISTAS
Emilio DE DIEGO
Daniel MOYA
Juan JIMENEZ

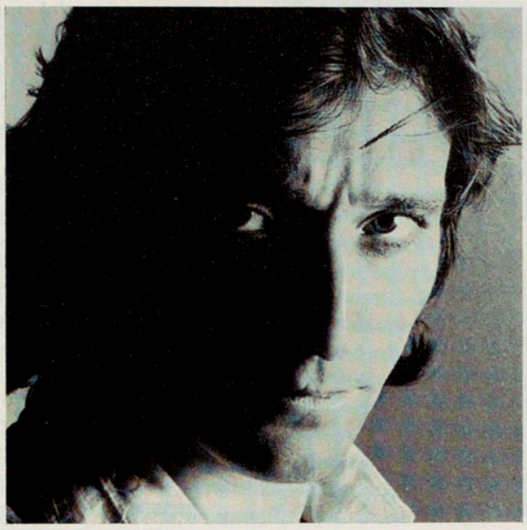
DIRECCION, COREOGRAFIA E
ILUMINACION
Antonio GADES

FIGURINES
Vitin CORTEZO y MAMPASO

REALIZACION VESTUARIO
VARGAS y REDONDO

ZAPATERIA
GALLARDO

SASTRE
HERMINIA



El baile español: Antonio Gades

Cuando a principios de siglo se pretendió crear un auténtico ballet español, casi todas nuestras danzas populares se mantenían normalmente sujetas a su más sobrio y tradicional mundo expresivo, sin acusar apenas el influjo de las tendencias coreográficas vigentes entonces en el mundo.

Sólo de una forma indirecta se había pretendido adaptar al sistema expresionista europeo ciertas espontáneas manifestaciones de nuestros bailes, pero tal actitud no pasa de ser —en la mayoría de los casos— más que una tentativa incompleta: la intuición popular rara vez pudo supeditarse a la norma académica.

Al llegar a España, en 1915, los ballets rusos de Diaghilev, nuestros bailes experimentan una saludable inyección de vitalidad.

Se aspira entonces a canalizar el estatismo de algunas danzas tradicionales según la dinámica lección proporcionada por Diaghilev. Ciertos coreógrafos se plantean entonces seriamente la creación de algo aún inédito: un verdadero ballet nacional.

Y acuden a la música que mejor podía apoyar esas aspiraciones. Los ejemplos de *El sombrero de tres picos*, *El amor brujo* o *El corregidor y la molinera* son suficientemente expresivos a este respecto.

La obra de Falla reunía todos los elementos artísticos necesarios para orientar la entraña del baile popular dentro de las exigencias de una representación escénica. Pero los resultados, a pesar de algunos aislados y meritorios aciertos, no alcanzaron plenamente la meta propuesta. Los artificios del montaje, la excesiva preocupación por la técnica teatral, los formalismos interpretativos, impidieron esa perfecta y obligada adecuación entre la herencia popular y las conquistas cultas.

Con estos antecedentes, pienso que Antonio Gades es tal vez el único bailarín —y *bailaor*— español contemporáneo que con más válida y fervorosa integridad puede llevar a feliz término el camino anteriormente trazado. Al lado de sus admirables esfuerzos para ir aportando toda una serie de elementos claves en la constitución de un ballet nacional, ha devuelto a muchas danzas tradicionales —y a muchos bailes andaluces— su más pura y antigua significación popular.

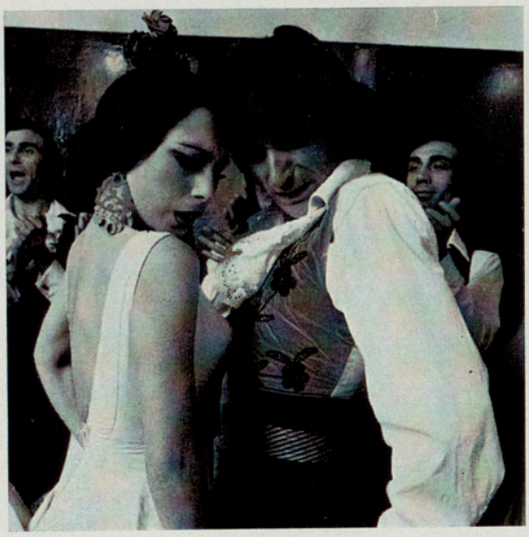
Gades no se ha propuesto la búsqueda de ninguna clase de innovaciones expresivas y adornos superfluos. Tampoco ha caído en el común peligro de las falsas e intelectualizadas estilizaciones.

Su labor ha consistido exactanente en trasplantar la raíz comunicativa del pueblo al lenguaje culto de la danza. Gades debe saber que lo que él está realizando, con una honestidad y un sentido artístico ejemplares, es despojar el baile español de sus ficticios ornamentos y de sus postizas adherencias. La simplicidad y la economía de recursos ha sido su única norma posible.

Y, paradójicamente, los síntomas de modernidad de sus interpretaciones son también las más eficaces muestras de su inteligente aprovechamiento de la tradición. El aparato escénico ha quedado reducido a lo estrictamente imprescindible: nada debe turbar la esquemática y a la vez enriquecedora representación de un determinado baile, es decir, de una determinada manifestación de la intimidad del pueblo. Cada uno de los bailes montados por Antonio Gades suponen, dentro de la deliberada sobriedad de la coreografía, otros tantos valiosos —y ya insustituibles— experimentos encaminados a la ordenación expresiva del ballet español. Por medio de la supresión de artificios decorativos, Gades ha logrado algo muy parecido a un conjunto de esquemas básicos para dar un engranaje definitivo a sus claras ideas de bailarín y de coreógrafo. En la propia desnuda integridad de sus planteamientos reside su innegable grandeza. No han hecho falta grandes movimientos de figuras ni especiales efectos teatrales para que la danza narre, con absoluta lucidez, una patética o alborozada historia popular. Pero todo ello, con ser ya un convincente hallazgo, no hubiese sido bastante.

El más verídico y provechoso logro de Gades es el de haber sabido incorporar a la delicadeza expresiva de la danza de escuela la furia trágica del flamenco. La elegancia del gesto, la concreta línea del braceo clásico, se interfieren con el frenesí abstracto del zapateado gitano-andaluz. En esta decisiva fusión de elementos cultos y populares reside el extraordinario acierto de quien, siendo el más universal de nuestros bailarines, es también el más íntegramente español de nuestros bailaores.

J. M. Caballero Bonald



Antonio Gades

Una inmejorable forma de conocer la biografía de Antonio Gades es la de verlo bailar. En cada uno de sus movimientos está implícito algún rastro de lo que ha vivido. Podría afirmarse que el arte de Gades constituye una especie de síntesis de su quehacer humano. Cuando baila es como si estuviese buscándole una equivalencia plástica a sus propias experiencias. Su furia o su mansedumbre parecen reproducir todo lo que ha ido sedimentándose en su memoria. El bailarín —el bailaor— se convierte así en algo más que un intérprete: es el protagonista de esos fragmentos de vida narrados por medio de la danza.

Pero para ahondar con más precisos datos en lo que significa el arte de Antonio Gades, hay que aludir también a algunos concretos episodios biográficos. Siguiendo la trayectoria del hombre podremos acercarnos mejor a las claves del artista. Gades nació en el pueblo alicantino de Elda en 1936, el mismo año en que se abatía sobre su país el terrible hachazo de la guerra. Su infancia fue humilde y medrosa, como lo fueron también sus primeras andanzas laborales.

Un día, de pronto, supo que la única salida posible para realizarse humanamente era a través de la danza. Fue como el despertar de un atavismo. Y a partir de entonces hizo de la danza una forma de integración en las más legítimas y hondas herencias expresivas del pueblo. Tal vez no supiera entonces del todo qué es lo que intentaba buscar, pero ya sabía muy bien de qué artificios y deformaciones tenía que huir.

Apenas había cumplido Antonio Gades quince años, cuando Pilar López lo descubre y lo incorpora a su compañía. Aquel muchacho austero y enigmático, con el cuerpo chorreante de dramáticas quemaduras y cuya recóndita pasión fluía con una contenida elegancia, se convierte muy pronto en la primera figura de la más garantizada agrupación de bailes españoles.

Gades terminó por depurar con Pilar López su dominio estilístico —ya que su congénita fuerza comunicativa no admitía ningún aprendizaje— y recorrió los principales escenarios del mundo por espacio de nueve años. Poco después, los estímulos de su propia superación lo hacen trasladarse a Italia, donde trabaja primero como coreógrafo en la Opera de Roma y en los Festivales de Spoleto, y más tarde en la Scala de Milán, donde es nombrado maestro de baile español. Sus conocimientos técnicos están ya definitivamente cimentados, pero Gades no podía en ningún caso pensar que había alcanzado una meta sino que había cubierto una etapa.

El ahondamiento en las posibilidades expresivas del baile sigue siendo para él una permanente preocupación. Tal vez por eso decide radicarse en París y vincularse afanosamente a otras manifestaciones artísticas, centradas esencialmente en la pintura y la música. Permanece, sin embargo, enraizado en las fuentes nutricias de su baile y regresa una y otra vez al pueblo, vuelve a replantearse sin descanso sus nobles objetivos estéticos, canaliza en el cine sus ambiciones comunicativas —que se prolongarían luego en películas como *Los Tarantos*, *Con el viento solano*, *El último encuentro* o *El amor brujo*— y logra, al fin, coordinar sus máximas aspiraciones con la creación de un grupo de baile formado bajo su propio magisterio.

La biografía de Antonio Gades ingresa ya en su primera y triunfal fase de irradiación pública. Su escalada a la celebridad es vertiginosa: se suceden sus éxitos en Europa y América, y consigue los más prestigiosos galardones, entre ellos la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes (1965), el Premio de Danza y Coreografía (1966) y el Premio Carmen Amaya (1967). Con insólita unanimidad se proclama que Gades aporta al desarrollo histórico del baile español una nueva temperatura humana y una renovadora dimensión artística.

Todo este apresurado inventario profesional de Antonio Gades puede servirnos para insistir más detalladamente en lo que afirmábamos al principio, esto es, en su turbadora capacidad para irnos explicando con su baile la materia de que está hecha su vida de artista. Gades no se ha propuesto crear nada nuevo o, al menos, nada que ya no estuviese creado en la entraña del pueblo. Lo que sí ha hecho es rescatar una verdad deteriorada por la rutina, traducir el espíritu de nuestros bailes populares a un lenguaje universal. Y ello lo ha realizado con una total carencia de efectismos o enmascaradas estilizaciones y, sobre todo, con una vocación y una responsabilidad ejemplares. El montaje de cada uno de sus bailes ha quedado reducido a su esquema básico; ningún postizo ornamento escénico debía turbar el desnudo y escueto despliegue expresivo. La integridad y la simplicidad han sido su únicos apoyos posibles. Y en esa sobria utilización de recursos reside tal vez su más enriquecedor hallazgo.

Gades se ha desvivido por someter al baile a un proceso de reajustes estéticos sin merma alguna de su significado original. En cierto modo ha procurado actualizar una tradición, que es la única manera de

dar validez permanente a la tradición. Nada ha quedado deformado, sino estimulado por una dinámica creadora que enlaza de hecho con los imperativos sociales del mundo que nos tocó vivir.

Al sondear en los veneros populares encontró una serie de elementos dispersos con los que fue reelaborando lo que podría ser la estructura de un auténtico ballet español. Desde este punto de vista, Gades ha logrado soldar como nadie en nuestro tiempo sus cultivadas facultades de bailarín y sus prodigiosas intuiciones de bailaor.

La libertad abstracta del flamenco se ha aliado con la concreta mesura del clasicismo. El desplante feroz, la hierática quejumbre de los bailes gitano-andaluces conviven con la delicada solemnidad de las danzas de escuela. A partir de esta sabia fusión de elementos populares y cultos, se define magistralmente la lección humana y artística de Antonio Gades.

New York: Medalla de Oro del Pabellón de España en la Feria Mundial.
New York: Medalla Mérito Turístico Bellas Artes.
Madrid: Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes.
Valladolid: Premio «Vicente Escudero» de Danza y Coreografía.
Madrid: Premio «Carmen Amaya».
París: Premio de la Crítica al mejor Espectáculo (Temporada 68-69).
Madrid: Premio Nacional de Teatro 1970 al mejor Ballet Español.

AVRELI BISBE

JOIER

PROVENÇA, 261, EDIFICI LA PEDRERA TELF 215. 48. 41 - 215. 32. 48 - BARCELONA

INDICES

9 años de Festivales Internacionales de música en Barcelona

a) Relación alfabética de los artistas participantes

Orquestas

Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam
Orquesta Ciudad de Barcelona
Orquesta del Festival de Bath
Orquesta Filarmónica Checa
Orquesta Filarmónica de Viena
Orquesta Municipal de Barcelona
Orquesta Nacional
Orquesta Sinfónica de la R.T.V. Española
Orquesta Sinfónica Japonesa Yomiuri, de Tokyo
Orquesta Tonkünstler, de Viena

Coros

Agrupación Coral de Cámara de Pamplona
Capilla Clásica Polifónica, de Barcelona
Capilla Polifónica del Colegio Oficial de Médicos, de Barcelona
Cor Al.leluia, de Barcelona
Cor Madrigal, de Barcelona
Coral Antics Escolans de Montserrat, de Barcelona
Coral Blanquerna, de Barcelona
Coral de Cámara «Madrigal» de Bucarest
Coral Sant Jordi, de Barcelona
Coral Xaloc, de Barcelona
Coro de Niños del Colegio Balmes de Barcelona
Coros de la Catedral de Sta. Eduvigis, de Berlín
Coros de la Catedral de Bremen
Coros de la R.T.V. Española
Chor de Cámara, de Barcelona
Escolanía del Sagrado Corazón de María, de San Sebastián
Kantorei Barmen-Gemarke
Orfeó Català, de Barcelona
Orfeó Manresà
Orfeón Donostiarra
Orfeón Pamplonés
Schola Cantorum Universitaria, de Barcelona
Singverein (Sociedad de Amigos de la Música, de Viena)
Wiener Jeunesse Chor, de Viena

Conjuntos de Cámara

Agrupación Nacional de Música de Cámara, de Madrid
Ars Musicae, de Barcelona
Ars-Nova-Ensemble, de Nürnberg
Conjunt Català de Música Contemporània
Conjunto «Alarius», de Bruselas
Cuarteto Melos, de Stuttgart
Cuarteto Orford (Canadá)
Cuarteto Parrenin, de París
Cuarteto Sónor, de Barcelona
Diabolus in Musica, de Barcelona
Domaine Musical, de París
Het Nederlands Blazerensemble, de Amsterdam
I Solisti Veneti, de Padova
Musica Antiqua, de Viena
Musica Nova di Varsovia
Solistas de la Orquesta de Cámara de Madrid
Solistas de la Orquesta Sinfónica de Viena
Trío de Cuerdas Francés
Trío Haendel, de Barcelona

Directores

Gilbert Amy
Gerd Albrecht
Paul Angerer
Serge Baudo
Albert Blancafort
Dr. Karl Böhm
Marin Constantin
Dean Dixon
Theodor Egel
Rafael Ferrer
Georg Fischer
José M.ª Franco Gil
Rafael Frühbeck
Enrique García Asensio
Marçal Gols
Joan Guinjoan
Bernhard Haitink
Klaus Hashagen
Hans Heintze
Eugen Jochum
Geraint Jones
Enrique Jordá
Helmut Kahlhöfer
Jerzy Katlewicz
Bernhard Klebel
René Klopfenstein
Ernst Krenek
Berthold Lehmann
René Leibowitz
Anton Lippe
Igor Markevitch
Yehudi Menuhin
Lluís M.ª Millet
Luis Morondo
Marcello Panni
Edouard van Remoortel
Antoni Ros Marbà
Claudio Scimone
Reinhold Schmidt
Konstantin Simonovitch
Vaclav Smetacek
Günther Theuring
Edo de Waart
Hiroshi Wakasugi
Heinz Wallberg

Sopranos

Montserrat Alavedra
Victoria de los Angeles
Giselle Bobillier
Ursula Buckel
María del Carmen Bustamante
Francesca Callao
Anette Celine
Angeles Chamorro
Gaelyne Gabora
Francina Gironés
Pura Gómez
Elisabeth Grümmer
Angeles Gulín
Ana M.ª Higueras
Eiko Katanosaka
Evelyn Lear
Gerlinde Lorenz
Isabel Penagos
Aida Poj
Irmgard Seefried
Stefania Woytowicz
Lou Ann Wyckoff

Contraltos

Mihoko Aoyama
Janet Baker
Mechthild Brem
Meriel Dickinson
Sigrid Heynrichs
Alfreda Hodgson
Norma Lerer

Christa Ludwig
Alicia Nafé
Elena Obrastsova
Norma Procter
Anna Ricci
Inés Rivadeneira
Isabel Rivas
Barbara Robotham

Tenores

Peter Baillie
Richard Cassily
Alfredo Corda
Anton Dermota
Gennaro de Sica
Dieter Ellenbeck
Kurt Equiluz
Joan Ferrer
Ferran Gimeno
Ernst Häfliger
George Jelden
Werner Krenn
Bernhard Michaelis
John Mitchinson
Julián Molina
Gerhard Unger

Barítonos y bajos

Richard Angas
Jersy Artysz
Walter Berry
Antonio Blancas
Francesc Chico
Keith Engen
Dietrich Fischer-Dieskau
Frederick Guthrie
Pompeiu Harasteanu
Thomas Hemsley
Andrzej Hiolski
Neil Howlett
Rolf-Dieter Krüll
Bernard Ladysz
Peter Meven
Siegfried Nimsgern
Ionel Pantea
Forbes Robinson
Antoni R. Quintana
Vicente Sardinero
Thomas Stewart
Hans Strohbauer
Raimon Torres

Pianistas

Diane Anderson
Paul Badura-Skoda
Rudolf Buchbinder
Ramón Coll
Jörg Demus
Hilde Dermota
Alexander Erogin
Andor Foldes
Alexander Jenner
Marta Joja
Walter Klien
Michio Kobayashi
Alfons Kontarsky
Aloys Kontarsky
Jerzy Marchwinski
David Padrós
Jan Panenka
Aribert Reimann
Rosa Sabater
Esteban Sánchez
Carlos Santos
Eulalia Solé
Angel Soler
Carme Vilà
Erik Werba
Miguel Zanetti

Violinistas

Josep M.ª Alpiste
Luis Antón
Gonçal Comellas
José Luis García Asensio
André Gertler
Rainer Kölbe
Pedro León
Yehudi Menuhin
Wolfgang Schneiderhan
Michael Schnitzler
Xavier Turull

Violoncelistas

Radu Aldulescu
Josef Chuchro
Wolfgang Herzer
Siegfried Palm
Marco Scano
Werner Taube
Josep Trotta

Otros instrumentos

Robert Armengol, percusión
Carmelo Alonso Bernaola, clarinete
Francisco Burguera, trompa
Christopher Caskel, percusión
M.ª Lluisa Cortada, clave
Siegfried Fink, percusión
Joan Foriscot, trompeta
Genoveva Gálvez, clave
Salvador Gratacós, flauta
Fritz Händschke, viola
Gottfried Hechtl, flauta
Giselle Herbert, arpa
Paco de Lucía, guitarra
Joan-Lluís Moraleda, oboe
Juli Pañella, clarinete
Pierre Pierlot, oboe
Alla Rakha, tabla
Jean-Pierre Rampal, flauta
María Amparo Ribera, clave
Jordi Savall, viola da gamba
Ravi Shankar, sitar
Arlette Sibon, Ondas Martenot
Montserrat Torrent, órgano
Robert Veyron-Lacroix, clave
Han de Vries, oboe
Nicanor Zabaleta, arpa

Bailarines

Compañía de baile español de Antonio Gades
Carme Platard
Joan Tena

Actores, recitantes y conferenciantes

Alex Aixelà
Henry Doublier
Josep M.ª Espinàs
Antonio Fernández-Cid
Enrique Franco
Federico Sopeña
Lluís Tarrau
Jordi Torras
Manuel Valls
Franz Walter

b) Indice alfabético de compositores, con indicación de las obras programadas y los comentaristas

* Estreno mundial.
** 1.ª audición en Barcelona.

Albéniz

3 Canciones (Enrique Franco) . . . V-15
Suite Iberia (Esteban Sánchez) . . VII-197

Alcaraz

* Simetries (Jordi Alcaraz) IX-121

Alis

* El cant de Lorelei (Romà Alís) . . VIII-228

Amy

** Inventions (Jean-Claude Eloy) . V-107

Antoniou

* Events III (Klaus Hashagen) . . . VII-100

Bach

** Cantatas y Magnificat (Sebastià Benet) I-19
Concierto de Brandeburgo N.° 3 (Luc Leytens) V-121
Concierto en la menor (Oriol Martorell) VII-26
Concierto para oboe y orquesta (Xavier Benguerel) VI-112
Concierto para 2 violines y orquesta (Josep Soler) VI-155
Gran Misa en si menor (Helmut Kahlhöfer) II-95
2 Motetes (Dr. Alfons Ubelhör) . . III-32
Obras para órgano (Peter Heymel) . VIII-239
Sonatas para flauta y clave (I) (Maurice Imbert) V-73
Sonatas para flauta y clave (II) (Maurice Imbert y Salvador Gratacós) . . V-87
2 Sonatas para violín solo (Xavier Turull) VI-161
Suite N.° 4, en re mayor (Enrique Franco) VII-27
6 Suites para violoncelo solo (Bernhard Rövenstrunk) II-27

Bach, J. C.

** Sinfonía Op. 18, n.° 4 (Sebastià Benet) II-11

Baird

** Cuatro Sonetos de Amor (Juventudes Musicales de Polonia) . . . IX-169

Balada

* Geometrías (Lleonard Balada) . . IV-145
** Sinfonía en negro (Lleonard Balada) VIII-85

Barce

** Cuarteto de cuerda N.° 2 (Ramón Barce) VIII-253

Bartók

** Concierto N.° 1 para violín y orquesta (Xavier Benguerel) II-54
Concierto N.° 2 para piano y orquesta (Josep Soler) VIII-86
Concierto N.° 3 para piano y orquesta (Carlos Santos) IV-180
Concierto para orquesta (Eugeni Gassull) V-34
Cuarteto N.° 1 (Joaquím Homs) . . III-103
VIII-103
Cuarteto N.° 2 (Joaquím Homs) . . III-104
VIII-93
Cuarteto N.° 3 (Joaquim Homs) . . III-109
VIII-103
Cuarteto N.° 4 (Joaquim Homs) . . III-104
VIII-94
Cuarteto N.° 5 (Joaquim Homs) . . III-109
VIII-104
Cuarteto N.° 6 (Joaquim Homs) . . III-110
VIII-94
El castillo de Barba Azul (Josep Soler) VIII-262
El mandarín maravilloso (Josep Soler) VIII-261
Escenas de pueblo (Erik Werba) . . VII-81
Sonata para dos pianos y percusión (Xavier Benguerel) II-48
VIII-289
Sonata para violín solo (Xavier Benguerel) II-63
VI-162
** Sonatas para violín y piano (André Gertler) III-83

Beethoven

A la amada lejana (Miguel Zanetti) . V-93
** Cantata Fúnebre por la muerte de José II (Manuel Capdevila) VIII-205
Concierto N.° 4 para piano y orquesta (Joan Guinjoan) VI-113
Coriolano, Obertura (Wouter Paap) . V-187
Cuarteto N.° 7, en fa mayor (Joan Guinjoan) VII-173
Egmont, Obertura, op. 84 (René Leibowitz) VII-201
Gran Fuga (Joan Guinjoan) IV-59
** Leonora (Manuel Capdevila) . . VIII-127
** Leonora, Obertura N.° 1 (Manuel Capdevila) I-13
Leonora, Obertura N.° 3 (Manuel Capdevila) V-31
Lieder (Miguel Zanetti) III-115
VIII-115
2 Lieder (Erik Werba) VII-80
Missa Solemnis (Albert Blancafort) . V-21
2 Romanzas para violín y orquesta (René Leibowitz) VI-154
Rondino en mi bemol mayor (Erik Smith) VI-103
Sinfonía N.° 3 (Luc Leytens) . . . V-133
Sinfonía N.° 4 (Josep Palau) . . . III-25
Sinfonía N.° 4 (René Leibowitz) . . VII-201
Sinfonía N.° 7 (Wouter Paar) . . . V-197
IX-189
Sinfonía N.° 8 (Dr. Eckhard Rohlfs) . III-73
Sinfonía N.° 9 (Josep Palau) . . . III-26
Sonata para piano N.° 1 (Paul Badura-Skoda) VIII-37
Sonata para piano N.° 2 (Jörg Demus) VIII-160
Sonata para piano N.° 3 (Paul Badura-Skoda) VIII-63
Sonata para piano N.° 4 (Paul Badura-Skoda) VIII-39

Sonata para piano N.° 5 (Paul Badura-Skoda) VIII-71
Sonata para piano N.° 6 (Paul Badura-Skoda) VIII-73
Sonata para piano N.° 7 (Jörg Demus) VIII-185
Sonata para piano N.° 8 (Jörg Demus) VIII-51
Sonata para piano N.° 9 (Paul Badura-Skoda) VIII-61
Sonata para piano N.° 10 (Paul Badura-Skoda) VIII-61
Sonata para piano N.° 11 (Jörg Demus) VIII-186
Sonata para piano N.° 12 (Paul Badura-Skoda) VIII-65
Sonata para piano N.° 13 (Jörg Demus) VIII-195
Sonata para piano N.° 14 (Jörg Demus) VIII-161
Sonata para piano N.° 15 (Paul Badura-Skoda) VIII-56
Sonata para piano N.° 16 (Paul Badura-Skoda) VIII-53
Sonata para piano N.° 17 (Jörg Demus) VIII-171
Sonata para piano N.° 18 (Jörg Demus) VIII-187
Sonata para piano N.° 19 (Paul Badura-Skoda) VIII-55
Sonata para piano N.° 20 (Paul Badura-Skoda) VIII-55
Sonata para piano N.° 21 (Jörg Demus) VIII-196
Sonata para piano N.° 21 (Aldor Foldes) III-50
Sonata para piano N.° 22 (Paul Badura-Skoda) VIII-41
Sonata para piano N.° 23 (Paul Badura-Skoda) VIII-43
Sonata para piano N.° 24 (Jörg Demus) VIII-163
Sonata para piano N.° 25 (Paul Badura-Skoda) VIII-172
Sonata para piano N.° 26 (Jörg Demus) VIII-165
Sonata para piano N.° 27 (Jörg Demus) VIII-173
Sonata para piano N.° 28 (Jörg Demus) VIII-189
Sonata para piano N.° 28 (Jaume Padrós) II-21
Sonata para piano N.° 29 (Hans Rudolf Picard) I-31
Sonata para piano N.° 29 (Paul Badura-Skoda) VIII-27
Sonata para piano N.° 30 (Jörg Demus) VIII-198
Sonata para piano N.° 31 (Jörg Demus) VIII-176
Sonata para piano N.° 32 (Jörg Demus) VIII-199
Sonata para violín y piano N.° 1 (Joan Guinjoan) IV-67
Sonata para violín y piano N.° 2 (Joan Guinjoan) IV-83
Sonata para violín y piano N.° 3 (Joan Guinjoan) IV-84
Sonata para violín y piano N.° 3 (Joan Massià) III-67
Sonata para violín y piano N.° 4 (Joan Guinjoan) IV-67
Sonata para violín y piano N.° 5 (Joan Guinjoan) IV-83
Sonata para violín y piano N.° 6 (Joan Guinjoan) IV-68
Sonata para violín y piano N.° 7 (Joan Guinjoan) IV-84
Sonata para violín y piano N.° 8 (Joan Guinjoan) IV-67
Sonata para violín y piano N.° 9 (Joan Guinjoan) IV-99
Sonata para violín y piano N.° 10 (Joan Guinjoan) IV-99
Sonata para violín y piano N.° 10 (Antoni Ros Marbà) II-64
Sonata para violoncelo y piano N.° 4 (Siegfried Palm) IX-67
Sonata para violoncelo y piano N.° 5 (Siegfried Palm) IX-67
Trío en do menor, op. 9 n.° 3 (Joan Guinjoan) VI-137

Benguerel

* Concierto para violín y orquesta (Xavier Benguerel) III-74
Música per a oboe (Xavier Benguerel) VIII-17
* Música riservata (Xavier Benguerel) VII-167
* Nocturno de los avisos (Xavier Benguerel) I-9
* Paraules de cada dia (Xavier Benguerel) V-115
* Simfonia per a gran orquestra (Xavier Benguerel) VI-39
* Sinfonía para un Festival (Xavier Benguerel) IV-179

Bentoiu

** 4 Canciones (Ionel Pantea) . . VI-96

Berg

Concierto para violín y orquesta (Xavier Benguerel) III-76
Cuarteto op. 3 (Josep Soler) . . . VI-62
El vino (Joaquim Homs) IV-189
7 Lieder de juventud (Gerhard Forster) IV-34
Suite Lírica (Xavier Benguerel) . . V-157

Berio

** Sequenza III (Tomás Marco) . . VIII-244

Berlioz

Carnaval Romano (Ramón Bayod) . II-53

Bernaola

** Oda für Marisa (Carmelo Alonso Bernaola) VIII-243
* Polifonías (Carmelo Alonso Bernaola) VII-101

Blancafort

* 3 canciones (Manuel Blancafort) . VIII-227

Boccherini

Concierto para violoncelo y orquesta (Fritz Händschke) IX-47

Bofill

* Esclat (Anna Bofill) IX-123

Boucourechliev

** Archipel (André Boucourechliev) . V-114

Boulez

** Le Marteau sans Maitre (Jean-Claude Eloy) V-108
** Structures (Aloys Kontarsky) . . VIII-288

Brahms

Canciones gitanas (Dr. Alfons Ubelhör) III-34
Cuatro Canciones Serias (Eugeni Gassull) IX-113
Concierto N.° 1 para piano y orquesta (Hans Rudolf Picard) III-42
IX-83
Concierto N.° 2 para piano y orquesta (Josep Palau) I-39
Cuarteto en si bemol mayor, op. 67 (Marc Costa) VII-44
Doble concierto (Marc Costa) . . . V-33
3 Lieder (Marc Costa) V-100
4 Lieder (Marc Costa) V-63
Motete «Warum ist das Licht gegeben?» (Rossend Llates) II-89
Obertura para un Festival Académico (Josep Palau) I-39
Quinteto para clarinete y cuerda (Luc Leytens) IV-61
Sinfonía N.° 1 (Rossend Llates) . . II-55
III-12
V-82
IX-180
Sinfonía N.° 2 (Oriol Martorell) . . VII-213
Sinfonía N.° 3 (J. Reichenfeld) . . V-188
Sinfonía N.° 4 (Antoni Ros Marbà) . IV-181
Sonata para dos pianos (Josep Soler) IX-78
Sonata para violín y piano N.° 1 (Hans Rudolf Picard) III-66
V-45
Sonata para violín y piano N.° 2 (Rossend Llates) II-62
V-46
Sonata para violín y piano N.° 3 (Xavier Turull) V-47
Un Requiem Alemán (Peter Heymel) VIII-207

Britten

** Montjuich (Donald Mitchell) . . III-41
Variaciones sobre un tema de Frank Bridge (Luc Leytens) IV-156

Brown

** Corrobboree (Aloys Kontarsky) . IX-78

Bruckner

** Misa en mi menor (Peter Heymel) VIII-153

Büchtger

** Concierto para cuerdas (Fritz Büchtger) II-83

Busoni

Improvisación sobre un Coral de Bach (Ferruccio Busoni) IX-77

Bussotti

* Marbre (Paolo Leonardi) VII-164

Cage

** Double-Music (Joan Guinjoan) . IX-131

Casanovas

* Bipolar (Josep Casanovas) . . . II-36
* Hemicicle (Josep Casanovas) . . VIII-25
* Silencis (Josep Casanovas) . . . V-137

Castiglioni

Tropi (Klaus Hashagen) VII-103

Cercós

* 2 canciones (Josep Cercós) . . . VIII-226

Cervelló

* Fantasía concertante (Jordi Cervelló) VIII-25

Comellas

* Homenaje cantado (Joan Comellas) VIII-225

Corelli

Concerto grosso, op. 6 n.° 9 (Marçal Gols) V-124
Sonata a tre (Enrique Franco) . . . VII-15

Couperin

** Lecciones de Tinieblas (Genoveva Gálvez) V-174
** Ordre N.° 13 para clave (Genoveva Gálvez) V-173

Chausson

Poème de l'Amour et de la Mer (Miguel Zanetti) VI-22

Chopin

El Vals en la música de Chopin (Ramón Bayod) III-51

Debussy

En blanc et noir (Willibald Götze) . VIII-287
Estampes (Rotislav-Michel Hofmann) II-41
** La Damoiselle élue (René Leibowitz) V-162
La Mer (Helene Nolthenius) . . . V-190
** Le Martyre de Saint Sébastien (René Leibowitz) V-163
** L'enfant prodigue (Luc Leytens) . III-128
Nocturnos (Jacques Lonchampt) . VII-179
Pour le piano (Rotislav-Michel Hofmann) II-41
Prélude à l'après-midi d'un faune (René Leibowitz) V-161
Sonata para violoncelo y piano (Siegfried Palm) IX-73

Dowland

Canciones inglesas para laúd (Thomas Hemsley) VII-31

Dvorak

Canciones gitanas (Oriol Martorell) . VII-123
Serenata op. 44 (J. R. Wolfensberger) VI-107
Sinfonía N.° 8 (Xavier Benguerel) . VI-33
Sinfonía N.° 9, «del Nuevo Mundo» (Oriol Martorell) VI-45

Egk

** La Tentation de Saint Antoine (Werner Egk) II-72

Eichner

Concierto N.° 1 para arpa y cuerda (Nicanor Zabaleta) V-125

Einem

** Suite de La Muerte de Dantón (Gottfried von Einem) III-11

Enesco

** 7 Canciones sobre poemas de Marot (Ionel Pantea) VI-97
VII-190

Esplà

** Salmo 129 «De profundis» (Oscar Esplà) V-26

Falla

* 3 Canciones inéditas (Enrique Franco) V-16
Siete Canciones Populares Españolas (Josep Soler) IX-139
Concierto para clavicémbalo (José M.ª Franco Gil) II-47
El Retablo de Maese Pedro (José M.ª Franco Gil) IV-146
El sombrero de tres picos, 2.ª suite (Enrique García Asensio) VI-114
Homenajes (P. Federico Sopeña) . IV-171
Noches en los jardines de España (Enrique Franco) VI-38
Psyché (José M.ª Franco Gil) . . . IV-147

Fink

** Alternation, Szene und Variation (Siegfried Fink) VIII-288

Gabrieli

** Canzon a 10 (Joep Terwey) . . VI-129
** Sonata «Pian e forte» (Enrique Franco) VI-21

Gerhard

Concert per a 8 (Joaquim Homs) . VIII-109
2 Cuartetos de cuerda (Robert Gerhard) IV-139
Hymnody (Joaquim Homs) VIII-109
Leo (Joaquim Homs) VIII-110
Libra (Joaquim Homs) VIII-110
** Sinfonía N.° 3 (Joaquim Homs) . VIII-27

Ginastera

** Concierto para violín y orquesta (Alberto Ginastera) VI-69

Gorecki

** Tres diagramas (Juventudes Musicales de Polonia) IX-170

Guaccero

** Variazioni 2 (Paolo Leonardi) . . VII-165

Granados

«Enrique Granados, músico español» (Antonio Fernández-Cid) IV-13
Tonadillas (Natalia Granados) . . . IX-137

Grieg

Lieder (Anton Dermota) VI-77

Guinjoan

* Bi-temàtic (Joan Guinjoan) . . . VIII-253
* Punts Cardinals (Joan Guinjoan) . V-139
* Magma (Joan Guinjoan) IX-131

Guinovart

* Amalgama (Carles Guinovart) . . IX-122

Haendel

** Apolo y Dafne (Geraint Jones) . VII-24
Concerto grosso, op. 6 n.° 4 (Eugeni Gassull) II-79
Concerto grosso, op. 6 n.° 7 (Sebastià Benet) III-98
Concierto N.° 1 para arpa y cuerda (Nicanor Zabaleta) V-123
El Mesías (Gerhard Forster) . . . IV-17
Los Concerti Grossi (Joan Guinjoan) VII-23
Música del agua (John Martlew) . III-125
Oda a Santa Cecília (Oriol Martorell) IV-117
** Sansón (Walter Kaempfer) . . . VIII-301
Sonata en mi mayor (Marc Costa) . VII-16

Halffter, C.

** Antiphonismoi (Enrique Franco) . VIII-243
3 Piezas para cuarteto (Cristóbal Halffter) IV-51

Hartmann

** Concierto Fúnebre para violín y orquesta (André Gertler) VII-181

Hashagen

* Giorno per giorno (Klaus Hashagen) III-145
* Meditación (Klaus Hashagen) . . III-145
* Mobile Szenen III (Klaus Hashagen) VII-91

Haubenstock Ramati

** Liaisons (Klaus Hashagen) . . . III-146

Haydn

Andante y Variaciones en fa menor (Joan Guinjoan) II-19
Concierto para trompeta y orquesta (Rossend Llates) III-126
Concierto en do, para violoncelo y orquesta (Fritz Händschke) IX-41
Cuarteto op. 54 n.° 1 (Marc Costa) . VI-61
Las Estaciones (Lluís M.ª Millet) . IV-163
3 Lieder ingleses (Erik Werba) . . VII-79
Sinfonía N.° 60 (Fritz Händschke) . IX-41

Sinfonía N.° 73 (Rossend Llates) . III-126
Sinfonía N.° 83, (Luc Leytens) . VI-153
Sinfonía N.° 92 (Sebastià Benet) . IV-153
Sinfonía N.° 94 (Joan Arnau) . . . II-131
Sinfonía N.° 102 (Marius Flothius) . V-201

Heider

* Edition A (Klaus Hashagen) . . . VII-104
* Resultate (Klaus Hashagen) . . . III-146

Heppener

** Eglogues (Robert Heppener) . . V-189

Hindemith

Metamorfosis Sinfónicas (Enrique Franco) I-14
Sinfonía en mi bemol (Klaus Hashagen) II-14
Sonata N.° 1 para piano (Klaus Hashagen) II-22

Homs

* Cuarteto N.° 6 (Joaquim Homs) . IV-60
* Cuarteto N.° 7 (Joaquim Homs) . VII-50
* Impromptu per a 10 (Joaquim Homs) VIII-18
* Invención para orquesta (Joaquim Homs) III-43
* Trío de cordes (Joaquim Homs) . VI-147

Horvath

** Redundanz II y el Concurso de Composición de la F.I.J.M. (Manuel Capdevila) VII-172

Husa

** Cuarteto N.° 2 (Karel Husa) . . VII-51

Jacob

** Komposition 5/7 (Klaus Hashagen) VII-89

Kagel

** Antithese (Klaus Hashagen) . . III-143
** Sexteto (Marc Costa) VII-166

Kazanecki

* Antiphonos (Juventudes Musicales de Polonia) IX-172

Kelemen

** Changeant (Milkos Kelemen) . . IX-53

Kodaly

Suite de Hary Janos (Dr. Lázlo Eösze) III-53

Kotonski

** Pezzo per flauto e pianoforte (Juventudes Musicales de Polonia) . . IX-172

Krenek

** Concierto N.° 4 para piano y orquesta (Ernst Krenek) III-99
** Quaestio Temporis (Ernst Krenek) . III-99

Luciuk

** El instrumento de la luz (Juventudes Musicales de Polonia) IX-171

Mahler

Canciones de un camarada errante (Anton Dermota) VIII-118
** Canto de la Tierra (Xavier Benguerel) I-15
V-202
3 Lieder (Erik Werba) VII-83
5 Lieder (René Leibowitz) IV-74
** Sinfonía N.° 8 (Federico Sopeña) . IX-25
** Sinfonía N.° 9 (Albert Sardà) . . IX-53
** Sinfonía N.° 10 (Gerhard Forster) . IV-33

Maksymiuk

** Animazione II (Juventudes Musicales de Polonia) IX-171

Malipiero

** Cassazione (Paolo Leonardi) . . VII-163

Mamangakis

** Construcciones (Klaus Hashagen) III-146

Martinu

** Concierto para violoncelo y orquesta (Josep Soler) VI-44

Mayuzumi

** Bugaku (Kuniharu Akiyama) . . IX-179

Messiaen

La Ascensión (Olivier Messiaen y Joan Guinjoan) III-159

Mestres Quadreny

* Digodal (Arnald Puig) II-82
* Doble concert (Eduard Bonet) . . VIII-28
* Ibemia (Carlos Barral) VII-94
* Trío (Francesc Vicens) VI-138

Milhaud

Concierto para percusión y conjunto de cámara (Luc Leytens) III-139
** Concierto N.° 2 para violín y orquesta (André Gertler) VII-180
Sonata para dos violines y piano (Josep Soler) VII-17

Miroglio

** Phases (Klaus Hashagen) . . . VII-93

Mompou

Canciones (Eugeni Gassull) . . . VIII-229

Combat del somni (Frederic Mompou) V-66
* Música callada, cuaderno N.° 3 (Frederic Mompou) III-52
* Primeros pasos (Frederic Mompou) V-66

Moniuszko

** Canciones polacas (Joanna Bruzdowicz) VII-125

Monteverdi

** Suite de L'Incoronazione de Poppea (Joâo de Freitas Branco) . . . III-97
** Vespro della Beata Vergine (Gerhard Forster) IV-25

Montsalvatge

Cuarteto indiano (Xavier Montsalvatge) VIII-254
* Desintegración morfológica de la Chacona de Bach (1.ª versión) (Xavier Montsalvatge) I-140
Desintegración morfológica de la Chacona de Bach (2.ª versión) (Xavier Montsalvatge) VIII-86
** Invocacions al Crucificat (Xavier Montsalvatge) VII-148
* Viatge a la Lluna (Xavier Montsalvatge) IV-158

Moraleda

* Contaminación (Joan-Lluís Moraleda) IX-123

Mozart

Concierto para clarinete y orquesta (Enric Gispert) I-7
Concierto en sol, para flauta y orquesta (Fritz Händschke) IX-41
Concierto para flauta, arpa y orquesta (P. Federico Sopeña) V-132
Concierto para piano y orquesta, K. 482 (Enric Gispert) II-12
Concierto para dos pianos y orquesta (Josep Soler) IV-116
Concierto para violín y orquesta, K. 219 (Enric Gispert) II-80
Concierto para violín y orquesta, K. 219 (Xavier Turull) IV-172
VI-168
Cuarteto en si bemol mayor, K. 589 (Eugeni Gassull) VII-171
Divertimento en mi bemol, K. 563 (Marc Costa) VI-140
Divertimento N.° 11 (Fritz Händschke) IX-47
** Larghetto y Allegro para 2 pianos (Paul Badura-Skoda) IV-124
Las tres últimas sinfonías (Josep Soler) VII-207
2 Lieder (Erik Werba) VII-80
4 Lieder (P. Federico Sopeña) . . V-61
VII-122
5 Lieder (Anton Dermota) IV-103
6 Lieder (Enric Gispert) II-117
7 Lieder (P. Federico Sopeña) . . V-52
Missa Brevis en do (Francesc Travé) . V-207
Obertura de «Don Juan» (René Leibowitz) VI-37
Obertura de «Las bodas de Fígaro» (Josep Soler) IX-187
4 Preludios y Fugas (Bach), K. 404 a (René Leibowitz) VI-145
Requiem (Dr. Hans Sittner) III-19
Serenata en si bemol, K. 361 (J. R. Wolfensberger) VI-132
Sinfonía N.° 1 (Fritz Händschke) . IX-41
Sinfonía N.° 28 (Georg Fischer) . . IV-115
Sinfonía N.° 33 (Josep Soler) . . . VII-211
Sinfonía N.° 35 (Enric Gispert) . . I-7
Sinfonía N.° 38 (Xavier Benguerel) . VI-37
Sinfonía N.° 40 (Enric Gispert) . . III-17
VI-167
Sinfonía N.° 41 (Josep Soler) . . . IX-187
Sinfonía concertante (Fritz Händschke) IX-47
Sonata para piano, K. 301 (Enric Gispert) II-61
Sonata para 2 pianos, K. 448 (Jörg Demus) IV-125
Sonata para violín y piano, K. 376 (Enric Gispert) III-65
Sonata para violín y piano, K. 481 (P. Federico Sopeña) V-51

Mussorgsky

El rincón de los niños (Josep Palau) . II-119

Orff

Carmina Burana (Gerhard Forster) . IV-37
** Lamento de Ariadne (Manuel Capdevila) II-71

Otte

** Defilé-entreacte-révérence (Klaus Hashagen) III-144

Padrós, D.

* Styx (David Padrós) IX-122

Padrós, J.

* 3 Diferencias (Jaume Padrós) . . III-158
* Discurso y Eco (Jaume Padrós) . IV-143
* Llibre d'alquímies I (Jaume Padrós) I-32
** Quinteto para cuarteto de arco y piano (Jaume Padrós) VIII-255

Pedrell

Canciones (Enrique Franco) . . . V-13

Penderecki

** Anaklasis (Dr. Wolfram Schwinger) IX-84
** Pasión de Nuestro Señor Jesucristo según San Lucas (Eugeni Gassull) . VII-109
* Prelude (Krzysztof Penderecki) . . IX-84
** Trenos para las víctimas de Hiroshima (Dr. Wolfram Schwinger) . . IX-85

Pepping

** Misa Alemana (Ernst Pepping) . II-90

Pergolesi

Concierto en sol para flauta y orquesta (Xavier Benguerel) V-126

Prokofieff

** Alexander Nevsky (Enrique García Asensio) V-27
3 canciones IX-137
Sinfonía Clásica (Jacques Lonchampt) V-131
** Sinfonía N.° 7 (Enrique Franco) . I-41

Pueyo

* Abstracciones (Salvador Pueyo) . II-133
* Conceptos (Salvador Pueyo) . . IV-144
* Quintet de vent (Salvador Pueyo) . VI-106
Sonata para piano (Salvador Pueyo) . VIII-254

Purcell

4 canciones (Thomas Hemsley) . . VII-32
Dido y Eneas (Albert Blancafort) . VII-140
Dido y Eneas (Anthony Lewis) . . VII-139

Rachmaninoff

5 canciones IX-137

Raxach

** Summer Music (Enric Raxach) . VIII-255

Ravel

Alborada del gracioso (Enrique García Asensio) IV-174
Concierto en sol para piano y orquesta (Jacques Lonchampt) IV-154
Cuarteto en fa mayor (Marc Costa) . VI-63
Dafnis y Cloe (Jacques Lonchampt) . III-44
IV-191
Don Quixotte à Dulcinée (Xavier Benguerel) VII-192
Introducción y Allegro (Josep Soler) VII-52
La Valse (Jacques Lonchampt) . . V-81
La Valse (Marc Costa) V-81
Valses Nobles y Sentimentales (Jacques Lonchampt) II-40

Respighi

Arias y Danzas Antiguas (Oriol Martorell) IV-155

Revueltas

** Sensemayá (Enrique García Asensio) IV-175

Riedl

** Pieza para percusión (Klaus Hashagen) III-143

Roussel

Cuarteto en re mayor, op. 45 (Xavier Benguerel) VII-49

Santos

* Concert irregular (Joan Brossa) . VI-57

Sarasate

Navarra (Josep Soler) VII-18

Sardà

* Isorritme (Albert Sardà) IX-121

Satie

3 Piezas en forma de pera (Luc Leytens) II-45

Schat

** Clockwise and Anticlockwise (Peter Schat) VI-130

Schönberg

4 Cuartetos (Xavier Benguerel) . . IV-137
6 pequeñas piezas, op. 19 (Antoni Nicolàs) II-33
IX-67
3 Piezas, op. 11 (Joaquim Homs) . I-33
5 piezas para orquesta, Op. 16 (Xavier Benguerel) VI-111
** Suite op. 29 (Xavier Benguerel) . V-116
Trío op. 45 (Josep Soler) VI-148
** Un superviviente de Varsovia (Antoni Nicolàs) II-134

Schubert

Adagio y Rondó Concertante (Paul Badura-Skoda) II-70
Canto del Cisne (Lluís Prats) . . . II-99
Cuarteto en mi bemol mayor, op. 125 N.° 1 (Lluís Prats) VII-41
Fantasía «El caminante» (Paul Badura-Skoda) VI-123
La Bella Molinera (Lluís Prats) . . V-179
VII-131
3 Lieder (Lluís Prats) VI-93
5 Lieder (Lluís Prats) IV-105
5 Lieder (Lluís Prats) V-95
5 Lieder sobre textos de Goethe (Lluís Prats) VI-73
7 Lieder (Lluís Prats) IX-155
19 Lieder (Erik Werba) III-57
Marcha característica, para piano a 4 manos (Jörg Demus) IV-123
Momentos musicales (Paul Badura-Skoda) III-49
Obras para violín y piano (Lluís Prats) VII-57
Octeto en fa mayor (Lluís Prats) . . IX-129
Quinteto con dos violoncelos (Lluís Prats) IV-53
Salve Regina (Dr. Alfons Ubelhör) . III-33
Sinfonía N.° 2 (Lluís Prats) III-157
Sinfonía N.° 5 (Lluís Prats) VI-169
Sinfonía N.° 6 (Lluís Prats) IV-77
Sinfonía N.° 9 (Lluís Prats) VII-202
Sonata para piano N.° 11 (Paul Badura-Skoda) VI-123
Sonata para piano N.° 16 (Lluís Prats) II-20
Sonata para piano N.° 18, «Fantasía» (Paul Badura-Skoda) VI-124
Sonata para violín y piano, D. 574 (Lluís Prats) III-68
Valses para piano (Paul Badura-Skoda) VI-123
Variaciones y Fantasía, para piano a 4 manos (Paul Badura-Skoda) . . IV-123
Viaje de Invierno (Lluís Prats) . . . I-25
VI-85
VIII-279

Schumann

Amor del Poeta (Josep Soler) . . . III-118
Amor del Poeta (Anton Dermota) . V-97
VII-187
3 Cuartetos (Josep Soler) V-149
Historia de la Reina María Estuardo (Erik Werba) VII-82
5 Lieder (Miguel Zanetti) IV-107
** 9 Lieder (Antonio Fernández-Cid) VI-13
IX-114
Liederkreis, op. 24 (Thomas Hemsley) VII-33
Liederkreis op. 39 (Josep Soler) . . IX-157
Sinfonía N.° 3 (Enrique Jordá) . . . II-132

Schütz

Salmos y Motetes (Dr. Werner Bittinger) II-87

Shostakovitch IV-52

** Cuarteto N.º 11 (Jacques Stehmann) IV-52

Smetana

Mi patria (Dr. Helmut Boese) . . . VI-31

Soler, A.

** Concierto N.° 4 para dos instrumentos de tecla (Josep Soler) . . VII-147

Soler, J.

* Diaphonia (Josep Soler) VI-131
La Visió de l'Anyell Místic (Josep Soler) VIII-17
* Lachrymae (Josep Soler) V-105
* Orpheus (Josep Soler) III-127
* Passio Jesu-Christe (Josep Soler) . VII-150
* Quetzalcoatl (Josep Soler) . . . II-46
* Sinfonía (Josep Soler) IV-173

Stamitz

** Concierto op. 29, para flauta y orquesta (Oriol Martorell) II-81

Stockhausen

** Refrain (Jean-Pierre Guezec) . . V-113

Strauss, J.

La Dinastía Strauss (Dr. Alfons Ubelhör) III-36

Strauss, R.

Burlesca (Marius Flothuis) V-196
Don Juan (Dr. Karl Böhm) III-9
IX-177
2 Lieder para voz y orquesta (Eugeni Gassull) IV-76
5 Lieder (Oriol Martorell) V-54
VI-79
VIII-120
IX-162
5 Lieder (Erik Werba) VII-84
8 Lieder (Josep Soler) II-121
Muerte y transfiguración (Oriol Martorell) VI-43
Serenata op. 7 (J. R. Wolfensberger) VI-104
Sonata para violín y piano (Xavier Turull) V-55
4 últimos Lieder (Eugeni Gassull) . VI-68

Stravinsky

** Agon (Xavier Benguerel) . . . VI-24
Canciones sobre textos de Shakespeare VIII-245
Concierto en re (Jordi Torra) . . . II-74
Concierto para 2 pianos solos (George Kent Bellows) IX-77
Concierto para violín y orquesta (Carles Guinovart) IX-145
El pájaro de fuego (Xavier Benguerel) VII-212
** Elegía a J. F. Kennedy (Mario Bois) III-138
Historia del Soldado (Joan Guinjoan) V-140
La Consagración de la Primavera (Xavier Benguerel) IX-146
Obras para cuarteto de cuerda (Marc Costa) V-155
Octeto y Septeto (Oriol Martorell) . III-135
Petrouchka, 3 movimientos (Antoni Nicolàs) I-35
Pribaoutki (Enrique Franco) . . . VIII-246
Septeto (Joan Guinjoan) IX-130
Suite N.° 2 (Xavier Benguerel) . . IX-145

Szymanowski

«Mitos» y «Masques» (Juventudes Musicales de Polonia) IX-170

Taltabull

* La Passió (Josep Soler) V-25

Tartini

** Concierto en re para violoncelo y orquesta (Giovanni B. Ricci) . . . II-69

Teleman

Suite en la menor, para flauta y orquesta (Fritz Händschke) IX-47

Toldrà

Canciones (Manuel Capdevila) . . . VIII-230
El Giravolt de Maig (Lluís Millet, Revista Musical Catalana) II-109
«Homenaje» (Manuel Capdevila) . II-109
La filla del marxant (Manuel Capdevila) V-80
La rosa als llavis (Manuel Capdevila) VI-25
L'ombra del lledoner (Manuel Capdevila) V-65

Torra

* Estances (Jordi Torra) III-136

Tschaikowsky

5 canciones IX-137
Variaciones sobre un tema rococó (Marco Scano) VIII-85

Valls

* Dos canciones (Manuel Valls) . . VIII-225
* Els Preceptes (Manuel Valls) . . . V-138
* 2 Movimientos Sinfónicos (Manuel Valls) II-13

Van Vlijmen

** Per diciassette (Jan van Vlijmen) . VI-105

Vecchi

L'amfiparnasso (Bernhard Klebel) . VI-173
L'amfiparnasso y su texto (Osvald Cardona) VI-174

Verdi

Cuarteto de cuerda (Marc Costa) . VII-42
Requiem (Enrique Franco) IX-15

Victoria

Missa Quarti Toni (Oriol Martorell) . IV-9
V-208
Oficios de Semana Santa (Luis Morondo) III-151
2 Responsorios (Lluís M.ª Millet) . III-31

Villa-Lobos

Bachianas Brasileiras N.° 5 (Eugeni Gassull) III-137

Vivaldi

Concierto para flauta y orquesta (Xavier Benguerel) V-122
** Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione (Claudio Scimone) . . . III-91
La obra para flauta y orquesta (Claudio Scimone) VII-157

Wagner

Cabalgata de las Walkyrias (Anna d'Ax) IV-187
Fragmentos de «El Ocaso de los Dioses» (Luc Leytens) VII-182
Fragmentos de «Los Maestros Cantores» (Luc Leytens) VII-182
Idilio de Sigfrido (Anna d'Ax) . . . IV-187
Los Maestros Cantores, Obertura (Luc Leytens) V-79
Tannhäuser, Obertura (Anna d'Ax) . IV-187
Tristán e Isolda, Preludio y Muerte de Isolda (Anna d'Ax) III-75
V-195
Viaje de Sigfrido por el Rhin (Anna d'Ax) IV-187

Webern

Concierto op. 24 (Xavier Benguerel) . VII-92
Concierto para 9 instrumentos (Max Deutsch) VIII-244
** Obras para cuarteto de cuerda (Xavier Benguerel) V-156
Passacaglia op. 1 (René Leibowitz) . IV-73
3 pequeñas piezas op. 11 (Siegfried Palm) IX-72
6 Piezas op. 6 (Joaquim Homs) . . I-8
Ricercare, de Bach (René Leibowitz) VI-67
Trío op. 20 (Josep Soler) VI-146
Variaciones op. 27 (Antoni Nicolàs) . II-37

Wiechowicz

** Canciones polacas (Joanna Bruzdowicz) VII-125

Wittinger

** Compensazioni (Klaus Hashagen) VII-102

Wolf

**Cancionero Español (Erik Werba) . V-37
VI-15
** Cancionero Italiano (Erik Werba) . IV-89
Lieder (Oriol Martorell) V-67
VI-75
IX-160
Lieder (Thomas Hemsley) VII-35
13 Lieder (Miguel Zanetti) II-102

Xenakis

** Herma (Jean-Claude Eloy) . . . V-106

Yun

** Images (Klaus Hashagen) . . . VII-90

Zender

** Cuarteto (Klaus Hashagen) . . . VII-99

Zimmermann

** Sonata para violoncelo solo (Siegfried Palm) IX-72

Antiguas canciones alemanas para bailar, comer y brindar (Bernhard Klebel) VI-191
Arias italianas antiguas (Eugeni Gassull) VII-119
Canciones populares irlandesas (Thomas Hemsley) VII-37
El Baile español: Antonio Gades (J. M. Caballero Bonald) IX-195
Franz Schubert, el compositor de Lied (Dietrich Fischer-Dieskau) IX-91
Introducción al estudio de las Sonatas para piano de Beethoven (Paul Badura-Skoda) VIII-35
Introducción a la historia de la música india (Birendra Shankar) VII-63
Introducción a la música flamenca (José M.ª Caballero Bonald) . . . VIII-295
La Canción inglesa (Miguel Zanetti) . IX-111
La Canción inglesa del período isabelino (John Whybrow) II-115
VII-120
La Crónica bienal de Emili Bosch (Josep Casanovas) VI-197
La Música como tema fotográfico (Emili Bosch) IV-195
Misa en la Real Capilla de Santa Agueda (Oleguer Llongueres) . . . VII-115
Misas en la Real Capilla de Santa Agueda (Oriol Martorell): II-139
Misa del Papa Marcelo, de Palestrina
Missa Quarti Toni, de Victoria
** Missa Centenarii Jacobi Balmes, de Romeu
** Misa «Ave María», de Peñalosa
Misas en la Real Capilla de Santa Agueda (Oriol Martorell): III-163
Missa Alemana, de Schubert
Misa «O Magum Misterium», de Victoria
Misa «Verge i Mare» adaptada por Martorell
* Misa Responsorial 4, de Dom Irineu Segarra
Misas en Santa Agueda (Oriol Martorell) IX-61
Música Coral del Renacimiento (Oriol Martorell) VI-51
Música de la Cataluña medieval (Josep M.ª Lamaña) VIII-273
Música Española del Renacimiento (Josep M.ª Lamaña) IV-129
Música profana y sagrada del Renacimiento (Bernhard Klebel) VI-185
Música en la Corte de Versalles (Sigiswald Kuijken) IX-105
Para el Año Beethoven (Jörg Demus) VIII-159
Primer Ensayo con M. Alavedra (Erik Werba) V-69
Problemas de la notación (Román Haubenstock-Ramati) III-168
Prolegómeno al recital de Irmgard Seefried (Erik Werba) VII-77
Una década de música catalana (Manuel Valls) VIII-313
Una exposición y un expositor (Artur Llopis) III-168
Wotan y Lulú en la sala de conciertos (Erik Werba) VIII-215

9 Festival Internacional de música en Barcelona

Indice alfabético de intérpretes

Albrecht, Gerd 56
Antón, Luis 36
Ayestarán, Antonio 19
Buchbinder, Rudolf 86
Conjunt Català de Música Contemporània 124
Conjunto «Alarius» de Bruselas . . . 106
Cor Madrigal 62
Coral Sant Jordi 151
Diabolus in Musica 132
Ellenbeck, Dieter 35
Equiluz, Kurt 164
Escolanía del Sagrado Corazón de María, de San Sebastián 33
Fischer-Dieskau, Dietrich 100
Franco Gil, José M.ª 125
Frühbeck, Rafael 17
Gades, Antonio 196
Gulín, Angeles 33
Händschke, Fritz 48
Hechtl, Gottfried 43
Herzer, Wolfgang 43
Hodgson, Alfreda 34
Howlett, Neil 36
Klopfenstein, René 190
Kobayashi, Michio 100
Kontarsky, Alfons 79
Kontarsky, Aloys 79
León, Pedro 147
Llorente, Carmelo 32
Meven, Peter 21
Molina, Julián 21
Musica Nova di Varsovia 173
Nafé, Alicia 20
Obrastsova, Elena 141
Orfeón Donostiarra 18
Orfeón Pamplonés 32
Orquesta Ciudad de Barcelona 55
Orquesta Nacional 17
Orquesta Sinfónica Japonesa Yomiuri, de Tokyo 181
Orquesta de Cámara «Solistas de la Sinfónica de Viena» 42
Padrós, David 122
Palm, Siegfried 73
Penagos, Isabel 20
Procter, Norma 117
Remoortel, Edouard van 42
Robotham, Barbara 35
Ros Marbà, Antoni 86
Schnitzler, Michael 48
Sopeña, Federico 9
Soler, Angel 125
Torrent, Montserrat 36
Wakasugi, Hiroshi 182
Wyckoff, Lou Ann 34
Zanetti, Miguel 117

Indice alfabético de compositores

Alcaraz

Simetries (Jordi Alcaraz) 121

Baird

Cuatro Sonetos de Amor (Juventudes Musicales de Polonia) 169

Beethoven

Sinfonía N.° 7 (Wouter Paap) 189
Sonatas para violoncelo y piano N.° 4 y 5 (Siegfried Palm) 67

Boccherini

Concierto para violoncelo y orquesta (Fritz Händschke) 47

Bofill

Esclat (Anna Bofill) 123

Brahms

Cuatro Canciones Serias (Eugeni Gassull) 113
Concierto N.° 1 (Hans Ridolf Picard) . 83
Sinfonía N.° 1 (Rosend Llates) 180
Sonata para dos pianos (Josep Soler) . 78

Brown

Corrobboree (Aloys Kontarsky) . . . 78

Busoni

Improvisación sobre un Coral de Bach (Ferruccio Busoni) 77

Cage

Double-Music (Joan Guinjoan) . . . 131

Debussy

Sonata para violoncelo y piano (Siegfried Palm) 73

Falla

Siete Canciones Populares Españolas (Josep Soler) 139

Gorecki

Tres diagramas (Juventudes Musicales de Polonia) 170

Granados

Tonadillas (Natalia Granados) 137

Guinjoan

Magma (Joan Guinjoan) 131

Guinovart

Amalgama (Carles Guinovart) 122

Haydn

Concierto en do, para violoncelo y orquesta (Fritz Händschke) 41
Sinfonia N.º 60 (Fritz Händschke) . . 41

Kazanecki

Antiphonos (Juventudes Musicales de Polonia) 172

Kelemen

Changeant (Milkos Kelemen) 53

Kotonski

Pezzo per flauto e pianoforte (Juventudes Musicales de Polonia) 172

Luciuk

El instrumento de la luz (Juventudes Musicales de Polonia) 171

Mahler

Sinfonía N.° 8 (Federico Sopeña) . . . 25
Sinfonía N.° 9 (Albert Sardà) 53

Maksymiuk

Animazione II (Juventudes Musicales de Polonia) 171

Mayuzumi

Bugaku (Kuniharu Akiyama) 179

Moraleda

Contaminación (Joan-Lluís Moraleda) . 123

Mozart

Concierto el sol, para flauta y orquesta (Fritz Händschke) 41
Divertimento N.° 11 (Fritz Händschke) . 47
Obertura de «Las bodas de Fígaro» (Josep Soler) 187
Sinfonía N.° 1 (Fritz Händschke) . . . 41
Sinfonía N.° 41, «Júpiter» (Josep Soler) 187
Sinfonía concertante (Fritz Händschke) 47

D. Padrós

Styx (David Padrós) 122

Penderecki

Anaklasis (Dr. Wolfram Schwinger) . . 84
Prelude (Krzysztof Penderecki) 84
Trenos para las víctimas de Hiroshima (Dr. Wolfram Schwinger) 85

Prokofieff

3 canciones 137

Rachmaninoff

5 canciones 137

Sardà

Isorritme (Albert Sardà) 121

Schönberg

Seis pequeñas piezas op. 19 (Antoni Nicolàs) 67

Schubert

7 Lieder (Lluís Prats) 155
Octeto en fa mayor (Lluís Prats) . . . 129

Schumann

Liederkreis op. 39 (Josep Soler) . . . 157
Lieder (Antonio Fernández-Cid) . . . 144

Strauss

Don Juan (Dr. Karl Böhm) 177
6 Lieder (Oriol Martorell) 162

Stravinsky

Concierto para 2 pianos solos (George Kent Bellows) 77
Concierto para violín y orquesta (Carles Guinovart) 145
La Consagración de la Primavera (Xavier Benguerel) 146
Septeto (Joan Guinjoan) 130
Suite N.° 2 (Xavier Benguerel) 145

Szymanowski

«Mitos» y «Masques» (Juventudes Musicales de Polonia) 170

Telemann

Suite en la menor, para flauta y orquesta (Fritz Händschke) 47

Tschaikowsky

5 canciones 137

Verdi

Requiem (Enrique Franco) 15

Webern

3 pequeñas piezas op. 11 (Siegfried Palm) 72

Wolf

8 Lieder (Oriol Martorell) 160

Zimmermann

Sonata para violoncelo solo (Siegfried Palm) 72

El baile español: Antonio Gades (J. M. Caballero Bonald) 195
Franz Schubert, el compositor de lied (Dietrich Fischer-Dieskau) 91
La canción inglesa (Miguel Zanetti) . . 111
Misas en Santa Agueda (Oriol Martorell) 61
Música en la Corte de Versalles (Sigiswald Kuijken) 105

juventudes musicales de barcelona

x ciclo de audiciones para la iniciación musical de los escolares curso 1971/72

1	Audición 25-26-27-28-29 y 30 Octubre 1971	EL SONIDO Características acústicas: altura, intensidad, timbre. Selección y utilización de los sonidos por el hombre. Ordenación del material sonoro y producción artificial del sonido. Instrumentos musicales y transformaciones electrónicas.
2	Audición 8-9-10-11-12 y 13 Noviembre 1971	LA MONODIA La monodía en la época medieval. Las canciones de los trovadores. La personalidad del músico medieval: Actividades de los juglares. El juglar y el trovador, como tipos sociales distintos.
3	Audición 1-6-7-9-10 y 11 Diciembre 1971	LA POLIFONIA El renacimiento y la individualidad de las voces. Empleo y emancipación de los intrumentos. Aparición de la técnica instrumental. La música cortesana.
4	Audición 17-18-19-20-21 y 22 Enero 1972	LA MUSICA Y LA BURGUESIA Los «diletantti». Epoca barroca. El «trío-sonata» en esta época.
5	Audición 14-15-16-17-18 y 19 Febrero 1972	NACIMIENTO DE LA OPERA La polarización de las voces en la polifonía. Nacimiento del «estilo representativo». La ópera y el culto del solista. Ornamentación virtuosística de las melodías.
6	Audición 13-14-15-16-17 y 18 Marzo 1972	EL CLASICISMO El nacimiento de la orquesta sinfónica y la técnica de la instrumentación. El viento y la cuerda.
7	Audición 17-18-19-20-21 y 22 Abril 1972	EL ROMANTICISMO Preponderancia del compositor y del intérprete. Búsqueda de los medios de expresión que reflejan la personalidad del compositor.
8	Audición 2 y 3 Mayo 1972	SIGLO XX Tendencias cultas. Tendencias populares. Interacción entre ambas tendencias como parte de una línea de evolución.

Detalle de los grupos previstos:

GRUPO A (en castellano), para niños de 8 a 11 años. Lunes, a las 10 h.
GRUPO B (en catalán), para niños de 8 a 11 años. Martes, a las 10 h.
GRUPO C (en catalán), para mayores de 11 años. Martes, a las 12 h.
GRUPO D (en catalán), para niños de 8 a 11 años. Miércoles, a las 10 h.
GRUPO E (en catalán), para mayores de 11 años. Miércoles, a las 12 h.
GRUPO F (en catalán), para todas las edades. Jueves, a las 10 h.
GRUPO G (en castellano), para todas las edades. Viernes, a las 10 h.
GRUPO H (en castellano), para todas las edades. Sábados, a las 10 h.

TODAS LAS AUDICIONES SE CELEBRAN EN EL PALACIO DE LA MUSICA, excepto la última que será en el PALACIO NACIONAL DE MONTJUICH.

Información e inscripciones:

SECRETARIA DE JUVENTUDES MUSICALES:

Vía Layetana, 139, 4.º, 1.ª
Teléfonos 215 29 18 y 215 36 57
Horario: laborables, excepto sábados, de 9.00 a 14.00 y de 16.00 a 19.00

IX Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas

BARCELONA
DEL 12 AL 28 DE NOVIEMBRE DE 1971

INFORMACION E INSCRIPCION:
BRUCH, 125 (SECRETARIA)
BARCELONA 9 - ESPAÑA

CIERRE DE INSCRIPCION
10 DE NOVIEMBRE DE 1971

Jurado
Estará formado por: R. Vuataz, Presidente (Suiza); C. A. Pizzini, Vicepresidente (Italia); Giulietta Simionato (Italia); Gerald Moore (Inglaterra); J. Micheau (Francia); Kim Borg (Finlandia); Y. Le Marc-Hadour (Francia); Lola Rodríguez de Aragón (España); C. Badía (España); J. Arnau (España); E. Núñez (España), y P. Vallribera (España).
Secretario: L. Prats (España).

RECOMPENSAS

Para cantores
Primer Gran Premio . . . . . 50.000 Ptas.
medalla conmemorativa de plata dorada y una escultura alegórica de Barcelona, obsequio del Exmo. Ayuntamiento de Barcelona.

Segundo Premio . . . . . 35.000 Ptas.
y medalla conmemorativa de plata

Tercer Premio . . . . . 25.000 Ptas.
y medalla conmemorativa de bronce

Para cantatrices
Primer Gran Premio . . . . . 50.000 Ptas.
medalla conmemorativa de plata dorada y una escultura de San Jorge, patrón de Cataluña, obsequio de la Excelentísima Diputación de Barcelona.

Segundo Premio . . . . . 35.000 Ptas.
y medalla conmemorativa de plata

Tercer Premio . . . . . 25.000 Ptas.
y medalla conmemorativa de bronce
Premio de 5.000 pesetas a la mejor soprano ligera, «in memoriam» de la gran cantante Nuria Ribas, donado por los esposos J. Colomer Pujol.

Para cantores o cantatrices

Premio extraordinario de 50.000 Ptas. ofrecido por la Excma. Diputación de Barcelona, a modo de bolsa de estudios, como estímulo a un joven cantante que no haya cumplido los 25 años, que el Jurado juzgue oportuno, y que haya participado en la Prueba Final.

Premio extraordinario de 25.000 Ptas. ofrecido por la «Dotación de Arte Castellblanch», a modo de bolsa de estudios, como estímulo a un joven cantante español que no haya cumplido los 25 años, que el Jurado juzgue oportuno, y que haya participado en la 2.ª Prueba Eliminatoria.

Premio extraordinario de 15.000 Ptas. ofrecido por dos Luis Portabella al mejor intérprete de lieder de Schubert.

Premio extraordinario de 15.000 Ptas. ofrecido por la soprano Janine Micheau al mejor intérprete de Música Francesa.

Premio extraordinario de 15.000 Ptas. ofrecido por la «Fundación Francisco Viñas» al mejor intérprete de una aria de ópera de Wagner.

Premio extraordinario de 10.000 Ptas. al mejor intérprete de una aria de ópera de Verdi, «in memoriam» del gran director de orquesta José Sabater, ofrecido por su hija, la pianista Rosa Sabater.

Premio extraordinario de 10.000 Ptas. ofrecido por los «Amigos de Granados» al mejor intérprete de Música Española.

Medalla de Oro «Carlos Gómez», ofrecida por el Cónsul General del Brasil, al mejor intérprete de Música Brasileña.

I Cursos Internacionales de Interpretación Musical

DEL 30 DE NOVIEMBRE
AL 7 DE DICIEMBRE DE 1971

CIERRE DE INSCRIPCION:
10 DE NOVIEMBRE DE 1971

Cursos de interpretación lírica

Opera italiana

Giulietta Simionato

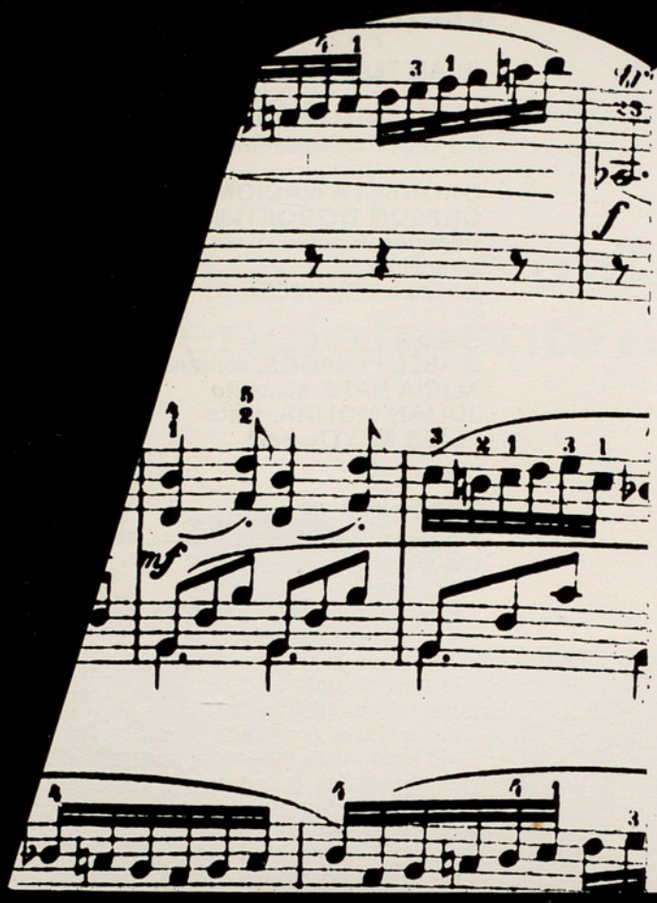
Música española

Conchita Badía

INFORMACION E INSCRIPCION:

CURSOS INTERNACIONALES DE INTERPRETACION MUSICAL «FRANCISCO VIÑAS»

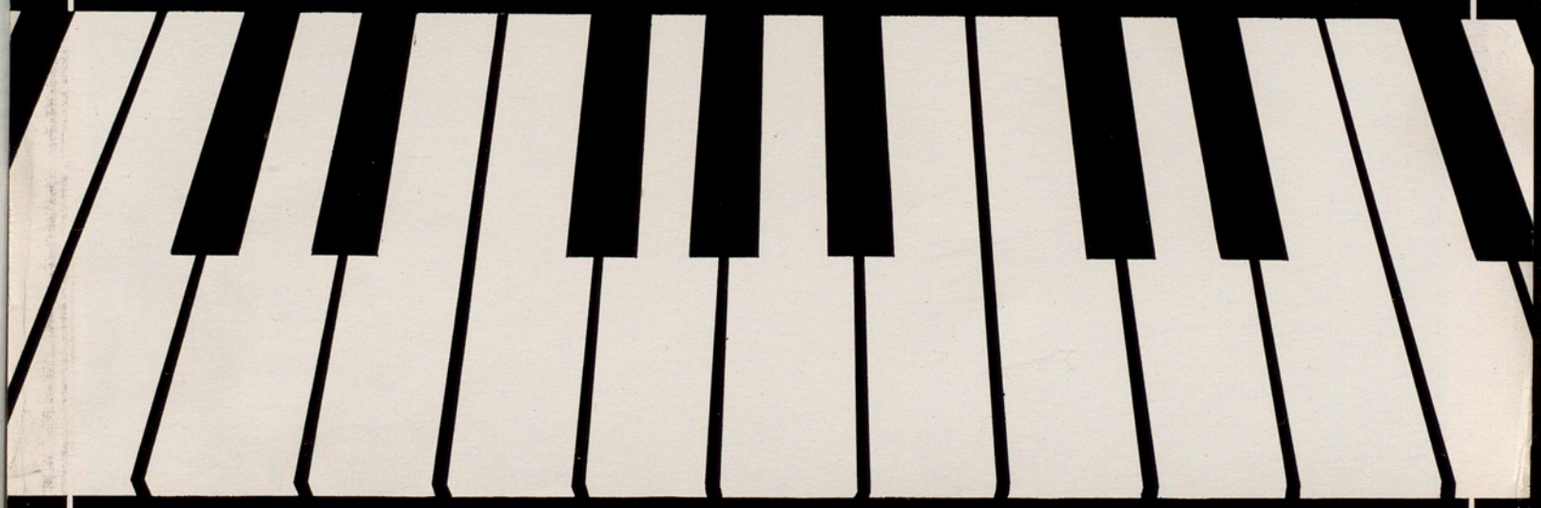
BRUCH, 125
BARCELONA 9 - ESPAÑA



Ofrecemos
al público musical,
la nueva instalación de
nuestro establecimiento
donde hallará pianos,
armoniums, organos,
guitarras e instrumentos.

Sala de estudio y ensayo.

Asesoramiento técnico.



JORQUERA PIANOS

exposición y venta: talleres:

AVDA. CATEDRAL, 10 ▪ COPONS, 2 ▪ TEL. 222 77 74 ▪ BARCELONA-2

I CONCIERTO

Lunes, 27 de septiembre de 1970,
a las 22.30

GRAN TEATRO DEL LICEO

CONCIERTO INAUGURAL, conmemorativo
del CXXV aniversario del Gran Teatro del Liceo

ORQUESTA NACIONAL
ORFEON DONOSTIARRA
(director, Antonio Ayestarán)
Dirección:
RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

Solistas:
ISABEL PENAGOS, soprano
ALICIA NAFE, contralto
JULIAN MOLINA, tenor
PETER MEVEN, bajo

VERDI
Requiem, para cuarteto vocal, coro y
orquesta

1. Requiem (cuarteto y coro)

2. Dies irae
Dies irae (coro)
Tuba mirum (bajo y coro)
Liber scriptus (contralto y coro)
Quid sum miser (soprano, contralto y tenor)
Rex tremendae (cuarteto y coro)
Recordare (soprano y contralto)
Ingemisco (tenor)
Confutatis (bajo y coro)
Lacrymosa (cuarteto y coro)

3. Offertorio: Domine Jesu (cuarteto)

4. Sanctus (doble coro)

5. Agnus Dei (soprano, contralto y coro)

6. Lux aeterna (contralto, tenor y bajo)

7. Libera me (soprano y coro)

Casamajó-Barcelona

Agua de Colonia
esencialmente ambisex

famosa desde 1919

II CONCIERTO

Martes, 28 de septiembre de 1971,
a las 22.30

GRAN TEATRO DEL LICEO
(Conmemoración del CXXV aniversario
del Gran Teatro del Liceo)

ORQUESTA NACIONAL
ORFEON DONOSTIARRA
(director, Antonio Ayestarán)
ORFEON PAMPLONES
(director, Carmelo Llorente)
ESCOLANIA DEL SAGRADO CORAZON DE MARIA, DE SAN SEBASTIAN
(director, P. Serra)

Dirección:
RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

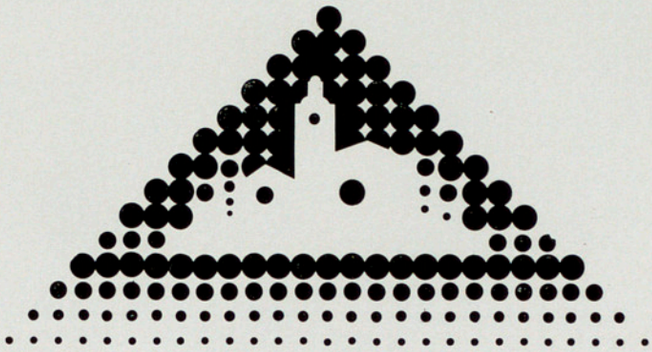
Solistas:
ANGELES GULIN, soprano *(Magna peccatrix* y *Mater Gloriosa)*
LOU-ANN WYCKOFF, soprano *(Una poenitentium)*
ALFREDA HODGSON, contralto *(Mulier samaritana)*
BARBARA ROBOTHAM, contralto *(Maria Aegyptiaca)*
DIETER ELLENBECK, tenor *(Doctor Marianus)*
NEIL HOWLETT, barítono *(Pater ecstaticus)*
PETER MEVEN, bajo *(Pater profundus)*
LUIS ANTON, violín solista
MONTSERRAT TORRENT, órgano

MAHLER
Sinfonía n.º 8, en mi bemol mayor, para solistas, coros y orquesta (1.ª audición en Barcelona)

1. Himno «Veni, Creator Spiritus»

2. Escena final del «Fausto» de Goethe

Casamajó-Barcelona



tercer festival internacional de cadaqués estiu 1972

ORGANITZAT PER JOVENTUTS MUSICALS DE BARCELONA, SOTA EL PATROCINI DEL EXCM. AJUNTAMENT DE CADAQUÉS I DE LA SOCIETAT RECREATIVA "L'AMISTAT"

Los artículos publicados en este programa
expresan solamente la opinión
de sus autores.

Todos los textos de canciones que figuran
en este programa han sido traducidos
libremente por
Rosa Regàs y Manuel Capdevila,
si no se indica otro traductor.

Diseño y compaginación,
J. Canelles - J. M. Trias.
Impreso por Industrias Gráficas Casamajó
Aragón, 182 - Barcelona.
Depósito Legal: B. 34.832-1971

42.168