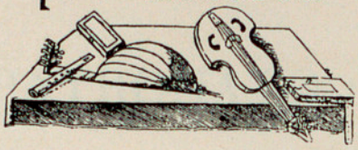
DIS GOT
FAR YAR

Pulligan®

El jersei selecte

Fabricat per ISIDRE JOVER i C.IA, S. A.

pro musica



EMPRESA JUAN A. PAMIAS

XV TEMPORADA MUSICAL DEL PATRONATO
PRO MUSICA DE BARCELONA

147 y 148 CONCIERTOS

Presentación en España de la

NEW PHILHARMONIA ORCHESTRA, DE LONDRES

Leader: DESMOND BRADLEY

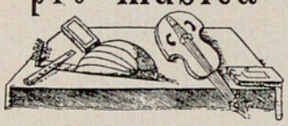
ZDENEK MACAL

director

MARTES, 20 Y MIERCOLES 21 DE MARZO DE 1973, A LAS 22'15 HORAS

GRAN TEATRO DEL LICEO ✶ BARCELONA

pro musica



En la portada:
"La serenata de los flautistas" dibujo a la pluma de URS GRAF (1523).

Depósito legal B. 12.131 - 1973
FORUM MUSICAL • publitempo
LLORET, INDUSTRIAS GRAFICAS - BADALONA

PATRONATO "PRO MÚSICA" DE BARCELONA

COMITE EJECUTIVO

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

SOCIOS ADHERIDOS

Doña Carmen Aguilera de Daurella
Excmo. Sr. Marqués de Alella
Doña Dionisia Andreu de Martí
Don José Andreu Miralles
Don Pablo Ayxelá Vidal
Profesor D. Joaquín Barraquer Moner
Don Ramón Batlle Viusa
Don José Bel Font
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
Doña Mercedes Bufill, Vda. Andreu
Don Alejo Buxeres Pons
Don Ramón Canela de Pedro
Doña Joaquina Castellá de Sanfeliu
Doña Rosa Cugat, Vda. Oliver
Don Joaquín Cumellas Franquet
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
Doña Francisca Marcet, Vda. de Torredemer
Don Federico Marimón Grifell
Don Carlos Mir Amorós
Don Jesús Mir Amorós
Don Federico Mitjans Martínez
Don Esteban Molist Pol
Doña Montserrat Mombrú de Balañá
Don Joaquín Monzó Bergé
Don Joaquín Monzó Lasala
Don Antonio 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 Juan Salvat
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 Trías 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
Orfeó Català
Llorach Audio, S. A.
Forum Musical

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

NEW PHILHARMONIA ORCHESTRA

Leader: DESMOND BRADLEY

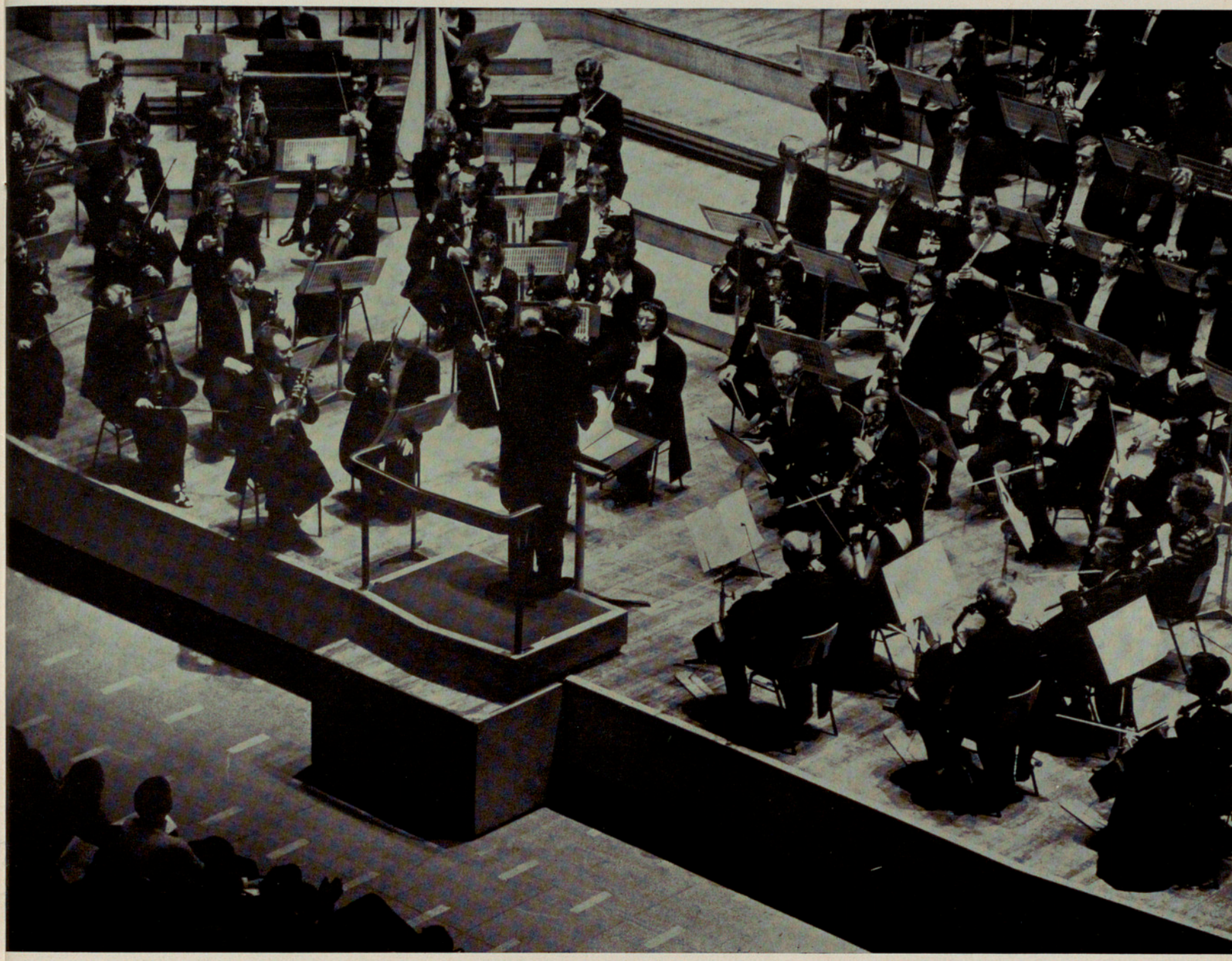
La «Philharmonia Orchestra» fue fundada en 1945 por Walter Legge quien —durante la guerra— se había destacado como Director Musical de ENSA (organismo encargado de los espectáculos para las tropas del ejército) organizando conciertos y escuchando a miles de cantantes y jóvenes ejecutantes. Al finalizar la contienda bélica y con la reincorporación de muchos intérpretes a la vida civil creó, con el apoyo de EMI, la orquesta tan largamente anhelada.

El nuevo conjunto sinfónico, sentado sobre firmes bases, rápidamente se impuso como una agrupación relevante y de talla internacional. La participación de grandes directores como Herbert von Karajan, Toscanini, Furtwangler y más tarde el Dr. Klemperer y Giulini reafirmó su sólido prestigio y su categoría incuestionable. Durante estos años se realizaron gran número de grabaciones, distinguidas y galardonadas con premios internacionales.

Sin embargo, en 1964 y presionado por las circunstancias socioeconómicas, Walter Legge decidió deshacer la orquesta; pero sus componentes rehusaron aceptar este prematuro fin a su vida corporativa y rápidamente se establecieron como un ente autónomo, con su propia constitución y consejo directivo. Por razones de tipo legal la orquesta hubo de tomar la denominación de «*New Philharmonia Orchestra*». El Dr. Klemperer apoyó la empresa y aseguró su continuidad aceptando el cargo de Director y Presidente Honorario. Una gran corriente de simpatía pública y oficial, así como un auténtico reconocimiento a su calidad, preparó a la New Philharmonia Orchestra a una nueva y fecunda vida artística.

Rápidamente inició una serie de grabaciones discográficas que situaron su nombre entre los primeros conjuntos sinfónicos de la actualidad. Siguieron giras por América del Sur, Europa, Japón, Estados Unidos, Festival de Edinburgo y festivales en muchos otros países. La participación oficial de la orquesta en los conciertos conmemorativos del bicentenario del nacimiento de Beethoven en Bonn bajo la dirección del Dr. Klemperer, le hicieron merecedora de los más encomiásticos elogios junto a orquestas tan prestigiosas como la Filarmónica de Berlín, la Filarmónica de Viena, la Concertgebouw de Amsterdam, y dio origen a nuevos conciertos por Europa.

Como todos los auténticos líderes, la dedicación del Dr. Klemperer ha hecho que, al retirarse de la vida activa como director, no deje una agrupación de músicos que se disipa en el crepúsculo de los éxitos pasados, sino una cuya vida futura queda beneficiada por su influencia. La «New Philharmonia Orchestra» está creciendo y extendiendo su fama y en breve anunciará el nombramiento de un nuevo director titular.

Mientras tanto, la orquesta continúa trabajando bajo la batuta de los mejores directores internacionales e invitando a los más destacados músicos a participar en su dirección.

La "New Philharmonia Orchestra" en un concierto celebrado en el Royal Festival Hall de Londres.
(Foto Alan Holland-Avery, A. R.)

ZDENEK MACAL

Zdenek Macal es uno de los más destacados directores de orquesta de la joven generación. Nació en el año 1936 en Brno (Checoslovaquia); tras sus iniciales estudios en el Conservatorio se graduó —con las máximas calificaciones— en la Academia Janácek de Artes Musicales. Poco después, fue nombrado primer director de la Orquesta Sinfónica de Praga.

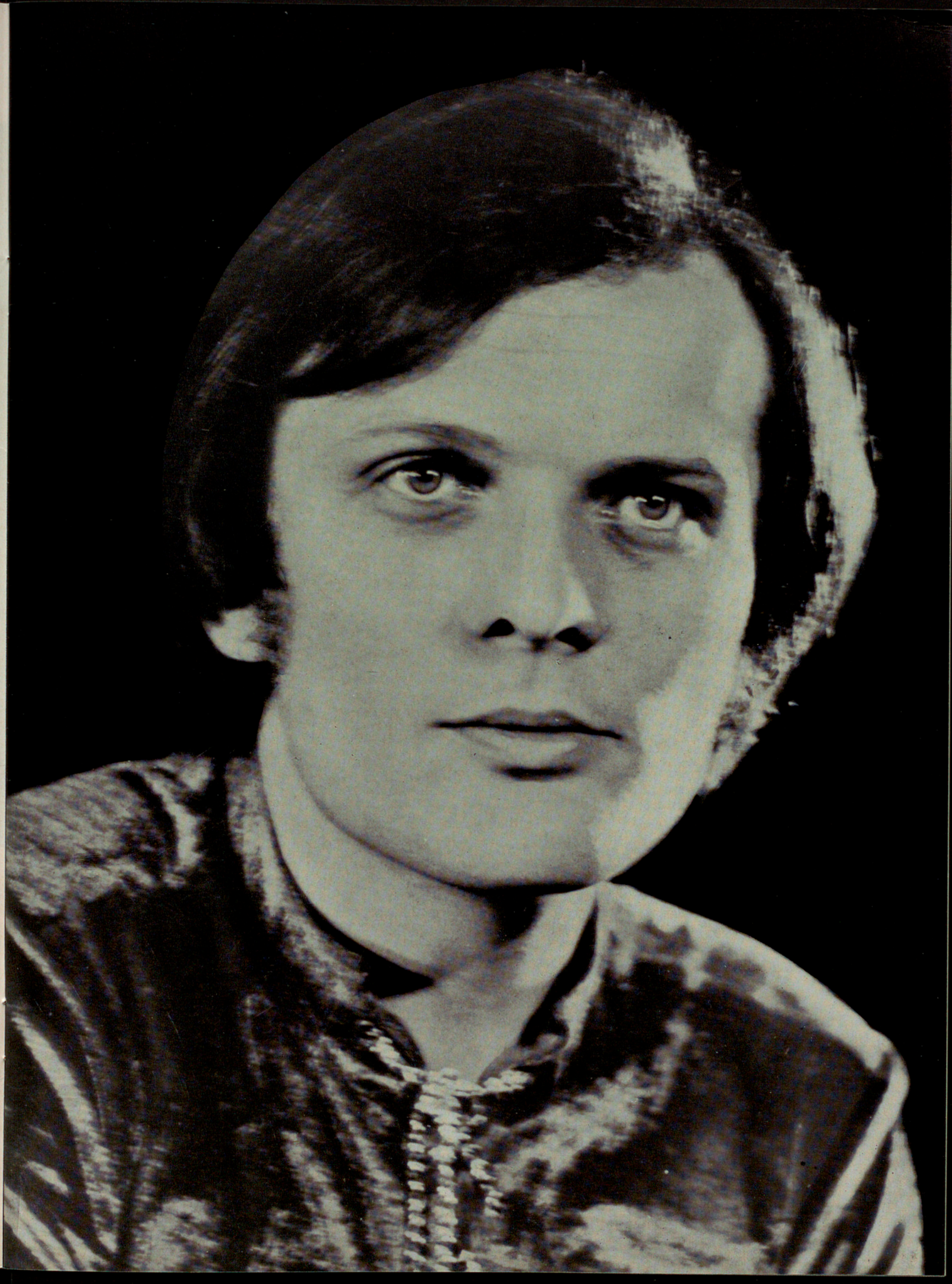
En 1966 ganó el premio del concurso internacional de directores «Dimitri Mitropoulos» en Nueva York. Como consecuencia de este importantísimo galardón fue invitado a dirigir la Orquesta Filarmónica Checa en el Festival de Primavera de Praga (1966); su éxito fue tal que inmediatamente fue contratado para dirigir dicha orquesta en una extensa gira por el extranjero. Con ella, Zdenek Macal actuó en Alemania y alcanzó un éxito arrollador que le valió —entre otras muchas— una invitación para dirigir la Orquesta Filarmónica de Berlín.

Desde entonces, su proyección internacional no ha hecho sino crecer con el transcurso del tiempo. Ha actuado al frente de la Orquesta de París, Orquesta Sinfónica de la BBC, Real Orquesta Filarmónica de Londres, Orquesta Filarmónica de Viena, Orquesta de la Suisse Romande, Tonhalle Orchester de Zurich, Orquesta Nacional de España, Orquesta Ciudad de Barcelona, Orquesta Nacional de París, etc. Asimismo, ha intervenido con frecuencia en los Festivales Internacionales de Praga, Lucerna, Viena, Zurich, Besançon, Brighton y Holanda.

En 1970, Zdenek Macal fue nombrado Director General Musical de la Orquesta Sinfónica de la Radio, de Colonia.

En el transcurso de la presente temporada tiene previstos conciertos al frente de la Orquesta de París, Pittsburgh Symphony Orchestra, Montreal Symphony, Tonhalle Orchester de Zurich, Orquesta de la Radio de Estocolmo, RAI de Milán, Sinfónica de Bamberg, Orquesta Nacional de España, RIAS de Berlín, Real Orquesta Filarmónica de Londres, Orquesta Nacional de París, además de otras audiciones en Viena, Salzburgo, Colonia y Hamburgo.

Foto Walter Dick



Richard Strauss ✶ Don Juan Op. 20

En la obra de Richard Strauss (1864-1949) la orquesta asume casi constantemente el papel de protagonista. Es, pues, obligado referirnos a ella en primer lugar. Los tiempos antiguos no habían conocido una concepción del arte de componer desde el punto de vista específicamente instrumental. La conciencia de esta problemática colectivo-instrumental se forjó en pequeñas y progresivas etapas, paralelamente al desarrollo de la ópera y al cultivo de la «gran forma» sinfónica, a partir de la tradicional sonata. Hasta que la sinfonía se convirtió en la más adecuada expresión musical del individualismo humanitario que ejerció su influencia por todo el período clásico-romántico.

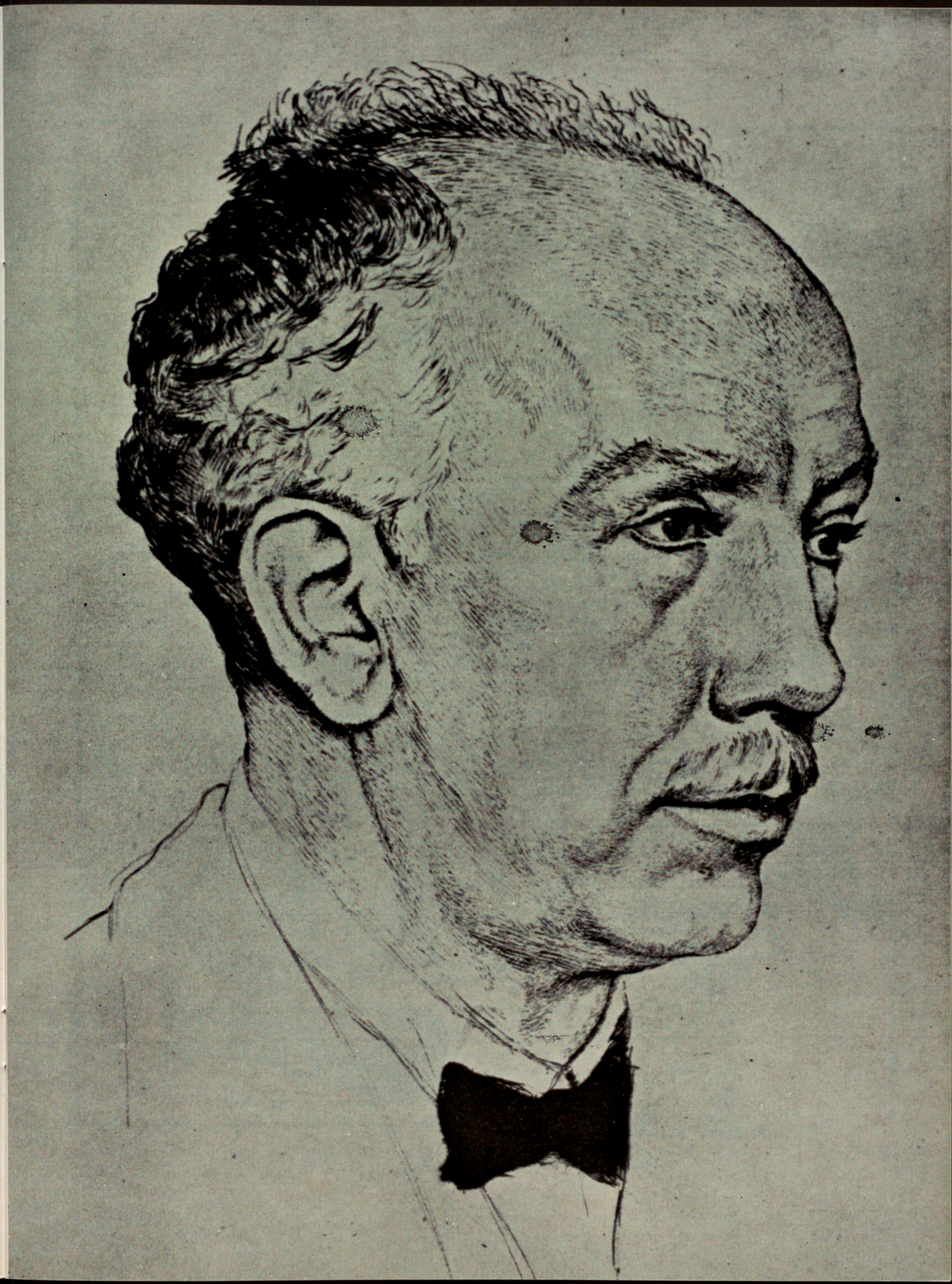
Para los clásicos vieneses —con las pertinentes y concretas excepciones— la instrumentación constituye todavía un factor en gran parte neutro. Después Berlioz, romántico por excelencia, pone en primera línea su concepción musical el elemento poético y lleva a cabo la «poetización» del acontecer musical, en una parte importante, por medio de la orquesta. También «músicos-poetas» en este sentido romántico fueron Franz Liszt y Richard Wagner. El primero como descubridor del «poema sinfónico», una consecuencia de la sinfonía programática de Berlioz, y el segundo como dramaturgo, en cuya concepción artístico-teatral, la orquesta —en un tratamiento genial y creativo— asume un papel primordial.

La técnica orquestal de Strauss tiene su origen en un conocimiento profundo de la obra de Wagner, adquirido a través de su experiencia como director de orquesta. Del desarrollo —ya que no perfeccionamiento— de esta técnica ha nacido la pujanza tímbrica, masiva u oscilante, de la orquesta de Strauss (y después de la orquesta moderna en general), con aquella característica polifonía, brillante y cambiante, que hace tan elástico el fundamento armónico del acontecer musical y disuelve la estructura acórdica en un conjunto extraordinariamente movible de figuraciones. En esta característica radica el secreto de la proporción, el equilibrio y la redondez de la orquesta de Strauss, incluso en los mayores «climax» expresivos y dinámicos, tanto en la tensión disonante como en los episodios de cantabilidad lírica, o cuando emplea un lenguaje humorístico y puntuado.

En cuanto a orquestador, constituye, pues, Strauss un continuador creativo de la obra de Richard Wagner, pero esto no puede llevarnos a engaño sobre el alcance neo-wagneriano de su obra. Es cierto que en materia de estilos musicales no suele darse la generación espontánea. Si Strauss se sirve con cierta frecuencia de una trama temática que tiene su último fundamento en la técnica wagneriana del «leit-motiv», si sobre mundo armónico pesa, como es inevitable, todo el cromatismo del «Tristán» (con otro sustrato expresivo), es evidente que su ámbito espiritual se aparta de esta región wagneriana cuyo contenido expresa tanto arquetipos de conflictos personales interiores como una idealidad, muy próxima a degenerar en ideología, que incluso ha sido explotada posteriormente, como es sabido, con fines políticos.

Con intuición certera y genial, Strauss adapta técnicamente sus medios musicales a la nueva situación. Su mundo armónico es más ilustrativo y sensorial que interior. Si existe lo que se ha venido en llamar una «polifonía de Los Maestros Cantores», existe igualmente una inconfundible polifonía strausiana. El poema sinfónico corresponde exactamente a la mentalidad burguesa alemana del cambio de siglo y los dramas y comedias musicales burguesas de Strauss son, en este sentido, más

Richard Strauss en un grabado de Orlik realizado en 1917.



que una continuación del drama wagneriano, una extensión representada del poema sinfónico, por más que su forma coincida en algún momento con la wagneriana.

Strauss tiene conciencia muy pronto de que su verdadera naturaleza musical es reacia al espíritu de la sonata clásica como expresión musical pura; así, por afinidades electivas y quizás impulsado por los signos del tiempo, enlaza su obra con el poema sinfónico de Liszt. Pero del mismo modo que en la evolución posterior de su genio se acrecentará un palpable rumbo en el sentido de la simplicidad del ideal clásico, más allá de un programa literario —simplemente descriptivo o traductor de una idea general— los poemas sinfónicos de Strauss pueden ser comprendidos musicalmente, gracias a una referencia, más o menos libre y siempre personal, a formas clásicas consagradas.

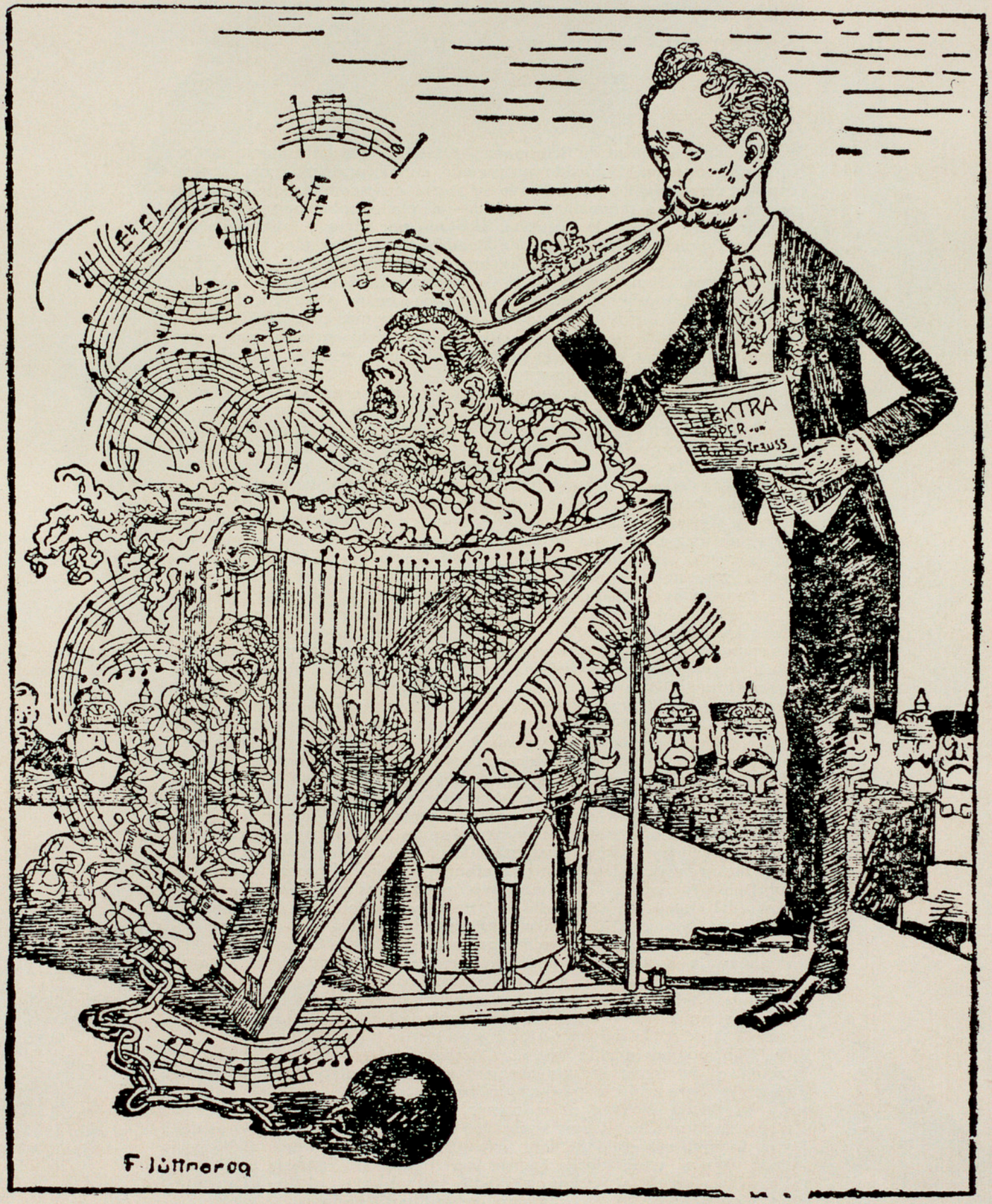
Sin pretender ser exhaustivos en unas pocas líneas, digamos que esta dirección clásica es detectable, en terreno operístico, después del expresionismo de «Salomé» y la radical sordidez dramática de «Electra», en una especie de vuelta a un barroquismo entre Lully, Haendel y Mozart («El Caballero de la Rosa»), cuya «manera» culminará en «Ariadna auf Naxos», excepcionalmente escrita para un conjunto instrumental pequeño y concertante. Y sigue todavía la evolución del teatro musical strausiano.

Saliendo de ella, es también significativo que las últimas obras orquestales del compositor (con la excepción de las «Cuatro últimas canciones» para voz y orquesta, el canto del cisne, esencialmente romántico, de la producción strausiana), el «Concierto para oboe» y las «Metamorfosis» para 23 instrumentos de cuerda responden más a una especulación musical pura que al mundo externo del resto de la obra del compositor. Sintomáticamente, en las «Metamorfosis», subtituladas como «estudio para 23 instrumentos solistas», el gran complejo orquestal es abandonado y las transformaciones temáticas conducen, al final, orgánicamente, al tema de la marcha fúnebre de la «Tercera» beethoveniana, justo homenaje al compositor que, en los principios de la gran aventura romántica, supo mantener, sin desligarse de unas vinculaciones personales al nuevo mundo espiritual que se estaba gestando, las premisas técnicas de una tradición musical dieciochesca, de signo clásico y puro.

El **Don Juan** op. 20, constituye la primera verdadera obra maestra de Strauss, a pesar de estar escrita a los veinticuatro años. En su contexto armónico y el detalle de ciertos pasajes, es también quizás el más wagneriano de los poemas sinfónicos de su autor, sin merma de una personalidad abrumadora y absoluta, en el dominio de los medios instrumentales y el despliegue característico de un material temático cuya plasticidad contiene verdaderos hallazgos.

Otros poemas sinfónicos de Strauss abordan un terreno literalmente descriptivo o quieren traducir musicalmente una acción concreta. En «Don Juan», inspirado en un poema de Nicolaus Lenau, el compositor no se ciñe a un contenido épico ni a una evocación precisa de los caracteres y hazañas del personaje, sino que expresa un carácter general que Richard Specht ha calificado de «expresión del erotismo en general». En correspondencia con el poema (cuyas tres primeras estrofas quiso grabar Strauss al comienzo de la partitura), el material temático-musical de «Don Juan» corresponde a tres elementos psicológicos principales: el «arrebato del goce» por el que el personaje recorre el «círculo mágico» de las bellezas femeninas; el «amor por las mujeres» siempre distinto e incansable; y finalmente la «calma después de la tormenta de la pasión».

El material de la obra está organizado en forma de sonata con desarrollo libre, naturalmente forma renovada con una madura riqueza de medios musicales e instrumentales, como será más tarde con el esquema del «Rondó», en Till Eulenspiegel, o con la inaudita fantasía strausiana de sus peculiares variaciones (Zarathustra o Don Quijote). Así uno de los temas más inconfundibles del «Don Juan», característicamente entonado por las trompas, aparecerá tardíamente, aunque directamente emparentado con material ya expuesto y constituirá un elemento importante, antes de la conclusión de la obra.



Caricatura de Jüttner, titulada "La ejecución eléktrica", aparecida cuando se representó la ópera "Elektra" de Richard Strauss (1909)

Robert Schumann ✦ Sinfonía Núm. 4, en re menor, Op. 120

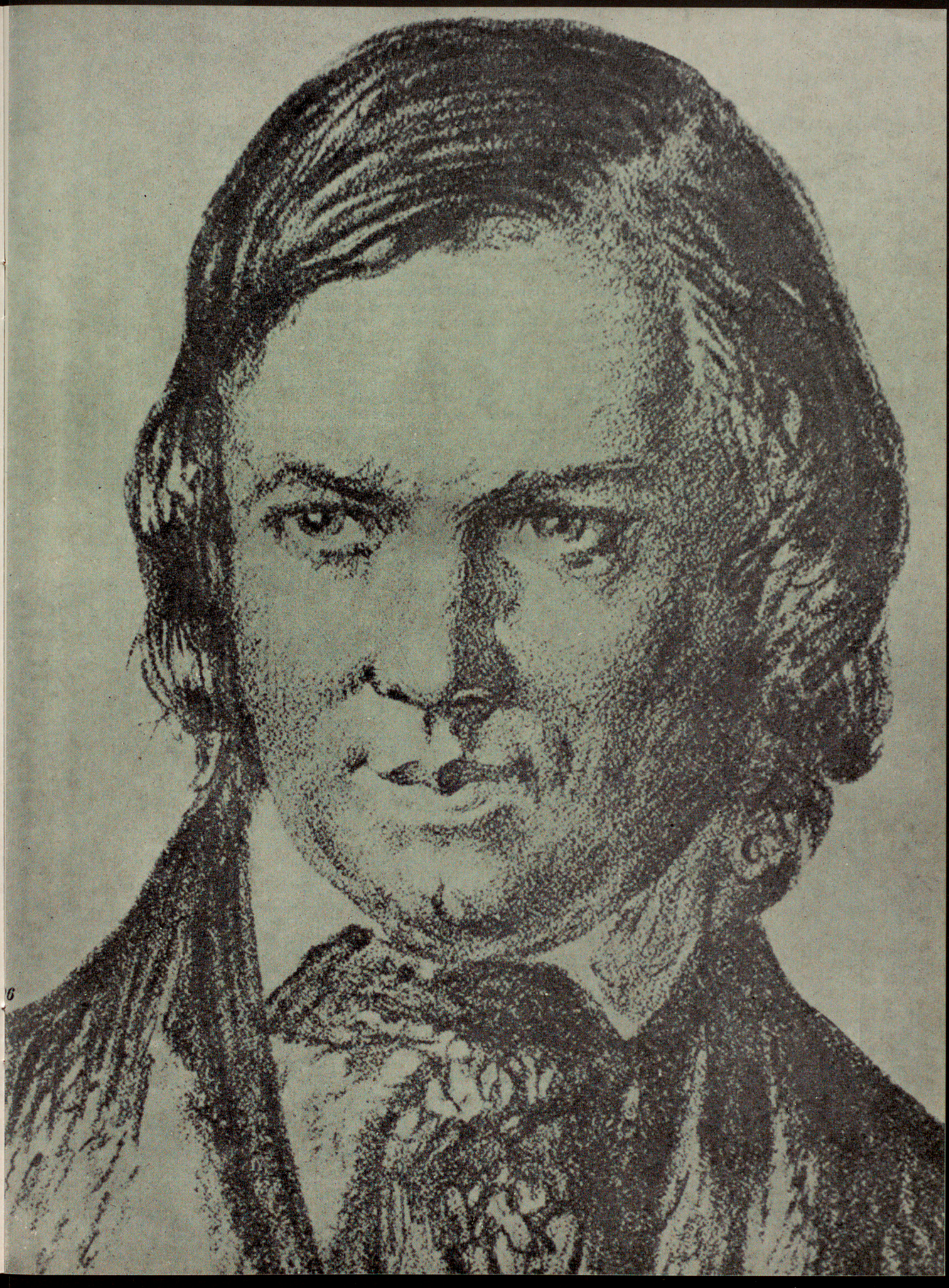
La obra sinfónica de Schumann (1810-1856) es relativamente tardía en su producción. Habiendo proyectado en un principio una carrera musical como pianista, y dedicado su atención de compositor —cuando se vio obligado a renunciar a aquélla— al piano, solamente empieza a pensar seriamente en la orquesta, alentado por Clara y estimulado de manera especial por el ejemplo de Mendelssohn, en los años felices que siguieron a su matrimonio. La «Primera Sinfonía» data de 1841 y fue estrenada por Mendelssohn en el Gewandhaus de Leipzig con un éxito más bien moderado. Inmediatamente trabaja en la «Obertura, Scherzo y Final» op. 52. Entre sus obras con orquesta hoy más conocidas, a parte de las cuatro sinfonías, hay que citar el «Concierto en la menor», para piano y orquesta y el «Concierto para violoncelo, op. 129», obra del repertorio normal del instrumento.

El «Concierto para piano» goza del privilegio especial de estar presidido por el instrumento más idóneo a la verdadera naturaleza musical de Schumann. Su equilibrio con lo sinfónico, el auténtico y unitario aliento poético que lo impregna completamente y sobre el que trasciende, sin ningún sacrificio al virtuosismo instrumental, lo más genuino y personal del piano schumaniano, hacen de él una de las más bellas y acabadas obras del género de todos los tiempos. En cambio, el «Concierto para violoncelo», a pesar de la profunda e inigualable belleza de su elemento melódico, acusa quizá como ninguna otra obra del compositor su congénita dificultad para los desarrollos y la inferioridad de su paleta orquestal, en relación al puro valor de sus ideas musicales.

Pero se ha hablado probablemente en demasía sobre las torpezas y los defectos de la orquestación schumaniana, sin poner el contrapeso de la cita de sus más felices hallazgos, en el sentido de los momentos, no raros, en que también sabe crear el clima sonoro ideal y más adecuado al personalísimo sentimiento poético de su música. Paralelamente, en la obra sinfónica y de cámara —menos redonda que su trascendental producción pianística y liederística y, a veces, más abandonada a la emoción espontánea que severamente construida— prevalecen en definitiva, sobre lo imperfecto e inacabado, una serie de rasgos geniales que bastarían por sí solos para colocar al compositor en una de las cumbres de la música de su segunda generación romántica.

La sinfonía schumaniana es también objeto de un proceso de maduración, maduración entendida en el sentido de una mayor familiaridad con los medios materiales y estructurales de una forma extensa, ya que no como un adelanto sustancial de la pura calidad intrínseca de la inspiración musical. La «Primera Sinfonía», a la que el propio Schumann subtituló «Primavera», es la que presenta mayores afinidades con el espíritu del «Lied». La «Segunda», escrita en un período psicológicamente difícil para su autor, destaca por su sentimiento sombrío, que tiene su expresión más típicamente schumaniana en la melodía del *adagio espressivo*. Un motivo inicial de la trompeta se repetirá en tres de los restantes movimientos. La «Tercera», conocida como «Renana», respira una colmada unidad de ambiente, con característicos elementos populares que ilustran lo que debe el Romanticismo alemán a este temple misterioso e indefinible del Rhin. Es especialmente digno de notar, al lado del vigoroso movimiento inicial, el trabajo contrapuntístico, macizo y tectónico, del tercer movimiento, con un individual tema, de carácter nuevo en Schumann, como «cantus firmus».

La **Cuarta Sinfonía** en re menor, no es en realidad, cronológicamente, la última. Schumann la escribió en 1841, la retocó posteriormente y no la publicó hasta 1851. Esto se explica por el escaso éxito de la primera versión, estrenada en Leipzig con el título de Fantasía Sinfónica. En su versión definitiva, recogió todos los sufragios, al ser presentada en Düsseldorf, en 1853, con el nombre de Cuarta Sinfonía.



En realidad, si nos atenemos a una formulación purista, el título originario cuadra mejor a la obra que el término de sinfonía. Es más, buena parte de las grandes formas schumanianas denuncian un verdadero carácter de romántica fantasía. Unas veces el compositor intenta ceñir al esquema clásico el caudal espontáneo de su inspiración, otras —como es el caso que nos ocupa— el impuso vital de las ideas musicales parece predominar sobre todo patrón rutinario.

En este sentido la **Cuarta Sinfonía** es inequívocamente romántica, por dos razones: su escritura de un solo trazo, en una progresión que incluso atenúa la separación de los movimientos, concebidos sin interrupción, y la unidad externa de todas las partes, de modo que la totalidad de los movimientos tiene su origen en el núcleo temático del primero. En este sentido Schumann anuncia la forma cíclica de César Franck y sus discípulos. La literatura teórica de esta escuela se aplicó, como es sabido, con voluntarioso y tenaz afán, en descubrir toda clase de antecedentes cíclicos en la obra de Beethoven. Sería absurdo negar la existencia y profundidad de esta dialéctica temática beethoveniana, pero, en último término, en las obras de más difícil entendimiento, se realiza en un plano que permanece, para el simple auditor, escondido y aun secreto. Por el contrario, en la sinfonía que nos ocupa, el oyente percibe sin dificultad la relación temática de todo el material con los motivos expuestos primeramente, por más que una ejemplarización musical, no posible en este espacio, podría profundizar sobre su alcance. De este modo, aun tratándose de un producto típicamente romántico, esta **Cuarta Sinfonía** se nos presenta como la más construida y desarrollada de su autor.

Sobre la cuarta cuerda de los segundos violines, aparece, en la introducción lenta, el primer elemento temático, elemento generador que se escuchará de nuevo en la romanza, después diluido entre las figuraciones del violín solista; también el «trío» del *scherzo* presenta una feliz variación rítmica del tema. El segundo elemento generador es un motivo de ocho semicorcheas de los primeros violines que entra en acción dos compases y medio antes del «stringendo» que prepara el tiempo rápido. De él nace directamente el tema principal de este *vivace* y sus reminiscencias o repeticiones más o menos textuales son constantes en toda la sinfonía.

La primera parte del *vivace* está dominada por entero por este tema. Así, una segunda idea que lo combina con un motivo rítmico de flautas y oboes, nos aparece más con carácter de sección conclusiva de la primera parte, que como el tradicional segundo tema contrastado. Empieza ahora un gran desenvolvimiento modulante, basado en el motivo característico, que pasa por todos los grupos instrumentales, y en dos nuevos motivos, el primero rítmico, expuesto por la madera, y el segundo melódico. Las modulaciones van de si bemol menor a fa sostenido mayor, sol sostenido mayor (la bemol), do sostenido (re bemol), re mayor, mi bemol, do, si mayor, para llegar, en fortísimo, a mi mayor. El curso tonal prosigue con la misma soltura, hasta alcanzar en piano, el la menor. Finalmente el segundo motivo melódico triunfa en la mayor, en un «tutti» brillante de la orquesta, y el motivo característico termina el movimiento en re mayor.

La *romanza*, en *lento assai*, merece su título por el carácter expresivo de su tema, presentado por el oboe solista y el primer violoncelo.

El *scherzo* nos presenta, entre los primeros violines y las violas, un característico tema ternario, cuyos tiempos fuertes son apoyados por el viento y el tímpani. El *trío*, con verdaderas sutilezas rítmicas, está emparentado con la parte central de la romanza, que desciende a su vez del primer tema generador. *Scherzo* y *trío* se repiten antes de la coda, en «poco ritenuto», en donde va apagándose el ritmo en los clarinetes y fagotes, unidos a las violas y violoncelos, sobre los «pizzicati» de los contrabajos.

Sin interrupción un *lento* introduce el movimiento final, con el mismo motivo del «stringendo» de la primera introducción, sobre unos tonos en Coral del metal. La primera idea del último *vivace* une el motivo característico al motivo rítmico del desarrollo del primer movimien-

to. En el puente hacia la segunda idea aparece el motivo que ha de constituir el estrecho final (un intervalo de octava). La segunda idea está formada por la cabeza del motivo anterior y un ritmo secundario del primer movimiento. De ella se nutre el desarrollo, que luego toma el motivo del estrecho y prosigue con estos elementos hasta la coda, que presenta un nuevo tema que se acelera progresivamente y se enriquece con reminiscencias del motivo del trío y con el del estrecho, con el que concluye la sinfonía en la tonalidad de re mayor. Esta final ascensión de «tempo», temática y dinámica, constituye otro rasgo inequívoco de la auténtica ascendencia romántica de esta Fantasía Sinfónica de Robert Schumann.

Mussorgsky-Ravel ✶ Cuadros de una exposición

La obra de Moussorgsky ha influido muy concretamente sobre importantes compositores de nuestro siglo, desde Claude Debussy, en primer lugar por su absoluto antiacademicismo (Moussorgsky era un compositor instintivo, libre de toda influencia de escuela y particularmente de la tradición germánica contra la que reaccionó el impresionismo francés), después por el frescor y la autenticidad de su inspiración popular y su explotación del sustrato modal del folklore ruso, de la que habían de nacer unas formas armónicas de total audacia y novedad.

Los **Cuadros de una Exposición** —a cuya popularidad también han contribuido la creadora e insuperable versión orquestal de Maurice Ravel— constituyen un ejemplo de la validez de una música en gran parte descriptiva, cuando el refinamiento, la musicalidad, el color y, en suma, el interés puramente musical, pueden hacer olvidar completamente sus aspectos anecdóticos y exteriores.

Aspectos anecdóticos, por otra parte, que provienen más de la imaginación musical del compositor que de una inspiración figurativa en las pinturas de Víctor Hartmann (acuarelas, proyectos, maquetas para el teatro, etc.), en realidad muy rudimentarias si las consideramos como fuentes de inspiración para Moussorgsky. Porque de hecho el contenido de estos Cuadros musicales no tiene más que una relación lejana con lo descrito y el protagonista es este singular visitante-compositor que se pasea por las salas de la exposición y más tarde restituye psicológicamente sus impresiones, al modo de los grandes frescos históricos. Así los esbozos y proyectos del arquitecto Hartmann no tienen materialmente más que una relación lejana con lo descrito por la música. Esta participación de la persona de Moussorgsky tiene su equivalente musical concreto en el tema de la *Promenade*, que se parece bastante al que cantó el pueblo ruso para glorificar al zar Boris después de su coronación, y que aparece irregularmente a lo largo de la obra, circunstancia que le confiere evidente variedad y un cierto ritmo. Este tema está cada vez modificado en función de la impresión que el compositor acaba de recibir: es melancólico después del *viejo castillo*, recogido después de las *catacumbas*, otras veces es rústico, animado o ausente.

Brahms fraccionaba sus temas en fragmentos, gracias a los cuales fabricaba motivos enteramente distintos. Moussorgsky se libra a juegos similares, partiendo de una larga frase musical fácil de desarticular. En este sentido amplio, cada fragmento suele ser una cierta variación del tema de la *promenade* y así sigue estando el compositor en el centro neurálgico del contenido musical, perdido en los sueños que le sugiere el pasado (*el viejo castillo*); exaltado por el espectáculo del trabajo y la miseria (*Bydlo*) o electrizado por una diablería popular (*ballet de los polluelos en su cáscara*). Unos grandes acordes litúrgicos restituyen la emoción en las *catacumbas*, mientras que una dualidad temática inspira la escena de *Goldenberg y Schmuyle*. La tradición popular manda de nuevo en la fogosa improvisación de *la cabaña sobre patas de gallina*. Finalmente era necesario para concluir una coronación gran-

PROGRAMAS

I

Don Juan, op. 20 ✦ STRAUSS

Sinfonía núm. 4, en re menor, op. 120 ✦ SCHUMANN

Lento assai. Vivace
Romanze (lento assai)
Scherzo
Lento. Vivace

II

Cuadros de una exposición ✦ MUSSORGSKY-RAVEL

"Promenade". Gnomos. "Il vecchio castello".
Tullerías. Bydlo. Ballet de los pollos en sus cáscaras.
Samuel Goldenberg y Schmuyle.
El mercado de Limoges. "Catacumbae, Sepulchrum Romanum".
"Cum mortuis in lingua mortua"
La cabaña sobre patas de gallina. La gran puerta de Kiev

MARTES, 20 DE MARZO A LAS 22,15 H.

I

Egmont, op. 84 ✦ BEETHOVEN

Sinfonía núm. 91 ✦ HAYDN

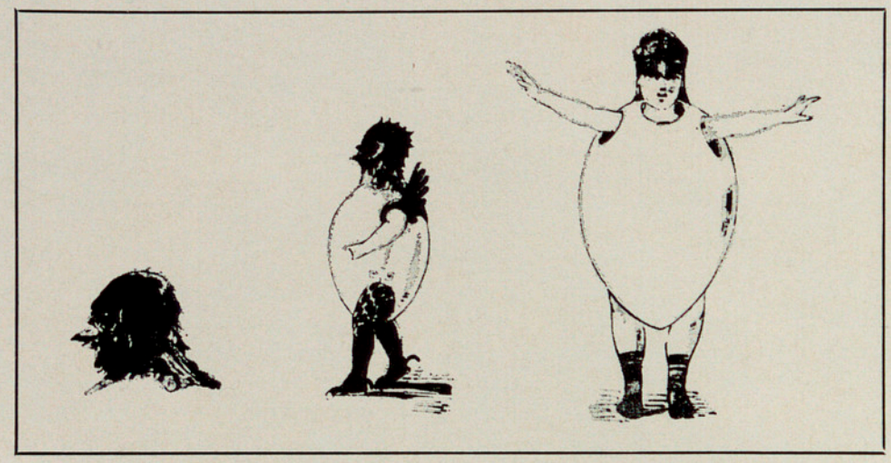
Largo. Allegro assai
Andante
Minuetto e Trio un poco allegretto
Finale vivace

II

Sinfonía núm. 5, en mi menor, op, 64 ✦ TCHAIKOWSKY

Andante. Allegro con anima
Andante cantabile con alcuna licenza
Valse (Allegro moderato)
Finale (Andante maestoso)

MIERCOLES, 21 DE MARZO, A LAS 22,15 H.



"Ballet de los polluelos en sus cáscaras" Uno de los cuadros de Hartmann que inspiró la obra de Mussorgsky

diosa que sirviera de soporte a la simplicidad de los principios musicales y temáticos de los Cuadros: esta es la función de *la gran puerta de Kiev*, inspirada en una extraña maqueta, falsamente rusa, imaginada por Hartmann.

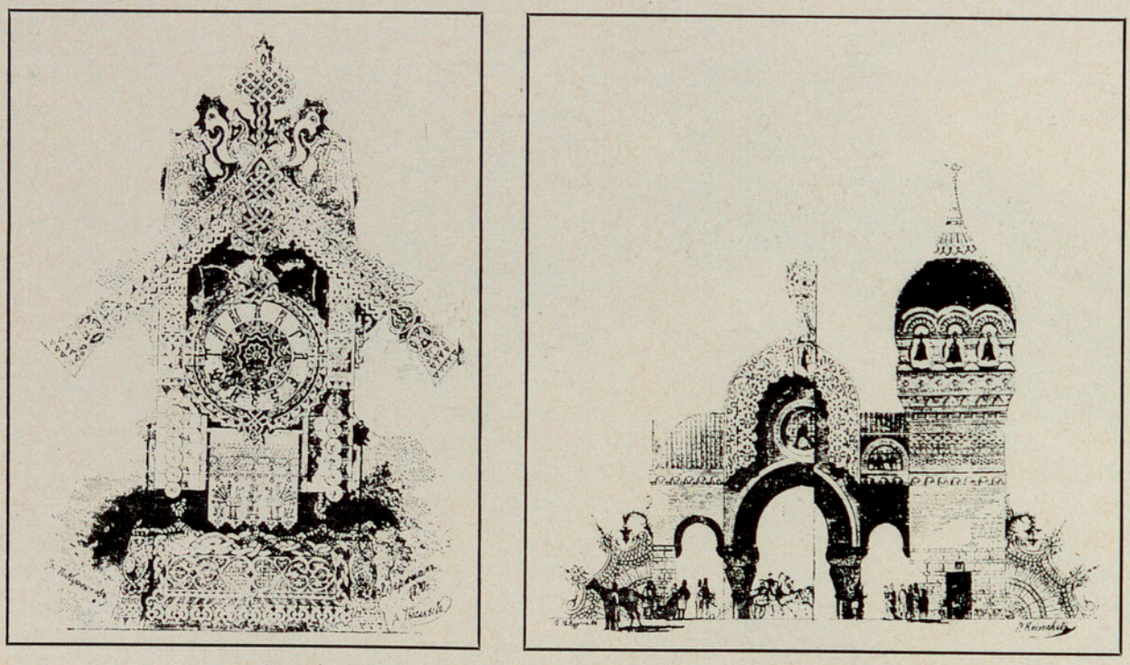
Gnomo, Tullerías y *El mercado de Limoges*, parecen destacarse de este conjunto. De hecho esta diferencia obedece a un principio dramático de Moussorgsky, según el cual la realidad bruta debe manifestar alguna vez su presencia. Así estos dos últimos fragmentos citados, a pesar de haber sufrido las mismas idealizaciones que los otros, son más netamente descriptivos que el resto.

Por todo ello, los **Cuadros de una Exposición**, concebidos en primera persona, se apartan de lo fotográfico y pintoresco, para revestir los caracteres mayores del arte de Moussorgsky. En el plano humano, el compositor, infiel a los «cuadros», sublima en un terreno más elevado su inquebrantable amistad por Hartmann, sentimiento inalterable incluso después de la muerte. Como obra a la memoria de un amigo desaparecido, los **Cuadros** presentan una rara serenidad, serenidad paradójica en donde otro compositor habría escrito probablemente un «Réquiem». Pero, en palabras de Marcel Marnat, también Moussorgsky, aquí, «antes que en los «Cantos y Danzas de la muerte», ha objetivado una de sus tenaces obsesiones».

Hoy tomaremos contacto con los **Cuadros** a través de una versión orquestal. De todas formas es de justicia reivindicar el valor de su escritura pianística original, cuya ausencia de retórica pianística ha chocado y sorprendido en más de una ocasión. Así incluso podemos encontrar el caso de una versión personal de Horowitz, profundamente modificada, que no ha dejado de encontrar aplauso en ciertos círculos.

Una cita de Tristán Klingsor nos puede hacer entrar en esta absurda polémica. «El estilo de Moussorgsky no es el de un orquestador, ni el de un pianista. Lo que el compositor modela es la materia sonora. No pretende escribir un ejercicio brillante para los dedos a lo Balakirev. Solamente quizás *El Mercado de Limoges* se acerca al piano de un pianista. Fuera de ello, ningún paso ingenioso del pulgar, es toda la mano la que se mueve sobre las teclas para colocar acordes de cuatro notas. Cuando éstos se suceden en un ritmo de corcheas y la ejecución se hace difícil, el compositor suprime las notas accesorias para conservar sólo los extremos. Es el oído el que debe restablecer las notas solamente sugeridas. Lo único que queda de pianístico son estas masas simultáneas de notas, a dos manos, con un vacío más o menos grande entre el grave y el agudo, cosa no molesta en el piano en donde resuenan todos los armónicos. Es más, Moussorgsky usa frecuentemente otro procedimiento opuesto: anota largas frases en octavas, sin ninguna armonización».

El compositor ha rehusado escribir una música banalmente pianística por la simple razón de que quería decir otra cosa. Es evidente



"La cabaña sobre patas de gallina" y "La gran puerta de Kiev"
Son otros cuadros realizados por Hartmann en 1870.

que esta escritura de los **Cuadros** es la misma que la del «Boris» o la de las «Melodías». De acuerdo con esta estética de melodías hay que escuchar los **Cuadros** y por su sustrato popular rústico, hay que entender el absoluto antiacademicismo de su armonía y sus enlaces acórdicos, que en su tiempo pudieron extrañar, si se quiere hacer justicia a su extraordinaria densidad humana y musical.

De acuerdo con una petición de Serge Kussevitzky, Ravel decidió dar a la obra de Moussorgsky un ropaje instrumental, en una de las transcripciones más admirables y más famosas de toda la historia de la música. Admirable por el dominio orquestal, por su incomparable paleta impresionista, y sobre todo por su fidelidad literal y espiritual a la obra de Moussorgsky, que le llevó, cuando convenía, incluso a apartarse de su propia estética para penetrar con toda profundidad en el mundo de Moussorgsky, cuyo estilo directo y naturalista difiere tanto de su propio mundo, minucioso, preciosista y cartesiano.

Beethoven ✦ Obertura de Egmont, Op. 84

Consciente o inconscientemente, la obra de Beethoven tiene, aun en la pura acepción de estilos musicales, un carácter casi profético para la música del futuro. Si los románticos de las generaciones siguientes no estaban en condiciones de continuar el camino abierto por el mundo de sus últimos cuartetos, sonatas y sinfonías, por su especialísima circunstancia histórica y espiritual, y la música tuvo que esperar que los llamados clásicos del siglo XX se las emprendieran con esta labor, el compositor pareció también adelantarse a sus sucesores inmediatos que explotarían los recursos de la idiosincrasia del piano en pequeñas formas románticas, y finalmente también una importante vertiente de su obra anticiparía este sinfonismo romántico que se concentraría más que en la sinfonía, en lo sinfónico, con el poema sinfónico y la obertura dramática.

La antigua obertura, como simple y formularia introducción a una suite o una ópera, luchará para presentar, en lo espiritual y en lo temá-

Sellos emitidos por la república de Austria, conmemorando el segundo centenario del nacimiento de Beethoven.

1770 L. van Beethoven 1827
3.50 S
REPUBLIK ÖSTERREICH
F. G. WALDMÜLLER 1970 A. PILCH R. TOTH

tico, una síntesis del contenido del drama. Este proceso histórico, si incluimos en él los primeros síntomas esporádicos de la tendencia, es lento y largo. Pero rasgos de la misma obra de Beethoven parecen sintetizar significativamente esta tendencia. Nos referimos al revelador contraste que existe entre las tres 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).

La obertura de Beethoven, aun como forma independiente, une lo romántico de pretender sintetizar un conflicto, al orden técnico de la forma sonata, más o menos quebrada por alusiones concretas y figurativas a la acción. El «Fidelio» y las tres versiones de «Leonora», guardan una estrecha relación con la ópera. Por el contrario «Coriolano», por ejemplo, es un preludio para una acción dramática inexistente musicalmente. «Egmont» tiene algo de una y otra cosa, pues fue compuesta como el primer fragmento de unas ilustraciones musicales para el «Egmont» de Goethe, en una serie que incluye nueve números, que desgraciadamente se incluyen con poca frecuencia íntegros en nuestros programas sinfónicos.

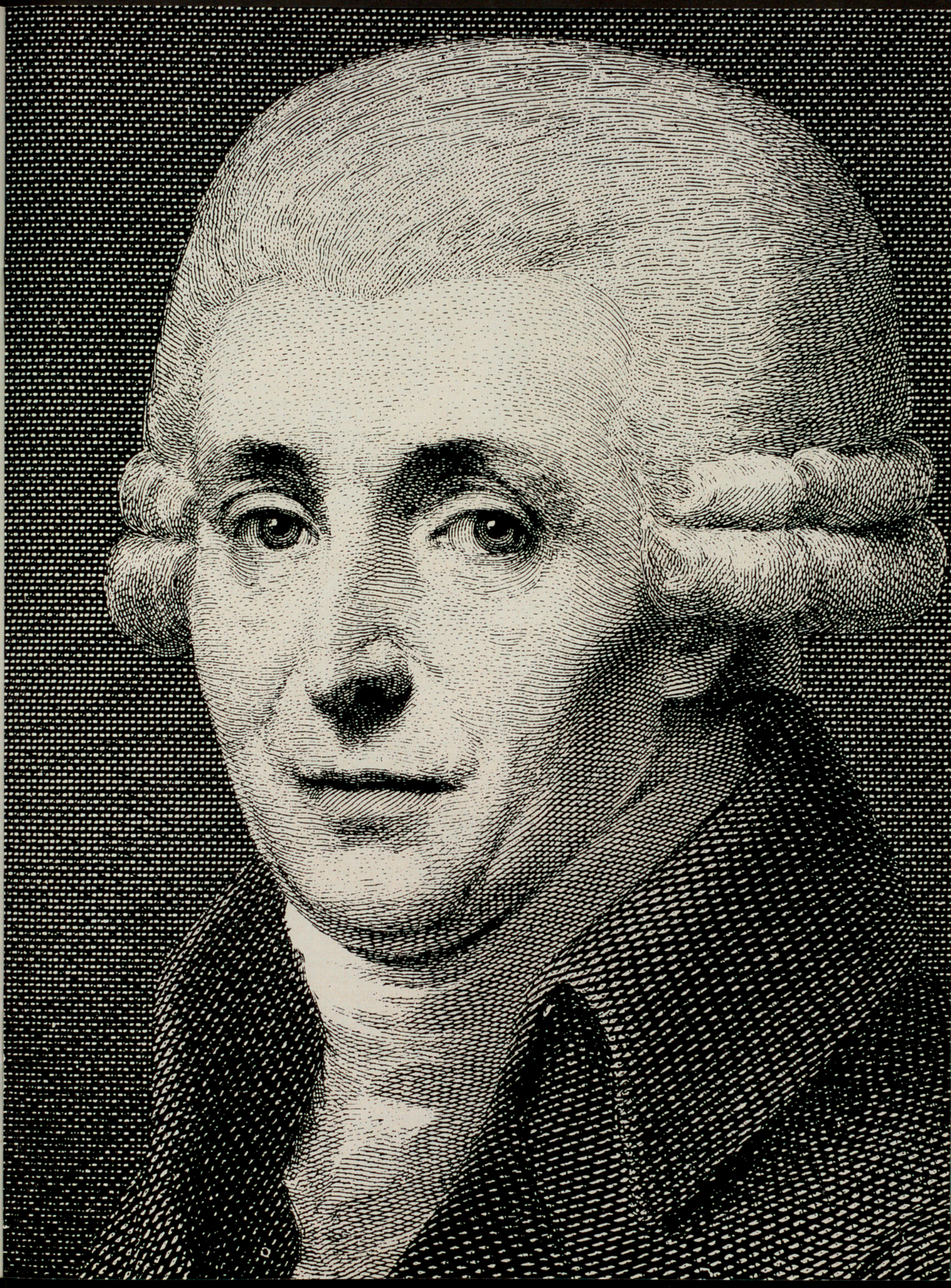
Como en «Fidelio», que es una glorificación del amor conyugal pero también muy especialmente un grito contra la tiranía, el contenido de Egmont parece cargar su peso específico en el contraste entre la tiranía de los españoles y la esclavitud de los hombres de los Países Bajos, coexistiendo con una trama amorosa entre Egmont y Klärchen.

La obertura comienza por una sucesión de portentosos acordes, reveladores de la dura severidad de los opresores. Después de un nervioso *allegro*, este tema vuelve a escucharse en normales funciones de idea secundaria, seguido, como respuesta, de una suplicante frase de la madera. Siguen unas modulaciones que conducen a un desarrollo, cuyo creciente drama prepara el camino a la victoriosa sinfonía final, precedida de ocho compases en pianísimo de la madera. La música de este singular epílogo es la que se escucha durante el desenlace del drama. Aquí se presenta en una ascensión dinámica, sobre el trémolo del tímpani y con una figura característica de los violines, que desemboca en triunfales fanfarrias de esperanza y libertad.

Haydn ★ Sinfonía Núm. 91

La imagen de un Haydn, teórico lúcido de una estética nueva, no resiste el examen más superficial. El cuarteto, la sinfonía y en general todas las formas de la música instrumental que él cultivó, lo mismo que su lenguaje particular, fueron creados en el período que precede al suyo. Lejos de aparecer a los ojos del historiador como un visionario al estilo de Philippe de Vitry, Rameau o Schoenberg que, en un momento dado, haciendo inventario de las adquisiciones del pasado, lo ponen todo en tela de juicio en nombre de tendencias implícitamente comprendidas en la música de su época, y que por la fuerza de sus razonamientos, desarrollando estas tendencias hasta sus límites extremos, construyen una verdadera «ars nova», Haydn se nos presenta desde un principio como un artista que se pone simplemente a trabajar con los materiales que le han proporcionado sus predecesores inmediatos. Así se expresa en un lenguaje sólidamente establecido, cuya evolución continuará perfeccionando hasta extraer el máximo de sus resortes. Lejos de ser un teórico o un precursor, constituye el mismo tipo del gran clásico, cuya actividad no contribuirá a crear una nueva materia sonora, sino simplemente un juego de ideas en el interior de un idioma sólidamente establecido.

Podríamos resumir así este juego de ideas en el interior de un idioma establecido: la necesidad de que el oído relacione lo que oye en un momento dado y lo que ha oído antes es tan real en la melodía como en la armonía, en dos compases o en una frase completa. El problema —si Haydn se lo hubiera planteado conscientemente— podría



plantearse así: dado cualquier elemento musical, reproducirlo con unas mutaciones que alterando la forma para hacerlo fecundo, guarde no obstante lo esencial de él, para que el oído pueda atenerse al modelo que se le ha dado.

La mutación melódica es un elemento legítimo e indispensable de la fuga y la polifonía imitativa en general. Haydn ampliará el procedimiento, entre el modelo y las imitaciones se manifestarán diferencias mayores y más sustanciales, abarcando el campo armónico, melódico, rítmico y agógico, en unos esquemas heredados de estructuras temáticas y evoluciones tonales. Pero el principio de la técnica haydiana sigue siempre siendo fiel a esta elemental y sagaz descripción de Stendhal (Vida de Haydn): «Empieza por la idea más insignificante, pero poco a poco esta idea toma una fisonomía, se refuerza, crece, se extiende y, ante nuestro asombro, el enano se convierte en gigante».

Los treinta y seis primeros cuartetos constituyen el banco de ensayo de su trabajo técnico: esquemas musicales, figuras idealizadas de una geometría sonora, de los que se servirá más tarde como guión o formulario. El cuarteto de cuerda siempre será para el compositor el terreno propicio de una creación libre, completamente idónea para su verdadera naturaleza musical, más racional que instintiva. Por el contrario, las sinfonías, de una manera general acusan más la existencia de ciertas obligaciones profesionales, según deseos y mandatos concretos de sus patronos.

De las ciento cuatro sinfonías de Haydn, sólo una mínima parte son habituales a los programas de nuestros conciertos. Aunque sea inevitable que su valor absoluto presente desigualdades, tampoco podemos pretender agotar sus riquezas en unos pocos títulos archiconocidos (Londres, Oxford, El reloj, Golpe del timbal, etc.). Como terreno más circunstancial, de este caudal de sinfonías, podemos entresacar numerosos ejemplos en que el compositor parece abandonar el curso exhaustivo de sus procedimientos habituales en el cuarteto, sin llegar a su realización total. De una manera general, sólo a partir del grupo de sinfonías parisienses de 1784-86 y sin excepción en las últimas sinfonías londinenses, podemos hablar de esta insuperable perfección formal, en el conjunto y el detalle, que responde a una plenitud técnica y espiritual, del todo rigurosa, pero también espontánea.

Con anterioridad, el compositor, en terreno espiritual, ha experimentado esta fecunda crisis romántica, común a otras obras del siglo XVIII austríaco, que constituye el momento dionisíaco de un maestro esencialmente apolíneo. La trascendencia de su alcance puede ser más o menos discutida, pero quedará definitivamente incorporada al sustrato expresivo de su personalidad.

Por lo demás, del análisis minucioso de la dialéctica temática de estas absolutamente perfectas sinfonías londinenses, entre las que la **Sinfonía n.° 91** (1788), contemporánea de la «Oxford», está cronológicamente cercana, nos hace intuir y casi descubrir un método personal muy concreto, una receta casi infalible, secreto de la profundidad y perfección haydianas. ¿Qué investigador, apoyándose en una frase sibilina de Stendhal en la ya citada vida de Haydn, podrá encontrar un día unas relaciones exactas en la dialéctica técnica haydiana, análogas a las de unos procesos matemáticos complejos, hoy completamente claros para esta ciencia?

La cita exacta del pasaje de Stendhal a que nos hemos referido es como sigue: «Haydn aplicaba una regla singular sobre la cual no os puedo precisar más que el compositor nunca había querido confesar en qué consistía. Sin duda conocéis demasiado las artes para que tenga que recordaros que los escultores griegos poseían ciertas reglas invariables de belleza, denominadas "cánones". Estas reglas se han perdido y sobre su existencia pesa una profunda oscuridad. Parece que Haydn encontró para su música una cosa semejante. El compositor Weigl, pidiéndole un día ciertas reglas, no pudo obtener más que esta respuesta: "buscad y encontraréis"... En cuanto a Haydn, cuyo corazón era el templo de la lealtad, todos los que lo conocieron saben que poseía un secreto que nunca quiso revelar.»

Haydn y Mozart. La impresión que el genio de Mozart ejerció en el ánimo de Haydn llegó a tal extremo que, cuando la Opera de Praga pidió a Haydn una ópera, éste rehusó diciendo que mucho más calificado que él para este trabajo era el "gran Mozart".

Tchaikowsky ✶ Sinfonía Núm. 5 en mi menor

Los musicólogos rusos actuales, fieles a unas doctrinas estéticas oficiales y a una valoración concreta de los músicos nacionales de su país, consideran a Tchaikowsky como el verdadero sucesor de Glinka, que aunque externamente haya permanecido alejado del grupo de los cinco (Glinka, Moussorgsky, Borodin, Cui y Rimsky) no obstante su música permanece íntimamente unida a sus ideales y su obra se presenta construida casi exclusivamente sobre la música popular, aunque ésta parezca más bien yuxtapuesta a aquélla. Según este punto de vista, sería el carácter nacional lo que ha valido a Tchaikowsky su difusión universal, que ha hecho creer con exceso en una orientación occidental de su obra.

Los críticos europeos suelen ser al respecto menos radicales (sin negar el carácter eminentemente ruso del compositor). A este respecto, reproducimos la opinión de Adolfo Salazar: «Entretanto, los últimos reflejos del Romanticismo hacen su vía. El sinfonismo alemán invade toda Europa y pasa al mar. Los músicos nacionalistas que, como los rusos, cultivaban un arte de bazar oriental, so pretexto de color orquestal y colores de todas clases, se ven pospuestos a un arte menos patriótico, seguramente, que el de ellos, pero de mucha más categoría. En el teatro, Tchaikowsky cultiva la ópera nacional, desde el «Pan Voievoda» que es de 1869, y «Eugen Oneguin» (1881), la ópera histórica («La Pucelle d'Orleans», basada en Schiller), la ópera romántica («Mazeppa» de Puschkin, 1884) y el drama verista («La Dame de Pique» estrenada en 1890, donde puede encontrarse un punto de arranque al melodismo del verismo italiano). Más pintoresco en sus «ballets», y más ruso, todo su teatro es apenas conocido en el occidente de Europa. La gloria de Tchaikowsky, con todo, se basa en sus sinfonías y poemas sinfónicos, fantasías y oberturas de neto entronque romántico. Menospreciadas hace algunas décadas, precisamente por su inmensa popularidad, por su democratismo que reproduce en los últimos años del siglo la función social de la sinfonía de Beethoven en sus décadas centrales, vuelve a verse hoy la gran categoría de este músico, cuyo antagonismo con el grupo nacionalista de San Petersburgo le puso al otro lado de esta corriente; mas sin razón, tampoco, porque si Tchaikowsky es un gran sinfonista de las postrimerías del Romanticismo, es también un gran músico «ruso» con todas sus consecuencias. Sinfonista romántico y no post-romántico, porque no reacciona contra el Romanticismo, como Brahms, y no intenta una vuelta al orden, sino que sigue en su expansión más generosa el derramamiento lírico de la última etapa romántica. En este sentido, sus sinfonías, con su elocuencia un poco gárrula a ratos, siempre noble y cordial, a veces profunda, son la coronación del arte sinfónico en sus grandes formas cerradas, con que el siglo XIX clausura su maravillosa gesta musical.»

Si conocemos a Tchaikowsky primordialmente como sinfonista, queremos en primer lugar referirnos a su orquesta. Su instinto orquestal es infalible: Strawinsky y Shostakovitch deben mucho a su modelo. Quizá menos brillante que Rimsky-Korsakov, su orquesta no se queda atrás en cuanto a equilibrio sonoro y potencia de expresión. Una obra de Thaikowsky se identifica al momento por su preferencia por la utilización del registro grave de la madera. Es justamente el clima sombrío que obsesiona al músico y que incluso resuena de repente en sus obras de inspiración alegre. Tchaikowsky no fuerza nunca las sonoridades y parece tener una inclinación para la trompa solista, tratada unas veces en un clima discretamente meyerbeeriano, como en el comienzo de la Cuarta, y otras con calidades románticas y weberianas, como en el andante de la Quinta. Finalmente diremos que son raros los compositores que hayan hecho cantar las cuerdas con tanto calor como él.

En la música rusa de la época podemos detectar dos corrientes opuestas y complementarias, la del grupo nacionalista, interesado sobre todo en las relaciones entre la música y la palabra, y atraídos por moti-

Uno de los últimos retratos de Tchaickowsky

vos épicos, populares y orientales, sin prestar demasiada atención a la forma sinfónica, sustituida frecuentemente por formas rapsódicas, suites y variaciones, y un grupo de compositores más formalistas y sinfónicos, entre los que se cuentan, al lado de Tchaikowsky, Borodin y Balakirev. En sus sinfonías, Tchaikowsky adaptó a la sensibilidad rusa los conceptos esenciales de la escritura alemana postmendelssohniana.

Una especie de fiebre literaria romántica ha comprometido quizá la reputación, en ciertos círculos, de sus tres últimas sinfonías, por otra parte las más populares. El compositor, que no comprendía la música como un simple «juego de sonidos sin finalidad», nos ha dejado incluso, en una carta, el programa general de la Cuarta. Así una referencia al contenido extramusical (o co-musical) de las tres últimas no nos parece fuera de lugar.

La sexta sinfonía es conocida por el sobrenombre de «patética», aunque las tres últimas se refieren al mismo contenido en tres planos distintos: el combate vano del hombre contra su destino. Esta lucha se lleva a término, en la cuarta, en el terreno de las realidades humanas, y en la «patética» en el terreno de los sentimientos y de las pasiones. La **Sinfonía en mi menor** presenta, en cambio, cuatro episodios de la impotencia espiritual del hombre, de la imposibilidad de recurrir a conceptos consoladores. En la cuarta, el destino era evocado por medio de trompetas apocalípticas, aquí, los cuatro movimientos aparecen ligados por un tema inmenso, majestuoso como un gran río. Ningún elemento teatral, sino solamente una suerte de canto fúnebre para el espíritu, que enseña que el único elemento positivo está en la aceptación de lo inevitable.

LLUÍS MILLET

DANONE

HOMBRES SANOS EN CASA

LO MAS NATURAL

NEW PHILHARMONIA ORCHESTRA DE LONDRES

Leader: DESMOND BRADLEY

Presidente honorario: DR. OTTO KLEMPERER

PRIMEROS VIOLINES
Desmond Bradley
Ernest Scott
Kathleen Sturdy
Leslie Child
Thelma Paige
Lawrence Lea
Ivan Smith
Mary O'Brien
Jessie Hinchliffe
Geoffrey Creese
Christine Read
Jacqueline Ward
Eleanor St George
Ronald Good
Sergei Bezkorvany
Antony Beaumont

SEGUNDOS VIOLINES
Gillian Eastwood
Ian McDonough
John Allan
Iain Mackinnon
John G. Davies
Maurice Young
Brian Moyes
Olwen Castle
John Russell
Andrew Wickens
John J. Davies
Irene Spier
Robert Fleming
Deirdre Moody

VIOLAS
Herbert Downes
Albert Cayzer
Stephen Deak
George Robertson
Rachel Godlee
Katharine Hart
Nancie Brown
Arthur Kennedy
David Stobbart
William Jones
Elizabeth Watson

VIOLONCELOS
Norman Jones
Rowena Ramsell
Peter Beavan
James Christie
Patricia Benham
Stanley Mant
Eldon Fox
Laurence Cromwell
Graham Elliott
Brigitte Loeser

CONTRABAJOS
Gerald Drucker
Maurice Neal
Ian Hall
John Steer
John Walton
Neil Tarlton
John Honeyman
Robert Norris

FLAUTAS
David Butt
Clifford Seville

PICCOLO
Cecil Cox

OBOES
Richard Morgan
Michael Jeans

CORNO INGLES
Michael Winfield

CLARINETES
John McCaw
Basil Tschaikov

CLARINETE BAJO
Colin Courtney

SAXOFON CONTRALTO
Gordon Lewin

FAGOTES
Ronald Waller
Nicholas Hunka

CONTRAFAGOT
Dominic Weir

TROMPAS
David Cripps
Ian Beers
Robin Davis
Robert Relph
Joseph Currie

TROMPETAS
David Mason
Roy Copestake
Lawrence Evans

TROMBONES
Anthony Parsons
Roger Groves
Geoffrey Perkins

EUPHONIUM
Geoffrey Perkins

TUBA
John Jenkins

TIMPANI
Andrew Smith

PERCUSION
Michael Skinner
Alfred Dukes
Denis Blyth
Cecil Kearney
Ronald McCrea

ARPA
Cherry Isherwood

CELESTA
Michael Hyatt

LIBRARIAN
Clement Relf

PERSONAL MANAGER
Christopher Yates

ORCHESTRAL TRANSPORT
Anthony Farnell
Derek Beckley

COUNCIL: Lawrence Lea (Chairman), Ronald Waller (Vice-Chairman), James Christie, Roy Copestake, Richard Morgan, Gordon Pearce, Clement Relf.

GENERAL MANAGER: Gerald McDonald. ARTISTIC ADVISER: The Earl of Harewood

CONCERTS MANAGER: Sue Mallet.

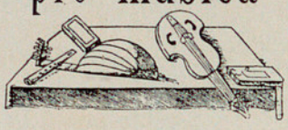
Mobles & Decoració
Casablancas

José Antonio
Primo de Rivera, 532

Telefon. 254 74 07

Barcelona 11

pro musica



PRÓXIMOS CONCIERTOS

CICLO DE ABONO

27 marzo 1973
22.30 h.

CAMERATA ACADEMICA DE SALZBURG
MICHAEL HÖLTZEL, director y solista
Programa MOZART: Sinfonía núm. 5, K. 22. – Concierto para violín núm. 5, K. 219. — Divertimento K. 136. — Sinfonía K. 201.

28 marzo 1973
22.30 h.

CAMERATA ACADEMICA DE SALZBURG
MICHAEL HÖLTZEL, director y solista
Divertimento, K. 137, MOZART. — Concierto para trompa núm. 2, HAYDN. — Nueva sinfonía de Lambach, MOZART. — Divertimento núm. 11, K. 251 para oboe y orquesta, MOZART.

13 abril 1973
22.30 h.

SOLISTAS DE ZAGREB
Concierto Grosso, CORELLI. — Concierto para dos violines, BACH. — Sonata núm. 1, ROSSINI. — Concertante Improvisaciones, KELEMEN. — Sexteto para cuerdas, MARTINU. — Danzas rumanas, BARTOK.

14 abril 1973
22.30 h.

SOLISTAS DE ZAGREB
Concierto Grosso (de Navidad), CORELLI. — Piezas de un concierto para violoncelo, COUPERIN. — Cuarteto concertante en fa, JARNOVIC. — Lamento, FRIBEC. — Suite para cuerdas, JANACEK.

23 mayo 1973
22.30 h.

ORQUESTA SINFONICA DE BOCHUM
OTHMAR M. F. MAGA, director
MARIA LITTAUER, piano
Concierto núm. 3 para piano y orquesta, BARTOK. —
Sinfonía núm. 4 (Romántica), BRUCKNER.

24 mayo 1973
22.30 h.

ORQUESTA SINFONICA DE BOCHUM ..
OTHMAR M. F. MAGA, director
MARIA LITTAUER, piano
Sinfonía núm. 35 «Haffner», MOZART. —
Concierto en sol mayor, RAVEL. — Séptima Sinfonía, DVORAK.

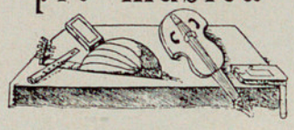
PALACIO DE LA MÚSICA

J. ROCA

JOYERO

BARCELONA

pro musica



DOS EXCEPCIONALES CONCIERTOS FUERA DE ABONO A CARGO DEL

NEW PHILHARMONIA CHORUS, de Londres

y la

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dirección

RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

7 mayo 1973 NEW PHILHARMONIA CHORUS, de Londres
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
ANGELES CHAMORRO, soprano
ALICIA NAFÉ, mezzo
JULIÁN MOLINA, tenor
RAIMUND HERINCX, barítono
Director: RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

Programa:

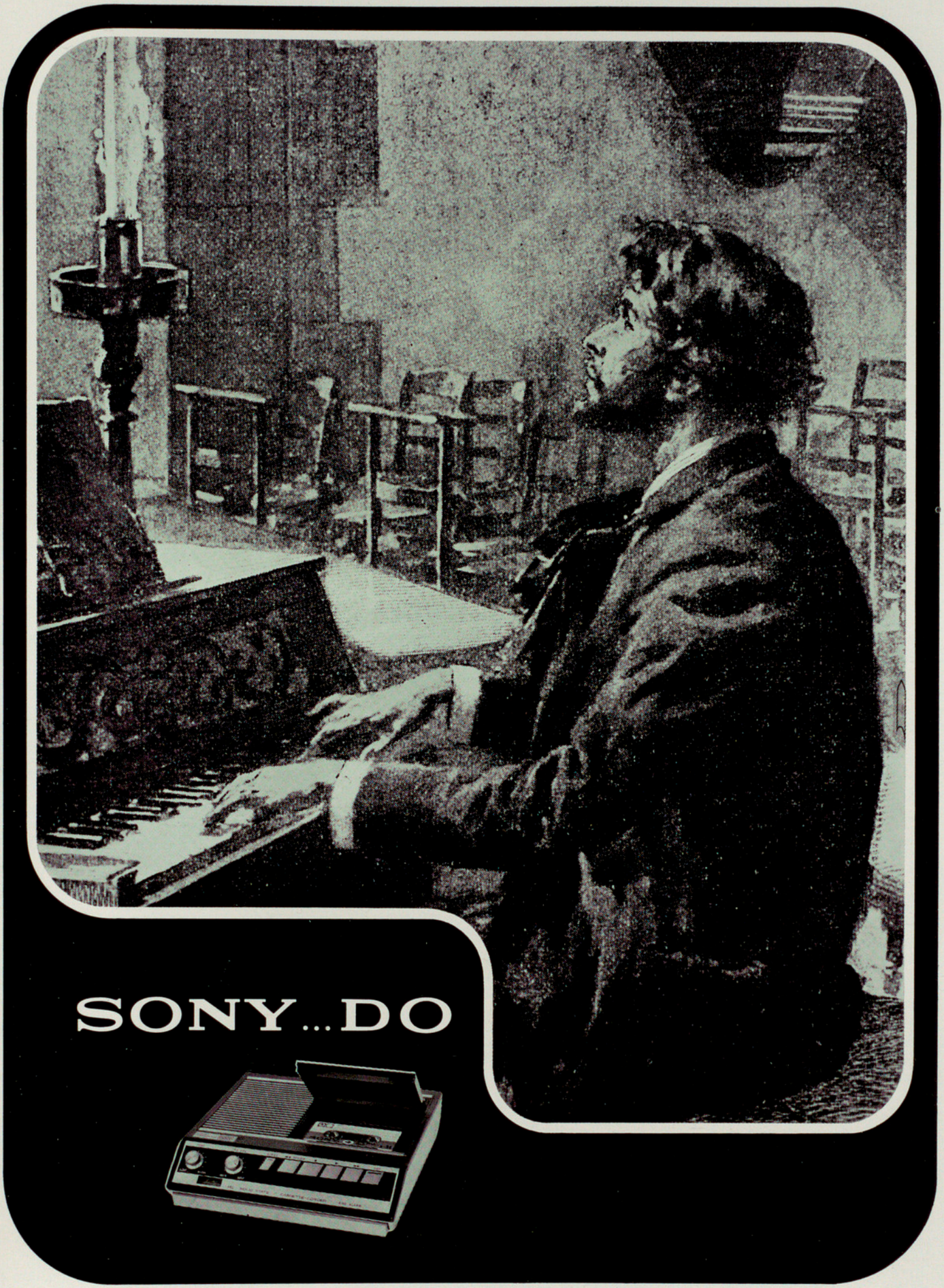
Missa en do mayor, op. 86	BEETHOVEN
El festín de Baltasar	W. WALTON

8 mayo 1973 NEW PHILHARMONIA CHORUS, de Londres
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
TERESA ZYLIS-GARA, soprano
SIEGMUND NIMSGERN, bajo
MONTSERRAT TORRENT, órgano
Director: RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

Programa:

Requiem	BRAHMS

PALACIO DE LA MUSICA



SONY

Radios / Televisores / Magnetófonos / Magnetoscopios / Alta Fidelidad

© MMLB Banco de Bilbao 73-B A.B.E. n.º 9121/2

Estamos dando un buen baño a las viejas ideas.

Creemos que un banco es ante todo un equipo humano, profesional y responsable, cuya misión más importante es dar servicio a todo aquél que lo necesite.

Así trabajamos. Con este espíritu hablamos con nuestros clientes. Y nos entendemos muy bien.

Venga detrás del surtidor.

Descubrirá un panorama agradablemente refrescante.

BB

BANCO DE BILBAO

el Banco de la Plaza Cataluña.

26 oficinas en Barcelona, más de 400 en toda España y también en Francia e Inglaterra.
Oficinas de Representación en Alemania, Estados Unidos e Italia.

42171-2