





**el especialista mundial
del yoghourt**



¡Nuevo!
Lip Cream
 de
Margaret Astor



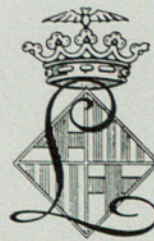
Unos suaves toques de su dedo en los labios
 y su boca resplandece con los delicados tonos
 del nuevo LIP CREAM. Colores jóvenes
 que se funden en sus labios haciéndolos
 más bellos, protegiéndolos con toda
 su suave cremosidad.

Seis tonos naturales, delicados, a la moda,
 en el nuevo LIP CREAM de MARGARET ASTOR,
 en un bonito estuche con espejo.



MASS MEDIA

Los productos Margaret Astor se venden en Alemania, Austria, Holanda, Bélgica, Noruega, Yugoslavia, Finlandia, Luxemburgo, Italia, Suiza y Turquía.



EMPRESA JUAN A. PAMIAS

ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN

HERBERT VON KARAJAN

director

I

Sinfonía núm. 39, en mi bemol mayor, K. 543 ★ MOZART

Adagio. Allegro
Andante
Menuetto (Allegretto)
Finale (Allegro)

II

Sinfonía núm. 1, en do menor, op. 68 ★ BRAHMS

Un poco sostenuto. Allegro
Andante sostenuto
Un poco allegretto e grazioso
Adagio. Più andante. Allegro non troppo ma con brio

MIÉRCOLES, 10 DE MAYO DE 1972, A LAS 22,15 HORAS

GRAN TEATRO DEL LICEO ★ BARCELONA

Pulligan[®]

El jersei selecte

Fabricat per ISIDRE JOVER i C.^{IA}, S. A.



EMPRESA JUAN A. PAMIAS

SOLEMNE CLAUSURA DE LA
XIV TEMPORADA MUSICAL
DEL PATRONATO PRO MUSICA
DE BARCELONA

135 y 136 CONCIERTOS

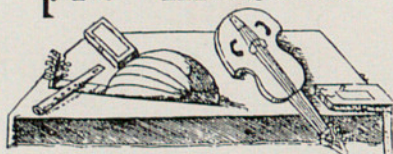
ORQUESTA FILARMÓNICA
DE BERLÍN

HERBERT VON KARAJAN
director

MARTES, 9 Y MIERCOLES, 10 DE MAYO DE 1972, A LAS 22,15 HORAS

GRAN TEATRO DEL LICEO ★ BARCELONA

pro musica



En la portada:

Grabado de Tobias Stimmer
(siglo XVI)

Depósito legal: B - 20.421 - 1972
LLORET, INDUSTRIAS GRAFICAS - BADALONA

Algunos de los textos del programa han podido ser reproducidos por gentileza de
«Compañía del Gramófono Odeón» y de «Deutsche Grammophon Gesellschaft».



PATRONATO "PRO MÚSICA" DE BARCELONA

COMITE EJECUTIVO

PRESIDENTE
VICEPRESIDENTE
SECRETARIO
TESORERO
DIRECCIÓN ARTÍSTICA
VOCAL
VOCAL
VOCAL
VOCAL
VOCAL

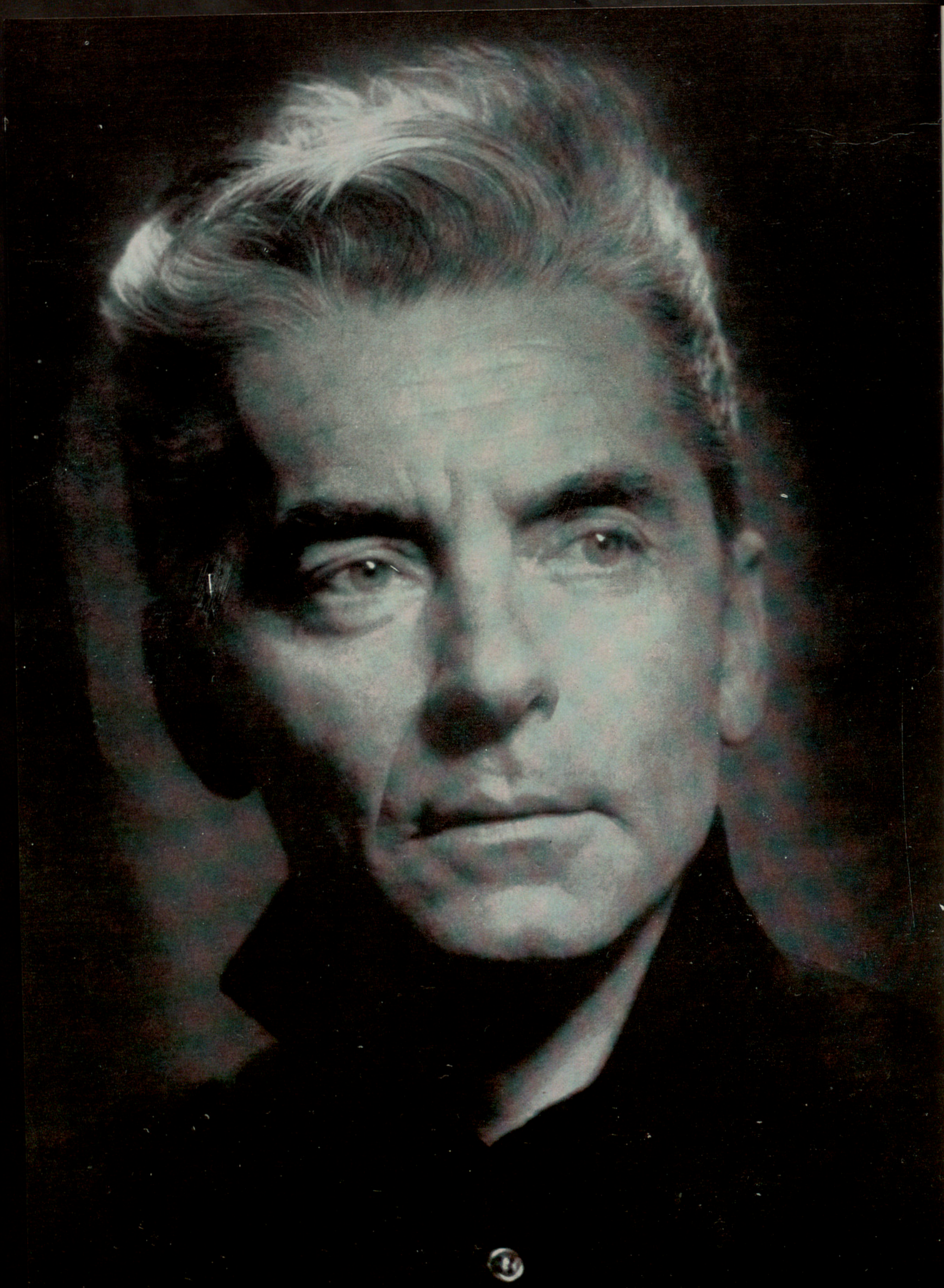
Don Agustín Sensat Estrada
Don Rogelio Roca Plans
Don Juan Pujadas Obradors
Don Francisco Samaranch Torelló
Don Luis Portabella Ráfols
Don Miguel Lerín Seguí
Don Ignacio Ventosa Despujol
Don Pedro Mir Amorós
Excmo. Sr. Marqués de la Vega Inclán
Don Ramón Negra Valls

SOCIOS ADHERIDOS

Doña Carmen Aguilera de Daurella
Excmo. Sr. Marqués de Alella
Don José Andreu Miralles
Don Pablo Ayxelá Vidal
Profesor D. Joaquín Barraquer Moner
Don Ramón Batlle Viusa
Don Rafael Bel Font
Doña Flora Bertrand Mata, Vda. de Rosal
Don Eusebio Bertrand Mata
Don Manuel Bertrand Vergés
Don Juan Bertrand Vergés
Excmo. Sr. Marqués de Bolarque
Don Alberto Bricall Planas
Doña Ramona Buetas de Agustina
Don Ramón Canela de Pedro
Doña Rosa Cugat, Vda. Oliver
Excmo. Sr. Santiago Daurella
Don Ricardo Defarges Ibáñez
Don José Ensesa Gubert
Don José Ensesa Montsalvatge
Don Jacinto Esteva Vendrell
Sra. Doña M.^a Antonia Ferrer de Thomas
Excma. Sra. Condesa Vda. de Fígols
Don José Figueras Navarro
Don Santiago Fisas Mulleras
Don Conrado Folch Vidal
Don José Gimferrer
Excmo. Sr. Conde de Godó
Don Carlos González Azcona
Don Diego Grandes Angulo
Don Walter Heimerl
Doña Petra Huarte, Vda. de Vila
Don Juan Imbern Cánovas
Doña Pilar Jaraiz Franco de Lago
Excmo. Sr. Conde de Lacambra
Don Félix Llonch Salas
Don Juan A. Maragall Noble
Don Federico Marimón Grifell
Doña Francisca Marcet, Vda. de Torredemer
Excmo. Sr. Miguel Mateu Pla
Don Carlos Mir Amorós
Don Jesús Mir Amorós
Don Federico Mitjans Martínez
Doña Montserrat Mombrú de Balañá
Don Antonio Negre Villavecchia
Don Enrique Negre Villavecchia

Don Sebastián Noguera Vives
Don Gaspar Núñez Simón
Don Gabriel Oliva Rifá
Don Mateo Pla Elías
Don Jorge Pla Martí
Don Antonio Pons Llibre
Don Luis Portabella Compte-Lacoste
Don Jorge Puig Palau
Don Alberto Pujol Murtra
Don Rosendo Riera Sala
Don Rafael Rifá Puget
Don Pedro Rosell Rovira
Doña M.^a Josefa Rusiñol, Vda. de Valls Taberner
Don José Sala Amat
Don Ignacio Salvans Piera
Don Manuel Salvat Dalmau
Don José Luis Samaranch Rialp
Don Eusebio Sans Coll
Doña Josefina de Satrústegui, Vda. de Mata
Don Antonio de Semir Carros
Don Francisco A. Sensat Alemany
Don Gerardo Sensat Estrada
Don Javier Sensat Marqués
Don José Serra Roca
Don Jesús Serra Santamans
Doña María Soldevila, Vda. de Gomis
Don Francisco Soler Mauri
Don Santiago Soler Mata
Excmo. Sr. José Suñer Martínez
Don José Ildefonso Suñol Soler
Don Geza Tolnay
Don Federico Torelló
Excmo. Sr. Juan Torra-Balari Llavallol
Don Salvador Torrents
Doña María Dolores Torres de Andreu
Don Juan Trias Bertran
Don Juan Uriach Tey
Don Domingo Valls y Taberner
Don Félix Valls y Taberner
Don Domingo Vernis Bonet
Don Joaquín Vila Casagualda
Don Luis Viladomiu Piera
Doña María Josefa Viñamata, Vda. de Comas Valls
Don Alfred Zantop
Orfeo Català
Llorach Audio, S. A.

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



HERBERT VON KARAJAN

Herbert von Karajan es hoy, sin duda alguna, una de las figuras más destacadas, significativas y apreciadas dentro del panorama de la música actual. Hombre todavía joven —nacido en Salzburgo, la ciudad en la que también vino al mundo aquel músico excepcional que se llamó Wolfgang Amadeus Mozart, el día 5 de abril de 1908— se ha encaramado en la circunstancia presente y con todo merecimiento hasta un primerísimo lugar en el terreno de la dirección orquestal, sin abandonar por ello otros interesantes aspectos de la música, entre los que pueden citarse los estudios de musicología, las actividades pedagógicas (especialmente en lo que se refiere a la enseñanza de la dirección musical), la práctica de diversos instrumentos (algunos de los cuales domina a la perfección, aunque no guste demasiado de mostrarlo en público) y el conocimiento de las modernas técnicas de grabación y reproducción del sonido por métodos eléctricos, modalidades por las que siempre ha mostrado un particular interés y de las que posee fundamentos e ideas muy poco comunes.

Como ya se ha indicado anteriormente, Karajan nació en la ciudad austríaca de Salzburgo —una de las localidades que poseen una mayor y más rica tradición musical en el mundo entero— el día 5 de abril de 1908. Era hijo menor de un conocido médico de la corte imperial austro-húngara, cuyos antepasados, de origen griego, se habían establecido en Viena dos siglos y medio antes.

La afición del que había de ser extraordinario maestro empezó a manifestarse en él desde edad muy temprana. Apenas cumplidos los tres años, hizo sus primeros ensayos en el piano y poco más tarde, cuando apenas había traspuesto los límites de la infancia, inició sus estudios de piano y armonía en el «Mozarteum» de su ciudad natal. Poco antes de cumplir los 18 años e impulsado por su padre, procedió, sin abandonar los estudios anteriormente iniciados en los campos que ya se ha señalado, a iniciar los relativos a la dirección de orquesta a las órdenes y bajo la guía de Franz Schalk, Director a la sazón de la Opera Nacional de Viena, a la vez que ampliaba los de todo orden musical e iniciaba, asimismo, los de Filosofía en la Universidad de la capital austríaca.

Poco había de tardar ya en presentarse por primera vez en público en su calidad de Director de Orquesta, siendo los de Salzburgo y Ulm los escenarios de sus primeras intervenciones en este campo y estas condiciones, cuando apenas acababa de cumplir el artista los 19 años de edad. Fue en este mismo año —1927— cuando recibió el nombramiento de Director de la Orquesta de la Opera de Ulm, la antigua y famosa ciudad alemana situada a orillas del Danubio, ocupando desde entonces este importante puesto durante seis años consecutivos. Después de transcurrir éstos, habría de trasladarse a Aquisgrán, en el año 1934 y en virtud de un nuevo contrato por el que se le nombraba, a la vez, Director del Teatro Lírico y de la Orquesta Sinfónica de esta ciudad, cuando aún no había cumplido los 27 años.

La fama verdaderamente universal comenzó a adquirirla durante los años 1937 y 1938, cuando se le presentó la ocasión de actuar, en calidad de Director invitado, al frente de la orquesta de la Opera Nacional de Berlín —destacando especialmente por sus versiones de «La Flauta Mágica» de Mozart y «Los Maestros Cantores» wagnerianos—, como consecuencia de lo cual le llovieron las proposiciones para dirigir las más importantes formaciones operísticas y sinfónicas de los países escandinavos, Holanda e Italia.

En 1939 recibió los nombramientos de Director General de la Opera y de la Orquesta Nacionales de Berlín, abandonando definitivamente Aquisgrán en 1931 para consagrarse de lleno a la labor de dirección de las mencionadas formaciones berlinesas.

El desarrollo de la segunda Guerra Mundial trajo, como es lógico, interrupciones e irregularidades al quehacer artístico del maestro, quien pasó buena parte de la conflagración en Suiza; pero, poco tiempo después de haber finalizado la contienda, empezó de nuevo sus actuaciones públicas regulares en calidad de Director de Orquesta, primeramente en su país natal —cuya nacionalidad no ha abandonado, aunque fuera ocasionalmente alemán como consecuencia lógica del «Anschluss»—, en Viena y Salzburgo y, muy poco después, en otros muchos centros musicales de diversos países del Viejo Continente, destacando, entre otras, sus repetidas intervenciones en los Festivales Musicales de Lucerna, ciudad suiza por la que el maestro parece sentir una especial predilección desde hace ya muchos años, a la que se traslada siempre que se le presenta ocasión y donde ha desarrollado, asimismo, varios cursos de dirección de orquesta.

No tardó el gran artista en recibir el nombramiento de Director Artístico Permanente de la «Sociedad de Amigos de la Música» de Viena (entidad que figura entre las más conocidas y destacadas dentro de su especialidad en el mundo entero y de cuya dirección se había encargado, entre otras figuras famosas y más de medio siglo antes, el gran maestro Johannes Brahms), y su renombre universal no dejaría, mientras, de aumentar en una forma rápida y continuada. En 1949 actúa por primera vez en calidad de Director de los Festivales Mozartianos de Salzburgo y, en el mismo año, es solicitado para encargarse de la dirección de la temporada de ópera germánica en la Scala de Milán. 1950 le verá actuar en Bayreuth, en el curso de los primeros Festivales Wagnerianos que habrán de tener lugar después de la conclusión de la segunda Guerra Mundial, a la vez que actúa con frecuencia al frente de la famosa «Orquesta Philharmonia» de Londres y de otras primerísimas formaciones europeas. Y en 1954, al producirse el fallecimiento de Wilhelm Furtwängler —otra figura verdaderamente excepcional en el campo de la dirección de orquesta— Karajan es llamado para situarse al frente de la justamente celebrada Orquesta Filarmónica de Berlín, puesto que continúa ocupando en la actualidad, habiendo llevado a cabo con la famosa agrupación sinfónica de la antigua capital alemana— considerada con toda justicia como una de las más destacadas formaciones del mundo dentro de su especialidad— una labor continuada e intensa, como consecuencia de la cual ha imbuído a la extraordinaria orquesta unas características y una personalidad especialísimas que, sin hacerle perder sus virtudes básicas de disciplina y brillantez de sonido, la han convertido en una agrupación única, distinta de todas las demás y aún, en ciertos matices —entre los que podría destacarse de un modo especial la flexibilidad—, diferente de la que ella misma había sido en épocas anteriores.

Al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín, Herbert von Karajan ha desarrollado una ingente labor, puesta de manifiesto no solamente en su sede de la antigua capital alemana, sino también en el curso de numerosas giras, siempre triunfales y celebradas por todos, que le han llevado a través de Europa entera, por todos los países del norte y el sur del continente americano —con repetidas y siempre deseadas actuaciones en las más importantes ciudades y en los más renombrados centros musicales de los Estados Unidos de Norteamérica— para llevarle, también en triunfo, hasta el Japón (hoy, quizás, el país más aficionado a la música en el mundo entero, y uno de los que aprecian el verdadero arte de un modo más apasionado) además de haber grabado buen número de obras de los orígenes, géneros y momentos más diversos, produciendo cintas y discos fonográficos que han contribuido en una forma decisiva a hacer conocer su nombre y llevar su fama hasta los más apartados rincones del mundo entero. Y no habiendo interrumpido —pese a la ingente labor que representa su acción al frente de la formación berlinesa—, sus intervenciones en la Opera Nacional de Viena y en los Festivales Mozartianos de Salzburgo, además de otras actuaciones, también importantes pero menos sistemáticas y que casi podrían ser calificadas de esporádicas, tanto con la Orquesta de la que es titular como al frente de otras primerísimas formaciones, sin que éstas, pese a su colaboración

Herbert von Karajan, en un ensayo



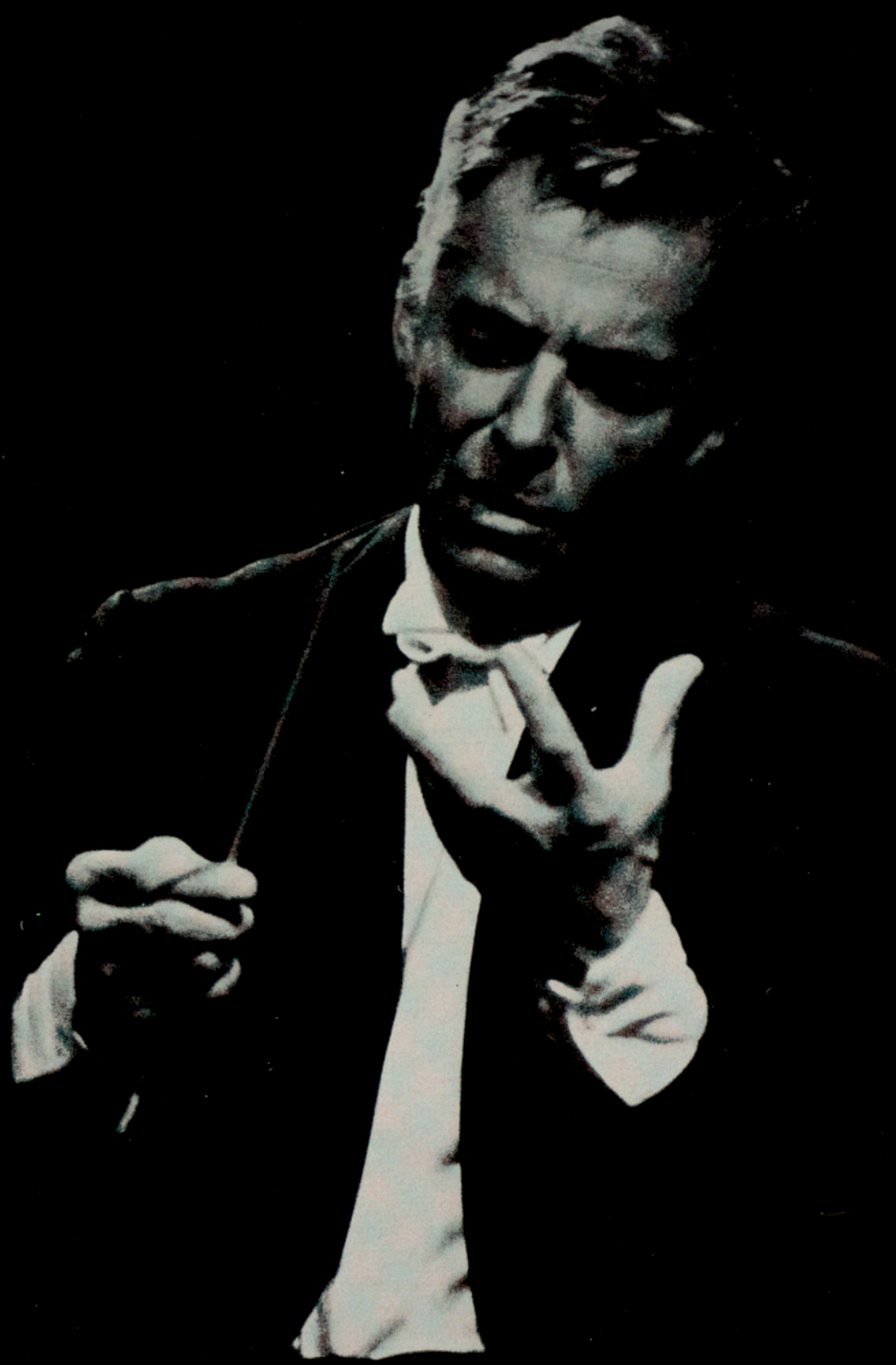
frecuentemente temporal, dejen por ello de llevar marcado claramente el sello de la maestría y la personalidad de este gran Director (al que buen número de destacados críticos musicales norteamericanos —entre los que merece ser destacado el del «New York Herald Tribune»— no han dudado en calificar, desde hace más de diez años, como el mejor Director de Orquesta de Europa. Lo que quería decir, sin paliativos ni segundas intenciones, que se trata del mejor especialista del mundo entero dentro de su más importante actividad).

Como es natural y prácticamente inevitable, Herbert von Karajan ha sido comparado, por técnicos y profanos y con mayor o menor propiedad y acierto, con toda una serie de figuras señeras que le han precedido en el campo de la dirección de orquesta, algunas de ellas, incluso, en los puestos que él mismo ha ocupado y ocupa. A la memoria de todos los aficionados, más o menos veteranos y por vías más o menos directas, viene una larga lista de nombres que podría iniciarse, para nuestros contemporáneos, en Gustav Mahler y Hans von Bülow para alcanzar hasta Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter y Arturo Toscanini. Pasando por figuras tan extraordinarias y dispares al propio tiempo como las de Richard Strauss, Arthur Nikisch, Franz Konwitschny, Franz Schalk, Leo Blech, Clemens Krauss, Serge Koussevitzky, Karl Alwin, Hans Rosbaud, Ferdinand Leitner, Eugen Jochum, Paul van Kempen y otros muchos todavía, desaparecidos ya en su mayor parte y vivientes y aún en acción en determinados casos. Sin embargo, Karajan, quien posee, indudablemente, muchas de las virtudes que distinguieron y caracterizaron a aquellos grandes maestros, no puede ser comparado, de un modo riguroso, a ninguno de ellos; el gran maestro puede solamente ser comparado con absoluta propiedad a una figura muy conocida y admirada por todos los melómanos del momento actual. Y ésta no es otra que la del propio Herbert von Karajan.

Resulta verdaderamente difícil definir de una manera concreta la personalidad, evidentemente múltiple, de este gran maestro. Se le podría definir, aun a riesgo de incurrir en un flagrante contrasentido, como un «especialista de todos los géneros de la música orquestal». Son proverbiales y evidentes los conocimientos que posee de la música toda, la energía ilimitada que desarrolla en toda su actividad, su entusiasmo y dedicación sin límites, la brillantez y exactitud con que sabe hacer sonar las voces y los instrumentos más dispares, su capacidad para arrebatarse a intérpretes y auditores. Pero, en el caso de intentarse una enumeración exhaustiva de todas sus cualidades musicales, la lista resultaría muy difícil de hacer dentro de términos aceptables y, por otra parte, se haría prácticamente inacabable.

El aspecto juvenil, ágil y deportivo que conserva aún hoy el artista, cuando ya ha traspasado la barrera de los sesenta años de edad, sus gestos enérgicos y sugerentes al propio tiempo, la vivacidad y el entusiasmo patentes en todas sus actitudes, su cabellera frondosa e indomable (hoy ya veteada por abundantes fibras de color blanco) que parece acompañarle en sus acciones y contribuir a acentuar sus intenciones y matizaciones, la enorme capacidad de trabajo que posee y su total resistencia al desaliento, así como la virtud de saber calibrar hasta el límite máximo las posibilidades de cuantos artistas colaboran con él, ya se trate de cantores o instrumentistas, de los que obtiene siempre los mejores rendimientos, son, entre otras, algunas de las condiciones que definen su personalidad artística.

El aspecto juvenil y deportivo que el maestro aparenta, no se contradice en absoluto con la realidad. Siempre que tiene ocasión, tanto en lo que se refiere a su trabajo individual como a las sesiones de ensayo de conjunto — a veces prolongadas hasta límites insospechables— gusta de vestir un atuendo sencillo y cómodo, constituido por un pantalón gris bastante ajustado y una camisa abierta, frecuentemente de colores vivos, en las épocas de más calor, prenda que sustituye por jersey cerrado, de cuello alto y vuelto y color liso y, en general, apagado durante los períodos más fríos. En parte por afición y en parte también para mantenerse en debida forma de un modo continuado, Karajan gusta de practicar buen número de deportes. Le satisfacen la vida



de campo, los paseos a pie, el automóvil, la equitación, la bicicleta —se ha hecho célebre el viaje que, por este medio de transporte, llevó a cabo en plena juventud desde Viena hasta Bayreuth, con objeto de escuchar a Franz Konwitschny en sus interpretaciones wagnerianas—, la caza..., etcétera. Es partidario de las comidas sencillas, alimenticias pero escasas de grasas y con pocos líquidos, en general no alcohólicos; de la lectura dentro de temas muy amplios, con frecuencia ajenos por entero a la música que constituye, por otra parte, la base de su existencia misma. Le gusta la vida sin demasiadas complicaciones, así como poder formarse opiniones personales de todos y cada uno de los asuntos y temas con los que, de una manera más o menos esporádica, llega a ponerse en contacto.

Ejerce, como ya se ha indicado, un absoluto dominio sobre todos los intérpretes que actúan a sus órdenes: sus gestos, sobrios y precisos y, sobre todo, su mirada, clarísima, profundamente azul y que parece traspasarlo todo, son los más eficaces vehículos para sus intenciones y finalidades. Los más destacados cantantes de la actualidad —entre los que pueden ser citados, entre otros, Elisabeth Schwartzkopf, María Callas, Irmgard Seefried, Rita Streich, Lisa Otto, Nam Merriman, Renata Tebaldi, Giulietta Simionato, Sena Jurina, Elisabeth Höngen, Rössl Schwaiger, Hilde Geska, Christa Ludwig, Anny Felbermeyer, Therese Stich-Randall, Else Schürnhof, Emmy Loose, Fiorenza Cosotto, nuestras Victoria de los Angeles, Pilar Lorengar y Teresa Berganza; Dietrich Fischer-Dieskau, Rudolf Schok, Hughes Cuenod, Hermann Prey, Leopold Simoneau, Carlo Bergonzi, Mario del Monaco, Rolando Panerai, Renato Ercolani, Arnold van Mill, Fernando Corena, Aldo Protti, George London, Tom Krause, Erich Kunz, Erich Majkut, Ludwig Weber, Otto Edelman, Tito Gobbi, Harald Progholf, Anton Dermota, Giuseppe di Stefano, Karl Dönch y tantos más— especialistas máximos del momento en los estilos vocales más diversos, han tenido la oportunidad y la suerte de actuar a sus órdenes con frecuencia y lo conocen bien. Y los más renombrados instrumentistas de nuestra época han tenido, asimismo, ocasión de colaborar con él, con resultados siempre plenamente satisfactorios. Como se demuestra claramente en las actuaciones conjuntas —muchas de ellas conservadas para la posteridad por sus grabaciones— del maestro Karajan con figuras de la talla de Clara Haskil, Walter Gieseking —desgraciadamente, ya desaparecidos— Sviatoslav Richter, Geza Anda, Christian Ferras, Dennis Brain, entre otros; aunque no es esta la faceta interpretativa que el maestro prefiere, ya que no le gusta limitarse a la misión de simple acompañante y, según él mismo piensa, «resulta difícil llegar a resultados francamente satisfactorios cuando dos artistas actúan en un absoluto plano de igualdad, prácticamente sin influir el uno sobre el otro y, lógicamente, conservando cada uno de ellos sus características y su personalidad».

Por otra parte, ha figurado al frente de las orquestas más famosas de Europa, destacando entre ellas, aparte de «su» Filarmónica de Berlín, las agrupaciones Filarmónica y de la Opera Nacional de Viena, la «Philharmonia» de Londres, el conjunto titular de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París y los grupos que actúan normalmente en los Festivales de Música de Bayreuth, Salzburgo y Lucerna.

Sus repertorios —siempre crecientes— son inmensos, y abarcan los géneros, épocas, autores y estilos más diversos. Desde Johann Sebastian Bach hasta Arthur Honneger, de Georg Friedrich Haendel a Dimitri Shostakovich, de Verdi a Wagner, pasando por Josef Haydn, Mozart, Beethoven —cuya obra orquestal ha ofrecido prácticamente íntegra—, Liszt, Chopin, Berlioz, Brahms, Debussy, Ravel, Smetana, Dvorak, Tchaikovsky, Puccini, Bizet, Mascagni, Leoncavallo, Sibelius, Ricardo Strauss sin desdeñar a Leo Delibes o Johann Strauss II —de cuyas principales creaciones ha ofrecido versiones memorables— son numerosísimos los autores famosos que figuran con frecuencia en sus programas, en los que también Wagner tiene un puesto destacadísimo. Y todas sus versiones —discutidas en alguna ocasión por parte de cierto número de «puristas», que le reprochan el hecho de presentar visiones demasiado persona-

les de las obras—, arrebatan a los auditorios y a los propios intérpretes que colaboran con él.

En opinión de Karajan — y, en cierto modo, como explicación de su manera de concebir las cosas y de actuar—, «el intérprete está obligado a leer con detalle y exactitud lo que el compositor ha escrito y, en lo posible, a interpretar la intención que le guió en cada caso; pero la música es un arte, no una ciencia exacta en la que están determinadas de un modo preciso las proporciones de intensidad entre un «forte» y un «piano» o las diferencias exactas de velocidad entre un movimiento rápido y otro más o menos lento. Y, por otra parte, los intérpretes son seres pensantes, que sienten y aman el arte, y su papel es diferente y muy superior al de una máquina o un mecanismo artificial, por muy perfectos que éstos puedan ser. En consecuencia, las versiones de una misma obra a cargo de diferentes intérpretes nunca pueden —ni deben— ser absolutamente iguales (son lógicas, incluso, diferencias de matiz entre las versiones de una misma obra a cargo de igual artista); y ello trae como consecuencia que los artistas de categoría, aun manteniéndose siempre dentro de límites que nunca deben ser rebasados, impriman de una forma indudable su personalidad a las versiones que les son propias y en las que se suman los conceptos artísticos del compositor y los suyos propios».

Esta es, a grandes rasgos, la personalidad actual de ese excepcional Director de orquesta que es Herbert von Karajan, hoy, y desde hace ya varios años, el más solicitado y cotizado del mundo entero, tanto para sus actuaciones directas como en lo que se refiere a la música grabada. El acierto en sus conceptos y en su forma de actuar se ven plenamente demostrados por la acogida y los éxitos que obtiene en todas partes.

Pero, en todo caso, no se trata de un artista que necesite de grandes elogios ni ditirambos hablados o escritos, ni que precise de una acumulación de detalles —que habrían de resultar más o menos anecdóticos— sobre su manera de ser y actuar; es mucho más práctico, para poder conocer y apreciar sus modos y méritos, escucharle.



La Orquesta Filarmónica de Berlín en su sala de conciertos.

LA ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN

La Orquesta Filarmónica de Berlín existe desde que Berlín se convirtió en una metrópolis. Data de los años de la Fundación, la época en que Berlín llegó a ser la capital del Reich de Bismarck. Comparándola con las grandes orquestas europeas tales como la del Conservatorio de París, la Gewandhaus de Leipzig y la Filarmónica de Viena, la Filarmónica de Berlín puede contarse entre las «jóvenes» grandes orquestas.

Importantes cosas a menudo provienen de parcos comienzos: la Filarmónica de Berlín se originó con un grupo de 54 músicos los cuales, en 1882, renunciaron a su alianza con el antiguo director Benjamin Bilse, el «sargento musical» y compositor de marchas militares, quien acostumbraba a dar conciertos en los jardines de las cervecerías, cosa que entonces estaba en boga; durante el invierno residía en el Konzerthaus donde ocasionalmente forcejeaba con composiciones «adelantadas» de Wagner, Liszt y Tchaikowsky; antes de que decidiera disolverse, la orquesta había sido la contrapartida norteña de la famosa orquesta vienesa de la familia Strauss.

El primero de mayo de 1882 la «Früheres Bilschesches Orchestre» (Antigua Orquesta Bilse), como la Filarmónica de Berlín se autodenominaba, dio sus primeros conciertos públicos bajo la batuta de su nuevo director, Ludwig von Brenner. Durante el verano de 1882 tocaron en las cervecerías tal como lo habían hecho anteriormente; pero al terminar la temporada, se sintió la necesidad de hallar un «cuartel» de invierno. El resentido Bilse todavía permanecía en el Konzerthaus. Finalmente el grupo se decidió por una sala vacía que había sido construida pocos años antes —una pista de patinaje, la mayor del mundo en su género—. Pero como sea que el capricho por el patinaje había pasado de moda con la misma rapidez con que surgió, la sala había caído en el olvido. He aquí por qué una sala de deportes en la mejor tradición de los Años de la Fundación se convirtió en la famosa Philharmonie: un edificio sin par tanto por su fealdad como por su espléndida acústica. Durante la Segunda Guerra Mundial fue completamente destruida.

Los conciertos de abono de la Filarmónica de Berlín pronto disfrutaron de una popularidad cada vez más creciente, como una orquesta de ideas modernas, cuya falta se había estado sintiendo desde hacía tiempo. Aquí Brahms dirigió su *tercera sinfonía* e interpretó su *Concierto en re menor*. El violinista Joseph Joachim, el pianista Karl Klingsworth y el director de orquesta de la Corte de Dresden, Franz Wüllner, también actuaron allí. En otoño de 1887, el más famoso director de orquesta de la época se hizo cargo de la orquesta: Hans von Bülow, de 57 años de edad, el simpático intérprete de Wagner y Brahms, el más renombrado y capaz director de orquesta de su tiempo, un hombre de aguda mente analítica. Ante todo von Bülow demandaba un absoluto sentido del estilo, cualidad ésta que instituyó en su orquesta y de la cual ésta siempre se ha sentido orgullosa.

Durante la época de Bülow, Richard Strauss, Tchaikowsky, Anton Rubinstein, Hermann Levi y Grieg se contaron entre los artistas invitados que actuaron allí. Los frecuentes cambios de director dieron a la Filarmónica de Berlín una versatilidad la cual, en las décadas por venir, habrían de desarrollar hasta la perfección.

En enero de 1918, un joven director alto y delgado hizo su aparición al frente de la Filarmónica de Berlín: Wilhelm Furtwängler. A la muerte de Nikisch en 1922, Furtwängler fue nombrado el nuevo director.

Durante los agonizantes años de la inflación las orquestas habían de luchar por su supervivencia. La Filarmónica de Berlín eludió los avatares económicos proporcionando interesantes programas por interesantes directores —Otto Klemperer, Hermann Scherchen y Fritz Busch dirigieron la orquesta en calidad de artistas invitados, Stravinsky ejecutó su *Concierto para piano* y Bartok fue el solista de su propia *Rapsodia para piano y orquesta*. Furtwängler dirigió el estreno en Berlín de *La consagración de la primavera* y Bruno Walter trajo la *Sinfonía Clásica* de Prokofieff; sir Thomas Beecham y Dimitri Mitropoulos fueron sus huéspedes; y en 1928 Furtwängler dirigió el estreno de *Variaciones Orquestales* de Schönberg.

Aparte de pocas y breves interrupciones, la era de Furtwängler, la Edad de Oro de la Filarmónica de Berlín, duró hasta 1954. En Wilhelm Furtwängler, un mago entre los directores de orquesta, se combinaban las aparentemente antagónicas personalidades de Bülow y Nikisch: el intelecto analítico del primero andaba felizmente emparejado con la introspección del segundo.

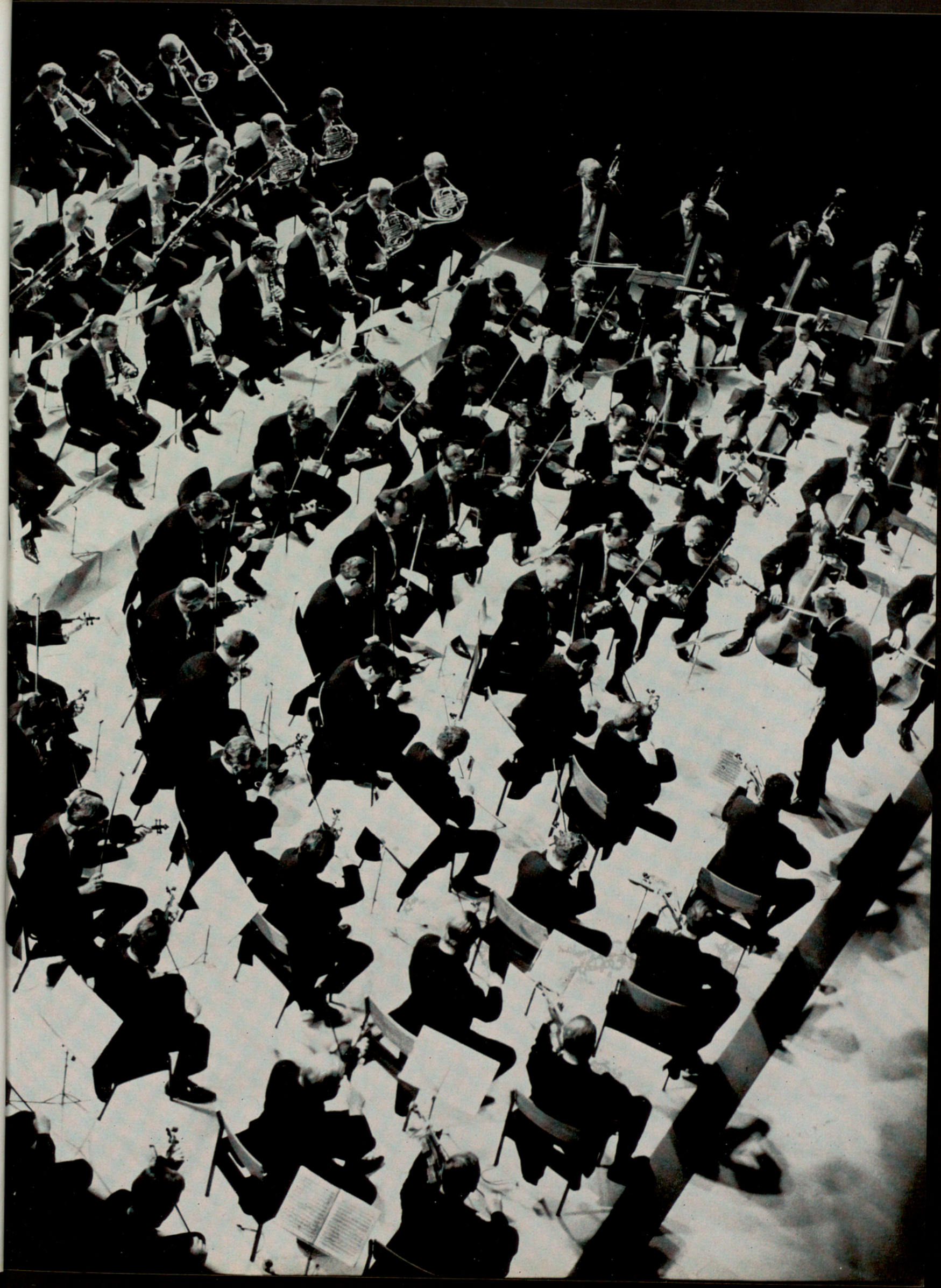
La asociación de Furtwängler con la Filarmónica de Berlín ha llegado a ser legendaria como un epítome de cooperación entre un gran director y una gran orquesta. Furtwängler fue requerido en todas partes del mundo, pero su plena personalidad como director se desarrolló solamente con su Filarmónica, la única que se familiarizó rotundamente con su técnica de dirigir, con su fácil manera de conseguir el *rubato*, con la calidad tonal que exigía y con su introspectiva musicalidad.

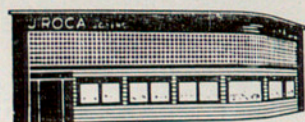
Cuando en 1934 se produjo el escándalo Hindemith, Furtwängler abogó por la libertad del arte sobre toda consideración política y, a pesar de las dificultades de todo orden, decidió permanecer al frente de la orquesta.

Tras la Segunda Guerra Mundial, con Furtwängler de nuevo desacreditado, comenzó a elevarse la estrella de Celibidache. El joven rumano se convirtió en el líder de la Filarmónica de Berlín hasta que, en 1947, Furtwängler regresó.

Furtwängler falleció en 1954. Pronto se decidió quién sería su sucesor. En abril de 1955, Herbert von Karajan, una figura familiar y respetada por su labor al frente de la Orquesta Filarmonía de Londres, se convirtió en el nuevo director. El viejo espíritu viajero de la Filarmónica de Berlín cobró nuevos incentivos con las giras de concierto que les llevaron hasta América y el Japón.

En 1964, la nueva sala Philharmonie, proyectada por Hans Scharonn, fue inaugurada con una serie de conciertos dedicados a la música del siglo xx. Desde que en 1955 Herbert von Karajan se hizo cargo de la orquesta, la Filarmónica de Berlín ha mejorado más y más su reputación internacional, situándose como una de las más grandes orquestas mundiales.





J. ROCA
JOYERO

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

COMENTARIOS

La Sinfonía en MOZART, BEETHOVEN y BRAHMS

Todo lo contrario que Haydn —citamos de memoria a Adolfo Salazar—, Mozart fue un músico intuitivo y receptivo. En su facilidad de asimilación reproducía el estilo de moda en la ciudad por donde pasaba. La historia de su estilo se sigue por sus viajes y, a lo largo de su producción, es como un panorama general de la música de su época. El arte de Mozart muere con él tras alcanzar la cumbre de la sinfonía clásica vienesa. Con el mayor rigor formal, Mozart presenta en la sinfonía la más rica expresión sentimental que se encuentra antes de la sinfonía romántica, en un equilibrio que no volverá a repetirse y que por esta razón constituirá la cima del clasicismo, que no es antagónico ni al Rococó de su época, ni al Romanticismo que le sigue.

La producción sinfónica mozartiana abarca un período de tiempo de 24 años (desde fines del 1764 al agosto de 1788). La evolución estilística que se cumple en este tiempo es, no hace falta decirlo, considerable.

Las primeras sinfonías presentan exteriormente tres movimientos (con la sucesión *presto-adagio-presto*) pero por su carácter constituyen realmente obras en un solo movimiento construídas bajo el patrón de la obertura al estilo italiano. Es más, Mozart ha empleado muchas de sus primeras sinfonías como oberturas de ópera: el primero y segundo movimiento de la K. V. 202 para «La finta giardiniera», el primer movimiento de la K. V. 200 para «II re pastore», etc. La influencia de Johann Christian Bach, cuyo estilo galante tanto significó para el adolescente Mozart, con la gran agilidad y variedad temática, la cantabilidad melódica de su vena musical alegre y desenvuelta, al servicio de un sentido hedonista del sonido, se deja sentir en las primeras producciones sinfónicas de Mozart.

El estilo juvenil de Mozart cambia radicalmente hacia la mitad del 1771, precisamente a partir de la sinfonía K. V. 110, que revela el conocimiento de las obras del mismo género de Joseph Haydn. Ahora Mozart trabaja en una mayor diferenciación de los movimientos y compone en un estilo más netamente instrumental. También revelan la influencia de Haydn el frecuente ritmo de 3/4 en el primer movimiento, el desarrollo que presenta material temático de la exposición, el tratamiento de los bajos y el arte del contrapunto.

Las ocho sinfonías salzburguesas del 1773-74 presentan un nuevo estado estilístico. Una primera y súbita aparición del carácter apasionado de la última sinfonía en sol menor aparece en la «Sinfonía K. V. 183», en la misma tonalidad, ya una verdadera sinfonía en cuatro tiempos. La obra de este período que alcanza mayor perfección y que manifiesta ya un soberano dominio de los medios musicales es la «Sinfonía en la mayor (K. V. 201)», todavía en parte en el estilo de una serenata, pero con una riqueza de climas diferenciados y un trabajo temático en el primer movimiento que nos recuerda, salvando las distancias, en las imitaciones del primer tema, tratadas en la coda en estrecho, el apretado y múltiple contrapunto del final de la «Sinfonía Júpiter».

Ya en esta etapa juvenil, los desarrollos, siempre caracterizados por un trabajo limpio, conciso y definido, resultan muy interesantes desde el punto de vista del desarrollo tonal, aunque naturalmente en ellos no llegue a alcanzar un significado especial de dualismo de temas, característico del estilo de Beethoven, ni determinen unas implicaciones formales nuevas y específicas.

La «Sinfonía de París (K. V. 279)» que, escrita a los 22 años, inicia un período central de madurez, sin innovaciones formales y dramáticas, responde de nuevo a la forma tripartita italiana, sin el *minuetto* (del que saldría el *Scherzo* beethoveniano) que parecía que el compositor quería imponer como homenaje a la tradición sinfónica vienesa y por lo breve, conciso y arquitectónico de su forma. En ella Mozart busca

afanosamente también un efecto exterior y da predilección a los gustos de un público concreto: «Teniendo conocimiento —escribe— de que aquí todos los *allegros*, tanto si están situados al principio como al final de la obra, acostumbran a iniciarse con la intervención de la totalidad de los instrumentos, actuando con frecuencia al unísono, yo comencé el mío con la intervención única de un par de violines, tocando con suavidad y sobre un total de ocho compases, para producirse a continuación un inesperado y súbito *forte*. Tal y como había previsto se hicieron indicaciones entre los oyentes para lograr el silencio durante el *piano* inicial, después llegó el *forte* y, al escucharlo, tuvo lugar una incontenible tempestad de aplausos...»

De las sinfonías de madurez, únicamente la «Sinfonía de Praga» carece de *minuetto*, quizás por falta de tiempo material o, es aventurado suponerlo, para no quebrar la unidad de una trama expresiva ascendente. La «Sinfonía de París» presenta una innovación en el efectivo instrumental: la inclusión de los clarinetes. Aunque la instrumentación de toda la obra sinfónica de Mozart es particularmente sobria. Inicialmente, además de las cuerdas, no usa más de dos óboes y dos trompas. Más tarde añade ocasionalmente tímpanos, trompetas y un fagot para reforzar el bajo y al que sólo en obras de madurez le concede funciones solísticas o concertantes. Una «gran» formación sinfónica es rara en las sinfonías de Mozart y en todo caso es siempre menor que en las obras religiosas o teatrales, mientras que en la sinfonía nunca emplea trombones ni sobrepasa las dos trompetas y dos trompas. Después de la «Sinfonía de París» solamente encontramos clarinetes en la «Sinfonía Haffner», la «Sinfonía en mi bemol (K. V. 543)» y en una versión posterior de la última sinfonía en sol menor.

Es fácil de explicar esta limitación instrumental del estilo sinfónico de Mozart. Hasta el período central el compositor debía adaptarse al efectivo de las orquestas que debían ejecutar sus obras. Más tarde, cuando se vio libre de esta limitación, la gran formación orquestal no le interesaba en absoluto.

Sólo cinco sinfonías pertenecen al último período vienés (Linz, Praga y la última y trascendental trilogía). En un estadio estilístico cada vez más puramente espiritual la sensibilidad infalible y extremada de Mozart no hubiera admitido un color orquestal romántico; el equilibrio que le permitía una espiritual transparencia de la forma era del todo suficiente para poner en valor la estructura abstracta y musical de su obra sinfónica. Y el desarrollo posterior de la sinfonía ha dado la razón a Mozart: es verdad que sus sucesores han intensificado el peso específico de los medios orquestales, pero las últimas sinfonías de Mozart se nos presentan, a pesar de ello, como entidades únicas e intemporales que no permiten ninguna comparación que pueda tener un atisbo de sentido.

En el caso de la evolución sinfónica de Mozart nos resulta imposible trazar un esquema concreto y racional de sus cambiantes rasgos estilísticos, porque no podemos aplicar a su personalidad humana y musical —tan cercanas una de la otra— la escala propia de los espíritus de formación universal, como Wagner por ejemplo, con una conciencia muy concreta respecto a su papel en la historia, una actitud crítica frente a las obras musicales del pasado y del presente y una tendencia incontenible a teorizar y formular programas. En el caso de Mozart, en cambio, su actividad creadora, consubstancial al desarrollo de su propia vida, presenta siempre el carácter de cosa espontánea y natural. «Sus apreciaciones de tipo valorativo —escribe Paumgartner— no tienen jamás carácter de fórmulas teóricas: decide siempre sobre la marcha, caso por caso, con brevedad y sentido práctico. Su profundidad radica en el hecho de una producción genial. Sus creaciones, empero, no dejan de estar ancladas con firmeza, siquiera de modo inconsciente, en parte, en su época y en las corrientes culturales de la misma».

Por esto no podemos presentar la historia de la sinfonía como una cadena de eslabones que se continúan y se enlazan de un modo esquemático y fatalista, aunque si quisiéramos desentrañar un proceso histórico de haberes y deberes, con la inevitable referencia beethoveniana, tendríamos que reconocer que la herencia del compositor de Bonn, procede de Haydn, más que de Mozart.

Si oímos, después de una típica sonata o sinfonía mozartiana, una de Beethoven, tenemos la impresión que desde los primeros compases nos es anunciada, concentrada y súbitamente, la finalidad, la entraña anímica de la obra. Esta característica, que es una de las marcas de fábrica del estilo de Beethoven, tiene la rara e inaudita cualidad de que la podemos descubrir lo mismo en el terreno dramático-espiritual que en el técnico-musical. En otras palabras, la singularidad y personal grandeza musical de Beethoven consiste en la identidad de su idea musical con su idea dramática. Aquella y el sentido concretamente expresivo que pueda haberla inspirado se funden de tal manera que entendemos ambas cosas intuitivamente, sin necesidad de mayores exégesis, por la virtud de este equilibrio entre la voluntad de expresión y el sentido de la forma.

Del mismo modo que a menudo toda la estructura musical de la obra se deriva de la potencialidad musical de un motivo inicial que constituye el resumen de todo lo que ha de venir, la inestabilidad armónica de los primeros acordes de la «Primera sinfonía», anuncian en los albores de un nuevo siglo, un contenido revolucionario. Revolucionario no en cuanto a la forma misma, todavía más o menos en los viejos moldes de Joseph Haydn, sino en cuanto al contenido expresivo. No obstante, ya en la «Tercera sinfonía», la «Heroica», aparece con toda claridad la fuerza intrínseca de una nueva concepción formal, con un reparto del trabajo temático perpetuamente renovado en todas las partes del esquema clásico de la sonata, en donde juegan también su papel espinados y desnudos contrastes, perfectamente preparados desde el punto de vista técnico de la composición. En la «Heroica», aparece en el desarrollo una nueva idea musical, un nuevo tema, pero no en el principio de esta sección (como ocasionalmente había ocurrido en Mozart) sino como segunda parte de ésta (con una función semejante a la del tema secundario en la exposición). Con ello la reexposición adquiere un nuevo significado, no es ya la consecuencia del desarrollo, sino la preparación de la coda, en la que efectivamente se halla el punto culminante de movimiento.

En las sinfonías quinta y novena, Beethoven ha abordado el problema de *finale*. La sucesión de los tiempos de la «Quinta Sinfonía» muestran una continuada, clara y precisa disposición ascendente, de modo que el final aparece como una auténtica culminación efectiva y minuciosamente preparada por los movimientos restantes. Este procedimiento, prácticamente nuevo en Beethoven, constituye, en última instancia la primera piedra de la forma cíclica, que tanto uso y abuso habría que sufrir posteriormente. Efectivamente la escuela de César Franck, con su prosélito Vincent D'Indy a la cabeza, buscaron, en apoyo de sus teorías morfológicas, precedentes cíclicos en la obra de Beethoven, con tanto ahínco como buscaron herejes los inquisidores medievales, (aunque con unas intenciones más pacíficas). En el último movimiento de la novena, Beethoven introduce citas explícitas de los movimientos anteriores y, como es sabido, la voz humana sobre las palabras de la «Oda a la Alegría» de Schiller. A pesar de su problemática formal, la novena constituye el legado sinfónico de Beethoven en donde de una manera inequívoca realiza una intención que abrigaba en lo más profundo de su ser: una manifestación poética-musical en el sentido de los ideales seculares y burgueses de su tiempo. Pero no sólo lo heroico y

lo idealista tienen cabida en el contenido implícito de su obra, sino también lo idílico (Sinfonía Pastoral) a propósito de la cual la propia y feliz expresión del compositor «más bien expresión que pintura» nos ilustra de una manera bastante precisa sobre su posición ante la música de programa que tanto daría que hablar en tiempos futuros.

La orquesta beethoveniana representa un aumento cuantitativo con respecto a la de Haydn y Mozart, de acuerdo con nuevas necesidades expresivas y un perfeccionamiento progresivo de las posibilidades técnicas de los instrumentos, según los testimonios que poseemos más notable desde el punto de vista de construcción que de ejecución, pero los aspectos más interesantes de la obra sinfónica beethoveniana están en la explotación de la potencialidad intrínseca de la forma sonata, tal como ya se fijó en el siglo XVIII. A la posibilidad de explotar y agotar esta potencialidad contribuyó muy especialmente la misma estructura netamente instrumental de la frase musical beethoveniana, basada en el acorde armónico, su expresión melódica y su disposición rítmica, elementos de por sí eminentemente maleables en el sentido de una dialéctica temática exhaustiva, que de hecho aplicó el compositor más radicalmente en el cuarteto y la sonata que en la sinfonía, por razones comprensibles de manejabilidad de diversas plantillas instrumentales.

Después de Beethoven, los compositores sinfónicos tenían ciertamente una papeleta muy difícil, por no decir imposible, de llenar. El genuino y más auténtico Romanticismo posterior se refugiará en el «Lied» y las pequeñas formas. Hasta el último tercio del siglo XIX no parece que las obras monumentales de Beethoven hayan servido de modelo a los compositores románticos. Esto ocurre en la «Primera Sinfonía» de Brahms que data de 1876. El beethovenismo de Brahms, se ha dicho, es conservador y no creador. En muchos aspectos este beethovenismo nos parece más aparente que real, porque, entre Beethoven y Brahms, el Romanticismo ha tomado un carácter especial, una atmósfera intimista, un temple nacional, a la vez popular y estilizado, del que tampoco Brahms —por temperamento y educación— es ajeno. Esta nueva «Stimmung», incluso por el mismo carácter, técnicamente analizado, de su sustrato musical melódico y armónico, no tiene ninguna posibilidad de adaptarse a lo más radical de la dialéctica musical beethoveniana. Si Brahms creía continuar la forma beethoveniana —y la crítica de la época, quizás erróneamente lo vio de este modo— en realidad no se instala en sus aspectos más secretos y personales, pero tampoco reproduce, de hecho, académicamente, un esquema formal preestablecido. Más específicamente romántico que Beethoven, más cerca de la vena popular, con una polifonía nada cerebral que confiere un positivo grueso a su textura instrumental, el sinfonismo de Brahms, y toda su creación en el terreno de las formas cerradas de la música, tiene suficientes elementos personales y aún nuevos, para no poder hablar —según opinión muy extendida— de un músico reaccionario. Entre estos elementos positivos, citemos, casi a modo de inventario, la extraordinaria invención rítmica (especialmente en la música de cámara), la transformación tonal del material temático que si en muchos aspectos se aparta de un planteamiento clásico responde siempre a necesidades reales de carácter, la maestría en la manipulación de temas, o mejor de los grupos temáticos, para lograr un legítimo efecto sin recurrir a la retórica, etc. De hecho, todo manual exhaustivo de formas musicales debe proponer a cada momento el ejemplo de ilustrativas y personales citas de la morfología brahmsiana, la más célebre de las cuales, en el terreno sinfónico, la constituye la construcción formal del último movimiento de la «Cuarta Sinfonía», una *Passacaglia* que une la más grande severidad de la forma a una real y magistral fantasía creadora y que constituye una pieza sin precedentes en toda la literatura orquestal romántica.



Floïd

AHORA en aerosoles

atomizador para después del afeitado
atomizador agua de colonia



PROGRAMA

I

Coriolano (obertura), op. 62 ★ BEETHOVEN

Sinfonía núm. 4, en si bemol mayor, op. 60 ★ BEETHOVEN

Adagio. Allegro vivace

Adagio

Allegro vivace

Allegro ma non troppo

II

Sinfonía núm. 5, en do menor, op. 67 ★ BEETHOVEN

Allegro con brio

Andante con moto

Allegro

Allegro. Presto

MARTES, 9 DE MAYO A LAS 22.15 H.

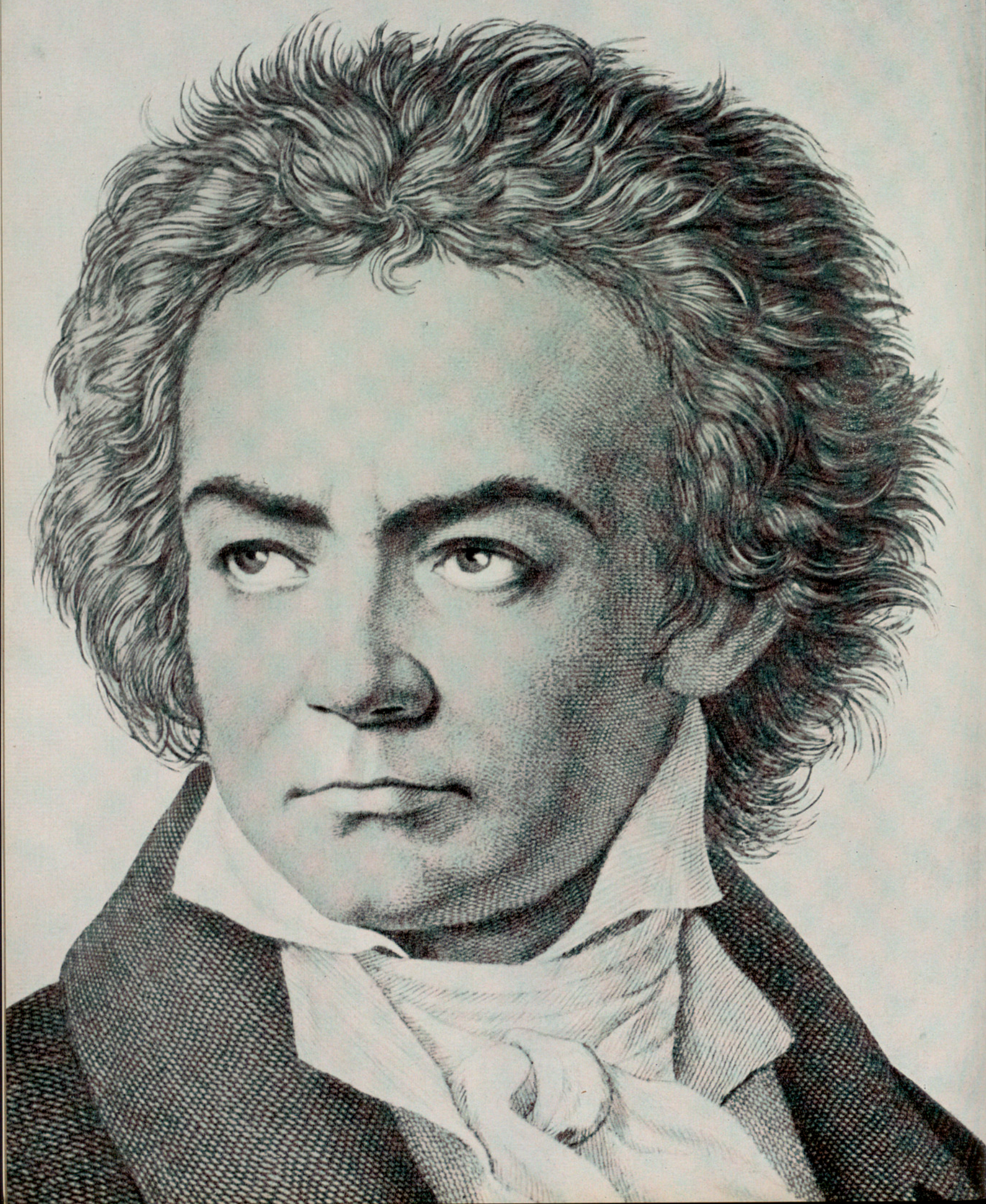
BEETHOVEN: *Coriolano* (Obertura)

El sinfonismo, más que la sinfonía, materializado en el poema sinfónico y la obertura dramática, constituirá el lugar típico del espíritu sinfónico del Romanticismo. Pero Beethoven, el clásico de los románticos y el romántico de los clásicos, según la feliz expresión de Adolfo Salazar, que trascendió en el terreno de la sinfonía y al mismo tiempo pareció adelantarse a sus sucesores inmediatos que explotarían los recursos pianísticos en pequeñas formas románticas, con algunas breves y personales obras de su última época, como las «Bagatelas op. 119 y 126», anunciadoras del piano romántico en color instrumental y giros rítmicos, descubrió también —por decirlo así— en el terreno sinfónico la obertura de concierto, en donde aparecen una vez más unidas una forma cerrada y una expresión dramática bien patente. Señalamos, en esta dialéctica histórica, el revelador contraste entre las oberturas de «Leonora» (donde parece querer dar a la pieza la extensión e importancia de una obra separada del drama) y la de «Fidelio» (que muestra su esfuerzo para no perder de vista la escena y no demorar el comienzo de la acción dramática).

Por el contrario, las oberturas de «Coriolano» y «Egmont» son preludios para acciones dramáticas inexistentes, que sintetizan la esencia del drama por medios musicales abstractos. Desde aquí se podrá comprender el desarrollo del sinfonismo monumental romántico posterior, que como continuación del punto de partida beethoveniano no deja de ser parcial y unilateral: si el contenido de un drama lírico puede condensarse en una obertura, si el contenido poético de una sinfonía puede comprimirse en un programa (la «Sinfonía Fantástica» de Berlioz) y si el programa mismo puede reducirse al verso culminante de un poema o a un simple motivo (un poema sinfónico), es que —exponemos a grandes rasgos el pesamiento de Wagner— la sinfonía como forma cerrada ha agotado históricamente sus posibilidades y su continuación sólo es posible en una creación poética, dramática y por añadidura sinfónica y teatral: la obra de arte total en la que Wagner cree continuar el drama lírico alemán, cuyas etapas culminantes ve en Gluck y Beethoven. El admitir o desechar estas teorías no quita ni añade nada al valor y la significación musical wagneriana, aunque de hecho el wagnerismo postromántico continuó precisamente en el terreno de la sinfonía (Bruckner).

El drama para el cual Beethoven destinó la obertura de *Coriolano*, fue estrenado en 1808. Su autor era Heinrich J. von Collin, poeta de la corte imperial de Viena, pero el compositor, que conocía muy bien a Shakespeare, experimentó también con toda probabilidad la influencia del último acto de «Coriolano» del dramaturgo inglés. En su análisis de la obertura beethoveniana, Wagner ignora por completo a Collin, concentrando su atención sobre Beethoven y Shakespeare. Según él, la obertura representa la culminación de la tragedia, tal como la segunda y tercera «Leonoras» constituyen la más culminante escena de «Fidelio».

La figura de Coriolano está descrita en toda su fuerza por los breves y potentes diseños de los primeros compases. Un primer tema basado en un motivo rítmico amplía aquella descripción, antes de desembocar en la femenina súplica implícita en el segundo tema. La tremenda angustia de «Coriolano» se halla presente en el inmediato desarrollo. Su orgullo se sostiene sin claudicaciones hasta el final mismo, pero en este momento el tema inicial de la obertura sufre un fatal e imprevisible colapso. En Collin, Coriolano encuentra solución a su dilema suicidándose, en Shakespeare muere asesinado. Pero la perfecta lógica constructiva de la obra es totalmente indiferente a estas contingencias argumentales.



BEETHOVEN: *Sinfonía Núm. 4*

Hector Berlioz, portavoz del ala progresista del pensamiento musical romántico, que, como es de rigor, compartía con Wagner y Liszt su veneración por la obra y el mito de Beethoven, nos ha dejado una serie de apasionados y combativos artículos de curiosa y estimulante lectura. Los tópicos románticos, las citas literarias extramusicales de la época ocupan como es presumible un lugar considerable. Lo más singular de la producción beethoveniana, su construcción formal, está completamente ausente de los comentarios de Berlioz; ni a él, ni posiblemente a ningún compositor o crítico de su generación le fue dado el don de comprender este secreto dominio del genio de Beethoven. No obstante Berlioz aborda una problemática musical concreta, centrada comunmente en la armonía, la dinámica, la instrumentación y los efectos dramáticos de las sinfonías beethovenianas. Sus observaciones no carecen de sentido, aunque naturalmente denotan la mentalidad de la época y, visto desde nuestra perspectiva histórica y nuestras prácticas musicales, Berlioz presenta con ingenuidad unas tremendas audacias (verdaderamente lo eran entonces, aunque quizás más para un docto maestrillo que para un oyente sin prejuicios) muchas de las cuales constituyen hoy verdaderos lugares comunes. («Difícil resulta explicar el asombro que se pintó en el rostro de los que —en el París de la época de Berlioz— asistieron al ensayo general de una de las sinfonías de Beethoven. Asistía un célebre compositor, cuya muerte reciente lloran hoy las artes, y estudiaba la partitura que se iba a ejecutar. Es imposible concebir —decía— que aquel pasaje que señalaba pudiera llegar a tocarlo la orquesta; pero cuando los músicos llegaron a aquel pasaje y lo ejecutaron, el compositor, asombrado, exclamaba: Esto es, esto es, allí está... Cosa más singular —murmuró luego—. Una armonía que en la lectura resulta inexplicable, produce tales efectos en la ejecución. Aquella exclamación sincera, casi pueril, es una severísima crítica para los sistemas retrógrados, de viles y envilecedores adoptados por los maestros de l'*Ecole de France*, quienes imponían a sus alumnos estos sistemas como otros tantos dogmas»).

Podríamos citar una jugosa antología berlioziana, de sus iras contra el señor Fetis y de su santa indignación por la publicación corregida de ciertas sinfonías de Beethoven, pero preferimos citar el comentario de Berlioz sobre la «Cuarta», comentario significativo y aún hoy bastante lúcido, salvadas las limitaciones que hemos apuntado.

«Beethoven, con su admirable sinfonía en si bemol —dice Berlioz— ha venido a convencer a los organismos más rebeldes que, sin palabras, sin acción, sin decoraciones, él, un genio, el hombre de la amplia frente, corazón de poeta y alma inmensa y profunda, podía, con unas cuantas notas, hacernos soñar, temblar, llorar y aun reír, sin que fuera posible resistirnos a los impulsos impuestos por él a cada uno de los movimientos de su pensamiento. ¡Que, por desgracia, este mismo día tengamos la obligación de asistir a cualquier ópera cómica, o bien a un concierto para flauta y cavatinas italianas, y parecemos estúpido cuando uno nos pregunta: ¿Qué opina de este duo de Puccini?!»

«En la cuarta sinfonía, Beethoven abandona la elegía y la oda volviendo a un estilo menos sombrío y elevado (es un tópico del romanticismo que lo problemático y oscuro es siempre más profundo y elevado) pero no menos difícil. Exceptuando el meditativo *adagio* que le sirve de introducción, el primer movimiento está casi por entero dedicado a la alegría. El tema de notas sueltas con que principia el *allegro* no es sino un plano sobre el que el autor desparrama en seguida otras melodías más reales que hacen aparecer como accesoria la idea que al comienzo parecía la principal».

«Este artificio, bien que fecundo en resultados curiosos e interesantes, había sido ya antes empleado por Mozart y Haydn con mucho éxito. Pero se encuentra en la segunda parte del mismo *allegro* una idea nueva: después de un vigorosísimo *tutti*, los primeros violines dividen el primer tema formando un pianísimo dialogado con los segundos violines, que vienen a terminar sobre la estructura del acorde de séptima de dominante del tono de si natural; cada una de estas estructuras está cortada por dos compases de silencio, que llena solamente un ligero trémolo de timbales sobre el si bemol, tercera mayor enarmónica del fa

sostenido fundamental. Después de dos apariciones de esta clase enmudecen los timbales para dejar a los instrumentos de cuerda murmurar otros fragmentos del tema, y llegar, por medio de una nueva modulación de acuerdo con la armonía de sexta y cuarta en si bemol. Los timbales entran ahora en el mismo tono; en lugar de ser una sensible como la vez anterior es ahora una verdadera tónica y continúan con el trémolo durante veinte compases. La fuerza de la tonalidad de este si bemol, tan poco perceptible al principio, viene aumentando más y más a medida que el trémolo se prolonga. Después, los otros instrumentos en su marcha progresiva se unen al susurro continuado del timbal, en un fuerte, en donde se establece por fin en su plena magnificencia el acorde perfecto de si bemol».

«El *Adagio* escapa a todo análisis... Es tan puro en su forma y tan angelical la expresión de su irresistible melodía, que el arte prodigioso de la *mise-en-oeuvre* desaparece por completo. Casi todo el *scherzo* consiste en frases rimadas a dos tiempos, forzadas a entrar en el compás de tres. Este método imprime mucho nervio y estilo y las desinencias melódicas llegan así más picantes y sorprendidas. Se experimenta un verdadero placer al ver que el compás así quebrado vuelve a encontrarse entero al fin de cada período y todo el sentido del discurso musical, suspendido por algún tiempo, lo vemos llegar a conclusión completa. El *final* es alegre y vivaz y está dentro de las formas rítmicas ordinarias; es un chasquido de notas brillantes y un parloteo continuo entrecortado por roncós y salvajes acordes y arranques de cólera que más tarde tendremos ocasión de hacer notar en este compositor y que ahora apenas comienzan a manifestarse».

Sustituyendo una terminología romántica por una actual y poniendo al día su vocabulario técnico, el comentario de Berlioz es, en líneas generales, bastante válido, por más que hoy nos parezca expuesto de una manera ingenua y escolar. La «Cuarta» ocupa un lugar aparte en la producción sinfónica beethoveniana. Sin innovaciones formales sustanciales y espectaculares, presenta, ya desde sus primeros compases un mundo personal y totalmente distinto del de Haydn, que con las debidas reservas reaparecerá aún en la octava. Una instrumentación sutil, los trazos y singulares procedimientos beethovenianos de la mejor ley, conseguidos aquí con el mayor refinamiento, sin asomo de auténtica o falsa retórica (como el sutil proceso que conduce a la recapitulación, tan minuciosamente descrito por Berlioz) y la profunda distinción de su fina poética, han hecho que la «Cuarta sinfonía», paradójicamente la menos popular de las nueve, ocupe la predilección y las preferencias absolutas de numerosas personalidades musicales del pasado y del presente.

BEETHOVEN: *Sinfonía Núm. 5*

Quizás su misma popularidad y la reiteración de sus audiciones ha dañado a la «Quinta Sinfonía» de Beethoven, que hoy sólo escuchamos con gusto en interpretaciones más que sobresalientes y esto aún a parte de personales preferencias e inclinaciones. La literatura sensacionalista, anecdótica y exterior, tanto como la técnica y musicológica, han agotado ya prácticamente el tema, de modo que hoy parece casi imposible decir sobre ella algo nuevo. Si el tema del «destino que llama a la puerta» ha hecho correr cantidades ingentes de tinta, desnaturalizando una simple explicación poética con fundamento más o menos real, no es menos cierto que la construcción musical de la obra es también el resultado de una simple, fecunda y concisa idea musical a la que se ajustan los restantes materiales temáticos de la obra. Hemos visto la unidad profunda que nos presenta la obra como un proceso orgánico de crecimiento, increíblemente trabajado, como lo prueban los torturados y numerosos borradores de que se sirvió el compositor para plasmar su idea musical y poética. El primer movimiento constituye un *allegro* de sonata. El segundo un tema con tres variaciones (la segunda cumple las funciones del desarrollo) y una breve coda. El *Scherzo* presenta en el trío un característico fugado que se inicia en los bajos y está enlazado por un efectivo y original puente de cincuenta compases al do mayor del *allegro* final, que presenta una reminiscencia del *scherzo* al final del desarrollo y concluye con una triunfal y extensa coda de 126 compases.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems by a vertical line. The first system contains the first eight staves, and the second system contains the remaining two staves. The notation is somewhat messy and appears to be a draft or a working manuscript.

Alto
Soprano
Tenor
Bass
Violin
Viola
Cello
Double Bass
Piano
Conductor

Alto

Soprano

Tenor

Bass

Violin

Viola

Cello

Double Bass

Piano

Conductor

Mobles & Decoració
Casablanca

José Antonio
Primo de Rivera, 532

Telèfon, 254 74 07

Barcelona 11

PROGRAMA

I

Sinfonía núm. 39, en mi bemol mayor, K. 543 ★ MOZART

Adagio. Allegro
Andante
Menuetto (Allegretto)
Finale (Allegro)

II

Sinfonía núm. 1, en do menor, op. 68 ★ BRAHMS

Un poco sostenuto. Allegro
Andante sostenuto
Un poco allegretto e grazioso
Adagio. Più andante. Allegro non troppo ma con brio

MIÉRCOLES, 10 DE MAYO A LAS 22.15 H.

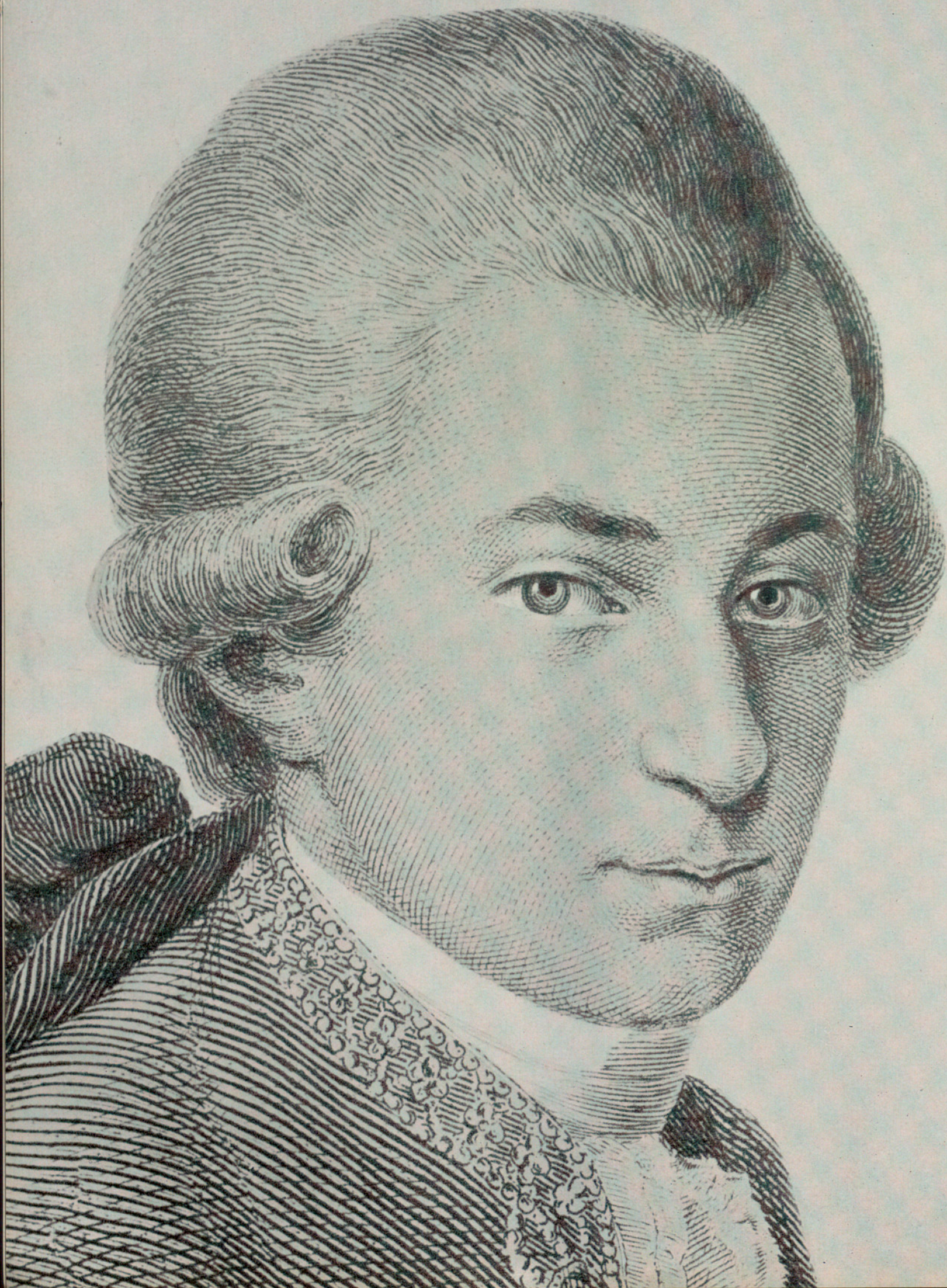
MOZART: *Sinfonía en mi bemol, K. V. 543*

La «Sinfonía en mi bemol» de Mozart fue concluida el 26 de junio de 1788. En comparación con sus hermanas en sol menor (K.V. 550) y en do mayor (K.V. 551), con las que forma el testamento sinfónico mozartiano, la sinfonía en mi bemol, la dulce hermana espiritual de «Don Juan» con sus brillantes clarinetes, como la llamó Moser, es la más sensual y terrestre. La Sinfonía «Júpiter» en do mayor, con su asombroso último movimiento, que muestra en su fugado un soberano y espontáneo contrapunto múltiple, es la más inmaterial y sobre-humana, mientras que la «Sinfonía en sol menor» constituye la más apasionada y humana.

La introducción lenta de la «Sinfonía en mi bemol», patetiza la influencia de Haydn, por más que Haydn, hasta aquella fecha, jamás había escrito una música de un tan tenso y humano contenido expresivo. Esta tensión se resuelve en el primer tema del *allegro*, en el que por vez primera se destacará solísticamente la voluptuosidad del timbre del clarinete, que será posteriormente un instrumento romántico por excelencia. Sólo al llegar al *tutti* aparecerá el típico clima festivo de la sinfonía vienesa, aunque pronto dominará otra vez esta melancolía plena y auténticamente mozartiana. El punto culminante se producirá en el desarrollo, que alcanza la tonalidad de do menor. La concisión de la escritura hace resaltar más intensamente la oposición de los grupos temáticos. Una pausa general y tres compases de transición nos conducen a la recapitulación, apenas variada, que concluye en una breve coda.

El *andante* nos presenta un tema popular idealizado de marcha, al que una segunda idea apasionada que constituye la parte más emotiva de toda la sinfonía, presenta marcado contraste y, sustituyendo al desarrollo propiamente dicho, prepara la reexposición.

El *menuetto*, con su gracia medida y su poder relajador, encuentra su expresión más característica en la idílica melodía del clarinete, en la parte central. El final, vivo y «spirituoso», a la manera de Haydn, explota, en una forma de sonata, los recursos, rítmicos, métricos, modulatorios y contrapuntísticos, del tema inicial de los violines, en una afirmación vital, que es casi constante en los finales mozartianos, con la excepción de la última sinfonía en sol menor.





Brahms en su casa de la Karlsgasse de Viena (1897)

BRAHMS: *Sinfonía Núm. 1*

La «Primera Sinfonía» de Brahms (1876) venía gestándose desde el año 1862. La obra sinfónica de Brahms anterior a esta sinfonía la constituía la «Primera Serenata en re mayor», el «Primer Concierto para piano y orquesta», la «Segunda Serenata en la mayor» y las perfectas «Variaciones sobre un tema de Haydn».

Hemos hablado ya del alcance del beethovenianismo de Brahms. La crítica de la época decidió que Brahms era un puro continuador de la obra de Beethoven, y Bülow llamó a esta primera sinfonía, la «Décima» de Beethoven. Por encima de las sustanciales y profundas diferencias, existen también algunas coincidencias: como un planteamiento dramático que se resuelve al final, la plasmación musical de una experiencia humana, el papel «descontractador» de la cordialidad lírica del andante y la atmósfera idílica del tercer movimiento, la semejanza funcional del tema del último *allegro*, con el de la «Oda a la Alegría» de la novena y el papel de célula madre que con respecto a la sinfonía ejercen elementos temáticos del primer movimiento (presente también en el motivo inicial de la segunda, y en los característicos acordes del metal que encabezan la tercera).

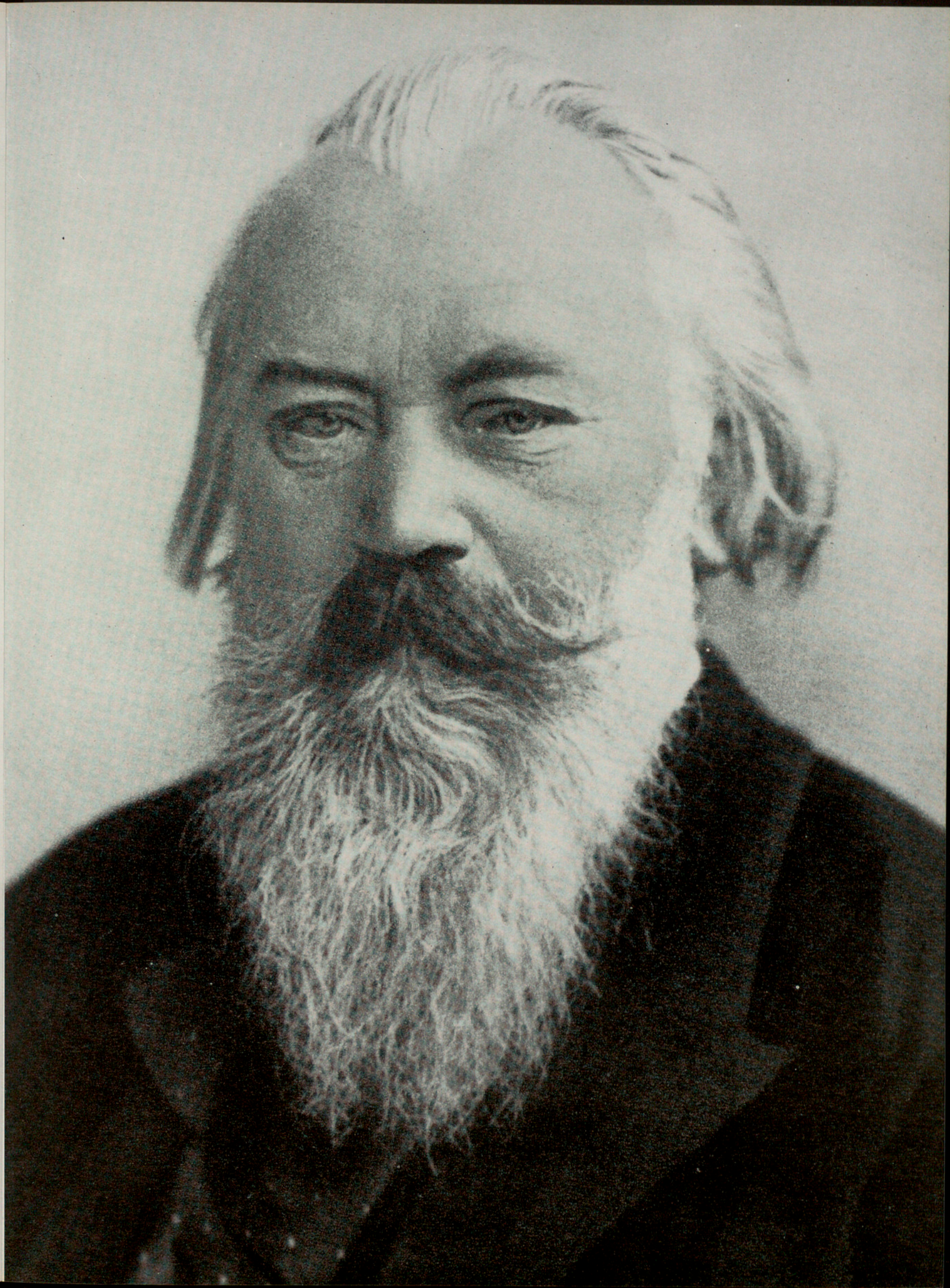
La «Primera sinfonía» empieza con una introducción que contiene el planteamiento dramático de la obra. Sin embargo la introducción es cronológicamente posterior al resto de la sinfonía. El insistente obstinado de los timbales, parece hacer retroceder a la cuerda que asciende por medio de violines y violoncelos, mientras que el *do* de los bajos gravita inalterablemente sobre la música. El *allegro* se anuncia con un vehemente *do* que suena en el *tutti* de la orquesta. Las primeras notas de la melodía dominan el movimiento, que sólo puede ser dividido en partes para un análisis académico. El modo como Brahms presenta temas y grupos temáticos es una de las marcas de fábrica de su estilo personal. El clima del movimiento es sombrío. Brahms pudo a veces ser sentimental, pero en este movimiento no se permite salirse de una austera y oscura realidad.

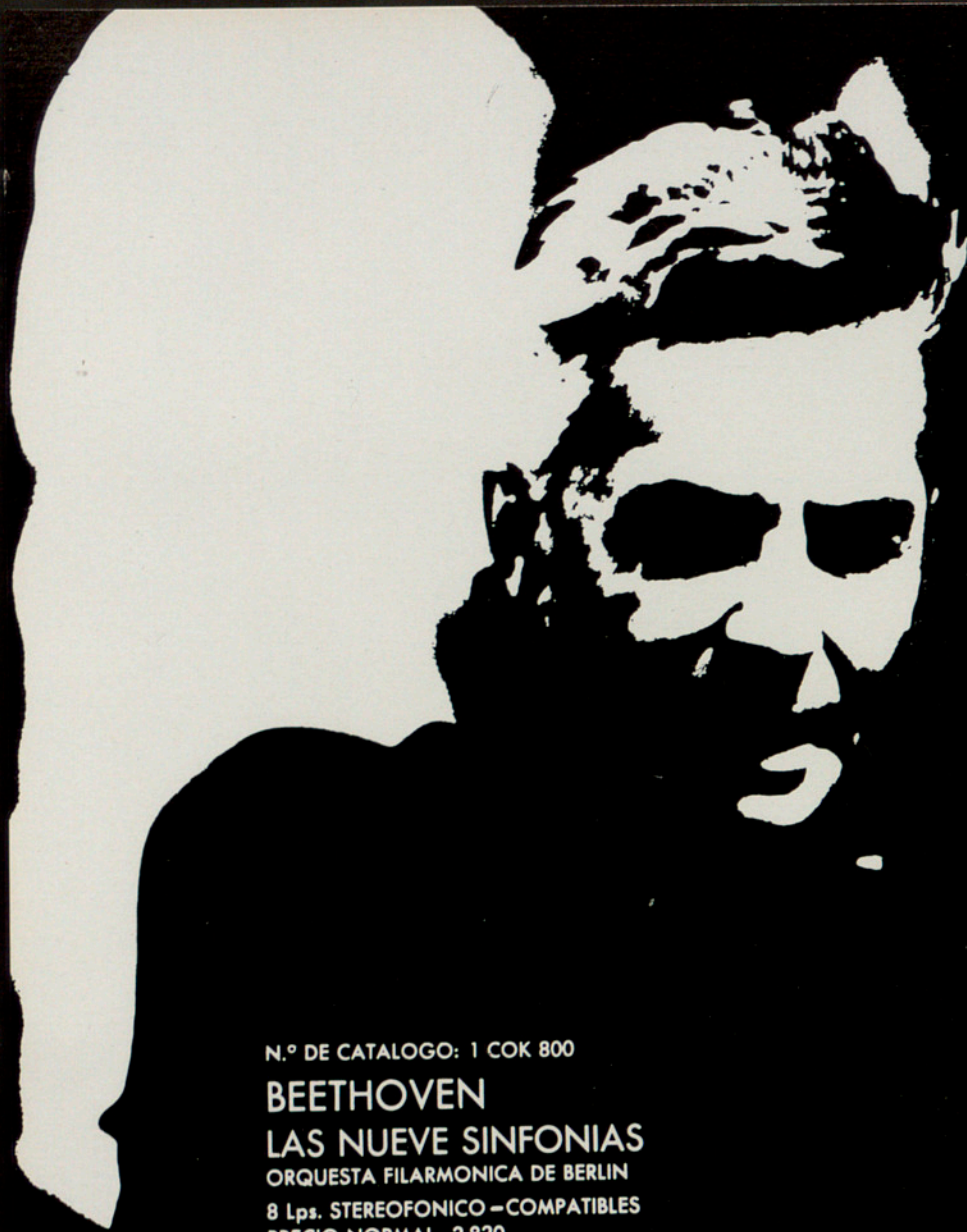
El segundo movimiento es de un lirismo cordial, cuyas interrupciones están sólo justificadas en virtud de un contraste formal, musical y poético. Después del *do* menor, la tonalidad de *mi* mayor, con su característica tercera mayor, es de un efecto plástico y musical magistral. El *óboe* canta una melodía de raro encanto, que varía después el *clarinete*, continúa en violoncelos y bajos, hasta que la cuerda entera se apodera de ella. La conclusión del movimiento es uno de los más poéticos de toda la historia de la música; la trompa y el violín solista recogen el tema del *óboe*, con un personal acompañamiento rítmico de la orquesta, que se resuelve como es de rigor en una orgánica cadencia.

El tercer movimiento se aparta del *scherzo* beethoveniano y presenta un *Intermezzo* en tres partes, por otra parte muy peculiar de la estética de Brahms, con el episodio central en *si bemol* mayor. La riqueza de los acertados detalles musicales, hace que este movimiento, a pesar de su modestia espiritual, sea considerado como una maravilla de concentración musical.

El cuarto movimiento, excepción hecha de la *passacaglia* del final de la «Cuarta sinfonía», es uno de los fragmentos sinfónicos más ricos y comentados de Brahms. Consta de tres secciones, en *adagio*, *andante* y *allegro ma non troppo*, cada una de ellas con un tema característico. El primero de ellos, el del *adagio*, se transformará en la célebre melodía de la última sección. El tema del *andante*, expuesto por las trompas, sobre los trombones y los trémolos de la cuerda con sordina, reaparecerá en las flautas para alternar después en ambos instrumentos. Tres compases de los trombones, armonizados a la manera de un coral, que servirán también para la conclusión triunfal de la sinfonía, preparan la entrada del *allegro*, con su gran tema en *do* mayor, notable tanto por su calidad musical, como por su potencialidad y maleabilidad para desarrollos temáticos. El desarrollo recoge todos los temas y los combina con elementos secundarios estrechamente relacionados con ellos, con una loable y trabajada naturalidad. De este modo presenta la Coda final, no sólo la conclusión formal y la solución poética de la obra, sino, al mismo tiempo, una síntesis magistral de todos los elementos de la obra. En justas palabras de Kretschmar, Brahms ha superado, fundiéndolas en una unidad superior, las dos tendencias musicales entonces dominantes: el culto vanidoso a la forma y el superromanticismo de altos ideales, pero imperfecto.

LLUIS MILLET





KARAJAN EN ESPAÑA



N.º DE CATALOGO: 1 COK 800

BEETHOVEN
LAS NUEVE SINFONIAS
ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN
8 Lps. STEREOFONICO-COMPATIBLES
PRECIO NORMAL: 2.820
PRECIO OFERTA: 2.140

N.º DE CATALOGO: 1 COK 406

MOZART
DIVERTIMENTOS
"SERENATA NOCTURNA KV 525"
ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN
4 Lps. STEREOFONICO-COMPATIBLES
PRECIO NORMAL: 1.460
PRECIO OFERTA: 1.120

N.º DE CATALOGO: 1 COK 700

TCHAIKOWSKY
SINFONIAS 4, 5 y 6
CONCIERTO PARA VIOLIN
CONCIERTO PARA PIANO N.º 1
OBERTURA "1812", SUITE DE "CASCANUECES" ...
CHRISTIAN FERRAS - SVJATOSLAV RICHTER
ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN
ORQUESTA SINFONICA DE VIENA
7 Lps. STEREOFONICO-COMPATIBLES
PRECIO NORMAL: 2.480
PRECIO OFERTA: 1.800

N.º DE CATALOGO: 1 COK 309

J. S. BACH
CONCIERTOS DE BRANDEBURGO
SUITES PARA ORQUESTA N.º 2 y 3
ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN
3 Lps. STEREOFONICO-COMPATIBLES
PRECIO NORMAL: 1.120
PRECIO OFERTA: 840

N.º DE CATALOGO: 1 COL WAG

WAGNER
EL ANILLO DEL NIBELUNGO
(TETRALOGIA COMPLETA)
ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN
4 ALBUMES, 19 LPS STEREOFONICOS-COMPATIBLES
PRECIO NORMAL 6.860 PTAS.
PRECIO OFERTA 4.860 PTAS.

N.º DE CATALOGO: 1 COK 405

BRAHMS
LAS CUATRO SINFONIAS
ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN
4 Lps. STEREOFONICO-COMPATIBLES
PRECIO NORMAL: 1.460
PRECIO OFERTA: 1.120

OFERTA ESPECIAL

LIMITADA EXCLUSIVAMENTE A LOS MESES DE ABRIL, MAYO Y JUNIO

(EL NUMERO DE DISCOS FABRICADO PARA ESTA OFERTA ES LIMITADO)

HERBERT VON KARAJAN

ESQUEMA DE UN CARACTER ARTISTICO

Las luces que rodean a Herbert von Karajan a veces deslumbran tanto, que en ocasiones ocultan al hombre en vez de destacarlo. Esto no sólo al comienzo de una carrera realmente brillante, cuando a la edad de treinta años el joven director, nacido en Salzburgo, apareció en Berlín en 1937, para constiuir una atracción en los conciertos y óperas, sino que ha perdurado hasta ahora. La intensidad y el color de las luces cambió o aumentó en algunas ocasiones, como por ejemplo cuando desapareció como director artístico del Festival de Salzburgo o cuando se retiró de la Opera del Estado de Viena. Sin embargo, mientras tanto, vuelve a ser director en Salzburgo y dirige en la Opera del Estado de Viena.

Esto demuestra que a un hombre importante no se le puede dejar ir de un sitio, donde haya llevado a cabo una labor creadora, sin que la organización pierda en importancia artística.

Se sabe que el director no constituye sino una parte de la personalidad de Karajan, aunque sea la que le dio fama mundial y le permitió imponer sus otras cualidades como director de escena en óperas o como organizador que extendió sus actividades desde Londres hasta Milán.

Ahora limita sus actividades principales a Berlín y Viena. Todo esto lo confirman sus viajes, no sólo por Europa, sino América y el lejano Oriente. No es una casualidad que las dos orquestas más famosas de habla alemana estén reunidas bajo la batuta de una sola persona. Incluso en Berlín, como sucesor de Wilhelm Furtwängler, a quien en vida se le trataba de convencer de que Karajan era su antitipo. Pero se sabe que Karajan tomó su nombramiento, precisamente en vista de la calidad de su antecesor, como un honor y con las intenciones de seguir la tradición impuesta por Furtwängler. Que su estilo iba a ser distinto al de Furtwängler lo sabía toda la asociación musical y el público imparcial.

En Viena dirigió al principio la Sinfónica de Viena, antes de que, a través de su nombramiento como director de la Opera del Estado de Viena, le unieran lazos más fuertes con la Filarmónica. Ya antes se había consolidado su posición en la vida musical de la capital austriaca debido a un factor que no había sucedido en los ciento cuarenta años de vida de la «Sociedad de Amigos de la Música»: esa famosa asociación que organiza los conciertos filarmónicos lo nombró director vitalicio de conciertos. Tampoco su ciudad natal Salzburgo quiso quedarse atrás y lo nombró director artístico de los festivales de aquella ciudad (1957-1960), hasta que el hombre de rápidas y espontáneas decisiones se retiró, debido a unas diferencias con el director de esa organización.

Si uno trata de llegar a través de sus aficiones particulares como aviador, corredor y esquiador, al núcleo de su personalidad artística tropieza con un músico de gran seriedad y sentido de la responsabilidad, el cual se destaca por su extraordinaria memoria (dirige casi exclusivamente de memoria). Karajan podría impresionar con su presencia y virtuosismo de la misma manera al gran público, si tomara su arte con un poco menos de preocupación. Pero precisamente eso es lo que no puede hacer, debido a que va en contra de su naturaleza. Su pasión por la música no puede calificarse de demoníaca, sino que va mano a mano con un gran entendimiento de la música. Su arte se manifiesta en la forma de dirigir, analíticamente filtrada.

Vitalidad y sensibilidad las posee en la misma medida. Intuición e intelecto le corresponden igualmente. Karajan es un fanático de la precisión, pero el efecto sobre los músicos no es de exageración, a pesar de que lo respetan hasta en los más mínimos detalles. La perfección a que aspira Karajan jamás anula la vida que tiene una obra, la vibración del nervio no cesa nunca.

Inequívoco es también en el director un elemento de nerviosismo que en Karajan no resulta molesto, sino más bien refinado. Se siente en la elasticidad rítmica y en la sensibilidad en el tono, que no solamente se muestran en las obras de Mozart, en las que llega al refinamiento más absoluto.

Karajan es el prototipo del director de orquesta urbano, pero el secreto de su fascinación es mucho más profundo y, como todo gran arte, no tiene explicación racional. ¿Qué sabemos de las tensiones que se ocultan detrás del retrato de la urbanidad? ¿No son las convulsiones que aparecen en algunas ocasiones y que se aumentan públicamente a sensaciones? Convulsiones en la vida profesional de Karajan, ataques repentinos de un afán de expansión sin medida. Todo esto podría ser una consecuencia de una difícil tarea, que el destino impuso al complicado Herbert von Karajan. Tiene que establecer equilibrio entre las tendencias diametrales de su naturaleza artística, entre calor y frío, temperamento y disciplina, vitalidad y reflexión, intuición e intelecto, fantasía y técnica. Es un logro enorme mantener orden entre tantos contrastes, y es más aún el convertir esas divergencias en convergencias para dirigirlas hacia una meta común, representar la obra en la forma objetiva y por lo tanto como su creador hubiera querido que fuera.

K. H. RUPPEL



Grabación de "Los Maestros Cantores" de Wagner, en la "Lukaskirche" de Dresde.

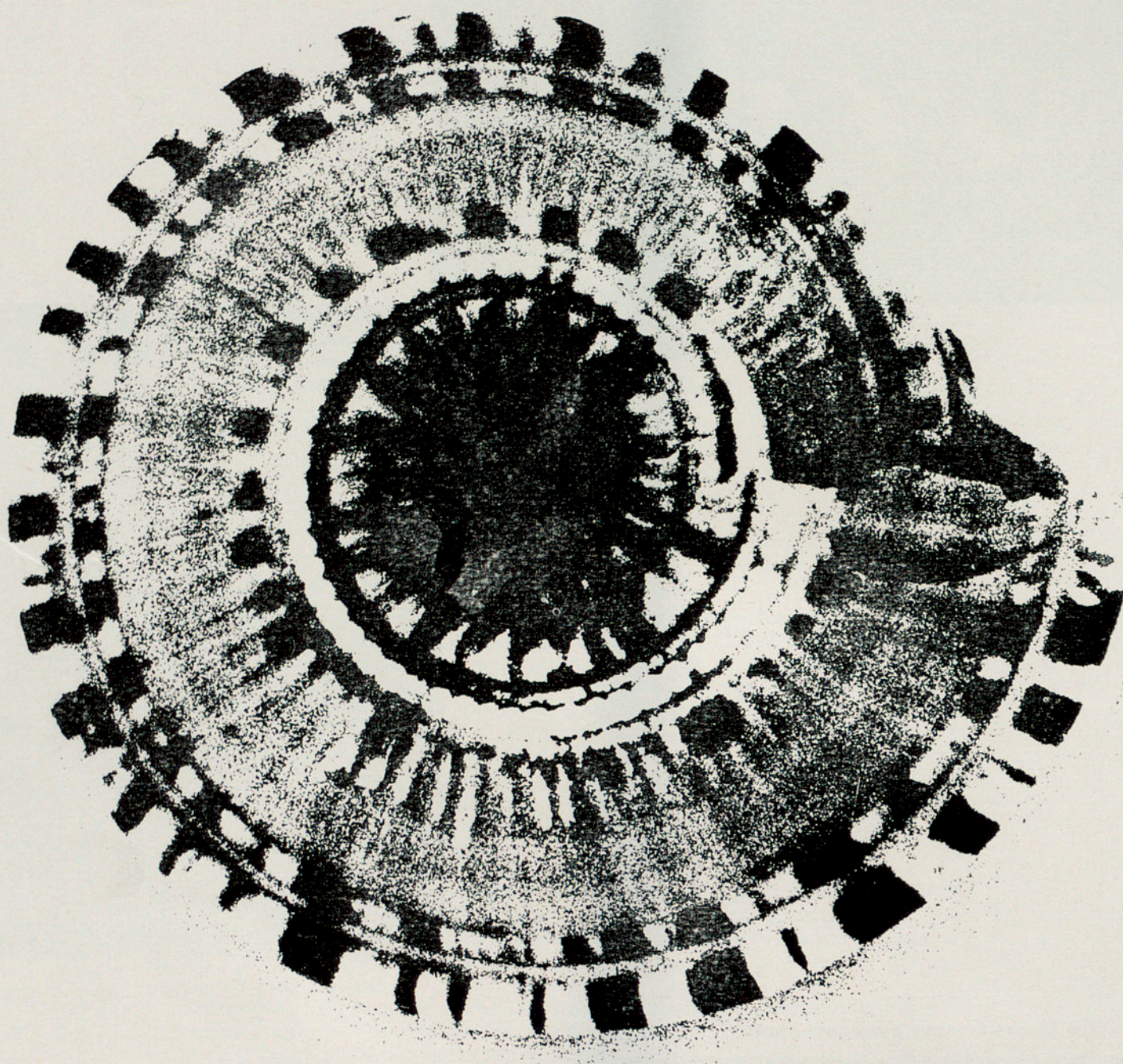


Von Karajan firmando uno de sus discos.



Herbert von Karajan con el bajo-barítono Sir Geraint Evans.





VIETA
és
ALTA FIDELITAT

HERBERT VON KARAJAN

Desde hace unos veinte años se considera a Herbert Von Karajan como al más popular director de orquesta de Europa. Este maestro que lo reúne todo en sí —director, pianista, productor, empresario de un festival— es todo lo que un astro del firmamento musical podría y debería ser.

Lo mismo que Mozart, Karajan nació en Salzburgo; fue el 5 de abril de 1908. Su padre era un médico muy respetado, un «Primarius», tal como se denomina en Austria al director de una clínica. Investigando hacia atrás en el árbol familiar de los Karajan, llegamos a Bulgaria y a Macedonia; cuando Karajan daba conciertos con la Filarmónica de Viena en Atenas, los griegos lo saludaban afectuosamente como a uno de los suyos. Sus antepasados fueron campesinos; sus hijos abandonaron el hogar y se trasladaron a Viena, el eje de la vieja monarquía austríaca. Convirtiéndose en ricos hombres de negocios, alcanzaron rango aristocrático; Karajan ha conservado su título a pesar de que Austria los abolió en 1919. El bisabuelo de Karajan, Theodor Georg Ritter von Karajan, era muy respetado en Viena. Era una autoridad en filología germana y tenía una gran amistad con el poeta Grillparzer; ocupaba la honorable posición de director de la Biblioteca de la Corte. El abuelo de Karajan se ganó una reputación como físico. Su padre, médico de profesión, era un entusiasta aficionado a la música y un excelente clarinetista; él fue quien inculcó esta afición a sus dos hijos, Wolfgang, quien tiene un taller de fabricación de órganos en Salzburgo, y a su joven hermano Herbert, quien comenzó a tocar el piano cuando contaba solamente tres años de edad y dio su primer concierto como niño prodigio a los once años, habiendo heredado de su padre sus dones para la música.

En su época de estudiante, Herbert Von Karajan también estudió en el Mozarteum de Salzburgo: su tutor, quien, aparte de enseñarle dirección de orquesta también le enseñó motociclismo, era el director del Mozarteum, Bernhard Paumgartner, director de orquesta, compositor, musicólogo, autor y, tras la segunda guerra mundial, presidente del Festival de Salzburgo. Todo el mundo estimaba al joven Von Karajan a quien estimulaban a que se dedicara a la carrera de pianista pero, a pesar de todos los premios que había ya obtenido, Karajan estaba decidido a seguir la carrera de director de orquesta. Se dirigió a Viena, plaza fuerte tradicional de la música. Estudió musicología en la Universidad y en la Academia de Música, fue discípulo de Franz Schalk, el legendario y reverenciado director de la Opera del Estado, un experto en Bruckner y profesor de directores de orquesta.

La buena fortuna comenzó a rondar la vida de Herbert Von Karajan. En el Stadtheater de Ulm, el joven director de 19 años tuvo la suerte de poder dirigir, sustituyendo al director que había enfermado repentinamente, *Las bodas de Fígaro*. «El milagro Karajan», como en Berlín habría de llamársele más tarde, fue un éxito desde el principio: el principiante de Viena permaneció en Ulm desde 1928 hasta 1934. La ciudad de Ulm, que posee la más alta catedral de Alemania, se halla emplazada en la frontera de Wurtemberg entre Stuttgart y Augsburg. En 1930 era una ciudad de mediana extensión habitada por comodones suabios sin vida cultural particular ni diversiones. Allí trabajó Karajan durante cerca de 9 años en su fenomenal repertorio, preparándose para el gran salto hacia el futuro. En 1934, la ciudad de Aachen, junto al Rin, buscaba un director de ópera. Los habitantes de Aachen son difíciles de contentar; Fritz Busch se había ganado su respeto, pero no de una manera fácil. A la edad de 26 años, el puesto de Karajan en Aachen hizo de él el más joven Director musical de Alemania. Este período en Aachen duró hasta 1928. Mientras tanto Karajan había llamado la atención en Austria; desde 1930 a 1934 asistió a cursos de verano en Salzburgo y en 1936, con *Tristán e Isolda* hizo su debut en la Opera del Estado de Viena, en cuyo director habría de convertirse 20 años más tarde.

En aquella época la clave del éxito en Alemania estaba situada todavía en Berlín, la metrópoli. Era la antigua capital del Reich la que podría abrir las puertas hacia el máximo rango en la carrera de un director de orquesta. El astro musical de los años treinta en Alemania era Wilhelm Furtwängler. Tal vez se sentía la necesidad de que alguien compartiera el solitario trono de Furtwängler o bien se reconoció el poder que poseía Karajan, un poder que había sido probado —pero frustrado— en provincias. Sea como fuera, el joven Director General de Música de Aachen, de treinta años, fue invitado a dar un concierto en la vieja Lindenoper de Berlín. Aquello fue el comienzo.

En octubre de 1938 Karajan dirigió *Fidelio* y *Tristán e Isolda* en la Opera del Estado de Berlín. Tras la representación de *Tristán*, una crítica apareció en el *Berliener Zeitung am Mittag* bajo el titular de «El milagro Karajan». Luego dirigió también en Berlín *Elektra*, *Los Maestros Cantores* y *La flauta mágica*. En 1941 Karajan fue nombrado director de la Orquesta del Estado de Berlín y posteriormente Director de Música en la Opera del Estado.

La carrera de ámbito mundial de Karajan no comenzó hasta el año 1946 en Viena. Durante la guerra, Berlín había de ser un «forum» musical internacional; durante la ocupación, Viena volvió a recuperar su antigua fama de capital musical europea, cosa que llegó a pasos agigantados. Pero en Viena Karajan volvió a enfrentarse con Furtwängler. Mediante una rápida decisión, Karajan echó su suerte con la Sinfónica de Viena y pronto la segunda orquesta sinfónica de Viena se convirtió en la «segunda N.º 1». Debido a que la respuesta de la Opera de Viena era todavía «no», Karajan dirigió ópera en el Musikvereinsaal. La Sociedad de Amigos de la Música lo nombró de por vida director artístico y poco después La Scala de Milán lo contrató como director artístico, siendo el primer director de orquesta alemán que ocupó aquel puesto. Allí dirigió Karajan las primeras representaciones de *Trionfi* de Carl Orff y también comenzó sus actividades de productor.

Desde 1948 Karajan había sido director de la Orquesta del Festival de Salzburgo. Viajó entonces a los EE. UU. con la Filarmónica de Berlín y dio la vuelta alrededor del mundo con la Filarmónica de Viena. En Londres, donde Walter Legge había fundado la Orquesta Filarmonía originalmente con el simple propósito de destinarla a la grabación de discos y más tarde para dar conciertos públicos, Karajan fue invitado en 1947 a dirigir en el Royal Albert Hall para el debut de Dinu Lipatti. El impacto que causó al público desde los compases iniciales de *Don Giovanni* fue mantenido durante todo el concierto, a lo que se añadió un imaculado acompañamiento a la incomparable versión que Lipatti hizo de Schumann y una resplandeciente si bien ocasionalmente espantadiza lectura de la sinfonía en do de Beethoven. Más tarde Legge contrató a Karajan para una serie de conciertos y se convirtió, durante un buen número de años, en inseparable de la Orquesta Filarmonía, tanto en el estudio de grabación como en las salas de concierto de Londres.

Aquel fue un importante período formativo no solamente para la Filarmonía sino también para Karajan, cuyo genio consumado como director de orquesta pudo ser apreciado por un público más numeroso en el Royal Festival Hall, mientras que sus conciertos en el Albert Hall, una sala de menor capacidad, habían sido para una audiencia más reducida. Las grabaciones discográficas que efectuó en aquel período llevaron el nombre de Von Karajan a todos los rincones del mundo. Sus extraordinarios logros orquestales incluían sinfonías de Beethoven, Brahms y Tchaikovsky; grababa tanto música romántica como los clásicos populares de música ligera de concierto. Lo sumamente familiar se cubrió con una nueva fresca pátina y todo lo que Karajan tocaba se convertía en oro. Hubo también grabaciones de ópera, algunas de las cuales se convirtieron en verdaderos hitos, especialmente el *Così fan tutte* y *Ariadne auf Naxos*. Todavía hoy son piezas altamente valoradas por los coleccionistas.

Los puntos cardinales del imperio de Von Karajan comenzaron a vislumbrarse con claridad: Viena, Salzburgo, Milán, Londres y Nueva York.

En 1950 cambió la escena musical. Furtwängler y Clemens Krauss fallecieron en 1955 y Karajan se convirtió en el sucesor de Furtwängler en calidad de director titular de la Filarmónica de Berlín, puesto que



Herbert von Karajan dirigiendo la Orquesta Filarmónica de Berlín.

ocupa todavía en la actualidad. También en Viena muchas cosas estaban cambiando. En 1956 Karl Böhm dimitió de su puesto de director de la Opera del Estado. Su sucesor fue Herbert Von Karajan, a quien se le confiaron poderes ilimitados. Ocupó aquel puesto hasta 1964 y luego abandonó aquel puesto tradicionalmente difícil en el mundo musical de Europa. Viajó con la compañía de la Scala de Milán, hizo «tournées» por el Japón y presidió las más importantes «premières» del Festival de Salzburgo en su doble faceta de director y productor.

En 1967 se embarcó en una nueva aventura —su propio festival, financiado por él mismo y bajo su propia responsabilidad: el Festival de Pascua de Salzburgo. Hasta aquel momento jamás había habido un festival de un solo hombre que al mismo tiempo aportara tanto ópera como concierto orquestal. Este doble triunfo como artista y administrador es hasta la fecha la cumbre de la carrera de Herbert Von Karajan. El Festival de Pascua se enfrenta con dos contrastes: Wagner y Bach. Cada año una parte distinta de *El anillo de los Nibelungos* es representada en el armazón de *La Pasión según San Mateo*, *Los Conciertos de Brandenburgo*, *La Creación* y las sinfonías de Bruckner. La Filarmónica de Berlín y jóvenes voces cuidadosamente seleccionadas son los intérpretes de la inspiración de Karajan. La promoción de Wagner en Salzburgo también significa en última instancia una provisional renuncia de Bayreuth, donde Karajan no ha dirigido desde el principio de los años cincuenta.

El mundo de Herbert Von Karajan es el mundo de la música. Su pasaporte lo avala como ciudadano de Liechtenstein. Parte del año reside en Saint Moritz y parte en la vecindad de Salzburgo. Se halla en su hogar en todas partes.

KARL SCHUMANN

NESCAFÉ[®] ORO[®]

para saborear sin prisa



[®] NESCAFÉ ORO ES OTRO PRODUCTO NESTLÉ

HERBERT VON KARAJAN Y EL DISCO

Herbert von Karajan prosigue una activa carrera musical que, en cuanto concierne a la fonografía, había comenzado un cuarto de siglo atrás en la Viena de los primeros días de la postguerra donde este director de orquesta, al frente de la Orquesta Filarmonica de Viena, grabó en 78 revoluciones por minuto la *Gran Sinfonía en Do*, de Schubert, y la *Otava*, de Beethoven. Desde entonces, esta última en particular se ha convertido en una rara pieza de coleccionistas.

Era en una época en la que todo se hallaba prácticamente paralizado, una época en la que todo el mundo se agarraba a cualquier cosa de esas que sólo ahora empieza la gente a sentirse turbada al describirla como «vida» o «valor» culturales, y lo hacía con la avidez de que es capaz cualquier intelectual acosado por el hambre.

Posiblemente, y como muy pocos de sus colegas, Herbert von Karajan se dio cuenta de que el desarrollo de la vida musical habría de depender más y más de los medios técnicos y particularmente del disco fonográfico; una vez más, como muy pocos de sus colegas, hizo pues sus planes teniendo en cuenta las posibilidades que aquel nuevo medio le ofrecía.

Grabó obras de Beethoven y de Johann Strauss (grabaciones de vals de rutilante brillo) con la Orquesta Filarmonica de Viena hasta 1950; acompañó a la joven Elisabeth Schwarzkopf en arias de Puccini y en 1950 hizo inmortal al mozartiano elenco de la Opera de Viena con las grabaciones de *Las bodas de Fígaro* y *La flauta mágica*.

Y durante todo este tiempo estuvo también labrando su propia carrera como director de conciertos en Viena y en Berlín, y estableciéndose como director de ópera en Viena y Salzburgo.

Casi simultáneamente, en los postreros días de la guerra, Walter Legge fundaba en Londres la Orquesta Filarmonia. La nueva orquesta, compuesta por los mejores instrumentistas británicos, fue originalmente fundada con el propósito exclusivo de grabar discos; Walter Legge sabía muy bien que las grabaciones orquestales no sólo debían tener un alto coeficiente de rendimiento artístico, sino también una gran perfección técnica, por lo que contrató a Herbert von Karajan, para dirigir a la citada orquesta. Las primeras grabaciones de Karajan con la Orquesta Filarmonia fueron publicadas en 1949; muchas de ellas todavía se hallan vigentes en los catálogos internacionales y son, por así decirlo, clásicos del disco.

Una docena de óperas y unas tres docenas de grabaciones orquestales fueron publicadas; una lista de las mismas demandaría toda una discografía por sí misma.

Sus grabaciones de los conciertos para trompa de Mozart con Dennis Brain siguen todavía figurando entre los «clásicos de mayor venta».

Los poemas sinfónicos y las obras para virtuosos de Richard Strauss, Borodin, Chabrier, J. Strauss, Sibelius, Moussorgsky, Bartok, Verdi, Puccini, Ponchielli, Smetana, Offenbach, Respighi, Ravel y Roussel revelan al virtuoso director de orquesta Herbert von Karajan, como un sensitivo maestro del color tonal.

¡Y las grabaciones de ópera! También es sumamente difícil hacer una selección, pero *Così fan tutte* con cantantes como Schwarzkopf, Merriman, Simoneau, Panerai y Bruscantini ocupa, conforme escribió en cierta ocasión Joachim Kaiser, «un altísimo lugar en la historia de la interpretación musical». Sus grabaciones de *Der Rosenkavalier* (El caballero de la rosa) con Schwarzkopf, Ludwig, Stich-Randall, Edelmann y Gedda, *Falstaff* con Gobbi, Panerai, Barbieri, Schwarzkopf, Moffo y Alva son de igual excelencia.

No hay duda de que la carrera de Herbert von Karajan y la creación de lo que ha sido denominado su «imperio musical» están íntimamente conectados con su actividad en el campo de las grabaciones fonográficas, las cuales han merecido unánime aplauso en todo el mundo por su estilo de interpretación, por nebuloso que este concepto pueda parecer; y ciertamente no es ir demasiado lejos afirmar que su influencia en la elección de la música que se ofrece al público y al método con que le es ofrecida ha sido de suprema importancia en los últimos tres o cuatro lustros.

JÜRGEN KESTING

El nuevo Repertorio **EMI** de **HERBERT von KARAJAN**

EN DISCOS

SERIE



ANGEL



Franck
SINFONIA EN RE MENOR

con la
ORQUESTA DE PARIS

063-02.034

Beethoven
"FIDELIO"

Completa en 3 discos
con
HELGA DERNESCH, JON VICKERS, K. RIDDERBUSCH, HELEN DONATH, ZOLTAN KELEMEN, HORST LAUBENTHAL
y la Orquesta Filarmónica de Berlín

165-02.125/7



Beethoven
TRIPLE CONCIERTO, Op. 56
para piano, violín y violoncelo
Con
SVIATOSLAV RICHTER, DAVID OISTRAKH, MSTISLAV ROSTROPOVICH

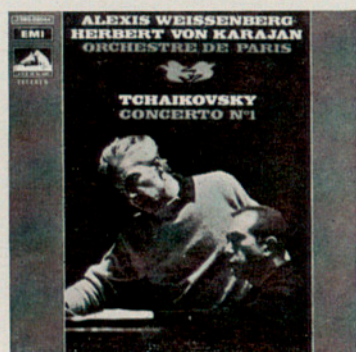
y la
Orquesta Filarmónica de Berlín

065-02.042

Mozart
LAS 6 ULTIMAS SINFONIAS
N.ºs 35, 36, 38, 39, 40 y 41
(más un cuarto disco s/cargo grabado durante los ensayos)

Con la
Orquesta Filarmónica de Berlín

165-02.145/8



Tchaikovsky
CONCIERTO N.º 1 PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 23

Con
ALEXIS WEISSENBERG
y la
ORQUESTA DE PARIS

063-02.044

Wagner
"LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG"
Completa en 5 discos
Con **THEO ADAM, RENE KOLLO, HELEN DONATH, PETER SCHREIER, RUTH HESSE, K. ARL RIDDERBUSCH, GERAINT EVANS, ZOLTAN KELEMEN, etc.**, los Coros de Radio Leipzig y de la Opera de Dresde
Orquesta de la Opera del Estado (Dresde)

165-02.174/8



ENSAYO DE UN CONCIERTO CON LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN

Los éxitos multitudinarios de la Orquesta Filarmónica de Berlín son fruto de una meticulosa preparación de los programas y de las obras a interpretar. Herbert von Karajan, cuya exigencia artística raya en lo inverosímil, somete a sus profesores a la rigurosidad máxima en los ensayos a fin de lograr unas modélicas versiones, consecuencia de largas horas de trabajo en busca de la máxima perfección.

Como ejemplo de ello, reproducimos a continuación el texto del folleto que transcribe textualmente las indicaciones e incidencias del ensayo de la «Sinfonía núm. 39, en mi bemol mayor K. 543» de Mozart, obra que figura en el segundo de los programas de la Orquesta Filarmónica de Berlín en nuestra ciudad. (EMI J. 165-02.145/48)

Comenzando con los compases iniciales del movimiento, Karajan requiere primeramente sólo las partes de viento mientras los tímpani y cuerdas permanecen en silencio. Tocan hasta el compás 2, prestando el director su atención solamente a las trompas e instrumentos de viento.

—Otro de aquellos malos hábitos. En este pasaje en piano había un crescendo. Otra vez (tocan el primer acorde). ¡Esta no es manera de empezar — no hay cuerpo aquí!

La sección de viento toca nuevamente desde el principio. *—Más lento de lo que ustedes creen—* les previene Karajan en 4, pidiendo que las demás partes entren en 5. *—Bien, con un acento en cada quinta nota—* dice a los violines. Estos compases son objeto de repetición y toda la orquesta toca hasta 9.

Karajan dirige ahora su atención particularmente a los primeros violines.

—Estos dos compases... estuvo bien, sólo que requieren el máximo de legato ante todo, de modo que cada nota crezca de la precedente.

Cuando los dos compases han sido ejecutados, el director da instrucciones detalladas (8) acerca de cómo la frase debería ser ejecutada:

—Ahora un glissando... ahora trasladándose.

—Creo que deberíamos volver al do (primeros violines): la tensión (canta) debería iniciarse a partir del la bemol al la (violoncelos y contrabajos). Aquí es donde el cambio tiene lugar. ¡Otra vez!

La cuerda comienza a tocar el mismo compás pero es interrumpido.

—¡Sí, particularmente poco agradable! Desde luego subiendo y bajando y en todo alrededor, lo que ustedes quieran, pero háganlo suavemente, con precisión, y sobre todo, hermoso. Ahora vean, aquí hay dos accidentales... quiero más énfasis en ellos.

Los compases 7 y 8 son objeto de repetición y la orquesta en pleno prosigue, repitiéndose una sección. Surge el siguiente problema con el primer acorde en 22. Al principio es repetido separadamente varias veces, luego sin las trompas. Las trompas son añadidas de nuevo, pero todavía hay alguna dificultad. Vuelven al compás 20 pero cuando alcanzan el problemático compás 22 de nuevo, algo cae en el estudio de grabación; Karajan se irrita con razón. La tensión es alta.

—¡Siempre hay algo que se está cayendo o se está deslizando... deben ustedes tener más cuidado o bien jamás podremos aprovechar el tiempo!

Comenzando de nuevo desde 20 la orquesta pasa al *Allegro* hasta llegar al 39. Al repetir la sección desde un compás antes del *Allegro* (25), Karajan quiere «color y encanto». Se detiene en el compás 30 —*No canta*—. Repiten la sección y el director recalca el progresivo fluir de la música a través del doble compás. El fa de los primeros violines en 36 rompe la línea de la frase y ello es corregido. —*Entren a tiempo, dénle toda la valoración y permanezcan in tempo*. La misma sección es repetida de nuevo y se pide a los primeros violines que den todo el valor del do en 36.

La orquesta toca desde el principio del movimiento hasta el primer doble compás (8).

—*No, no toquen* (canta). *Déjenme oír la primera nota*.

Tocan el acorde inicial y lo mantienen hasta que se alcanza el tono requerido, luego comienza de nuevo. Karajan pide entonces que toquen los tres primeros acordes sin la inflexión melódica de los primeros violines. Ello es repetido y el director pide un legato. Comienzan de nuevo pero son interrumpidos.

—*Las notas graves de esta progresión...* (no audible) (canta).

La orquesta toca otra vez hasta 8 y Karajan llama la atención de los primeros violines en 7 y 8:

—*Creo que pueden mantener estas semicorcheas punteadas un poco más* (canta). *Lo mismo otra vez, por favor*.

Comenzando en 1, la orquesta toca el doble compás y Karajan comenta mientras la orquesta sigue tocando.

—*¡Demasiado nervioso!*

Los interrumpe en el compás 20.

—*¿Qué? ¿De dónde procede esto?* (Hay una discusión con los miembros de la orquesta, no claramente audible). *¿Tenemos dos colecciones de partituras? ¿Quién sabe qué otros disparates habrá en la otra!*

Vuelven al compás 9 y, mientras tocan, el director requiere semicorcheas punteadas más largas y una ejecución expresiva de los primeros violines, desde el compás 15. El compás 28 es repetido, pero la orquesta es interrumpida en el 32.

—*Intenten no entrar demasiado tarde* (violines).

La orquesta toca desde 28 de nuevo y es interrumpida en el 38.

—*¡No, no es así! Todo está arqueado por separado* (canta). *Todo, excepto el ritmo, está arqueado separadamente*.

La siguiente discusión con los violines es sólo parcialmente audible. Un miembro de la orquesta sugiere una forma de tocarlo, pero Karajan no está de acuerdo. Termina la discusión exclamando con buen humor:

—*¡Uno piensa a veces que es bueno cuando es muy malo!*

Luego explica que a menos que la forma de hacerlo que él sugiere sea la utilizada, la tercera nota del compás (fusa) se pierde. Debe ser tocado con gran precisión. Tocan desde 30 y esta parte del ensayo concluye.



LEGRAN

presenta
su famosa colonia
ROYALE AMBREE
vestida de nuevo

desde 1919 la misma insuperable calidad

MARTINI

Solemnice
con
MARTINI



125 ANIVERSARIO del Gran Teatro del Liceo



LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN

En el mundo del espíritu y del arte reina una matemática especial. Cuatro músicos que se unen en un conjunto son más que la suma de sus personas. En la suma del trabajo creador interviene un factor indeterminado. Llamémosle el *plus mágico*.

En él se basa el misterio de las grandes orquestas sinfónicas. Todas ellas tienen su estilo particular, su *sprit de corps* y sus relaciones muy individuales hacia los objetos de la reproducción que son la finalidad de su existencia.

Yo usé conscientemente la palabra individual, ya que un cuerpo de sonido como la Orquesta Filarmónica de Berlín es en su modo un individuo, algo indivisible. Hemos comprobado que cambiando importantes solistas de este equipo de grandes músicos por otros, inclusive cuando grupos enteros se reemplazaron al pasar algunos años, siempre el espíritu y el estilo de la orquesta se mantuvo.

Con todo y eso, se modificó; ha adquirido aún mayor brillantez desde que una joven generación de solistas comenzó a llenar las filas de esta primera orquesta tradicional alemana.

La historia de la Filarmónica es índice para toda la vida musical alemana. Es también un importante y brillante trozo de la historia berlinesa. A mitad del siglo pasado vino desde Liegnitz un músico de nombre Benjamín Bilse a la ciudad residencial prusiana. Había actuado con su orquesta de Liegnitz en la Exposición Mundial de París con mucho éxito y conquistó de inmediato también Berlín. Del conjunto, que tocaba regularmente en la sala de la calle Leipzig, se creó en 1882 el núcleo de la orquesta Filarmónica.

Desde entonces comenzó a trabajar en una sala de patinaje reformada, en la Coethener Strasse. Era la famosa *Philharmonie* que de pronto, por su acústica incomparable, consiguió fama mundial.

Después del retiro de Bilse a la vida privada, comenzaron a dirigir la orquesta Filarmónica famosos directores: 1883-1884 Franz Wüellner, el padre del recitador Ludwig Wüellner; Karl Klindwarth, el wagneriano y gran pianista; Josef Joachim, el más grande violinista de su época y primer director de la Academia de Música de Berlín; su intervención creadora de estilo, como concertador, se siente aún hoy día en la cultura de la cuerda de la Filarmónica de Berlín. Brahms dirigió en 1884 su Tercera Sinfonía.

En 1884, comenzó la gran era de Hans von Bülow, quien impuso las tan discutidas obras del joven Richard Strauss. Con esto comenzó la tradición de lo no tradicional, característica permanente de los programas de la Filarmónica. Pero con Bülow comenzó también una cultura beethoviana especial en la orquesta, ya que en cada temporada eran interpretadas todas las sinfonías de Beethoven; incluyendo a fines de año su Novena, como institución perenne iniciada por Bülow.

Strauss y Gustav Mahler se encargan de la dirección después de la muerte de Bülow en 1894. La segunda gran época de la orquesta comenzó en 1896 bajo la batuta de Arthur Nikisch. Al lado de Beethoven y Tchaikowsky, hacia los cuales se dirige la admiración del violinista y director húngaro, pueden contarse también los nombres de Gustav Mahler, Max Reger, Hans Pfitzner y, con especial énfasis en contra de alguna resistencia, Anton Bruckner.

Después de más de un cuarto de siglo de actividades en Berlín muere Nikisch en 1922. Toda la orquesta, cuya constitución concede y garantiza derechos casi democráticos a sus músicos, elige como sucesor al entonces joven Wilhem Furtwängler, de 36 años. Bajo él, el gran romántico, aún crece la fama de la orquesta, la cual pudo anotarse, ya antes, grandes triunfos en el extranjero. Otra vez es Beethoven, es también la música de los clásicos y románticos hasta Brahms y Bruckner, alrededor de los cuales se forma el plan de los programas. Músicos modernos se suman: Schoenberg, Stravinsky, Hindemith y Bartók en primera fila. Los Filarmónicos resistieron inclusive la época más oscura de la historia cultural alemana, nos referimos a la época de Hitler, a las

exigencias de la cual no hubieron de adaptarse en la misma medida que tantas otras instituciones. Su pequeña república musical fue subvencionada por Alemania y la ciudad de Berlín.

Después del caos de 1945 le tocó a Leo Borchard el trabajo de reconstrucción. Después de su muerte por accidente, quedó en el sitio de director el joven rumano Sergiu Celibidache, hasta que en 1952, Furtwaengler ocupa otra vez su puesto. Solamente dos años le fueron dados al frente de su orquesta preferida. Murió en 1954. Encontrar un sucesor para este fenómeno de personalidad de primera fila fue la tarea más difícil que tuvo la orquesta en ese entonces.

Pero ya después de la gira por América de la orquesta, en febrero de 1955, quedó patente que Herbert von Karajan era el hombre que se necesitaba. Nacido en Salzburgo, instruido como pianista, comenzó sus actividades como director de orquesta en la Opera de Ulm. En 1935 se le nombró, a la edad de 27 años, el más joven director general de Música de Alemania en Aquisgrán. Su gran carrera comenzó en 1937 con una representación de *Fidelio*, en la Opera del Estado de Berlín. Desde entonces su fama es legendaria. Cuando Karajan en 1956 tomó la batuta de la Filarmónica de Berlín, también era director de la Opera del Estado de Viena y de la Orquesta «Philharmonia» de Londres, dirigiendo parte de la temporada de la Scala de Milán y del Festival de Salzburgo. Con su nombramiento como Director vitalicio de la Filarmónica de Berlín limitó sus actividades a Berlín y Viena.

Karajan es el tipo de director musical que tiende a dar especial importancia a la precisión rítmica y a la perfección tonal; su genial y agudo oído, su intenso trabajo en los ensayos, lo hacen el primer educador de orquesta viviente. Tiene unas ideas muy distintas sobre Beethoven y el romanticismo de Bruckner que Furtwaengler. Transparencia y color le son importantes. Pero con su nuevo sentido del sonido revela mágicos detalles en los tejidos sinfónicos de Beethoven que parecen descubrimientos. La Heroica, la Séptima y la Novena de Beethoven pertenecen a sus más grandes logros. Bajo su batuta se desarrolló y modificó nuevamente la Orquesta Filarmónica de Berlín. Es un hecho que hoy día, con sus jóvenes y virtuosos violinistas, al igual que con los magníficos instrumentistas de viento, y todo el resto de los componentes, la orquesta se sitúa en la primera fila de las pocas orquestas élite del mundo, calificada como ninguna otra para perpetuar la gran tradición clásica-romántica cuya piedra fundamental aún la representan las obras de Beethoven.

H. H. STUCKENSCHMIDT

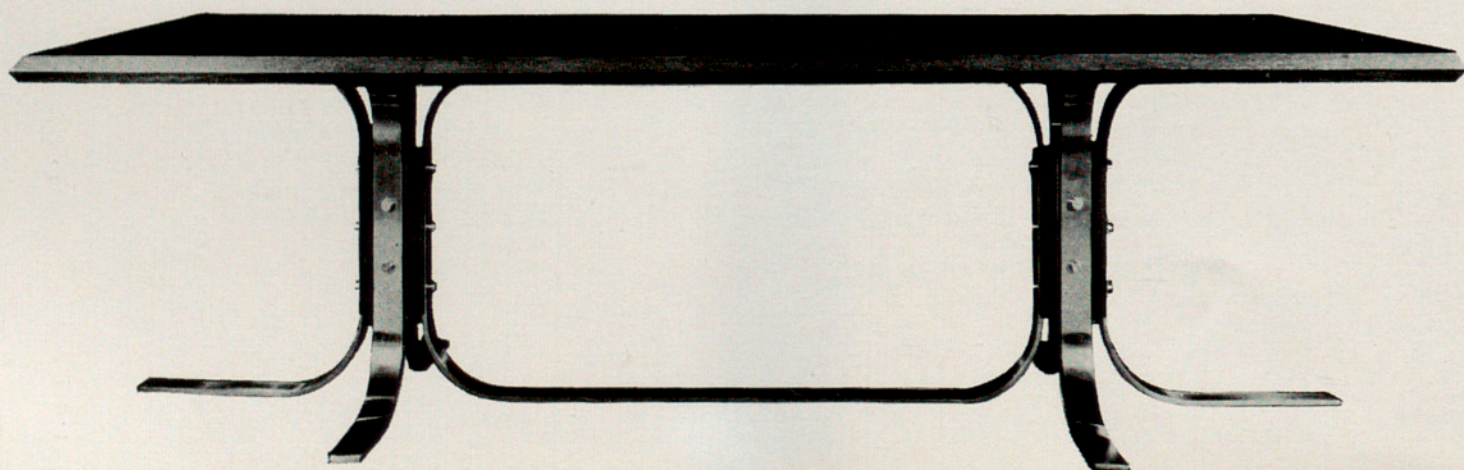


La Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Herbert von Karajan, en el Palau de la Música Catalana (mayo 1968)



**JORDI
VILANOVA
DECORADOR**

**GENERAL MITRE, 95-97
BARCELONA**



ACTUACIONES EN BARCELONA DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN

Esta es la sexta vez que la Orquesta Filarmónica de Berlín actúa en Barcelona. Su presencia en nuestra ciudad ha significado, a lo largo de los años, el máximo acontecimiento de las respectivas temporadas musicales. He aquí su relación exacta.

AÑO: 1901.- Teatro Novedades. Director: Arthur Nikisch.

Programas

- Día 29 de abril:** Leonora (obertura) núm. 3, **Beethoven**; Sinfonía núm. 5. **Beethoven**; Muerte y Transfiguración, **Strauss**; "Damnation de Faust" (Danza de las Sílides y Marcha Húngara), **Berlioz**; Waldweben, Tannhäuser (Obertura), **Wagner**.
- Día 30 de abril:** Der Freischütz (obertura), **Weber**; Sinfonía en mi bemol, **Mozart**; Sinfonía "Patética", **Tchaikowsky**; Los Preludios, **Liszt**; Los Maestros Cantores (preludio), **Wagner**.
- Día 1 de mayo:** Sinfonía "Heroica", **Beethoven**; El buque fantasma (obertura), **Wagner**; Preludio, Adagio y Gavota para orquesta de cuerda, **Bach**; Scherzo de "Sueño de una noche de verano", **Mendelssohn**; Rapsodia húngara, núm. 1, **Liszt**.

Reproducción del programa de mano del segundo concierto de la Orquesta Filarmónica de Berlín en su actuación barcelonesa del año 1901

TEATRO NOVEDADES

Gran Concierto

por la celebrada

ORQUESTA FILARMÓNICA

DE BERLIN

dirigida por el eminente Maestro



M. Arthur Nikisch

Ribas y Estradé

PIANOS, HARMONIUMS

Instrumentos

Accesorios y Música

Programa

del día 30 de Abril de 1901

— — — — —

Ouverture Freischütz Weber

Sinfonie Es-dur. Mozart

— — — — —

Symphonie pathétique. Tchaikowsky

— — — — —

Les Preludes Liszt

Vorspiel zu

"Die Meistersinger" Wagner

Ribas y Estradé

Rambal de Estudios, 11

Representantes de los mejores pianos del mundo

Únicos proveedores de todas las Cortes Imperiales y Reales

Bechstein.— Proveedores de la Real Casa

Büthner.— Proveedores de Cortes Imperiales y Reales

Diederichs.— Gran Premio, Exposición París de 1900

y de las marcas **Knabe, Knaut, Krauss, Pleyel**, á precios limitadísimos

Gran Exposición Permanente

REPRESENTACIÓN EXCLUSIVA de los maravillosos instrumentos

ÆOLIAN Y PIANOLA

Exito asombroso en el mundo entero

Inventos los más perfeccionados y únicos que permiten ejecutar en los harmoniums y pianos toda clase de música, con una perfección y delicadeza inimitables, sin tener nociones musicales.

MÚSICA

Gran surtido y rebaja de precios en todas las ediciones

UNICOS REPRESENTANTES de las mandolinas **Maldura**, reconocidas por la marca de más recomendables condiciones, y de las cuerdas **Ruffini** (Gran Prix, Exposición París 1900)

AÑO: 1908.- Conciertos inaugurales del Palau de la Música Catalana.

Programas Director: **Richard Strauss.**

Día 15 de mayo: Los Maestros Cantores (preludio), **Wagner**; Tristan e Isolda (preludio), **Wagner**; Sinfonía "Heroica", **Beethoven**; Don Juan, **Strauss**; Tannhäuser (Escena del Venusberg), **Wagner**.

Día 16 de mayo: Benvenuto Cellini (obertura), **Berlioz**; Parsifal (preludio), **Wagner**; Sinfonía núm. 5, **Beethoven**; Las aventuras de Till Eulenspiegel, **Strauss**; Tannhäuser (obertura), **Wagner**.

Día 17 de mayo: Oberon (obertura), **Weber**; Los Preludios, **Liszt**; Parsifal (Encantos del Viernes Santo), **Wagner**; Sinfonía núm. 7, **Beethoven**; El buque fantasma (obertura), **Wagner**; Muerte y Transfiguración, **Strauss**.

AÑO: 1941.- Palau de la Música Catalana. Director: **Karl Böhm.**

Programas

Día 25 de abril: Oberon (obertura), **Weber**; Muerte y Transfiguración, **Strauss**; Rondino giocoso, **T. Berger**; Sinfonía núm. 5, **Beethoven**; Murmullos de la selva, **Wagner**; Tannhäuser (obertura), **Wagner**.

Día 26 de abril: Las bodas de Fígaro (obertura), **Mozart**; Concierto para violín en sol menor (segundo movimiento), **Bruch**; Leonora (obertura) núm. 3, **Beethoven**; Sinfonía núm. 2, **Brahms**; Don Juan, **Strauss**; Los Maestros Cantores (preludio), **Wagner**.

AÑO: 1942.- Gran Teatro del Liceo. Director: **Clemens Krauss.**

Programas

Día 22 de abril: Der Freischütz (obertura), **Weber**; Sinfonía núm. 13, **Haydn**; Sinfonía núm. 1, **Brahms**; Las aventuras de Till Eulenspiegel, **Strauss**; Tannhäuser (obertura) **Wagner**.

Día 23 de abril: Las alegres comadres de Windsor, **Nicolai**; Sinfonía núm. 7, **Beethoven**; Vida de héroe, **Strauss**.

Día 24 de abril: Sinfonía inacabada, **Schubert**; Leonora (obertura), **Beethoven**; Don Juan (Introducción y Danza), **Manén**; Salomé (Danza y Canto final), **Strauss**; Fragmentos sinfónicos de: Lohengrin, El ocaso de los dioses y Los Maestros Cantores, **Wagner**.

AÑO: 1968.- Palau de la Música Catalana. Director: **Herbert von Karajan.**

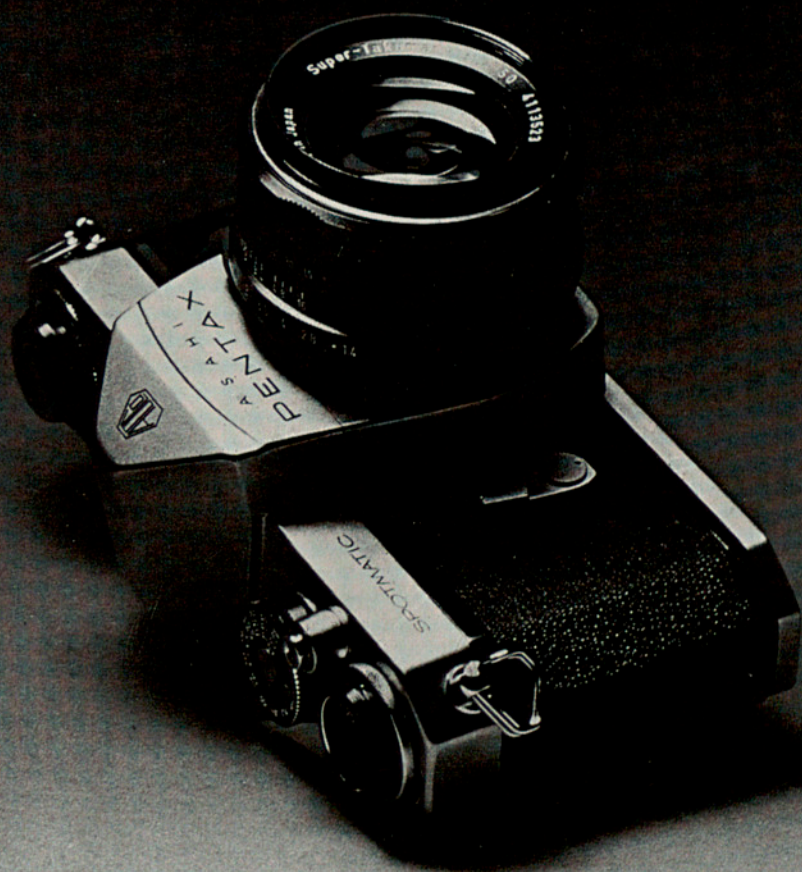
Programas

Día 23 de mayo: Sinfonía núm. 29, **Mozart**; Rapsodia Española, **Ravel**; Sinfonía núm. 2, **Brahms**.

Día 24 de mayo: Sinfonía núm. 6, **Beethoven**; Vida de héroe, **Strauss**.



**ASAHI
PENTAX**





SONY...DO



SONY

Radios / Televisores / Magnetófonos / Magnetoscopios / Alta Fidelidad

42169-4