

J. ROCA  
JOYERO

SENER



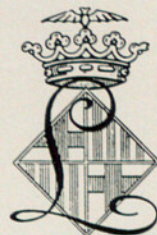
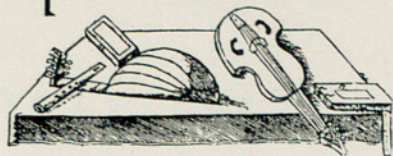
JOYERIA ~ PLATERIA ~ RELOJERIA ~ PASEO DE GRACIA, 18 - BARCELONA

***Pulligan***<sup>®</sup>

*El jersei selecte*

Fabricat per ISIDRE JOVER i C.<sup>IA</sup>, S. A.

pro musica



EMPRESA J. A. PAMIAS

XIV TEMPORADA MUSICAL  
DEL PATRONATO PRO MUSICA  
DE BARCELONA

126 y 127 CONCIERTOS

*Audición integral de los conciertos para piano y orquesta  
de Beethoven*

DINO CIANI

*pianista*

FRANZ-PAUL DECKER

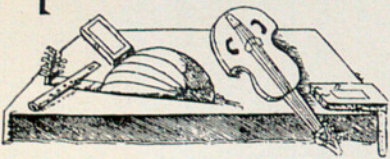
*director*

ORQUESTA CIUDAD  
DE BARCELONA

LUNES, 6 Y MIERCOLES, 8 DE MARZO DE 1972, A LAS 22,15 HORAS

GRAN TEATRO DEL LICEO ★ BARCELONA

pro musica



En la portada:  
Silueta de Beethoven



# PATRONATO "PRO MÚSICA" DE BARCELONA

## COMITE EJECUTIVO

PRESIDENTE	Don Agustín Sensat Estrada
VICEPRESIDENTE	Don Rogelio Roca Plans
SECRETARIO	Don Juan Pujadas Obradors
TESORERO	Don Francisco Samaranch Torelló
DIRECCIÓN ARTÍSTICA	Don Luis Portabella Ráfols
VOCAL	Don Miguel Lerín Seguí
VOCAL	Don Ignacio Ventosa Despujol
VOCAL	Don Pedro Mir Amorós
VOCAL	Excmo. Sr. Marqués de la Vega Inclán
VOCAL	Don Ramón Negra Valls-Taberner

## SOCIOS ADHERIDOS

Excmo. Sr. Marqués de Alella	Don Sebastián Noguera Vives
Don José Andreu Miralles	Don Mateo Pla Elías
Don Pablo Ayxelá Vidal	Don Jorge Pla Martí
Profesor D. Joaquín Barraquer Moner	Don Antonio Pons Llibre
Don Ramón Batlle Viusa	Don Luis Portabella Compte-Lacoste
Don Rafael Bel Font	Don Jorge Puig Palau
Doña Flora Bertrán Mata, Vda. de Rosal	Don Alberto Pujol Murtra
Don Eusebio Bertrand Mata	Don Rosendo Riera Sala
Excmo. Sr. Marqués de Bolarque	Don Rafael Rifá Puget
Don Alberto Bricall Planas	Don Pedro Rosell Rovira
Doña Ramona Buetas de Agustina	Don José Sala Amat
Don Ramón Canela de Pedro	Don Ignacio Salvans Piera
Doña Rosa Cugat, Vda. Oliver	Don Manuel Salvat Dalmau
Excmo. Sr. Santiago Daurella	Don José Luis Samaranch Rialp
Don Ricardo Defarges Ibáñez	Don Eusebio Sans Coll
Don José Luis Díaz de Budallés	Doña Josefina de Satrústegui, Vda. de Mata
Don José Ensesa Gubert	Don Antonio de Semir Carros
Don José Ensesa Montsalvatge	Don Francisco A. Sensat Alemany
Don Jacinto Esteva Vendrell	Don Gerardo Sensat Estrada
Sra. Doña M. <sup>a</sup> Antonia Ferrer de Thomas	Don Javier Sensat Marqués
Don José Figueras Navarro	Don José Serra Roca
Don Santiago Fisas Mulleras	Don Jesús Serra Santamans
Don Conrado Folch Vidal	Doña María Soldevila, Vda. de Gomis
Don Gregorio Font Grandes	Don Francisco Soler Mauri
Don José Gimferrer	Don Santiago Soler Mata
Excmo. Sr. Conde de Godó	Excmo. Sr. José Suárez Martínez
Don Diego Grandes Angulo	Don José Ildefonso Suñol Soler
Don Walter Heimerl	Don Federico Torelló
Doña Petra Huarte, Vda. de Vila	Excmo. Sr. Juan Torra-Balari Llavallol
Don Juan Imbern Cánovas	Don Salvador Torrents
Doña Pilar Jaraiz Franco de Lago	Doña María Dolores Torres de Andreu
Excmo. Sr. Conde de Lacambra	Don Juan Uriach Tey
Don Félix Llonch Salas	Don Domingo Valls y Taberner
Don Juan A. Maragall Noble	Don Félix Valls y Taberner
Don Federico Marimón Grifell	Don Domingo Vernis Bonet
Excmo. Sr. Miguel Mateu Pla	Don Joaquín Vila Casagualda
Don Carlos Mir Amorós	Don Luis Viladomiu Piera
Don Jesús Mir Amorós	Doña Josefa Viñamata, Vda. de Thomas
Don Federico Mitjans Martínez	Don Alfred Zantop
Doña Montserrat Mombrú de Balaña	Orfeó Català
Don Antonio Negre Villavecchia	Llorach Audio, S. A.
Don Enrique Negre Villavecchia	

Para todos cuantos deseen adherirse al Patronato, continúa abierta la lista de inscripción en la Secretaría de «Pro Música», Balmes, 26, 1.º, 1.ª. Tel. 231 28 03 — BARCELONA

## FRANZ-PAUL DECKER

Franz-Paul Decker está considerado como uno de los directores de orquesta de más sólido prestigio. Nacido en Colonia, en 1923, estudió composición y dirección con Eugene Papst y Philipp Jarnach en el Conservatorio del Estado de dicha ciudad. Al mismo tiempo, cursaba estudios universitarios.

En 1944 fue nombrado director del Teatro Municipal de Giessen y, después de la guerra, de la Opera de Colonia. En 1946 ocupó el cargo de director titular de la Orquesta y de la Opera de Krefeld; era entonces el director más joven de Alemania. En 1950, Decker pasó a la Orquesta del Teatro del Estado de Wiesbaden y, en 1953, a la Orquesta Municipal. De 1956 a 1964 estuvo al frente de la Orquesta de Bochum.

Franz-Paul Decker fue invitado para dirigir un concierto especial en la Exposición Mundial de Bruselas, en 1958. De 1962 a 1968 fue director de la Orquesta Filarmónica de Rotterdam. En la actualidad, lo es de la Sinfónica de Montreal.





## DINO CIANI

Dino Ciani nació en Fiume, el 16 de junio de 1941 y empezó sus estudios musicales en Génova a la edad de ocho años bajo la dirección de Marta del Vecchio.

Tras diplomarse en el Conservatorio de Santa Cecilia en Roma, continuó sus estudios con Alfred Cortot, prosiguiéndolos más tarde en Siena y París, donde obtuvo sus primeros éxitos importantes.

En el año 1961 ganó el segundo premio del concurso «Liszt-Bartók», en Budapest, que vino a unirse al gran triunfo conseguido en el «Concurso Beethoven», de Viena, del mismo año.

Rápidamente, el nombre de Dino Ciani se impone en los medios musicales y es solicitado por la mayor parte de las sociedades de conciertos italianas. A la vez, inicia su carrera internacional con extensas giras por Hungría, Checoslovaquia, España, Alemania, Holanda (Orchestre de la Résidence de La Haye), Ginebra (Orchestre de la Suisse Romande), Zurich, Berlín (Orquesta de RSO), etc.

El año 1967 constituye un hito decisivo en la fulgurante carrera de este pianista excepcional: tras un recital memorable en el Festival de Montreux, actúa en la Filarmónica de Berlín, dentro de la serie «Meister Klavierabende»; en el mismo año, Bernard Gatovy lo presenta en la televisión francesa en la serie «Grandes Intérpretes».

Desde entonces, Dino Ciani es uno de los intérpretes más solicitados de la actualidad; sus conciertos y recitales en las principales salas de Europa constituyen una continua sucesión de éxitos ratificados unánimemente por el público y la crítica. Entre sus más destacadas actuaciones cabe mencionar la inauguración de la temporada sinfónica 1971 en la Scala con Claudio Abbado, y su rotundo triunfo en el Festival de Salzburgo. Dentro del presente año, Dino Ciani dará un recital en el «Queen Elisabeth Hall», de Londres, conciertos con la Orquesta de la O.R.T.F. y la Sinfónica de Londres, amén de recitales en el Teatro des Champs Elysées de París y otras importantes salas.

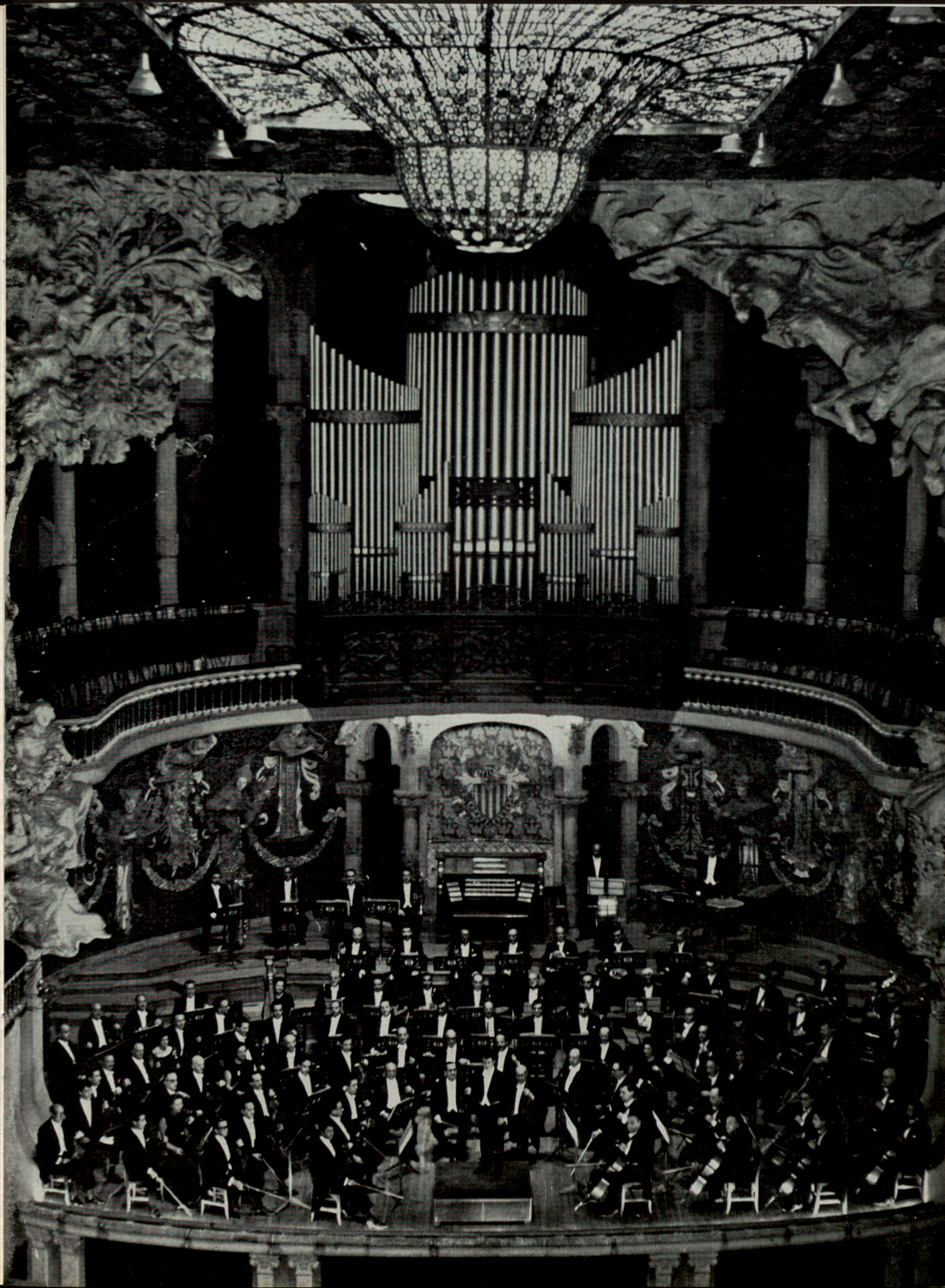


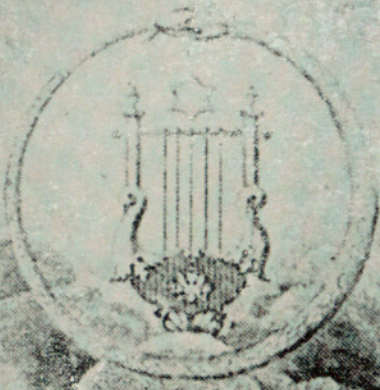
## ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

El día 6 de octubre de 1967 se presentó por vez primera la nueva Orquesta Ciudad de Barcelona.

La gran tarea musical que llevó a cabo el inolvidable maestro Toldrà al frente de la Orquesta Municipal, tenía necesidad de una actualización y una revitalización. Con un loable espíritu de colaboración, las principales entidades musicales de nuestra ciudad —Asociación de Cultura Musical, Gran Teatro del Liceo, Juventudes Musicales, Orfeó Català y Patronato Pro Música— junto con otras entidades artísticas y culturales se constituyeron en Patronato a fin de actualizar y adaptar a las realidades presentes los anteriores esfuerzos. El Patronato está abierto a todos por su propia esencia y su objetivo principal es el trabajo común en pro de la cultura musical. Todos estos esfuerzos han cuajado en una concreta realización: la Orquesta Ciudad de Barcelona es —a pesar del corto período de su existencia— mucho más que una firme esperanza: es ya una brillante realidad. Cuenta en su haber los extraordinarios conciertos en los que colaboraron Yehudi Menuhin, violinista; Maurice André, trompeta; Radu Aldulescu, violoncelista; las importantes audiciones de *El Pessebre*, de Pau Casals, con el Orfeó Català, para citar solamente sus actuaciones más significativas.

En la memoria del público barcelonés están los grandes éxitos conseguidos en temporadas anteriores del Patronato, bajo la dirección de su titular Antoni Ros Marbà y la colaboración de la extraordinaria soprano Elisabeth Schwarzkopf y el pianista Misha Dichter; la gran actuación de Wilhelm Kempff, bajo la dirección de Jerzy Semkow; y los memorables Festivales Wagner, bajo el mando de Charles Vanderzand, etc. Estos indiscutibles éxitos artísticos hacen prever un esplendoroso futuro para la Orquesta Ciudad de Barcelona.





Erstes

**CONCERT**

(in C-dur.)  
für das

**PIANO-FORTE**

mit Begleitung des Quartetts

von

**L. von BEETHOVEN.**

15<sup>tes</sup> Werk.

*Eigenthum des Verlegers.*

Comp. ano 1795



WIEN, BEI TOBIAS HASLINGER,  
k.k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhändler

# Los conciertos para piano de Beethoven

Al momento de conmemorarse el segundo centenario del nacimiento de Beethoven, en diciembre de 1970, se produjo el esperado alud de comentarios en torno a lo más significativo de su vida y obra. A la vista de buena parte de dichas revisiones, se cae hoy en la cuenta de que apenas se realizó en aquella ocasión, tan apropiada, una aportación verdaderamente inédita al tema. La casi totalidad de estudios y ensayos con pretensión de actualidad, se han movido dentro del ámbito de facetas muy concretas de su personalidad y producción; tanto aquellos puramente técnicos en especial, como también —y era de esperar— los que han insistido en los aspectos sociológicos, por no decir del mundo mismo de lo patológico y hasta los más insospechados extremos de la mera anécdota intrascendente. Nuestra época persiste evidentemente inmersa en una forma de ejercicio del pensamiento predominantemente analítica y casuística, antes que en una fase de integración. Aunque se halle presente la significación de toda una teoría de las estructuras, es bien cierto que la esperada síntesis profunda acerca de la personalidad beethoveniana está aún por hacer.

Puede acaso extrañar esta afirmación en el momento presente; pero recordemos de qué manera tan exacta se han cumplido las proféticas palabras de Beethoven (referidas en su día a la Sonata op. 106), de que habría de comenzar a ser tema de estudio pasados cincuenta años de su creación. Toda la obra de Beethoven nos parece ahora terriblemente prodigada hasta el empalago; hasta el borde del aborrecimiento cabría decir de sus sinfonías. Y no obstante, incluso sin acercarnos al campo singularísimo de sus cuartetos, apenas se ha llegado a la madurez respecto del tiempo (las sinfonías mismas fueron dadas a conocer de manera notoriamente tardía en España) y mucho menos acerca de sus posibilidades interpretativas. Dista mucho de haberse pronunciado la última palabra al respecto. De ningún otro compositor cabrá decir que haya gozado de una mayor divulgación, al mismo tiempo que haya permanecido, paradójicamente, carente en su mayor parte de una definición precisa de su esencia y contornos.

Al margen de su mayor o menor vigencia actual, nos sorprende todavía la sagacidad de aquellos críticos y tratadistas contemporáneos, como Wilhelm von Lenz, que ya en 1852 publicaba en San Petersburgo su luego famosa tesis de «Beethoven et ses trois styles», seguida además de otra obra monográfica, nada menos que en seis volúmenes. Superada hoy aquella distinción, como la misma bipartita que propusiera Liszt, nos hallamos ahora enfrentados a un problema cada vez más difícil de integración existencial de una personalidad directamente inabordable.

Se hace, pues, evidente la imposibilidad de penetrar en el conocimiento de Beethoven sin antes tener presente una idea muy clara y ante todo sinóptica de su producción conjunta, considerada en sí misma y en relación con el plano de la dialéctica histórica. De entre las varias maneras posibles de actuar con aliento notoriamente genial en el mundo de la música —Mozart, con sus buenos doscientos títulos maestros indiscutibles entre una producción de más de seiscientos obras—, Beethoven se afirma por la particularidad de haberlo realizado por vez primera en la historia del arte de los sonidos con un obsesivo propósito que hoy no dudáramos en denominar experimental. Acaso esta noción de proceso vivo, de progresividad contraria a aquella vieja idea de clasificación compartimentada por períodos aislados, sea la base fundamental para una definición del compositor. Ninguna de sus obras resulta ciertamente accesible a partir de un determinado grado de profundidad sin tener en cuenta, por lo menos, el ciclo completo a la cual pertenezca y vincule; ya sean las sinfonías, los cuartetos o las sonatas para piano, violín o violoncelo. He aquí los conciertos para piano, ofrecidos en esta ocasión con aquel sentido de sinopsis dinámica.

## Conciertos o sinfonías con piano

La distinción que apunta este título no es tampoco nueva ni baladí. Repetidamente se ha ponderado y exagerado la posible apelación «sinfónica» de estos cinco conciertos; tal ha sido la fuerza de proyección ejercida por las sinfonías genuínas del mismo compositor. También se ha dicho que semejante cuestión se reduce a una petición de principio sobre un tema en realidad bizantino y marginal, sin relación alguna auténtica con la propia valoración objetiva de dichos conciertos. Debe admitirse, en efecto, que en un determinado sentido ninguna trascendencia puede llegar a tener una mera cuestión de nomenclatura, o, por lo menos, de sola cita enfática de la vertiente sinfónica que todo concierto moderno posee. No obstante, el oyente debe saber con certeza a qué atenerse al respecto, habida cuenta de que la actitud que del mismo se reclama no debe ser, ni mucho menos, la misma que ante la forma sinfónica propiamente dicha.

En modo alguno debe admitirse como válida la afirmación simplista y bastante popularizada de que todo concierto sea una mera sinfonía con un solista destacado. Son en la actualidad dos conceptos pertenecientes a la teoría de las formas musicales realmente distintos; precisamente como consecuencia de la transformación introducida por Beethoven en este campo. Los precedentes nos hablan por una parte del antiguo «Concerto Grosso», como de una forma definida y arcaizante, no del todo ajena a la suite, en la que lo más destacado es la contraposición alterada de fragmentos confiados sucesivamente al conjunto o «tutti» y al solista o solistas. El papel del solista aparece en este momento como si de una emanación del conjunto se tratase; a la manera de una serie de primeros planos cinematográficos intercalados podríamos también decir hoy. En todo caso es una forma que queda así abocada a la serie de «sinfonías concertantes», compuestas ya en el período clásico para lucimiento y estímulo de las primeras partes de las orquestas. La época de «Concerto Grosso» es aquella en la que hace su aparición el primer virtuosismo instrumental que llegará a ser fulgurante en un Vivaldi, pacientemente estudiado por J. S. Bach y transcrito en forma de conciertos para clave, para ser objeto, finalmente, de creaciones personales bien conocidas de los aficionados.

Bien cierto es que el nuevo concierto deberá su existencia al hecho del desarrollo de la sinfonía; la cual derivará a su vez, tanto de la maduración de la «forma sonata» —estructura formal que una vez más el propio Beethoven llevará a sus últimas consecuencias— como de la aparición de la orquesta «sinfónica», tras de la realidad aportada por la escuela de Mannheim. Son estos dos presupuestos, históricamente coincidentes, que harán posible la revolución de Haydn y la culminación mozartiana. Y es en este momento cuando se piensa en proyectar la idea de la sinfonía concertante y del viejo concierto sobre una mayor intervención principal de un solista.

Sin embargo, este nuevo concierto deberá acusar demasiado el lastre procedente de aquella sinfonía recién llegada a una primera fase de maestría. Por el momento habrá que contar, por ejemplo, con la tradicional e ineludible exposición previa de las dos ideas características de la estructura de la sonata; exposición que consume inexorablemente la orquesta sola, ante la impaciencia del solista que solamente es autorizado a intervenir para reexponer el primer tema e iniciar ya el desarrollo. Es natural que esta clase de consideraciones no empecen en nada la dimensión propia de los grandes conciertos para clave de Mozart, pero pretenden establecer los límites de la clase de expansión de la forma hallada por Beethoven al comienzo de su carrera.

El modelo de juventud es, pues, para Beethoven el de un concierto en el que los dos sectores sonoros —orquesta y piano— apenas han acertado a «concertar» en un sentido genuino del vocablo. En todo caso su colaboración surge placentera, sin plantearse excesivos problemas ni verse, en consecuencia, obligado a resolverlos. Las exposiciones orquestales son, en un principio, terminantes y con peso específico propio; las mismas intervenciones pianísticas, indudablemente importantes, actúan las más de





# PROGRAMAS

## I

Concierto núm. 1 en do mayor, op. 15

*Allegro con brio*

*Largo*

*Rondó: Allegro scherzando*

Leonora (Obertura) núm. 3, op. 72 a

## II

Concierto núm. 5, en mi bemol mayor, op. 73 (Emperador)

*Allegro*

*Adagio un poco mosso*

*Rondó: Allegro*

LUNES, DIA 6 DE MARZO A LAS 22,15 H.

## I

Concierto núm. 2, en si bemol mayor, op. 19

*Allegro con brio*

*Adagio*

*Rondó: Molto allegro*

## II

Concierto núm. 3, en do menor, op. 37

*Allegro con brio*

*Largo*

*Rondó: Allegro*

Concierto núm. 4, en sol mayor, op. 58

*Allegro moderato*

*Andante con moto*

*Rondó: Vivace*

MIERCOLES, DIA 8 DE MARZO A LAS 22,15 H.

las veces como una «versión transcrita» de las ideas básicas de esa especie de gran sonata. Y en lugar de llegar a crearse el conflicto generador de una nueva forma o superestructura, uno y otro sector optan por lo general por apresurarse a pasar a un segundo plano de interés. El conjunto debe pues acudir con demasiada frecuencia a un papel de literal «acompañamiento»; de la misma forma que el solista se ve a su vez muy limitado al arabesco, exquisito, desde luego, pero en una franca función de sobreposición a la marcha autónoma e inexorable de aquella «sinfonía».

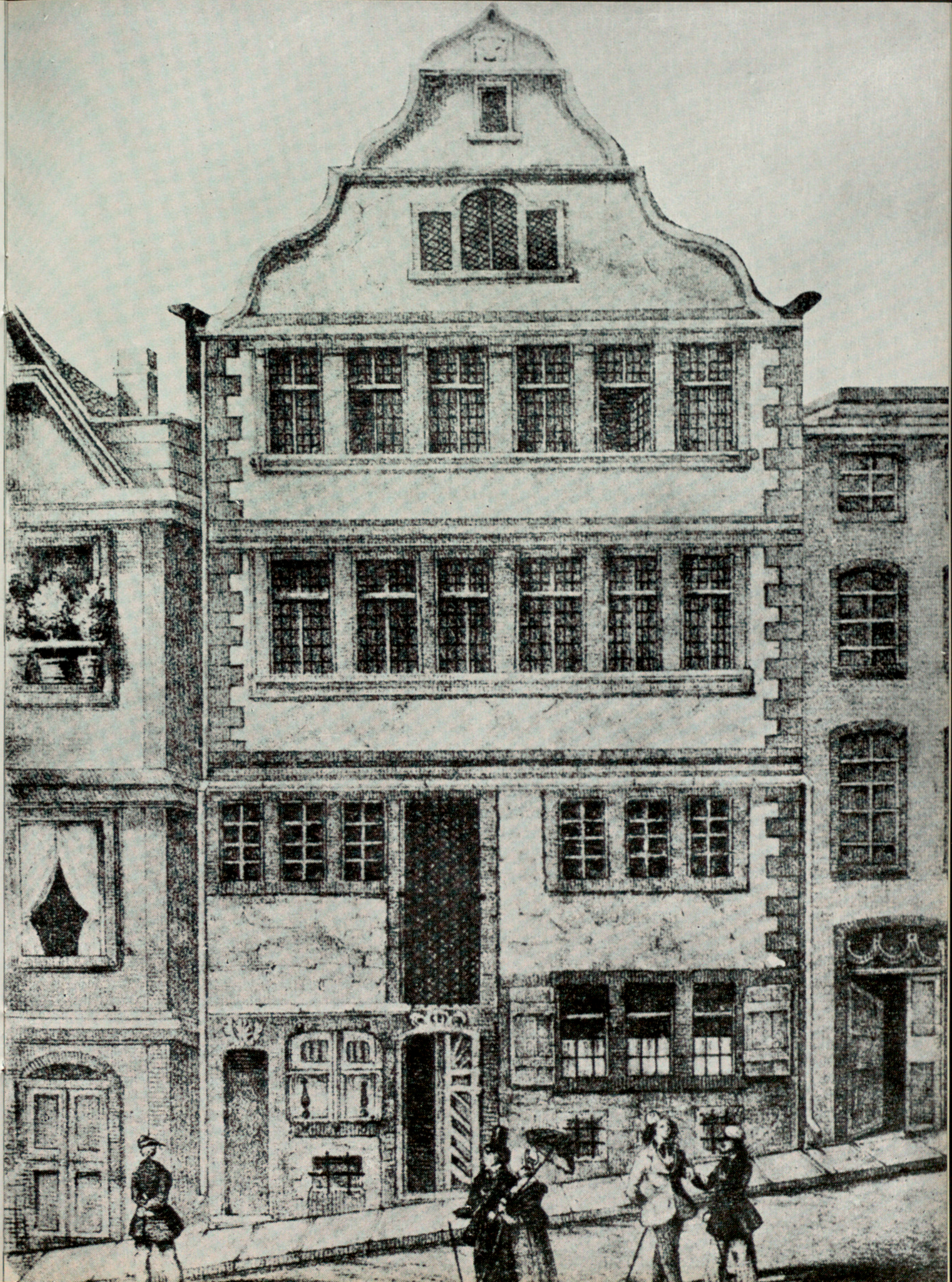
Esta situación será visiblemente captada por el genio de Beethoven, muy en especial después de alcanzar la experiencia a través de nada menos que dos conciertos para piano, respecto de los cuales existe la opinión unánime de considerarlos extremadamente afines al modelo mozartiano. Es un hecho incuestionable que iremos reconociendo en todas las obras iniciales de cada serie instrumental y que, por sí mismo, tampoco autoriza para deducir de manera sofisticada una demora en la aparición de la calidad beethoveniana auténtica. Muy sugestivo y apasionante resulta el ir descubriendo la presencia de estos pequeños aspectos y detalles con los que estas obras iniciales pugnan por manifestar la presencia del compositor rotundamente distinto de Mozart y, en su caso, de Haydn. Esta ha sido precisamente la labor de las tesis contrarias a aquella célebre teoría de los tres estilos beethovenianos, esforzándose en detectar las muestras de una creación propia desde tales primeros momentos de producción.

Es, pues, a lo largo de una audición completa de los cinco conciertos para piano como puede advertirse precisamente la trascendencia de la mutación operada en el campo de la forma concierto. Como se verá a través de la referencia particular a cada uno de sus títulos, llegará el momento —que puede situarse a partir del tercer Concierto para culminar en el siguiente— en el que aquella se realiza visiblemente.

## La estética del concierto de Beethoven

Hasta el estado en que ha llegado la investigación en torno a este tema de la revolución formal beethoveniana, persisten todavía las dos tesis clásicas, tenidas hasta ahora como opuestas y prácticamente contradictorias, hechas, sin embargo, francamente compatibles ahora con una visión más sintética del problema. Se habla al respecto y con persistencia de la vieja estética de los «contenidos» para justificar el cambio operado. La música sería, una vez más, desde este punto de vista el resultado de una expresión de sentimientos, ideas e imágenes, cuya plasmación sonora tendría por objeto la reproducción de la misma clase de sentimientos en el oyente bien dispuesto. Siguiendo con esta tesis, la naturaleza de las realidades poéticas beethovenianas habrían exigido a partir de 1800 una nueva estructura formal capaz de su realización, habida cuenta de la inadecuación de la precedente mozartiana. Los estudios han sido numerosos en este sentido, no faltando ciertamente múltiples alusiones y citas del propio compositor que permitan suponer que tal pudo ser, en efecto, su credo estético. Desde las hipótesis de hallar, a pie forzado, un trasunto shakespeariano distinto a cada una de sus obras hasta la «letrificación» de todos y cada uno de sus temas. No puede desconocerse el hecho de que el estilo y la circunstancia de la vida de Beethoven constituye una cantera inagotable para esta clase de suposiciones.

Pero esta concepción se halla reñida, claro está, con otras consideraciones de carácter más técnico-formal y objetivo, coincidiendo en buena parte con las actuales técnicas estructuralistas. Hay que recordar, de paso, que el moderno método estructuralista lleva muchos años de aplicación intuitiva y más o menos pura en el ámbito del análisis musical. Es, pues, desde este otro punto de vista, que se ha llegado a definiciones sumamente objetivas y sintéticas de la forma y de la estética beethovenianas, como punto de partida para futuras generalizaciones. Se con-



creta, por ejemplo, entre otros aspectos, en torno a los «principios de derivación en contraste», «principio formal dialéctico» (sobre todo, a través de los estudios más recientes de T. W. Adorno), y la «variación desarrollada», esta última de mayor solera en el análisis musical del compositor. En ningún caso falta, pues, en Beethoven la solidez de una profunda estructura formal, que si bien pudo tener su contenido inicial motriz de carácter poético, solamente acierta a plasmarse de manera definitiva después de la extensa serie de sus famosos borradores. Cuando pensamos en esta especie de destilación quintaesenciada se nos hace más difícil atender con demasiado fervor la preponderancia decisiva de un principio exclusivamente poético.

En síntesis cabe decir que en este compositor no hallamos tales sugerencias poéticas como prendidas «desde fuera» sobre el entramado de una estructura formal rígida, tradicional, convencional, sino que es esta forma misma la que surge en cada caso del requerimiento concreto del material intuitivo. Y esto tiene especial significación ante el problema del *"Concierto para piano"*. Si tomamos, por ejemplo, el *"Concierto para violín"*, se nos aparecerá, al margen, desde luego, de su contenido musical propio, como el modelo de una intervención solista no generadora de por sí de una especial problemática formal. Es el gran concierto, tan bello como quiera atribuirse, aunque enmarcado en una estructura externa, rígida, académica y, por consiguiente, poco favorable para la creación de momentos repetidos de una intención profunda. Su belleza será siempre aquella destinada a ser apreciada más en su conjunto que por una suma de momentos felices; en buena parte como ante el *Concierto para piano núm. 5, el "Emperador"*, que reincide ante todo en los propósitos de solidez arquitectónica.

Y en este proceso del concierto beethoveniano hallaremos, en cambio aquellos momentos extraordinariamente felices del *Concierto núm. 4*, en los que se produce la asombrosa apertura de posibilidades totalmente inéditas en relación con el género convencional. Ha desaparecido toda reminiscencia trasunto de la Sinfonía o de la Sonata. Acaso por vez primera en la historia de la música pueda decirse que ha hecho su aparición la forma autónoma del «Concierto para piano y orquesta».

## El piano y la orquesta

Strawinsky tiene dicho que unos compositores escriben música para piano; otros parten «del piano». Beethoven es inequívocamente de estos últimos; no en vano es autor del más importante ciclo de sonatas que sea posible imaginar para este instrumento. Porque, además de conocedor profundo del piano es un ejecutante virtuoso en el más amplio sentido de la palabra. De nuevo se hace ineludible la clásica cita de Ries acerca de la personalidad de Beethoven considerado como pianista: «Es la cosa más extraordinaria que pueda uno imaginar, sobre todo cuando estaba de buen humor o cuando algún problema le molestaba. Todas las improvisaciones de otros músicos que yo he podido escuchar están lejos de poder alcanzar el nivel que caracteriza el juego musical de Beethoven. La riqueza de las ideas que le venían, los caprichos a los que se entregaba, la diversidad de tratamientos empleados, las dificultades que él mismo se creaba y luego resolvía; todo, en fin, era un pozo de genialidad sin límites posibles». Cuando escuchamos ahora las grandes versiones de estas Sonatas y Conciertos, no nos será en efecto difícil comprender el asombro que debió despertar entre sus contemporáneos.

Hay que recordar que el compositor adviene al género del concierto en plena vigencia aún en la fórmula de la improvisación. No se es pianista ni tampoco compositor importante sin ser capaz de librarse a la improvisación más repentina de cualesquiera variaciones y desarrollos. En este aspecto habrá de seguir las huellas de Mozart y nadie podrá llegar a igualársele por la fecundidad de sus ideas. No ha de extrañar pues que el «Concierto» se convierta con él en un diálogo entre dos bloques sonoros de personalidad independiente. Todo lo que de austera tiene su

# CONCERT

pour le

## PIANOFORTE

*avec 2 Violons, Viole, Violoncelle et Basson  
une Flûte, 2 Oboes, 2 Cors, 2 Bassons.*

composé et dédié

à Monsieur

### *Charles Viki*

*Comte de Vikißberg, Conseiller aulique  
de sa Majesté Impériale et Royale*

par

## LOUIS van BÉETHOVEN.

---

Oeuvre XIX

---

*à Liège chez Hoffmeister & Compagnie  
à Leipzig au Bureau de Musique*



*Preis 2*

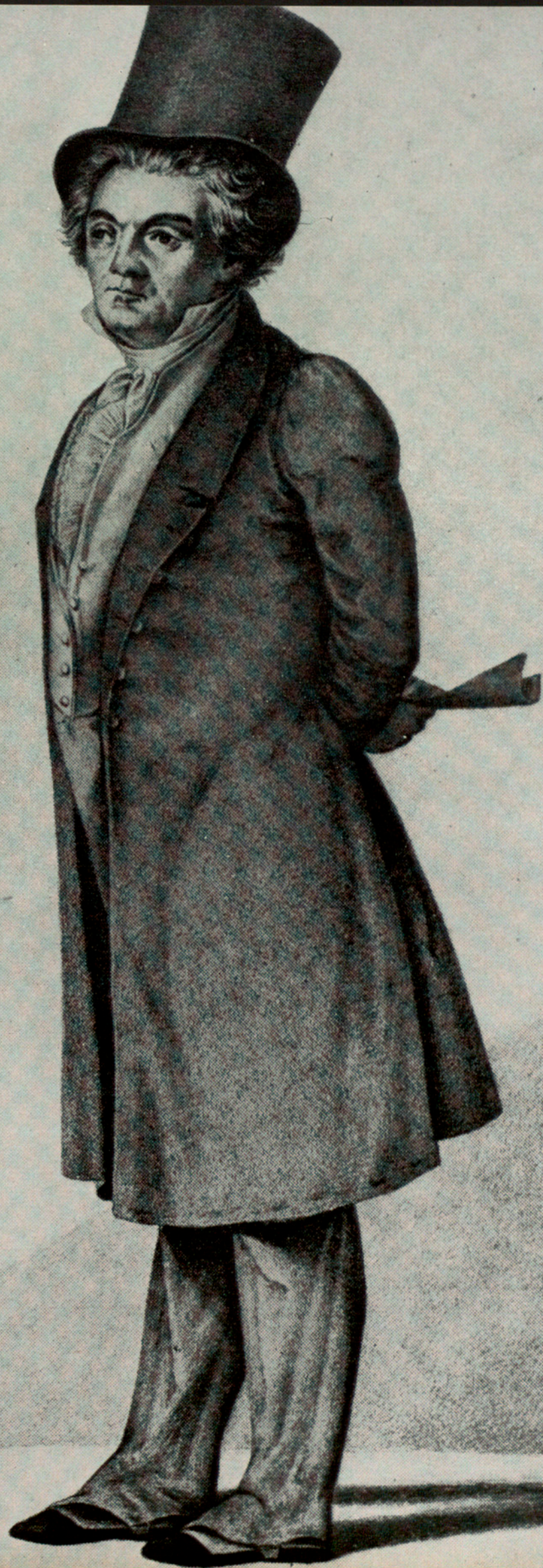
orquesta, lo tiene de brillante y fulgurante su piano. No puede negarse que entre muchos aficionados e incluso profesionales, su tan prodigada orquesta de las sinfonías acaba, tarde o temprano, por hacer añorar tanto la transparencia mozartiana como la potencia wagneriana. No será, desde luego, por el lujo de sus efectos tímbricos con que se impondrá la orquesta de Beethoven, si no por la razón poderosa de su arquitectura formal ante todo. Y buena parte de este fenómeno acabará presidiendo también la prodigiosa aventura de sus conciertos. La orquesta se amoldará casi siempre a dicho papel de predominante sobriedad, de bloque sonoro abstracto que sólo ocasionalmente disputará al piano la primacía de lo tímbrico. Por cierto, que cuando así ocurre, será consecuencia de la progresión de la sordera y del gradual abandono de las actividades como ejecutante. Así, pues, hallaremos en todo momento esta tendencia a llevar a cabo la presentación de dos mundos diversos y autosuficientes, que dialogan, acordándose y enfrentándose.

Cuando el desarrollo de esta estructura llega a su cénit, habrá que volver a pensar en categorías absolutas tan importantes como las de los más geniales cuartetos del compositor. Es decir, categorías que en el sentido de la profundidad y del misterio creacional permanecen aisladas como piezas únicas en el marco de la historia de la música. Hay que referirse entonces a estas páginas cumbre en la serie de los conciertos en las que el planteamiento se apoya en bases psicológicas que entroncan ya con cualquiera de las más actuales producciones del género. Variaciones del piano de una abstracción rodeada de la máxima galanura romántica al mismo tiempo, diálogos planteados en unos términos que solamente hallarán continuidad en el mundo de la atonalidad, pasado ya un siglo de la desaparición del compositor.

## Concierto Núm. 1, en do mayor, op. 15

Fue interpretado probablemente por el compositor con ocasión de su primer concierto dado en Viena en 1800 y publicado al año siguiente. Existen fundadas dudas acerca del orden de composición de éste y los siguientes en numeración, llegándose a afirmar que pudo tratarse del tercero y aún del cuarto de los conciertos. En todo caso es indiscutible que su composición es posterior al conocido como segundo, op. 19. De este primer momento de su carrera, aún dominada plenamente por la presentación como pianista, actividad socialmente inherente a cualquier músico de la época, existen referencias de otros títulos previos o coetáneos. Existe, por ejemplo, tan sólo la reducción pianística del que debió ser el «Concierto en mi bemol mayor, para clavicémbalo o pianoforte», compuesto en 1784, es decir, a la asombrosa edad de trece años. Como totalmente desaparecida hay que dar una supuesta obra posterior a la citada.

La fecha de composición del op. 15, ha de referirse con el necesario margen de seguridad entre los años 1795-98 y existen asimismo noticias de que experimentó sucesivos retoques antes de su presentación. Destinado a la exhibición personal del compositor se encuentra trazado con rasgos de gran virtuosismo en la parte solista que rebasa, sin duda, las posibilidades subyacentes en los indiscutibles modelos de Haydn y Mozart. Dotado de un relativo interés formal, pues apenas añade nada en este aspecto a cuanto habían logrado aquellos ilustres predecesores, no por ello deja de situarse de manera incuestionable junto a cualquiera de los mejores de Mozart. En su primer movimiento, el *Allegro con brio*, hacen su aparición las primeras muestras de sutileza armónica beethoveniana, dando lugar a las iniciales sorpresas en el terreno de la invención. En segundo lugar, el *Largo* se caracteriza por la tensión íntima y centra, como en casi todos los restantes conciertos, el interés de toda la obra. Es en sí una obra maestra que comienza a encararnos aunque veladamente con el drama característico del compositor. El tercero, *Allegro*, vuelve a ser el rondó mozartiano, cuya vivacidad no está exenta de atisbos románticos. Figura dedicado a la princesa Odescalchi.



## Concierto Núm. 2, en si bemol mayor, op. 19

Debe considerarse como válido respecto de éste el comentario precedente, en su parte esencial y en lo concerniente a orden de composición y fechas prácticamente comunes. Es en conjunto más breve que aquél. Persiste en la fórmula de un exceso de desarrollo pianístico, después de la exposición orquestal, con menoscabo de la trascendencia del conjunto. De nuevo vuelve a centrar su interés hondamente musical para nuestro tiempo en el segundo movimiento, *Adagio*. Acaso es aquí donde puede afirmarse que se inicia una cierta pretensión de diálogo «concertante» propiamente dicho con algún instrumento solista de la orquesta. De todos modos se afirma este movimiento por la forma ya definitivamente genial con que son conducidas las variaciones hacia el final. Los movimientos extremos, *Allegro con brio* y *Rondó* insisten en la repetida similitud de precedentes. Dedicado a Charles Niki.

## Concierto Núm. 3, en do menor, op. 37

He aquí el verdadero «punto de inflexión» en torno al cual gira toda la transformación estilística y formal del compositor. Data de 1800, es decir, del año singular en que no sólo se inicia el nuevo siglo, sino también el antaño pretendido «estilo segundo», de Beethoven. Aparece dos años después de la «Sinfonía núm. 2» y ofrece unos trazos muy característicos de virilidad que hacen pensar en la «Heroica», ya no lejana (1804). Si bien en lo externo permanece inalterada la estructura que determina los anteriores conciertos, ha desaparecido aquella sensación anterior de virtuosismo superpuesto a una música de fondo. Cualquier reminiscencia de música funcional, de carácter ocasional, ha dejado de existir. También surge por vez primera aquel concepto de la tensión aguda entre los dos polos orquesta-piano.

El primer movimiento, otro *Allegro con brio*, se inicia ya con un tema que acusa la presencia del sinfonista maduro y experimentado. Se trata de uno de estos puntos de partida que marcan por sí mismos todo el sentido de un desarrollo. Como datos concretos de la originalidad del movimiento son el hecho de la exposición del segundo tema por el piano solo y esta derivación nueva que adquiere la forma, que se desarrolla con gran sentido de la independencia y aún lucha de los referidos polos sonoros. Todo ello exactamente con un planteamiento que no cabe dudar en denominarlo como dramático. Se recibe en efecto el impacto de una extraña y nueva sensación de «acontecimiento» sonoro; como si todo hubiese experimentado una especie de vitalización. En otros términos, la célebre humanización de la que tanto se ha hecho mención a través de las teorías interpretativas de carácter humorístico acerca de Beethoven. Hoy día, con mayor cautela y sentido de la precisión, debe hablarse en todo caso de expresionismo y aún mejor de incremento de las tensiones de unos determinados acontecimientos sonoros que asimismo se multiplican en sentido dramático.

El siguiente *Largo* acusa lógicamente la tensión surgida con anterioridad y, también a diferencia de los dos primeros conciertos, se invierten ahora un tanto los papeles. A la gravedad de otros movimientos lentos ha sucedido ahora un ambiente de paz idílica y casi bucólica. Primeros atisbos pues del que será más adelante el naturalismo de la «Pastoral», reducidos aquí a breves diálogos entre la flauta y el fagot mientras el piano se pronuncia con acompañamientos a la manera de un arpa. El piano deviene también muy importante en el momento de la reexposición de la parte central, cuando también por vez primera en el concierto beethoveniano observamos las huellas de la evolución de sus sonatas. Son los viejos arabescos que han dejado de ser simplemente elementos decorativistas, para adquirir, sin merma de su magnificencia exterior, una segunda fuerza intencional interior. El *Rondó* final persiste también en esta tónica de alegría e incluso cierto sentido del humor. Es uno de los mo-





**Von dem Magistrat der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien wird dem Herrn Ludwig von Beethoven** über Einsegnung des Sängerkapitals **Erkenn- und Anweisung**, und in **Erkenntlichmachung**, daß Derselbe im vorigen Jahre die Aufsicht über die musikalische Anstalt der Komposition zum Besten der in dem Hospital zu St. Maria befindlichen Sängern, Sängerninnen, und Sängerkinder nicht nur unentgeltlich übernahm, sondern auch mit unermüdelicher Emsigkeit die Leitung persönlich übernahm, und durch diese unermüdeliche Bemühung der Sängerkapital Anstalt für die so wichtige Einrichtung sorgfältig sah, daß endlich dem Anstalt von Alter und Jugendlichkeit gebührende Sängern, Sängerninnen und Sängerkindern Erziehung und Unterweisung in der Besondere sorgfältig geworden konnte.

**Das Bürgerrecht**

insoweit die Anstaltung seiner **Verhältnisse** und der Anstaltung dieser guten **Verhältnisse** bezuglich ist.

Wien den 16. November 1815.

Nachdem ich den **Erkenn- und Anweisung**  
 k. k. **Magistrat**  
**Josef Paul**  
**Magistratsrat**

vimientos que mayor sensación ofrecen como de auténtica improvisación. Se tiene la impresión de que este gran tratamiento de las voces y de las modulaciones coloristas haya surgido en este mismo instante como fruto de una reunión ocasional de músicos a los que se haya sugerido un tema para exposición meditada y literalmente compuesta. Fue dedicada al príncipe Luis de Prusia.

## Concierto Núm. 4, en sol mayor, op. 58

Se inicia su composición en 1804 y concluye en 1806. Fue interpretado por primera vez en público en 1807. Es, por lo tanto, posterior ya a la «Heroica» y contemporáneo a la «Sinfonía núm. 4». Si se trata de hablar del concierto beethoveniano en el sentido de autenticidad personal al que tan repetidamente se alude en el present comentario global, no existiría otra producción más genuina e insuperable que ésta. Y de todos modos, bajo cualquier otro aspecto, parece muy difícil dudar de su primacía destacadísima sobre los restantes, incluso sobre el «Emperador». En rasgos generales se trata de la típica obra que se lanza por el terreno de lo experimental y de la innovación premeditada, llevando una serie de aspectos al límite máximo que razonablemente hemos de suponer para su tiempo. Es llevado al máximo aquella idea de aparente «improvisación», hasta rozar las fronteras de la fantasía. Es casi despreciado en muchos momentos el valor «sinfónico» de la orquesta, que es utilizada entonces de la manera más informal que quepa imaginar después de los tres primeros conciertos. De la misma manera ocurre con los desarrollos y el plan tonal en los que se producen unas libertades que jamás llegan a tomarse en la sinfonía o la sonata. Es en este sentido que ha sonado repetidamente el nombre de fantasía para este concierto, a pesar de que, en la realidad, nadie dejará de sentirse frente a una de las más perfectas expresiones que jamás se hayan creado en el estilo concertante. Todo él se encuentra infundido además de un sentido lírico-idílico.

El *Allegro moderato* inicial rompe moldes al hacer principiar directamente la exposición del tema principal a cargo del piano. He aquí un tema rotundamente romántico que incluso propone alguna semejanza con los más característicos motivos de un Schumann. Con habilidad extraordinaria es asumido por la orquesta que va introduciendo el segundo tema, de interés más rítmico. La labor de desarrollo consistirá ahora en un torrente de ideas secundarias imposibles de enumerar, con tendencia general hacia un ambiente elegíaco. El diálogo que representa merece ser escuchado con el máximo respeto y la mayor atención. Las ideas saltan de las cuerdas al piano, y de éstas al viento. Cuando la orquesta asume el papel de protagonista es aquí más rica en timbres que de ordinario; cuando lo hace el piano, sus luminosas figuras lo son más que en cualquier otra ocasión.

El segundo movimiento, *Andante con moto*, es sin temor a exageración una de las más hermosas páginas de toda la historia de la música; una de las más breves y de mayor intensidad al mismo tiempo. En sus poco más de setenta compases se desarrolla una de las estructuras sonoras más originales que quepa imaginar, con aquella difícil sencillez de las obras geniales. En realidad consiste en dos elementos absolutamente contrapuestos que se hallan en un tema enérgico y viril de la cuerda, que es respondido por una especie de coral etéreo del piano. La precisión con que traza este esquema, desplazando con tacto infinitesimal su centro de gravedad hacia la personalidad del piano que vence en esta confrontación e impone su propia ley, es admirable. Entre los innumerables comentarios que ha despertado este solo movimiento se halla el más conocido, que lo identificaría con la confrontación literal entre una figura masculina y otra femenina, que se impone a través de su dulce persuasión. Sea cual fuere su sentido literario, si existe, lo importante es la presencia definida de esta estructura sonora de confrontación y oposición de tensiones y densidades, a través de un proceso dinámico. De



W. Bithorn.



Encuentro de Beethoven y Schubert en el Prater de Viena  
(Acuarela de Kupelwiesser)

entre los muchísimos aspectos que hay que destacar de este solo movimiento, se encuentra también el tratamiento sutilísimo de que es objeto el piano, con sus conocidos efectos de «una corda», con gradaciones que hacen de él una especie de creación que resume los más actuales logros de la técnica de tal instrumento. Si se traza un estudio esquemático de estos pocos compases, traduciendo su estructura formal a los oportunos símbolos, nos hallaremos con la sorpresa de obtener algo que es sustancialmente idéntico al substrato de muchas de las producciones más actuales de la música. Esto explica una vez más la imposibilidad de considerar a la obra musical como partícipe de una sola de las dos vertientes de que antes se hizo mención, es decir la poética-emotiva por sí misma, o la estructural-intelectual también aislada.

En el tercer movimiento, *Rondó*, apenas desciende el nivel de este interés creado por el precedente. Tan sólo hay que destacar, además de la natural y persistente explosión de ideas, que lo que en el *Andante* es oposición y lucha, vuelve a ser sentimiento de colaboración. Se trata del concierto dedicado al archiduque Rodolfo.

## Concierto Núm. 5, en mi bemol mayor, op. 73

Se trata de la obra que cierra definitivamente este ciclo, debido al abandono de la carrera como pianista del compositor, incapaz ya de oír con claridad su propia interpretación. Es compuesto durante los años 1808 y 1809, obteniendo su primera audición en Leipzig, en 1810 y a los dos años en Viena. Fue inicialmente rechazado como consecuencia de su extraordinaria duración que rebasa casi los 40 minutos y cuyo primer movimiento supera incluso en 600 compases el correlativo de la «Nove-na». Se trata, efectivamente, de un esquema formal de apariencia reiterativa, que, sin embargo, jamás llega a sentirse como largo en exceso si se tiene especial cuidado en la audición. Las repeticiones de ideas en Beethoven constituyen otro tema de discusión y especial estudio. Es preciso tener presente al respecto que la reexposición completa de pasajes tiene una función precisa en el contexto formal de la obra, cuando, como en Beethoven lo que se trata es de hacerlo para ofrecer distintas consecuencias de un mismo antecedente. Es decir, que para llegar a una determinada conclusión es imposible hacerlo a la primera exposición, que lleva aparejada su propia consecuencia.

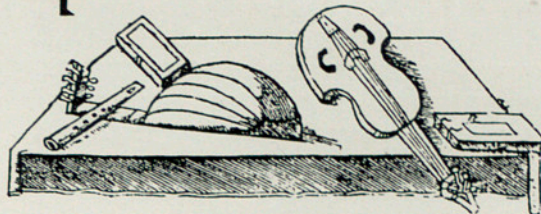
En relación con el concierto que le precede en orden, aparece éste nuevamente con resonancias heroicas (con la tonalidad de mi bemol mayor que el compositor elige sistemáticamente para este fin). Si el «Concierto núm. 4» representa una cumbre para el concierto romántico, éste, el denominado como el «Emperador» podría marcarla para con la forma clásica. De nuevo, en el *Allegro* inicial, aquella vieja impresión de que todo surge como por una fácil improvisación que introduce el piano. Luego, una vez más, los clásicos dos temas a cargo de la orquesta; uno de ambiente épico y otro, triste de momento con sus misteriosos pianísticos, que, sin embargo, pronto quedarán aclarados. Hacia el final de las sucesivas variaciones, el carácter heroico es ya demasiado manifiesto para desconocerlo como fruto de una clara intención del compositor.

El segundo movimiento insiste igualmente en el esquema tradicional de la intensa serenidad; expuesto con detenimiento y origen asimismo de numerosísimas variaciones. Poco antes de concluir deja oír una cita del próximo *Rondó* y que pronto se introducirá por medio de uno de los motivos de mayor vitalidad de Beethoven. Se ha dicho que opera tal motivo como un auténtico torbellino de fuegos de artificio. Sin duda alguna, pertenece al mundo de lo más destacado que haya podido crearse para el virtuosismo pianístico. Obra dedicada asimismo al archiduque Rodolfo.

Josep CASANOVAS



# pro musica



## XIV TEMPORADA MUSICAL

### PROXIMOS CONCIERTOS

LICEO  
13 y 14 marzo

#### ORQUESTA NACIONAL NEW PHILHARMONIA CHORUS de Londres

Director: RAFAEL FRUHBECK DE BURGOS

*Programa día 13:*

Elías ★ MENDELSSOHN

Solistas: ELISABETH SPEISER, soprano - NORMA PROCTER, contralto  
WERNER HOLLWEG, tenor - HAKON HAGEGARD, bajo -  
MONTserrat TORRENT, órgano

*Programa día 14:*

La Creación ★ HAYDN

Solistas: HELEN DONATH, soprano - WERNER HOLLWEG, tenor  
SIEGMUND NIMSGERN, bajo

**Los dos conciertos del New Philharmonia Chorus son patrocinados por  
la Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes**

PALAU  
12 y 13 abril

#### ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA

PINCHAS ZUKERMAN, violín solista y director

*Programa día 12:*

Obras de J. S. Bach

*Programa día 13:*

Obras de Vivaldi, Telemann y J. S. Bach

PALAU  
Fecha a determinar

#### CZIFFRA, piano

Programa: Chopin - Liszt

LICEO  
9 y 10 mayo

#### ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN

Director: HERBERT VON KARAJAN



**el especialista mundial  
del yoghourt**



RECLAMO





**SONY**

Radios / Televisores / Magnetófonos / Magnetoscopios / Alta Fidelidad

42169-1

Depósito legal: B - 10.077 - 1972  
LLORET, INDUSTRIAS GRAFICAS - Tel. 380 0125 - BADALONA