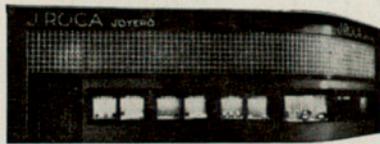


ARPPON

J. ROCA

JOYERO

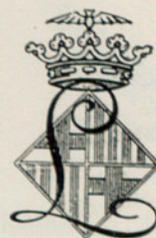


JOYERIA - PLATERIA - RELOJERIA
PASEO DE GRACIA, 18 - BARCELONA

Pulligan[®]

El jersei selecte

Fabricat per ISIDRE JOVER i C.^la, S. A.



EMPRESA JUAN A. PAMIAS

XVI TEMPORADA MUSICAL DEL PATRONATO
PRO MUSICA DE BARCELONA

163 CONCIERTO

JESSYE NORMANN

soprano

ORQUESTA CIUDAD
DE BARCELONA

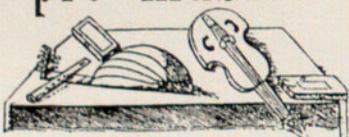
CHARLES VANDERZAND

director

VIERNES, 8 DE MARZO DE 1974, A LAS 22,15 HORAS

GRAN TEATRO DEL LICEO ★ BARCELONA

pro musica



En la portada:

"Wagner y los críticos"

(P. Lindau, E. Hanslick y L. Speidel)

Silueta de Otto Böhler.

Depósito legal B. 2.794 - 1974

FORUM MUSICAL •  publitempo
LLORET, INDUSTRIAS GRAFICAS - BADALONA

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 Nicanor Ancochea Hombravella
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 Eusebio Bertrand Mata
Don Rafael Bel Font
Doña Flora Bertrand Mata, Vda. de Rosal
Don Manuel Bertrand Vergés
Don Juan Bertrand Vergés
Excmo. Sr. Marqués de Bolarque
Don Antoni Botey Serra
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
Don Enrique Corominas Vila
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 Hereu
Excmo. Sr. Conde de Godó
Don Carlos González Azcona
Don Diego Grandes Angulo
Don Wolfgang A. Hartmann
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 M.^a Teresa Marca de Salvat
Doña Francisca Marcet, Vda. de Torredemer
Don Federico Marimón Grifell
Don José M.^a Mas Casals
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
Doña Carmen Puig de Viladomiu
Don Alberto Pujol Murtra
Don José María Pinilla
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 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
Don José Soldevila Armenteras
Doña María Soldevila, Vda. de Gomis
Don Francisco Soler Mauri
Don Santiago Soler Mata
Doña Jeannette Soler Rousselet
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
Doña Asunción Valls de Pi Figueras
Don Domingo Valls y Taberner
Don Félix Valls y Taberner
Don Domingo Vernis Bonet
Don Ignacio Vila Basté
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.
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

JESSEY NORMANN

Nació en Augusta (Georgia), EE. UU. A los dieciocho años empezó sus estudios en la «Howard University School of Music» de Washington, que dejó en 1967 con el grado de «Bachelor of Music». Seguidamente estudió con Alice Duschak (Conservatorio de Baltimore), con Pierre Bernac (Universidad de Michigan) y con Elizabeth Mannion.

Durante sus estudios actuó como solista en conciertos con orquesta y recitales. En septiembre de 1968 ganó el primer premio en el Concurso Internacional de Munich; ello le abrió las puertas de toda Europa. En 1969 realizó una gira por Alemania y en diciembre de este mismo año debutó en la Opera de Berlín, donde ha interpretado los papeles de Elisabeth en «Tannhäuser», Condesa en «Las Bodas de Figaro», Aida, etc.

En 1972 hizo su debut en la Scala de Milán como Aida y —el mismo año— lo realizó en Londres como Cassandra en «Los Troyanos». También ha intervenido, últimamente, en el Covent Garden como Elisabeth en una nueva producción de «Tannhäuser».

Jessye Normann se cuenta hoy día entre las más cotizadas «liederistas» del mundo. Ha dado recitales en las principales salas de concierto y ha intervenido en los más renombrados Festivales de Música de Europa (Berlín, Viena, Edimburgo, Lucerna, Aldeburgh, Bath, Praga, Barcelona, etc.), así como en los de Estados Unidos (Tanglewood, Los Angeles, etc.).

En 1971 firmó una exclusiva de grabación con el sello Philips, en el que ha realizado importantes registros de «lieder» (Mahler, Wolf, Schubert, etc.) y óperas (bajo la dirección de Hans Schmidt-Issersted, Colin Davis, etc.).



ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

La Orquesta Ciudad de Barcelona, que se presentó al público por primera vez durante el V Festival Internacional de Música en Barcelona, vino a llenar una necesidad imperiosa en el mundo musical barcelonés. Desde hace muchos años la Orquesta Sinfónica de la Ciudad ha sido el eje sobre el que ha girado toda la temporada musical de la capital catalana. La Orquesta Pau Casals y la Orquesta Municipal, cumplieron sucesivamente su misión canalizadora de voluntades e iniciativas. La existencia de estas orquestas, ambas con un brillante historial, abarca un amplio y fructífero período de la historia musical barcelonesa.

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

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

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



CHARLES VANDERZAND

Nacido en Bruselas, Charles Vanderzand inició sus estudios musicales en el Conservatorio de su ciudad natal. Se trasladó posteriormente a América, donde prosiguió sus estudios en Boston, bajo la dirección de Pierre Monteux.

Empezó su carrera de director en el Royal Opera, de Amberes. Poco tiempo después le fue ofrecida la oportunidad de dirigir diversos conciertos en el Teatro Real de Bruselas.

Charles Vanderzand es director habitual del Belgian Broadcasting System; su repertorio sinfónico es muy extenso y abarca de Mozart, Schumann y Beethoven a Gluck, Haendel, Gréty, Honneger, Poulenc... Especialista en la dirección de ópera, triunfó en el Teatro de la Opera de Bruselas con «Falstáf», «Aida», «Tosca», «La Flauta Mágica», «Fausto», «El rapto del serrallo», etc. Sus versiones de dichas óperas poseen un sello definido y propio, fruto de una identificación profunda con cada obra y cada estilo.

En el año 1967 realizó para la televisión una extraordinaria producción musical integrada por obras de Schumann y Beethoven, interpretadas, bajo su dirección, por la Orquesta Filarmónica de Bruselas. El éxito que con ello consiguió constituyó un verdadero acontecimiento artístico.

Durante la temporada 1967/68 actuó en Italia, donde dirigió varios conciertos y óperas. En 1968 sus grabaciones de obras de Mozart obtuvieron el Gran Premio del Disco.

Charles Vanderzand es conocido del público de Barcelona por sus reiteradas intervenciones en las temporadas de ópera del Gran Teatro del Liceo.

En el Palau de la Música Catalana —y en audición organizada por el Patronato Pro Música— Charles Vanderzand dirigió una memorable versión de concierto de «Parsifal», en el año 1969, con un rotundo triunfo de público y de crítica.





RICHARD WAGNER

Con Richard Wagner el ideario romántico conoce una de sus realizaciones más grandiosas. En cierto sentido su obra representa una cumbre, tal como lo entendía Oswald Spengler al decir que «Tristán» era la piedra gigantesca que cerraba la música occidental. Digamos, mejor, un período de la música occidental. En la génesis y consolidación de la obra wagneriana confluyen distintas influencias. El ejemplo de la tragedia griega propuesto como el modelo de un arte total en el que participan todas las artes particulares; la consideración paralela de las historias respectivas del teatro y de la música; la aportación ideológica de los pensadores románticos, en particular de Schopenhauer por la supremacía concedida a la música considerada como el lenguaje apropiado para adentrarse en el misterio del mundo. Estas influencias culturales podrían calificarse de extra musicales. Las propiamente musicales exigirían un inventario que excede el carácter y los límites de estas notas. Consignemos la influencia inmediata de Beethoven y de Weber y más tarde de Liszt; todo, proyectado sobre el fondo de más de doscientos años de música alemana.

Wagner concebía la obra de arte total como un drama musical en el que poesía y música coexistían indisolublemente unidos como pueden estarlo el cuerpo y el alma. Había que substituir la ópera de su tiempo por el drama con música tal como lo habían instituido los artistas florentinos a los que perteneció un Monteverdi que con sus obras había dado los pasos firmes por el recto camino. Después, el músico fue ganándose la supremacía en detrimento del poeta convertido en simple libretista subordinado a las exigencias del compositor y a la vanidad de los cantantes. En vano Glück había replanteado el problema en términos correctos y propuesto ejemplos convincentes. La ópera, incorregible, no se había dejado reformar. Según Wagner nunca la decadencia había sido tan manifiesta como en su tiempo. Decadencia que sintonizaba con la de un siglo materialista segregando una sociedad pragmática cada vez más hostil a la vida artística.

El momento era propicio. El clima romántico favorecía el advenimiento de una ópera nacional como se había visto con la aparición del arte weberiano, aunque, a decir verdad, en el caso de Wagner no se trataba tanto de nacionalismos —recurrió lo mismo a las leyendas celtas y latinas que a las escandinavas y teutonas— como de emanciparse de un «sistema» que parecía inherente a la escuela italiana. Después estaba el imperativo indisociable de su estética personal que obligaba a recurrir al mito, pues él estaba convencido de que el imperio de la música radica en el elemento «puramente humano» libre de cualquier contingencia histórica.

Sus primeras experiencias artísticas fueron teatrales, no musicales. En su ambiente familiar cuenta más el teatro que la música. Lee a Shakespeare y Schiller antes de descifrar las partituras de Beethoven. Siempre será un músico esencialmente dramático. Sin una situación dramática, sin imágenes plásticas, se encuentra desamparado. Por etapas llegará a encontrarse a sí mismo. «Rienzi», su primera gran obra, es tributaria de muchas cosas que después vituperará; Con «El holandés errante» empieza cristalizar su estética personal. Las dos obras siguientes «Tannhäuser» y «Lohengrin» señalan progresos decisivos, no sólo en el campo musical, sino en sentido total. Vienen entonces los años de exilio que serán cruciales. Alejado de los teatros alemanes, en el retiro de Zurich, tendrá lugar aquella mutación extraordinaria por la que entrará en posesión de un estilo definitivo.

Son «El anillo del nibelungo», cuya composición interrumpe para dar paso a «Tristán e Isolda», sigue «Los Maestros cantores de Nuremberg» y termina con «Parsifal», obra que tiene todos los caracteres de una obra final. Definitiva, como puede serlo «La flauta mágica» en el caso de Mozart o la «Novena sinfonía» en el de Beethoven. Existe un arte wagneriano. Un léxico musical propio. A los medios descriptivos y pictóricos de la música romántica se suma la técnica sinfónica de Beethoven. Consigue un discurso musical que fluye continuo a base de unos motivos característicos de acusada personalidad, sometidos a las más sorprendentes metamorfosis armónicas, rítmicas, timbrísticas y traslaciones en el acento diná-

PROGRAMA

I

RIENZI (Obertura) ★ WAGNER

SIEGFRIED (Idilio) ★ WAGNER

CINCO CANCIONES A MATILDE WESENDONCK ★ WAGNER

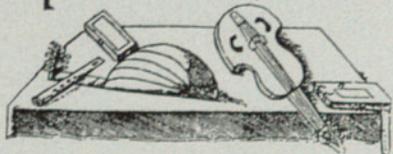
Der Engel
Stehe Still
Im Treibhaus
Schmerzen
Traüme

II

TANNHÄUSER (Obertura y escena del Venusberg) ★ WAGNER

TRISTAN E ISOLDA (Preludio y muerte de Isolda) ★ WAGNER

pro musica



EMPRESA JUAN A. PAMIAS

JESSYE NORMANN

soprano

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

CHARLES VANDERZAND

director

PROGRAMA

I

RIENZI (Obertura) ★ WAGNER

SIEGFRIED (Idilio) ★ WAGNER

CINCO CANCIONES A MATILDE WESENDONCK ★ WAGNER

Der Engel
Stebe Still
Im Treibbaus
Schmerzen
Traüme

II

TANNHÄUSER (Obertura y escena del Venusberg) ★ WAGNER

TRISTAN E ISOLDA (Preludio y muerte de Isolda) ★ WAGNER

VIERNES, 8 DE MARZO DE 1974, A LAS 22,15 HORAS

GRAN TEATRO DEL LICEO ★ BARCELONA

El Patronato Pro Música de Barcelona y la Empresa Juan A. Pamiás comunican que por causas ajenas a su voluntad y debido a dificultades en el envío de los materiales de orquesta, no es posible incluir, tal como estaba previsto en el programa, la "Escena del Venusberg" de TANNHÄUSER. Por lo tanto, la segunda parte del programa queda estructurada de la siguiente forma:

TANNHÄUSER (obertura)

TRISTAN E ISOLDA (Preludio y muerte de Isolda)

mico. Todo en función de las situaciones dramáticas, de las exigencias escénicas e incluso de las gesticulaciones de los actores. Nietzsche, en «El origen de la tragedia», sostenía que todo estaba en la orquesta y que, como en una pantalla aquel «todo» se proyectaba en el escenario en forma de representación. Explicación influenciada por las ideas de Schopenhauer, que Wagner cuidó muy bien de no contradecir, pero que no era del todo ortodoxa. Lo cierto es que en el arte wagneriano el ojo y el oído están igualmente captados con una fuerza extraordinaria, tal como se experimenta en cuanto se tiene la suerte de asistir a una buena representación de sus obras, cosa que muy raramente ocurre.

Nada indica mejor la enorme importancia del fenómeno wagneriano como el hecho incontrovertible de que resulte plausible hablar de música poswagneriana; de tal manera, casi todo, en estos dominios, quedó alterado por las aportaciones que han significado el «Anillo» y el «Tristán». La herencia wagneriana ha sido considerable, aunque el wagnerianismo como sistema haya resultado estéril. «Desconfiad de los wagnerianos», había dicho ya el propio Wagner. Y por descontado que amonestación semejante no reza en absoluto para todos aquellos músicos auténticos cuyo universo sonoro, en mayor o menor proporción, participa de aquella herencia: Hugo Wolf, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Richard Strauss en el ámbito de la música germana. A principios de siglo, sintonizando con el declive del romanticismo, empieza la reacción contra lo que para algunos se había convertido en una pesadilla que atentaba a su legítima libertad personal. Debussy presenta su «Pelleas» como un anti «Tristán». Irrumpen nuevas corrientes, pero aquí empieza otra historia que sería intempestivo contar, aquí y ahora, en unas notas al programa dedicadas a un concierto consagrado íntegramente a Richard Wagner.

Rienzi * Obertura

Wagner, a los veinticinco años, se sintió atraído por la grandiosa y enigmática figura de Cola di Rienzi, el soñador que en 1347 apareció en Roma ostentando el título de tribuno del pueblo en un intento de restablecer la grandeza del antiguo Imperio. Soñaba con salvar a la Italia dividida evocando su glorioso pasado. Empresa tan heroica como desesperada en la que perdió la vida. Wagner, con una arrogancia y ambición que sorprende dada la situación en que se encontraba entonces, dispuso una obra en cinco actos de una extensión sin precedentes, con un montaje complicado que requería la puesta en escena de la Roma imperial, el incendio del Capitolio, grandes multitudes y cantantes muy dotados. No obstante salió el empresario dispuesto a asumir los riesgos del estreno, el cual tuvo lugar el 20 de octubre en Dresde. Y fue un éxito. Wagner se había propuesto triunfar batiendo a Meyerbeer en su propio terreno y lo había conseguido. En su «Rienzi» encontramos un conglomerado de Meyerbeer, Donizetti, Spontini y algo más. Algo más que un oído atento habría podido descubrir. Presente sobre todo en la obertura basada en tres motivos importantes de la obra.

Esta obertura, página brillante y emotiva, construida con incuestionable habilidad, se basa en los motivos de la plegaria, del himno guerrero y de la marcha «Salve Rienzi». El modelo es similar a las de Weber. Una primera parte lenta de apasionada elevación, el «allegro» enérgico y la «stretta» final que reviste un carácter apoteósico.

Idilio de Sigfrido

Matilde Wesendonck dijo una vez a Wagner: «El destino al maltrataros como ha venido haciéndolo siempre, ha contraído con vos una deuda considerable». Llegó el otoño en la vida del artista y todo pareció serle más favorable. Una esposa ideal, compañera insustituible para los trabajos que aún quedaban por realizar, un rey de leyenda que facilitaría la obra de Bayreuth. Instalado a orillas del lago de los Cuatro Cantones, en



Richard Wagner y Cósima Liszt paseando por una calle de Munich (Caricatura de la época)

aquella morada que Nietzsche visitaba y calificaba de «isla de los afortunados», Wagner tuvo la dicha de recibir de manos de su esposa el primero de sus hijos. Para conmemorar tan feliz acontecimiento ofreció a Cósima la más grata de las sorpresas. Un pequeño poema sinfónico compuesto a base de motivos de «Sigfrido», pero despojados de todo énfasis heroico. Primer motivo: «Fui eterna, siempre eterna...» (Brunhilda); segundo motivo: «Oh Sigfrido, tesoro del mundo» (Brunhilda) y tercer motivo: «Vida amorosa, plácida muerte...» (Sigfrido y Brunhilda).

Empieza con el primer motivo y, a continuación, un diálogo de las cuerdas parece sugerir el acuerdo tácito de un amor compartido. Después de una explosión de júbilo sigue un aire marcial, tranquilo, interrumpido por una adorable frase de la cuerda que nos conduce otra vez al primer tema. Un prolongado trino prepara la introducción del segundo tema que es objeto de un largo desarrollo. A continuación las trompas exponen el tercer tema. Sobre una inusitada animación de la cuerda surgen afirmativos los temas primero y segundo. Oímos en la trompeta el canto del pájaro de «Sigfrido». Súbitamente se restablece la calma. Con redoblada ternura vuelve al diálogo mencionado anteriormente, se repiten los temas, escuchamos reminiscencias del canto del pájaro, todo se amortigua y concluye con una inefable sensación de felicidad.

Cinco canciones a Matilde Wesendonck

Wagner, en 1852, conoció al matrimonio Wesendonck. Otto Wesendonck, el marido, era un rico comerciante; ella, Matilde, nacida en 1828, una mujer muy culta. Admiraban a Wagner y en seguida se mostraron dispuestos a ayudarlo, facilitándole un refugio fijo, puesto que su exilio en Suiza podía prolongarse y el músico necesitaba una residencia propia para proseguir el trabajo en el que estaba comprometido. Se trataba de «El anillo del Nibelungo». Los Wesendonck ofrecieron una simpática vivienda que quedaba cerca de su propio domicilio en calidad de préstamo sobre los derechos de autor de la «Tetralogía». Si se piensa cuán remota era entonces la posibilidad de que aquella obra llegara a representarse, ya que tampoco estaba concluida, se comprenderá que el convenio era pura fórmula, tras la cual se escudaba la discreta generosidad de Wesendonck.

De aquella proximidad nacieron relaciones cada vez más íntimas entre la esposa y Wagner. Las visitas de éste a Matilde se hacían más y más frecuentes. «Llegaba siempre a la caída de la tarde para interpretar en mi piano lo que había compuesto por la mañana», cuenta la señora Wesendonck. Eran páginas de «La Walkiria». Llegó el día en que los Nibelungos dejaron de interesar a Wagner; otro motivo le apasionaba: «Tristán»! Un día recibió en el «Asilo», así calificaba su morada, unos versos de Matilde. Sí, versos, versos espléndidos. El, que estaba convencido de que, dado lo genuino de su genio, sólo podía poner música a lo que procedía de su mente creadora, porque sólo lo suyo podía inspirarle en forma adecuada, haría una excepción en honor de aquellas estrofas que procedían de su «golondrina», como solía llamar a la amiga.

Uno de estos poemas se titula «Sueños». Wagner compone para este poema un motivo que aparece en el segundo acto de «Tristán» (duo) motivo en el que aparece una misteriosa paz extática. Pronto el latir de los corazones se acelera. Habla el anhelo, pero sólo para aquietarse nuevamente y disolverse en los acordes extáticos anteriores. Otro poema se titula «En el invernadero» y para él mismo Wagner se sirve de un tema que escuchamos en el preludio del tercer acto de «Tristán». Después del sopor del héroe durmiendo en el mismo umbral de la muerte, después de la abrumadora soledad del mar, emerge de la orquesta una dulce queja en aquella tétrica desolación; es la ilusión, que, una y otra vez, renace en el alma del que desespera en la espera de la amada. Al publicarlas, estas dos canciones se titularon «Estudios para el Tristán». Las otras tres canciones se titulan «El Ángel», «Penas» y «Lugar tranquilo» y quedan al margen de los motivos tristanescos. «Sueños» fue objeto por Wagner de una transcripción para orquesta de cuerda ofrecida a Matilde el día 23 de diciembre de 1857, con motivo de su cumpleaños. Mucho más tarde, Felix Mottl llevó a cabo la versión orquestal de las cinco.

Tannhäuser ★ Obertura y escena de Venusberg

Plutarco informa de que en tiempos del Emperador Tiberio, unos marineros griegos que navegaban por delante de la Isla de Naxos, célebre por sus misteriosas cuevas, escucharon un grito estremecedor que decía: «¡El gran Pan ha muerto!» ¿Muerto? Más que muerto, agonizaba, porque lo cierto es que la Cruz nunca llegó a derrotar totalmente al paganismo. Mitos, leyendas, supersticiones medievales, dicen la supervivencia de las viejas divinidades recluidas en una vida nocturna, pero siempre dispuestas al ataque, celosas del orden diurno. Un romance del siglo XV habla de Tannhäuser, caballero y trovador que habiendo deseado conocer a Venus consiguió realizar tan horrendo deseo. Un ejemplo entre otros que da testimonio de reminiscencias paganas en el seno de la cristiandad medieval con la creencia de que las viejas divinidades moraban en el fondo de los valles, en el interior de los montes.

Wagner infunde a la figura de Tannhäuser una grandeza superior. Por una furia de vivir, deserta de la corte de Wartburg para realizar todos los excesos de la experiencia opuesta, pero tampoco al lado de Venus encuentra su centro, sino sólo un sentimiento de culpabilidad. Culpa y expiación. Grande en el pecado, grande en el remordimiento. El perdón que no conseguirá de un Papa inexorable lo obtendrá por la gracia del sacri-



ficio de Elisabeth, amorosa, suplicante, comprensiva. El tema de la redención por el amor, una de las constantes wagnerianas, ya presente en «El holandés errante», reaparece aquí en el contexto de una sociedad cristiana.

«Tannhäuser», estrenado en 1845, en Dresde, representa un gran progreso con respecto a los trabajos anteriores. Las dos figuras centrales poseen un relieve dramático extraordinario. Sin duda en la planificación dramática persisten aún legados procedentes de la ópera tradicional, lo que no permite hablar de estilo homogéneo, pero existen suficientes aciertos para que «Tannhäuser» sea amado entrañablemente por todos los admiradores de las obras posteriores. En términos generales, diríase que el «sistema» se amplifica y se vigoriza a medida que progresa la acción. A partir de la intervención de Elisabeth en el segundo acto, la música adquiere acentos de una autenticidad totalmente persuasivos. Y en cuanto al tercer acto, la sobriedad, la concentración en los medios, dan cuenta de cómo el músico se encuentra en el camino que en lo sucesivo será el suyo.

Hay que tener presente que la versión de Dresde fue más tarde objeto de una importante ampliación, que es la que corresponde a la «escena del Venusberg», que a continuación de la obertura se interpreta esta noche. Wagner tuvo que añadir este fragmento para poder estrenar la obra en París, en donde no se admitía entonces, año 1861, una ópera sin ballet. A esta exigencia absurda, Wagner respondió intercalando la «bacanal», que, de momento, no fue aceptada, pretextando que el ballet no podía figurar en el primer acto, pero en este punto Wagner no claudicó. Y así tenemos que en una partitura terminada en 1845 se intercaló un fragmento compuesto en 1861.

El mejor comentario a la obertura es el que escribió Wagner. Nada podría sustituir estas líneas que transcribimos a continuación:

«Empieza la orquesta con el canto de los peregrinos; el canto se acerca, crece hasta una poderosa expansión y luego, poco a poco, se aleja.

»Con sus últimos ecos llega el crepúsculo vespertino. Entonces aparecen mágicas visiones; una densa niebla asciende en espirales; suenan cantos de dicha voluptuosa y déjanse entrever los movimientos desordenados de una danza, lasciva, horrenda. Son las corruptoras seducciones del Venusberg que, en las horas nocturnas, salen al encuentro de aquellos cuyo corazón arde en el fuego sensual.

»Atraído por la seductora visión, se acerca una esbelta figura masculina; es Tannhäuser, el cantor del amor. Canta su altivo y vibrante himno amoroso con entusiasmo provocativo, a fin de conquistarse el sensual encanto.

»Salvajes gritos de alegría responden; la niebla rosada le envuelve por completo; perfumes embriagadores cautivan sus sentidos. Bajo la luz mágica del crepúsculo la mirada penetrante descubre una imagen femenina de imponderable belleza, al mismo tiempo que escucha el canto de las sirenas, las cuales, con lánguidos estremecimientos, prometen al atrevido caballero la satisfacción de sus más desenfrenados deseos. Venus se aparece a Tannhäuser. Entonces, su corazón y sus sentidos se enardecen; un poderoso deseo quema la sangre de sus venas; y, con fuerza irresistible, siéntese atraído hacia la diosa, mientras repite con redoblado ardor su himno amoroso.

»Como obedeciendo a un mágico resorte se abre ante él el Venusberg en la plenitud de sus maravillas y levántase el tumulto de una alegría desenfrenada y de un gozar impetuoso; las bacantes rodean a Tannhäuser y le conducen, en medio de sus alocadas danzas, hasta los mismos brazos de la diosa que, abrazándole con furioso ardor, le rapta a inaccesibles lejanías, a la región de la nada».

»(Aquí concluye la Obertura en la representación de la obra, fundiéndose sin interrupción con la escena primera, pero en los conciertos se ejecuta la versión que termina con la reexposición en impresionante *crescendo* del coro de peregrinos que ya habíamos escuchado al comienzo. Dispuesta así, la Obertura significa la síntesis del drama. Dos elementos en pugna: el mundo del pecado simbolizado con la música del Venusberg, y el mundo de la gracia representado por el canto de los peregrinos. La reaparición triunfal del canto de contrición y de gracia nos dice que el mal ha sido vencido y el mundo salvado; de la misma manera que, en el drama, el sacrificio de Elisabeth significa la redención de Tannhäuser.)»

Tristán e Isolda * Preludio y muerte de Isolda

«Ya que nunca he podido gozar de la felicidad de amor, he de erigir un monumento al más bello de los sueños, en el cual se saciará este amor desde el principio hasta el fin. Tengo esbozado el "Tristán e Isolda" que será sencillo, pero apasionado», escribía Wagner en una carta. Abandonaba provisionalmente la «Tetralogía», cuya representación aparecía más que problemática. Empezaría una obra con más probabilidades de llegar a feliz término. Mas lo cierto es que sus intereses íntimos se desplazaban hacia otros ámbitos. «No puedo reemprender mi «Sigfrido», escribía, «mi sensibilidad errabunda me empuja hacia la melancolía». No son consideraciones prácticas lo que le empuja a desertar del «Anillo» para abordar el «Tristán», sino razones que tienen que ver con su vida más íntima. Ahora va a crear la más subjetiva de sus obras. La tensión psíquica que supone la eterna historia de los amantes a quienes todo los separa, él va a conocerla personalmente. Lo que necesitaba para componer la música tristanesca el destino, generoso, se lo concederá. La vida servirá el arte, como ocurre siempre con los grandes artistas. De esta singular aventura saldría la portentosa obra con la que seducirá a tantos y tantos espectadores, una obra en la que el amor es exaltado hasta la máxima plenitud hasta aquel límite en que viene a expirar en brazos de la muerte.

La vieja leyenda céltica que durante años y años cantaron bardos y trovadores en las cortes normandas y provenzales, también se había filtrado en tierras germanas, encontrando en Gottfried de Strasburg un inspirado rapsoda. Había allí un material enorme que parecía letra muerta para el hombre del siglo XIX, pero que ya había despertado interés en los cenáculos románticos muy sensibles a los valores medievales, vistos a través de una idealización acordada a sus concepciones personales. Wagner, con poderosa voluntad de síntesis, procedió a una labor de condensación, con tal de alcanzar la esencia nuclear de la leyenda, reduciéndola a sus elementos perdurables. Como dice Henri Lichtenberger, apenas sesenta versos le bastaron para describir la situación y presentar los personajes. Después, procediendo de acuerdo con «el espíritu de la música», la acción entera se desarrolla en el fondo anímico. Todo ocurre en el alma de los dos héroes.

Cabe tener en cuenta también la influencia de Schopenhauer con su sombrío pesimismo, aunque la negación de la voluntad de vivir tan enérgicamente propugnada por el genial pensador de Dantzig tampoco llega a ser la conclusión de esta historia de amor en la que los protagonistas no aspiran a la extinción, sino a abordar aquel misterioso Reino de la Noche, que, en términos tan análogos a los de Wagner, ya había cantado Novalis en sus memorables «Himnos a la noche».

Transcribimos a continuación el comentario que Wagner dedicó al prelude de la obra. Dice:

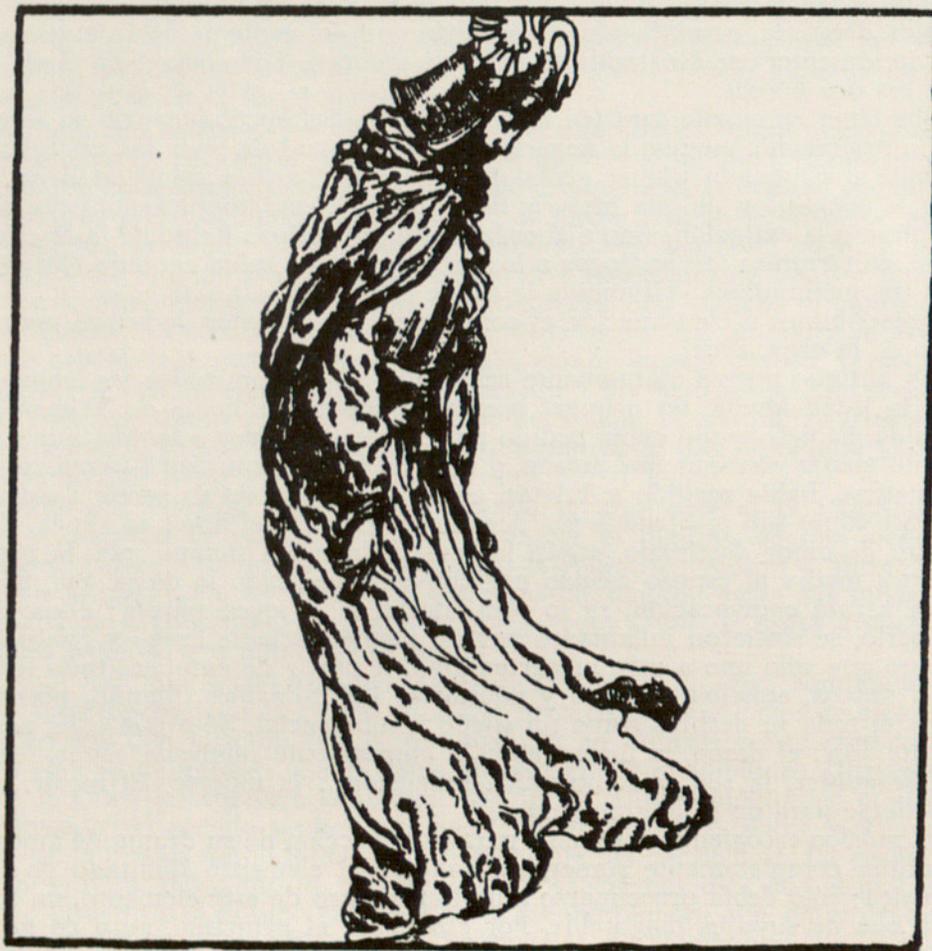
«Un antiguo poema eternamente renovado, cantado en todas las lenguas de la Edad Media, un original poema de amor nos habla de Tristán e Isolda. El fiel vasallo había pedido por esposa de su rey a Isolda, a quien él no quería confesar que amaba, y ella, no sintiéndose con fuerzas para resistirse, había seguido a Tristán como desposada de su señor. Celosa, al ver cómo son pisoteados sus derechos, la diosa del amor se vengó. El filtro de amor destinado, según las costumbres del tiempo, por la previsora madre al esposo casado por conveniencia, hizo la diosa que, por una astuta equivocación, se lo presentaran a la joven pareja; ellos, al beberlo, se sintieron inflamados por un resplandeciente fuego y confesáronse que sólo uno a otro se pertenecían. A partir de entonces todo fueron deseos, anhelos, alegrías y añoranzas interminables. Mundo, poder, gloria, todo se deshizo como un sueño insubstancial. Sólo una cosa persistía aún: el deseo, la insosegable, la eternamente renovada aspiración, la languidez, la sed, y como única redención... la muerte. El morir, el perderse para no despertar jamás.

»El músico escogiendo este tema para introducción de su drama de amor, sintiose completamente sumergido dentro del elemento ilimitado de la música; sólo debía preocuparse a limitar, dentro de este elemento, un tema que de suyo es inagotable. Por eso desde el principio, pero en una serie ampliamente desarrollada, ha inflamado el insaciable deseo, desde

la tímida confesión de la más tierna atracción, a través del suspirar incierto, de la esperanza y del temor, de la queja y del anhelo, del goce y del sufrimiento, hasta la más poderosa tensión y la angustia más violenta, para dar con la salida que abra el corazón al mar de la infinita alegría del amor. Pero todo es en vano. Impotente vuelve a desmayar el corazón para consumirse en el deseo, en el deseo sin logro... porque toda posesión hace nacer solamente un nuevo deseo, hasta que en la última extenuación se ofrece a la mirada penetrante el presentimiento de inmenso goce de la definitiva posesión: consiste en la alegría de morir, de no ser; la última redención para este reino maravilloso, del que más lejos estamos cuando con mayor ímpetu nos esforzamos en alcanzarlo. Este reino ¿es la muerte acaso? ¿No será el mundo nocturno de maravilla, de cuyo seno surgieron en íntimo abrazo la hiedra y la parra sobre la tumba de Tristán e Isolda, como nos cuenta la leyenda?»

Sin interrupción se interpreta el final de la obra, conocido con el nombre de «Muerte de Isolda». Muerte, sinónimo de transfiguración, de acuerdo con la ideología romántica de la obra tal como se desprende del texto; texto que desconocen muchos que en cambio están perfectamente familiarizados con la música. Antes de terminar el segundo acto, ya los dos amantes han identificado la muerte con el Reino de la Noche. «Hacia donde va Tristán, ¿quíere seguirle Isolda?». «¿Cómo huiría yo del país que abraza todo el Universo? ¡Enseña pues el camino a Isolda!». Por su parte, Wagner, había escrito a Matilde Wesendonck: «La angustia, la opresión han cesado. Todo se ha desvanecido, todo es luminoso. En este estado de alma quiero terminar la obra». La muerte de Isolda será la ascensión hacia la luz. Sobre el murmullo de los bajos asciende triunfal el canto de muerte, formidable crescendo tras el cual todo se disuelve en una dicha extática, radiante. El intenso, doloroso, excesivo dinamismo que no ha cesado durante los tres actos queda por fin liberado. Y Wagner, también. Ya está dispuesto para otros trabajos. Podrá despertar a Sigfrido y reemprender la composición de la epopeya de los nibelungos.

JOSE PALAU



Cinco canciones a Matilde Wesendonck

(Traducción libre de Manuel Capdevila)

DER ENGEL

*In der Kindheit frühen Tagen
hort' ich oft von Engeln sagen,
die des Himmels hehre Wonne
tauschen mit der Erdensonne,
dass, wo bang ein Herz in Sorgen
schmachtet vor der Welt verborgen,
dass wo still es will verbluten,
und vergehn in Tränenfluten,
dass wo brünstig sein Gebet
einzig um Erlösung fleht,
da der Engel nieder schwebt,
und es sanft gen Himmel hebt.
Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder
und auf leuchtendem Gefieder
führt er ferne jedem Schmerz
meinen Geist nun himmelwärts!*

STEHE STILL

*Sausendes, brausendes Rad der Zeit.
Messer du der Ewigkeit;
leuchtende Sphären im weiten All. —
die ihr umringt der Weltenball;
urewige Schöpfung halte doch ein,
genug des Werdens, lass mich sein!*

*Halte an dich, zeugende Kraft.
Urgedanke, der ewig schafft!
Hemmet den Atem, stillt den Drang,
schweiget nur eine Sekunde lang!
Schwellende Pulse fesselt den Schlag;
ende des Wollens ew'ger Tag!*

*Dass im selig sussem Vergessen
ich mög' alle Wonnen ermessen!
Wenn Aug' in Auge wonnig trinken,
Seele ganz in Seele versinken;
Wesen in Wesen sich wieder findet,
und alles Hoffens Ende sich kündigt;
die Lippe verstummt in staunendem
Schweigen,
keinen Wunsch mehr will das Inn're zeugen*

*erkennt der Mensch des Ew'gen Spur
und lös't dein Rätsel heil'ge Natur!*

IM TREIBHAUS

*Hochgewolbte Blatterkronen,
Baldachine von Smaragd,
Kinder ihr aus fernen Zonen,
saget mir warum ihr klagt?*

*Schweigend neiget ihr die Zweige,
malet Zeichen in die Luft,
und der Leiden stummer Zeuge,
steiget aufwärts susser Duft.*

EL ANGEL

*En los lejanos días de mi niñez
a menudo oí hablar de ángeles,
de aquéllos que la sublime delicia del cielo
cambió por el sol de la tierra.*

*De aquéllos que, cuando un temeroso corazón
apenado
languidece apartado del mundo,
y callado se desangra
y parece en torrentes de lágrimas,
suplicando con ardiente plegaria
por su salvación,
descienden suavemente
y lo elevan consigo al cielo.*

*Sí, también a mí llegó un ángel
que, sobre sus luminosas alas
me llevó al cielo
alejando mi espíritu de todo dolor.*

¡PÁRATE!

*Ululante y gimiente rueda del tiempo,
mediadora de la eternidad;
esfera luminosa de todas las cosas
que rodeas el baile de los mundos;
sempiterna creación, párate pues,
basta de cambios, ¡déjame ser yo mismo!*

*¡Párate tú, fuerza creadora,
viejas ideas que nacéis sin cesarí
¡Detén el aliento, calma la prisa,
calla sólo un segundo!
Pulso latente, encadena el latido;
¡termina, día eterno del querer!*

*¡Que en bienaventurado, dulce olvido
pueda yo apreciar cada detalle!
Cuando el ojo en el ojo bebe voluptuoso,
y el alma se sumerge del todo en el alma,
y el ser se reencuentra en el ser,
y todas las esperanzas revelan un final,
los labios callan en asombroso silencio,
ningún otro deseo ya engendra el corazón;
entonces reconoce el hombre la huella de la
eternidad,
y pierde su enigma la Naturaleza sagrada!*

EN EL INVERNADERO

*Pétalos muy arqueados,
baldaquines de esmeraldas,
vosotros hijos de lejanas tierras,
decidme, ¿por qué os quejáis?*

*Callada, vuestra rama se inclina
dibujando signos en el aire,
y el mudo testigo de la pena,
el aroma suave, se eleva.*

*Weit in sehndem Verlangen
breitet ihr die Arme aus,
und umschlinget wahnbefangen
ode Leere nicht'gen Graus.*

*Wohl ich weiss es, arme Pflanze:
ein Geschicke teilen wir,
ob umstrahlt von Licht und Glanze,
unsre Heimat ist nicht hier!*

*Und wie froh die Sonne scheidet
von des Tages leerem Schein,
hullet der, der wahrhaft leidet,
sich in Schweigens Dunkel ein.*

*Stille wird's, ein sauselnd Weben
fullet bang den dunkeln Raum:
schwere Tropfen seh' ich schweben
an der Blatter grünen Saum.*

SCHMERZEN

*Sonne weinest jeden Abend
dir die schonen Augen rot,
wenn im Meerespiegel badend
dich erreicht der frühe Tod;*

*doch ersteh'st alter Pracht,
Glorie der düstren Welt,
du am Morgen neu erwacht,
wie ein stolzer Siegesheld!*

*Ach, wie sollte ich da klagen,
wie, mein Herz so schwer dich sehn,
muss die Sonne selbst verzagen,
muss die Sonne untergehn?*

*Und gebietet Tod nur Leben,
geben Schmerzen Wonnen nur:
wie dank' ich, dass gegeben.
Solche Schmerzen mir, Natur!*

TRAUME

*Sag' Welch wunderbare Traume
halten meinen Sinn umfängen,
dass sie nicht wie leere Schaume
sind in odes Nichts vergangen?*

*Traume, die in jeder Stunde,
jedem Tage schöner bluh'n,
und mit ihrer Himmelskunde
selig durch's Gemute ziehn?*

*Traume, die wie hehre Strahlen
in die Seele sich versenken,
dort ein ewig Bild zu malen:
Allvergessen, Eingedenken!*

*Traume, wie wenn Frühlingssonne
aus dem Schnee die Blüten küsst,
dass zu nie gehnter Wonne
sie der neue Tag begrüsst.*

*dass sie wachsen, dass sie blühen,
traumend spenden ihren Duft,
sanft an deiner Brust vergluhen,
und dann sinken in die Gruft.*

*Un horror triste, vacío, ilusorio
extiende sus brazos
y os alcanza con locura vergonzosa
en un amplio deseo.*

*Lo sé muy bien, pobres plantas:
compartimos el destino
porque, radiantes de luz y color,
nuestra patria no está aquí.*

*¡Qué contento se despide el sol
del rayo vacío del día,
que se envuelve, sufriendo,
en la oscuridad del silencio!*

*Cuando llega el silencio, susurrantes telarañas
llenen temerosas el oscuro recinto:
veo colgar gotas pesadas
al borde de las hojas verdes.*

PENAS

*Oh sol, lloras cada anocheecer
—rojos tus bellos ojos—
cuando bañándote en el espejo del mar
llega para ti la muerte prematura.*

*Pero resucitas con tu antigua majestad,
gloria del mundo triste,
despierto de nuevo por la mañana,
como un orgulloso héroe vencedor.*

*¡Ah! ¡qué grandes serán mis quejas,
con qué fuerza te ansío, mi corazón!
¿debe desaminarme el sol?
¿debe ponerse?*

*Y la muerte engendra vida,
y los tormentos deleites.
¡Oh! te doy las gracias
de que la Naturaleza me haya dado penas.*

SUEÑOS

*Dime, ¿qué sueños maravillosos
mantienen mi espíritu prisionero,
que no se han ido en la noche triste
como espuma vacía?*

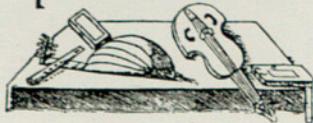
*Sueños, que cada momento,
cada día florecen más hermosos,
y en su firmamento
se arrastran dichosos a través del alma.*

*Sueños, que como rayos sublimes
se hunden en el espíritu
para pintar un cuadro eterno:
¡todos ellos olvidados, todos ellos rememorados!*

*Sueños, parecidos al sol de primavera
besando flores en la nieve,
como una insospechada delicia
saludando el nuevo día.*

*Que crezcan, que florezcan,
ofreciendo soñadores su perfume;
que se apaguen dulce y lentamente en tu pecho,
y luego se hundan en la tumba.*

pro musica



PRÓXIMOS CONCIERTOS

CICLO DE ABONO

- 23 marzo 1974**
22.30 h. EMIL GUILLELS, piano
Mozart: Sonata en fa mayor K. 533-494. — Brahms: Fantasía op. 116. — Liszt: Sonata en si menor.
- 25 marzo 1974**
22.30 h. EMIL GUILLELS, piano
ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA
Dir.: ANTONI ROS MARBA
Beethoven: Leonora núm. 3 (obertura). — Strauss: Muerte y Transfiguración. — Brahms: Concierto núm. 2 para piano y orquesta.
- 28 marzo 1974**
22.30 h. WILHELM KEMPF, piano
Beethoven: Sonata op. 31, núm. 3. — Schubert: Sonata op. 42, DV 845. — Schumann: Humoreske, op. 20.
- 20 abril 1974**
22.30 h. MONTSERRAT CABALLÉ, soprano
MIGUEL ZANETTI, piano
Obras de Lotti, Pergolesi, Marcello, Paisiello, Donizetti, Hahn, Duparc, Massenet, Debussy, Obradors, Granados y Rodrigo.
- 27 abril 1974**
22.30 h. MONTSERRAT CABALLÉ, soprano
ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA (Dir.: A determinar).
Programa Strauss: cuatro últimos Lieder, para soprano y orquesta. — Salomé (escena final).
- 22 abril 1974**
22.30 h. ACADEMIA ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS (I)
Dir.: NEVILLE MARRINER
Mozart: Divertimento K. 138. — Vivaldi: Concerto grosso núm. 5 op. 3. Rossini: Sonata núm. 1. — Haendel: Concerto grosso op. 6, núm. 6. — Mendelssohn: Sinfonía núm. 9.

YOGHOURT
DESCREMADO

yogusbelt

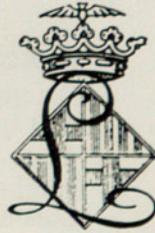
DANONE

ALIMENTA Y NO
ENGORDA



- 23 abril 1974**
22.30 h. ACADEMIA ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS (II)
Dir.: NEVILLE MARRINER
ION BROWN, violín
Bach: Concierto de Brandenburgo núm. 3. — Telemann: Don Quijote (Suite). — Bach: Concierto núm. 1 para violín y orquesta. — Haendel: Concerto grosso op. 6, núm. 1. — Albinoni: Sonata en sol menor. — Mozart: Divertimento K. 136.
- 10 mayo 1974**
22.30 h. ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA (I)
Dir. y solista: DANIEL BARENBOIM
Obras de Mozart: Sinfonía núm. 36 «Linz», K. 425. — Concierto núm. 26 para piano y orquesta, «Coronación». — Sinfonía núm. 38 «Praga», K. 504.
- 11 mayo 1974**
22.30 h. ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA (II)
Dir. y solista: DANIEL BARENBOIM
Haydn: Sinfonía «París». — Schoenberg: Noche transfigurada. — Mozart: Concierto núm. 25 para piano y orquesta, K. 503.
- 28 mayo 1974**
22.30 h. ANDRÉ WATTS, piano
ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA
Dir.: YUVAL ZALIOUK
Beethoven: Sinfonía núm. 8. — Strauss: Till Eulenspiegel. — Tchaikowsky: Concierto núm. 1 para piano y orquesta.

PALAU DE LA MUSICA CATALANA



EMPRESA JUAN A. PAMIAS

Próximos conciertos

14 marzo 1974
22.15 h.

NEW PHILHARMONIA ORCHESTRA (I)

Dir.: LORIN MAAZEL

Schubert: Sinfonía núm. 8, «Inacabada». — Bruckner: Sinfonía núm. 5.

15 marzo 1974
22.15 h.

NEW PHILHARMONIA ORCHESTRA (II)

Dir.: LORIN MAAZEL

GARY GRAFFMAN, piano

Mendelssohn: Sueño de una noche de verano (Obertura). — Mendelssohn: Concierto para piano y orquesta en sol menor. — Tchaikowsky: Sinfonía núm. 6, «Patética».

GRAN TEATRO DEL LICEO



SONY

Radios / Televisores / Magnetófonos / Magnetoscopios / Alta Fidelidad



Detrás de este surtidor
todo lo verá
mucho más claro.

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.



BANCO DE BILBAO
el Banco de la Plaza Cataluña.

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