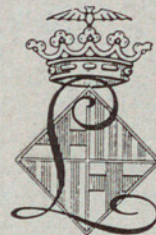
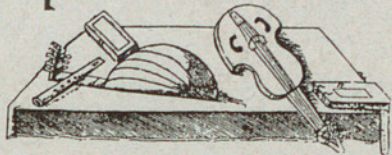


pro musica



EMPRESA JUAN A. PAMIAS

BRUNO GELBER

piano

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

YUVAL ZALIOUK

director

I

Oberon (Obertura) ★ WEBER

Concierto núm. 2, para piano y orquesta, en si bemol mayor, op. 19 ★ BEETHOVEN

Allegro con brio

Adagio

Rondo

II

Concierto núm. 1, para piano y orquesta, en sol menor, op. 25 ★ MENDELSSOHN

Molto allegro con fuoco

Andante

Presto

Danzas de Galanta ★ KODALY

VIERNES, 16 DE MARZO DE 1973, A LAS 22,15 H.

GRAN TEATRO DEL LICEO ★ BARCELONA



GRAN TEATRO DEL LICEO

EL PATRONATO PRO MÚSICA DE BARCELONA
Y LA EMPRESA JUAN A. PAMIAS

se honran en presentar

CUATRO EXTRAORDINARIOS
CONCIERTOS
DE
CUARESMA

con la reaparición del gran pianista

BRUNO GELBER

y el concurso de la

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

y la presentación en España de la mundialmente famosa

NEW PHILHARMONIA ORCHESTRA
de Londres

BARCELONA, MARZO 1973

PROGRAMAS

BRUNO GELBER, piano
ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA
Director: YUVAL ZALIOUK

Primer concierto - Viernes, 16, a las 22,15 h.

Oberon (Obertura)	WEBER
Concierto núm. 2 para piano y orquesta en si bemol mayor, Op. 19	BEETHOVEN
Concierto núm. 1 para piano y orquesta en sol menor, Op. 25	MENDELSSOHN
Danzas de Galanta	KODALY

Segundo concierto - Domingo, 18, a las 18,15 h.

Las Bodas de Figaro (Obertura)	MOZART
Concierto núm. 9 para piano y orquesta en mi bemol mayor K. 271	MOZART
Concierto núm. 1 para piano y orquesta en mi menor, Op. 11	CHOPIN
Sinfonía núm. 4 en la menor "Italiana"	MENDELSSOHN

NEW PHILHARMONIA ORCHESTRA, DE LONDRES

Director: ZDENEK MACAL

Primer concierto - Martes, 20, a las 22,15 h.

Don Juan	STRAUSS
Sinfonía núm. 4	SCHUMANN
Cuadros de una exposición	MUSSORGSKY-RAVEL

Segundo concierto - Miércoles, 21, a las 22,15 h.

Egmont	BEETHOVEN
Sinfonía núm. 91	HAYDN
Sinfonía núm. 5	TCHAIKOWSKY

Abonos y venta de localidades:

En la Administración del Gran Teatro del Liceo (San Pablo, 1 bis- Tel. 222 46 92)

Existen previstos varios turnos de Abono

BRUNO GELBER

Más de 160 conciertos al año, por 27 países, con el refrendo unánime de la crítica: tal es al presente la carrera de Bruno Leonardo Gelber.

Nacido en Buenos Aires, en 1941, inició su formación musical bajo la guía de su madre, pianista de profesión, y del profesor Scaramuzza; con posterioridad, profundizó sus estudios en París con Marguerite Long.

Triunfador en múltiples concursos internacionales, la carrera de Bruno Gelber ha constituido una fulgurante ascensión a los más altos lugares entre los intérpretes de su generación. Ha colaborado con las orquestas más famosas y ha participado en los Festivales Internacionales de más solera. Su nombre es en Barcelona el mejor distintivo de la mayor calidad artística.



ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

Tras el éxito obtenido por la Orquesta Ciudad de Barcelona el pasado año en este Gran Teatro, nuevamente se presentará ante el público filarmónico en dos conciertos de excepción.

En esta ocasión será dirigida por Yuval Zaliouk, joven director israelita que en poco tiempo ha realizado una carrera brillantísima. Paralelamente a su formación universitaria, Yuval Zaliouk cursó sus estudios musicales en Jerusalén ampliándolos más tarde con Sergiu Comissiona y Mendi Rodan. En 1965 obtuvo el primer premio de la «American-Israel Cultural Foundation», en 1967 el del Concurso de Besançon y en 1970 el «Mitropoulos» de Nueva York. En 1968 hizo su debut en Estados Unidos con la Orquesta de Detroit; el éxito de su presentación se vió ratificado tiempo después en Inglaterra, Dinamarca, Bélgica, Francia y Alemania.



NEW PHILHARMONIA ORCHESTRA, DE LONDRES

La «Philharmonia Orchestra» fue fundada por Walter Legge en 1945 con los mejores profesores que —tras el obligado paréntesis impuesto por la guerra— se reintegraban a la vida civil. La participación de grandes directores como Herbert von Karajan, Toscanini, Furtwängler, Klemperer y Giulini convirtió a la orquesta en un gran conjunto sinfónico de talla internacional, que atrajo a los mejores solistas mundiales. Durante estos años se realizaron gran número de grabaciones que han obtenido toda clase de premios y distinciones.

En 1964 la orquesta se constituyó en ente autónomo, con su propia constitución y consejo directivo; por razones de tipo legal hubo de tomar la denominación de «New Philharmonia Orchestra» que contó con la dirección y presidencia honoraria del Dr. Klemperer. Una nueva época se abrió para esta institución que nuevamente se ha situado entre las primerísimas agrupaciones sinfónicas del mundo.



ZDENEK MACAL

Es uno de los directores más solicitados de la joven generación. Nació en el año 1936 en Brno (Checoslovaquia) e hizo sus estudios en esta ciudad. Poco después, fue nombrado primer director de la Orquesta Sinfónica de Praga. Su proyección internacional no ha hecho sino crecer con el transcurso del tiempo. Ha actuado al frente de las orquestas de París, Sinfónica de la BBC, Filarmónica de Londres, Filarmónica de Viena, de la Suisse Romande, etcétera, y ha intervenido en los Festivales de Praga, Lucerna, Viena y Zurich.

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



Martini Extra Dry

¡Claro que sí!



Martini Extra Dry,
simplemente solo, o “on the rocks”,
con una piel de limón.
Así disfrutará su auténtico sabor.

Donde esté, a la hora que esté
déjese llevar por su sutil y delicado sabor.
Martini seco. ¡Claro que sí!



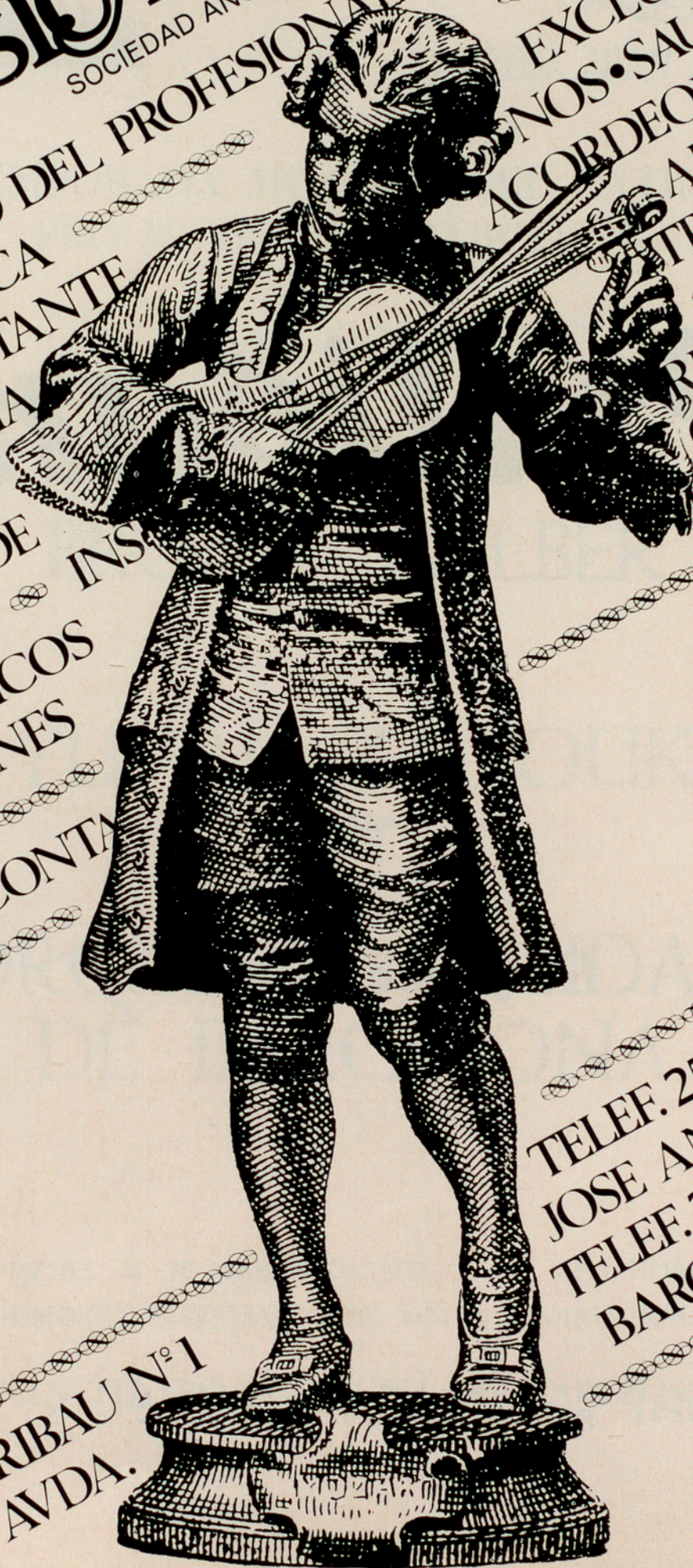
MUSICART

SOCIEDAD ANÓNIMA

sucesora casa
DIONISIO CHIAPPO

AL SERVICIO DEL PROFESIONAL Y AFICIONADO
DE LA MUSICA
REPRESENTANTE
CELEBRES PIANISTAS
Y DE LOS
VENTA DE INSTRUMENTOS
GUITARRAS ELECTRONICAS
INSTALACIONES
ALQUILERES
VENTAS AL CREDITO

EXCLUSIVO DE LOS
FAMOS SAUTER-KEMBLE
ACORDEONES HOHNER
ARMONICAS
INSTRUMENTOS
REPARACIONES
CAMBIOS
CREDITO Y PLAZOS



TELEF. 254 52 99
JOSE ANTONIO, 583
TELEF. 254 52 59
BARCELONA-11

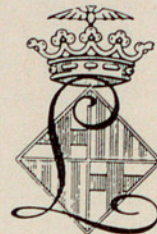
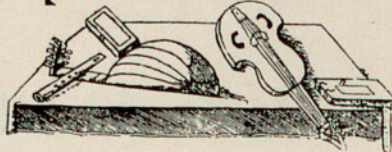
ARIBAU N°1
AVDA.

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

145 y 146 CONCIERTOS

BRUNO GELBER

piano

YUVAL ZALIOUK

director

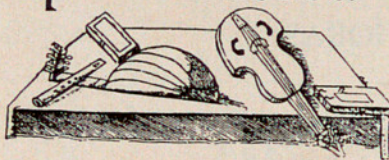
ORQUESTA CIUDAD
DE BARCELONA

VIERNES, 16 DE MARZO DE 1973, A LAS 22'15 HORAS

DOMINGO, 18 DE MARZO DE 1973, A LAS 18'15 HORAS

GRAN TEATRO DEL LICEO ★ BARCELONA


pro musica



En la portada:

Grabado de Hans Burgkmair para
la "Entrada solemne del Emperador
Maximiliano" (hacia 1516).

Depósito legal B. 12.129 - 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	Don Joaquín Monzó Lasala
Excmo. Sr. Marqués de Alella	Don Antonio Negre Villavecchia
Doña Dionisia Andreu de Martí	Don Sebastián Noguera Vives
Don José Andreu Miralles	Don Gaspar Núñez Simón
Don Pablo Ayxelá Vidal	Don Gabriel Oliva Rifá
Profesor D. Joaquín Barraquer Moner	Don Mateo Pla Elías
Don Ramón Batlle Viusa	Don Jorge Pla Martí
Don José Bel Font	Don Antonio Pons Llibre
Don Rafael Bel Font	Don Luis Portabella Compte-Lacoste
Doña Flora Bertrand Mata, Vda. de Rosal	Don Jorge Puig Palau
Don Eusebio Bertrand Mata	Don Alberto Pujol Murtra
Don Manuel Bertrand Vergés	Don Rosendo Riera Sala
Don Juan Bertrand Vergés	Don Rafael Rifá Puget
Excmo. Sr. Marqués de Bolarque	Don Pedro Rosell Rovira
Don Alberto Bricall Planas	Doña M.ª Josefa Rusiñol, Vda. de Valls Taberner
Doña Ramona Buetas de Agustina	Don José Sala Amat
Doña Mercedes Bufill, Vda. Andreu	Don Ignacio Salvans Piera
Don Alejo Buxeres Pons	Don Juan Salvat
Don Ramón Canela de Pedro	Don Manuel Salvat Dalmau
Doña Joaquina Castellá de Sanfeliu	Don José Luis Samaranch Rialp
Doña Rosa Cugat, Vda. Oliver	Don Eusebio Sans Coll
Don Joaquín Cumellas Franquet	Doña Josefina de Satrustegui, Vda. de Mata
Excmo. Sr. Santiago Daurella	Don Antonio de Semir Carros
Don Ricardo Defarges Ibáñez	Don Francisco A. Sensat Alemany
Don José Ensesa Gubert	Don Gerardo Sensat Estrada
Don José Ensesa Montsalvatge	Don Javier Sensat Marqués
Don Jacinto Esteva Vendrell	Don José Serra Roca
Sra. Doña M.ª Antonia Ferrer de Thomas	Don Jesús Serra Santamans
Excma. Sra. Condesa Vda. de Fígols	Doña María Soldevila, Vda. de Gomis
Don José Figueras Navarro	Don Francisco Soler Mauri
Don Santiago Fisas Mulleras	Don Santiago Soler Mata
Don Conrado Folch Vidal	Excmo. Sr. José Suñer Martínez
Don José Gimferrer	Don José Ildefonso Suñol Soler
Excmo. Sr. Conde de Godó	Don Geza Tolnay
Don Carlos González Azcona	Don Federico Torelló
Don Diego Grandes Angulo	Excmo. Sr. Juan Torra-Balari Llavallol
Don Walter Heimerl	Don Salvador Torrents
Doña Petra Huarte, Vda. de Vila	Doña María Dolores Torres de Andreu
Don Juan Imbern Cánovas	Don Juan Trías Bertran
Doña Pilar Jaraiz Franco de Lago	Don Juan Uriach Tey
Excmo. Sr. Conde de Lacambra	Don Domingo Valls y Taberner
Don Félix Llonch Salas	Don Félix Valls y Taberner
Don Juan A. Maragall Noble	Don Domingo Vernis Bonet
Doña Francisca Marcet, Vda. de Torredemer	Don Joaquín Vila Casagualda
Don Federico Marimón Grifell	Don Luis Viladomiu Piera
Don Carlos Mir Amorós	Doña María Josefa Viñamata, Vda. de Comas Valls
Don Jesús Mir Amorós	Don Alfred Zantop
Don Federico Mitjans Martínez	Orfeo Català
Don Esteban Molist Pol	Llorach Audio, S. A.
Doña Montserrat Mombrú de Balañá	Forum Musical
Don Joaquín Monzó Bergé	

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

BRUNO GELBER

Más de 160 conciertos al año por veintisiete países distintos, con el refrendo unánime de la crítica más solvente: tal es en el presente la carrera de Bruno Gelber.

Nació en 1941 en Buenos Aires y a la edad de tres años empezó los estudios de piano bajo la dirección de su madre —pianista de profesión— y del profesor Scaramuzza, gran pianista italiano residente en aquella ciudad.

Tras más de 150 conciertos celebrados en Argentina con éxito que desborda todas las previsiones, en 1960 —gracias a una beca del Gobierno— se trasladó a París para seguir cursos de perfeccionamiento con Marguerite Long, hecho que significó su brillantísima irrupción en el panorama musical europeo: Ferdinand Leitner y Fritz Rieger —figuras estelares de la dirección orquestal en Alemania— solicitan su concurso para actuar en las más importantes salas de conciertos germanas; con Ernst Ansermet obtiene un triunfo clamoroso en Ginebra con la Orquesta de la Suisse Romande. Desde entonces, la carrera de Bruno Gelber ha sido una fulgurante sucesión de éxitos. París (Conciertos Colonne, Orquesta Lamoureux, Sociedad de Conciertos del Conservatorio, Orquesta Nacional), Luxemburgo, Montecarlo, Rotterdam, Amsterdam (Orquesta del Concertgebouw), Bruselas (Sociedad Filarmónica), Países Escandinavos, Rumania, Berlín (Filarmónica de Berlín con Eugen Jochum y Herbert von Karajan), Portugal, etc.

Igualmente, la valía artística de este intérprete excepcional ha sido ampliamente reconocida en el nuevo continente (Estados Unidos, Canadá, América del Sur), Japón y Africa del Sur.

Bruno Gelber ha participado asiduamente en los Festivales Internacionales más importantes: Zurich, Praga, Lugano, Besançon, Stanford, Granada, Schwetzingen, Lucerna, Montreux, Besançon, Bonn, etc.

Paralelamente a su constante actividad de concertista, Bruno Gelber ha prestado atención preferente al campo de las grabaciones discográficas que han merecido las más altas recompensas y distinciones (Premio de la «Académie du Disque» y de los «Discophiles»).



YUVAL ZALIOUK

Nació en Haifa (Israel) en 1939 y cursó sus estudios musicales en la Academia de Música de Jerusalén simultaneándolos con su carrera universitaria.

En 1965 obtuvo la licenciatura en Derecho; y este mismo año ganó el primer premio de dirección de orquesta de la «American-Israel Cultural Foundation». Con posterioridad a la obtención de este importante galardón, siguió cursos de dirección de orquesta con Sergiu Comissiona y Mendi Rodan.

En 1966 fue contratado por el Royal Ballet y con esta compañía actuó en toda Europa renovando con creces el éxito que había obtenido en su primera presencia europea del 1958 al 1962 al frente de la Israel National Youth Orchestra.

En 1967 ganó el primer premio del Concurso de Besançon y en 1970 el «Dimitri Mitropoulos» de Nueva York.

En 1968 Yuval Zaliouk hizo su debut en Estados Unidos al frente de la Orquesta de Detroit con un éxito rotundo que se ha visto ratificado con su brillantísima carrera internacional. Ha actuado reiteradamente en Inglaterra (Real Orquesta Filarmónica, New Philharmonia Orchestra, Orquesta Sinfónica de la BBC), Suecia, Dinamarca, Bélgica y Francia y recientemente ha efectuado una larga gira por Alemania con la Filarmónica Hungárica.



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, de historia barcelonesa.

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

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

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.



Precisiones sobre la forma llamada "Concierto"

Actualmente se han entremezclado y confundido tanto entre sí las diferentes formas musicales, que muchas obras, al participar de características pertenecientes a varias de ellas, resultan inclasificables; solamente quienes poseen cultura musical ordenada, por haber estudiado en un Conservatorio, pueden tener clara idea de la forma a que pertenece una obra dada, aun cuando todos tengamos noción aproximada de las diferencias que existen, por ejemplo, entre la sonata, la sinfonía, la sinfonía concertante, el concierto y el *concerto grosso*.

No parece superfluo por lo tanto, trazar un bosquejo que nos dé una idea general de las líneas maestras que definen la forma *Concierto*, que tanto ha evolucionado desde sus orígenes hasta nuestros días.

El *Concierto* viene a ser una sinfonía en la que interviene un solista instrumental y ya en este punto de partida se produce una confusión con la sinfonía concertante, que estuvo en boga a fines del siglo XVIII. Tal vez el principal distinguo que cabría hacer para separar ambas formas, es que la sinfonía concertante es una composición para orquesta, alguno o algunos de cuyos instrumentos desempeñan un papel destacado como solistas, mientras que en el *Concierto* el instrumento solista no pertenece al conjunto orquestal; es, por decirlo gráficamente, un invitado, lo que no impide que los compositores lo traten algunas veces, no con la absoluta autonomía de un auténtico solista, sino como un instrumento más de la propia orquesta, con la que llega a amalgamarse.

Otro aspecto en el que el *Concierto* difiere de la sinfonía es en el número de movimientos, que son 3 para éste y 4 para aquélla. Pero esto no es axiomático; nos estamos refiriendo a las normas tradicionales. En la época de los clásicos se encuentran ya algunas excepciones y son cada vez más numerosas actualmente, en que una absoluta libertad creadora ha desbordado normas que no dejaban de ser cortapisas.

La disposición generalmente adoptada por los compositores en cuanto a la velocidad de los movimientos es, *Vivo-Lento-Vivo*, que ha sido casi siempre, la preferida por los latinos, si bien son muchos los *Conciertos* en que el plan es inverso: *Lento-Vivo-Lento*, más de acuerdo con el gusto germánico.

Siendo el *Concierto* una obra de virtuosismo para el solista, es normativo que contenga, por lo menos, una *Cadenza*, pasaje en el que, mientras la orquesta detenida en el acorde de dominante, se halla en *tacet* (guardando silencio), el solista se entrega a una aparente improvisación, glosando virtuosísticamente los principales temas del movimiento, sin sujeción a reglas fijas. Las cadenzas pueden estar escritas por el propio autor del *Concierto*, pero ya antiguamente éste renunciaba muchas veces a sus fueros y no las escribía para permitir que el intérprete ejecutara las que le dictase su momentánea inspiración. Lo más corriente, sin embargo, es que el solista ejecute una *cadenza* escrita ex profeso por otro compositor.

El *Concierto* no es música de programa, pero tampoco es música pura propiamente dicha, como lo es la de cámara. Desde el punto de vista de la expresión y la emoción musicales, se halla en un punto equidistante entre ambas, porque en muchos casos —y esto se patentiza más en los románticos— es evidente que bajo el suntuoso ropaje de una



Das Hackpret ist ein alter fund/
 Sein Ursprung aber ist nicht kund:
 Doch meinen etlich für gewis/
 Das von der Harpsfen es entspriss

Und von David sei erslich gestiftet/
 Und wie solchs bezeüget Josephi Schriftet/
 Der schreibt/ das David hab gar vil/
 Erfunden neuen Seitenspil/

Und außgetheilt ihm die Leviten/
 Einsonder Instrument ein jeden:
 Deren eins soll das Hackpret sein:
 Bei Frauen ist es sehr gemein:

oratoria brillante o bajo el suave cendal de una intimidad meditativa, se ocultan estados de ánimo muy definidos, ideas, sentimientos y paisajes, que rozan las lindes de la música de tema literario o nos sugieren imágenes que, a través de nuestra sensibilidad y nuestra imaginación, se convierten en una sucesión coherente de emociones.

Antes de que se le diese al *Concierto* su forma definitiva, existía la costumbre de alternar los *solí* con los *tutti* en las sinfonías italianas. Parece que fue Torelli el primero que utilizó esta forma y el primero que dividió las obras en tres movimientos y les dio el nombre de *Concerti* o *Concertini*.

J. S. Bach escribió 3 *Conciertos* para violín y 13 para clave; Mozart escribió 27 *Conciertos* para clave, 8 para violín, 4 para trompa, 3 para flauta y sendos *Conciertos* para clarinete, fagot, oboe y violoncelo; Beethoven escribió 5 *Conciertos* para piano y uno para violín. Mendelssohn, Schumann, Brahms, Saint-Saëns, Max Bruch, Tchaikowsky, Grieg, Rachmaninov, Béla Bartók, Prokofiev y Shostakovitch, entre otros muchos, son los compositores que han destacado más en el cultivo del *Concierto* y que han aportado a esta forma musical las obras más características y renovadoras.

Otro aspecto en el cual el *Concierto* se diferencia de la sinfonía es que al crear esta última, el compositor piensa, ante todo, en el conjunto orquestal, mientras que al escribir un *Concierto*, ha de pensar primordialmente en el instrumento solista, cuyas posibilidades técnicas y expresivas constituyen una limitación y al mismo tiempo un área concreta de trabajo, dominado por la exigencia de que los recursos del instrumento luzcan al máximo, pues es evidente que la naturaleza de éste impone a la obra un carácter peculiar y un colorido distinto, en cada caso, y obliga a un tratamiento diferente de la orquesta.

La estructura del *Concierto* era muy semejante a la de la sonata, pero actualmente existe una libertad de procedimientos que se aparta mucho y a veces del todo, del rigor de aquélla. Por otra parte, la base esencial del *Concierto*, en sus orígenes, fue el virtuosismo, aspecto que va siendo eliminado poco a poco, en un proceso similar al que se produjo en la música vocal en la que, paulatinamente, se fue eliminando el lucimiento a ultranza de la voz humana, con los floreos y *fermatas* que culminaron en el *bel canto*, para dar paso a recitativos y declamaciones líricas mucho más realistas. Ahora bien, el desdibujamiento de la estructura y el reblandecimiento del virtuosismo, han desnaturalizado el verdadero carácter del *Concierto*, forma que algunos musicólogos creen se halla en el umbral de su desaparición.

En el *Concierto* tradicional la orquesta expone los temas principales que a continuación desarrollará el solista, a menudo, sin acompañamiento instrumental; luego se suceden las ampliaciones y comentarios, ya en diálogo ya por yuxtaposición de ambos elementos; no se repite la primera parte o exposición temática, como es normal en la sinfonía; en el *Concierto* clásico, la repetición se efectúa por medio de alternaciones entre el solista y la orquesta.

Hasta la segunda mitad del siglo XVII, la palabra *Concierto* designó una composición vocal o instrumental para varios ejecutantes, ya de carácter sacro, como los *Concerti ecclesiastici* de Viadana, ya profano como los *Concerti da camera* de A. Banchieri; más tarde pasó a indicar especialmente una composición para solistas —tres por lo general— y orquesta, lo que dio origen al *Concerto grosso* en el cual un grupo de solistas, llamado *concertini*, se opone a la masa instrumental, que en este caso toma el nombre de *ripieno* (relleno). Torelli, considerado su creador, Corelli, Haendel y Bach, entre otros, sobresalieron en el cultivo del *Concerto grosso*, mientras que Tartini, Veracini, Viotti, Rode y algunos más, destacaron en el *Concierto* solístico. Vivaldi cultivó ambos géneros con igual fortuna.

La evolución de la forma *Concierto* suele dividirse para su estudio en tres períodos: *Preclásico*, que corresponde a los grandes violinistas italianos y que estaba influido por la fuga y la suite; *Clásico*, a partir de Mozart, que lo adaptó a la forma sonata, pero suprimiendo —no siempre— el Minué; *Postclásico* o moderno, en el cual se ha simplifi-

cado la doble exposición e incluso se ha llegado a suprimirla, acercándose así más a la forma sonata. Actualmente se tiende a suprimir también la *cadenza* que en realidad es un resabio de la música vocal.

Existe otra modalidad: los llamados *Conciertos* dobles y triples, en los que actúan dos o tres solistas y que, por lo mismo, se aproximan algo al *Concerto grosso* y asimismo existen *Conciertos* sin solistas, como el de Falla y los de Brandenburgo de Bach, que son conciertos para pequeña orquesta, en los que todos los instrumentos tienen la misma categoría y desempeñan idéntica función. Opuestamente, muchos compositores contemporáneos han escrito obras que pueden ser consideradas como *Conciertos* para pequeña orquesta de cámara, subtitulándolas «para tantos (el total de sus componentes) instrumentos solistas», lo que igual puede responder a una realidad técnica que a un propósito de llamar la atención.



NOTAS AL PROGRAMA

Carl Maria von Weber ★ Oberon (Obertura)

Cristofor Martin Wieland (1733-1813), literato y poeta alemán, llamado *el Voltaire de Alemania*, escribió en 1780 el poema épico-romántico *Oberon*, considerado como obra maestra en su género, en el que narra las aventuras de este fabuloso rey de los silfos (espíritus del aire) y de las hadas, según la mitología escandinava, «capaz de ocultarse en el cáliz de una flor». Tema que guarda estrecha relación con el que inspiró a Shakespeare *El sueño de una noche de verano*, al que más tarde pusiera Mendelssohn ilustraciones musicales.

James Robinson Planché (1796-1880) literato y arqueólogo inglés, se inspiró en el poema de Wieland para escribir el libreto de la ópera *Oberon*, mezclándole ideas de *La Tempestad* y de *El Sueño de una noche de verano*, ambas de Shakespeare, y C. M. Weber (1786-1826) le puso música en 1824, cuidando sobre todo de que resultase al gusto inglés, puesto que debía estrenarse en Londres, si bien tenía preconcebida una total modificación para el posterior estreno en Alemania.

Gravemente enfermo y sintiéndose morir, Weber no tenía ya fuerzas para escribir toda una partitura nueva, por lo que aprovechó trozos de su cantata *La Accoglienza*; fragmentos que había escrito para un drama de Goethe y el final de su ópera juvenil *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (Pedro Schnoll y sus vecinos). **Oberon o El Juramento del Rey de los Elfos**, se estrenó con gran éxito en Londres, el 12 de abril de 1826, bajo la dirección del compositor, el cual murió el 5 de junio siguiente.

La Obertura está considerada como obra maestra en su género y como modelo del típico estilo weberiano y contiene los dos temas más definidos e importantes de la ópera: el aria de Hüon, el acto I y la llamada de júbilo del aria en que Rezia canta al Océano.

Se inicia con un *Adagio sostenuto*, que empieza con tres notas cantadas por la trompa primera a solo, que crean una sensación de misterio. Alternan los pasajes suaves e íntimos, con los enérgicos y brillantes; la cuerda constituye la base, con felices intervenciones de la madera y el metal y a lo largo de esta página maestra y encantadora. Se revela el gran sentido del color y del contraste que poseía Weber, así como su dominio de las combinaciones tímbricas y su fértil inventiva melódica y rítmica.

Ludwig van Beethoven ★ Concierto Núm. 2 en si bemol, para piano y orquesta, Op. 19

La numeración de los opus no siempre guarda relación cronológica directa con las fechas en que las obras fueron escritas. Tal es el caso de este **Concierto op. 19**, considerado como segundo, que lógicamente habría de ser posterior al op. 15, llamado n.º 1, cuando en realidad es anterior y el primero que escribió Beethoven, si nos atenemos a la serie conocida que consta de 5, aunque es de advertir que diez años antes, en 1784, cuando sólo contaba 14 años de edad, había escrito un *Concierto en mi bemol*, para clave y orquesta, que no tiene número de opus y del cual, al parecer, sólo se conserva la parte del clave.



Beethoven compuso su primer *Concierto* válido para piano, en 1794, cuando tenía 24 años; es por lo tanto, una obra de juventud. Una vez terminado lo dio a conocer el 29 de marzo de 1796, en una audición privada para los afiliados a una sociedad académico-musical de Viena, pero sin duda no le satisfizo, por cuanto lo archivó, temeroso de que una audición pública divulgase demasiado su inexperiencia. Dos años más tarde, en 1798 hizo un primer arreglo de este *Concierto*, para darlo a conocer en Praga, interpretando él la parte de solista; arreglo que tampoco le gustó. Por último, en 1800, lo revisó a fondo e hizo una nueva versión mucho más perfecta que la primitiva. A la sazón había terminado ya su segundo *Concierto* para piano y se sentía más seguro. Entonces fue cuando se decidió a dar ambos *Conciertos* a la stampa. La editorial «Mollo y Cía.» los publicó en 1801; el segundo, recién acabado, apareció en marzo y recibió la numeración de opus 15, n.º 1 y el primero, escrito seis años antes y recién revisado, apareció en diciembre y por esta razón se le numeró opus 19, n.º 2.

Es importante tener presente este hecho para no caer en el error de suponer que el *Concierto* n.º 2 es inferior al número 1, por cuanto en realidad, el aparente segundo es el primero.

Cuando un compositor empieza a crear, todavía es más fuerte en él la academia que el genio; éste no tiene aún suficiente fuerza expansiva para desintegrar la invisible coraza de las presiones exteriores (normas escolásticas, influencia del estilo de los profesores, etc.), pero a pesar de ello el genio «ya se escapa por las rendijas» tratando de encontrar espacio libre para manifestarse. Esto sucedía ya en la primitiva versión del *Concierto en si bemol* que, una vez revisada, adquirió un sello más personal, si bien todavía no se perfilan en él de una manera concreta, aquel inconfundible lenguaje y acento propios del genio de Bonn.

Esto, naturalmente, no afecta a los valores intrínsecos y específicamente musicales del *Concierto*, en el que encontramos una expresión fluida y una construcción lógica, que Beethoven había heredado de Haydn, bien que todavía no lograrse separar esas calidades abstractas de los moldes concretos —el estilo personal— de su maestro.

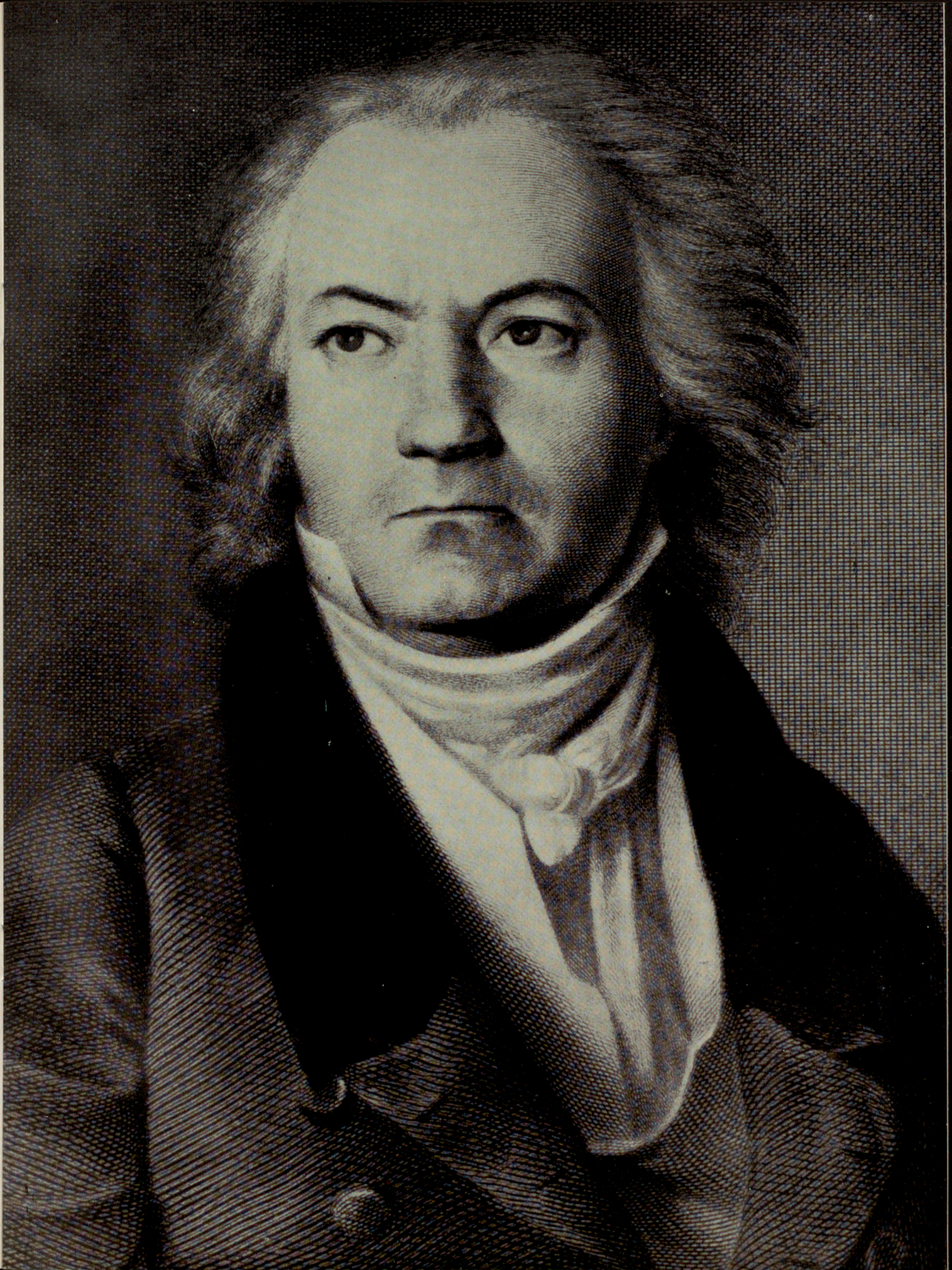
La influencia del ambiente y de las vicisitudes por las cuales atravesaba la vida del músico, no parecen haber pesado, en absoluto, en este *Concierto*. El año 1800 fue triste para Beethoven. Por su correspondencia con Amenda y con Wegeler sabemos que había padecido una grave afección intestinal y que la incipiente sordera parecía agudizarse de un modo alarmante. Sin embargo, ningún síntoma de depresión psíquica se observa en esta música lozana, robusta y brillante.

La versión revisada, que es la que ha prevalecido, llevaba por título una extensa explicación redactada en francés (lo que en aquella época era bastante corriente en Alemania) y que traducida decía así: «**Concierto para Pianoforte con dos violines, viola, violoncelo y bajo, 1 flauta, 2 oboes, 2 trompas y 2 fagotes, compuesto y dedicado al señor Carlos Nikl, noble de Niklsberg, consejero áulico de Su Majestad Imperial y Real, por Louis van Beethoven**». Carlos Nikl fue uno de los primeros protectores de Beethoven.

Como dato curioso para conocer lo que podríamos llamar «los métodos de trabajo» de Beethoven, cabe consignar que en una carta dirigida el 22 de abril de 1801 al editor Franz Hoffmeister, el compositor declara: «Así, por ejemplo, la parte de piano del *Concierto* (se refiere al op. 19) no estaba, siguiendo mi costumbre, escrita en la partitura; no la he escrito hasta ahora; por ello y debido a la prisa, el manuscrito es algo ilegible».

Este *Concierto en si bemol* no fue precisamente obra favorita de su autor quien, severo crítico de sus obras, más de una vez había repudiado las que escribiera en su juventud; sin embargo hoy, y aun reconociendo que está influenciado por Mozart, se le tiene en gran estima por ser el documento más importante entre los más antiguos que se conservan de Beethoven.

Allego con brio — Comienza con una frase enérgica a la que sigue un diseño melódico expuesto por la cuerda. La orquesta va exponiendo



PROGRAMAS

I

Oberon (Obertura) ★ WEBER

Concierto núm. 2, para piano y orquesta, en si bemol mayor, op. 19 ★ BEETHOVEN

Allegro con brio
Adagio
Rondo

II

Concierto núm. 1, para piano y orquesta, en sol menor, op. 25 ★ MENDELSSOHN

Molto allegro con fuoco
Andante
Presto

Danzas de Galanta ★ KODALY

VIERNES, 16 DE MARZO, A LAS 22,15 H.

I

Las Bodas de Figaro (Obertura) K. 492 ★ MOZART

Concierto núm. 9, para piano y orquesta, en mi bemol mayor, K. 271 ★ MOZART

Allegro
Andantino
Rondo (Presto)

II

Concierto núm. 1, para piano y orquesta, en mi menor, op. 11 ★ CHOPIN

Allegro maestoso
Larghetto
Rondo vivace

Sinfonía núm. 4, en la mayor, "Italiana" ★ MENDELSSOHN

Allegro vivace
Andante con moto
Con moto moderato
Saltarello: Presto

DOMINGO, 18 DE MARZO, A LAS 18,15 H.

diversos temas que el piano a su vez va recogiendo y glosando, ya de un modo lírico, ya *scherzando*. La estructura es tripartita y el desarrollo es amplio.

Adagio. — Lo inicia el violín concertino con una melodía muy expresiva en compás de 3/4. La orquesta desarrolla un discurso melódico, digno precursor de los famosos *adagii* beethovenianos y el piano traza ráfagas en notas de valor breve. Beethoven estableció aquí ciertos efectos de pedal —asegura Czerny— que al sustituir el clave por el piano, resultan imposibles de producir, como es lógico.

Rondó. Molto allegro. — Juegan alternativamente, con arreglo a las normas clásicas, un estribillo en compás de 6/8 y varias coplas. Predominan el ritmo y la brillantez virtuosística.

Felix Mendelssohn ★ Concierto Núm. 1 en sol menor, para piano y orquesta, Op. 25

Mendelssohn, aristócrata del espíritu, hombre refinado y exquisito, amaba el piano, como lo demostró con una producción notable y relativamente abundante y amaba, quizá más todavía, la voz humana, como lo prueba su copiosa producción de *lieder*, obras corales con orquesta y canciones a varias voces. Tal vez por eso en sus obras para piano predomina la obsesión del *cantabile* y sus *Romanzas sin palabras* son un vivo exponente de este deseo de hacer «cantar» al instrumento.

Su aportación al *Concierto para piano y orquesta*, es sobria: sólo dos obras: el **Concierto n.º 1, en sol menor**, opus 25 y el n.º 2, *en re menor*, op. 40, a los que hay que añadir diversas obras pianísticas y para piano y orquesta, dominadas todas ellas por una inspiración esencialmente melódica, siempre de tipo *cantabile*.

Dueño también de los secretos de la música sinfónica, que cultivó con éxito, fue pues Mendelssohn un compositor idóneo para lograr la fusión perfecta de dos géneros musicales independientes: el pianístico y el orquestal, que al unirse no se interfieren ni se deterioran mutuamente, sino que encuentran en el diálogo felices contrastes y en la yuxtaposición, hallazgos tímbricos, sin perjuicio del virtuosismo.

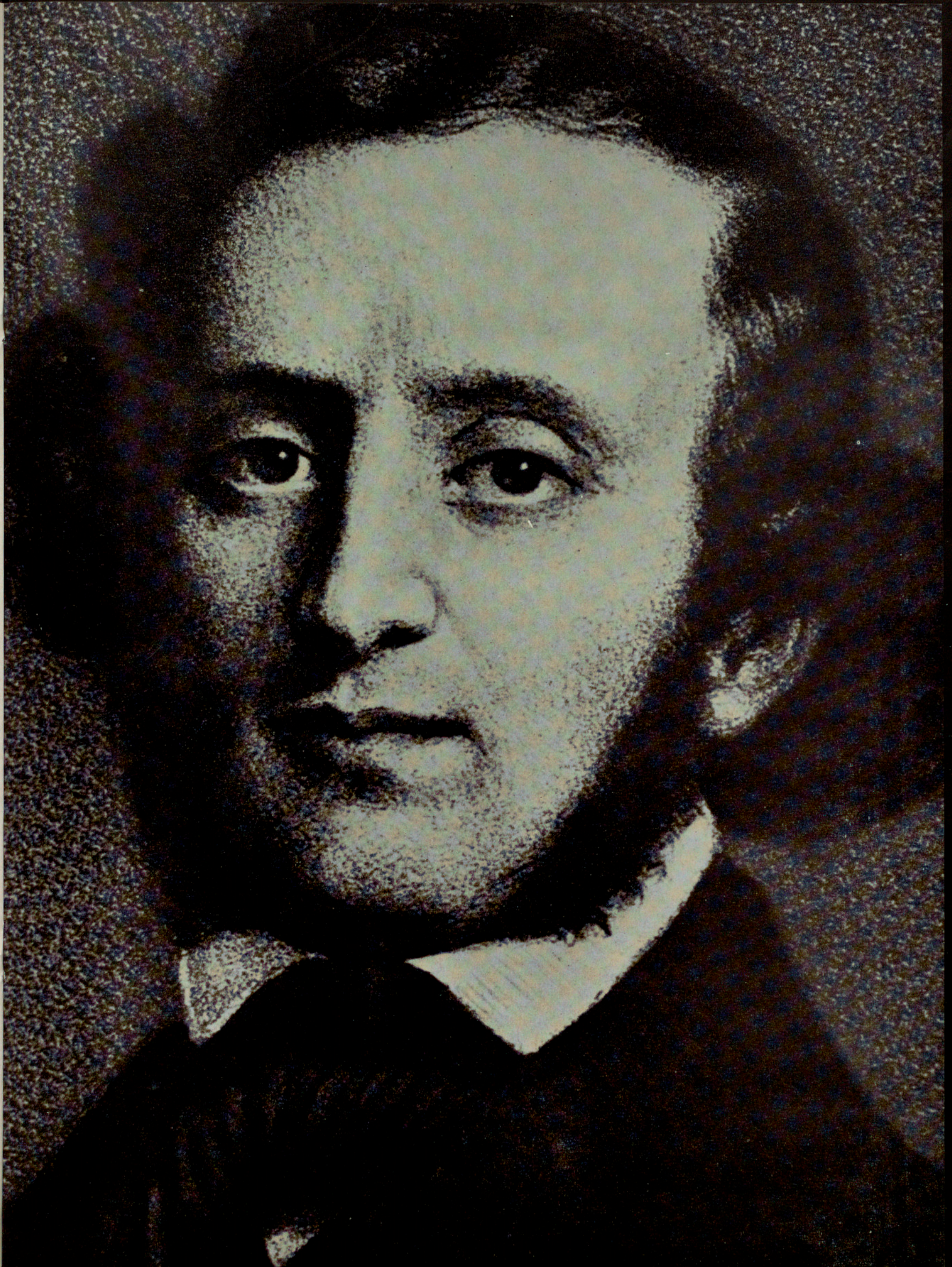
Mendelssohn, excelente pianista y romántico de la mejor ley es, en este otro aspecto, uno de los músicos mejor preparados para convertir al piano en altavoz de los más elevados sentimientos y las más puras emociones, porque ninguna dificultad mecánica puede obstaculizar la fluidez de su creación y porque su romanticismo es sereno y noble y nunca cae en la magia de las sagas nórdicas ni en los delirios enfermizos meridionales.

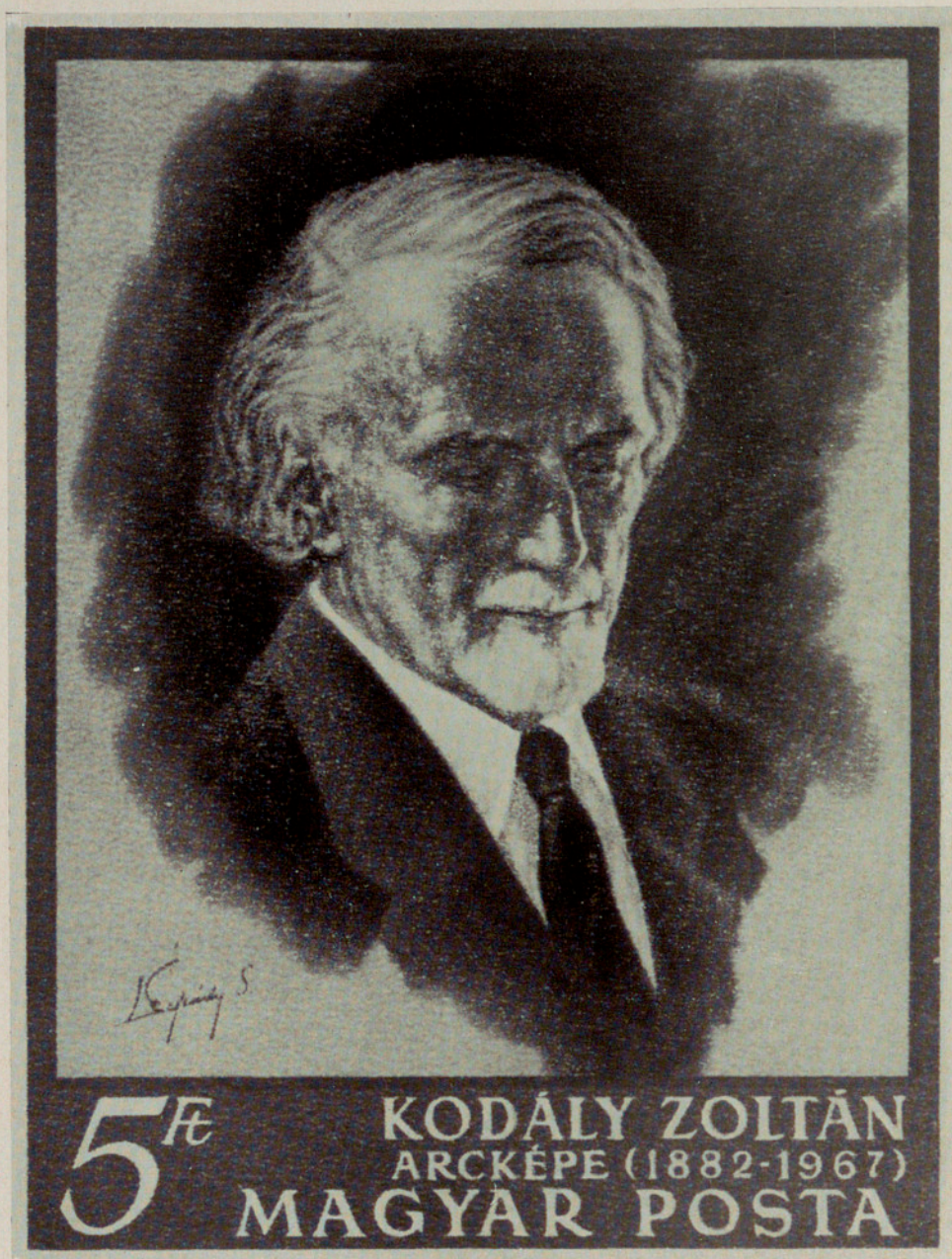
Escribió el **Concierto en sol menor** en 1831, cuando tenía 22 años y acababa de regresar de un viaje por Italia y Suiza que había saturado su alma y su imaginación de sensaciones e ideas inefables. Se sentía dichoso, dulcemente eufórico e impulsado a un trabajo bello e intenso.

En Munich le aguardaban dos amigas suyas encantadoras: Delfina Schanroth y Josefina Lang y dedica a la primera su **Concierto en sol menor**. Pocos días después, Liszt lo tocaba en la Sala Erard de París, sirviéndose del manuscrito de Mendelssohn. Y veintitrés años después de la muerte del compositor, Delfina, temblando de emoción lo tocaba en un concierto celebrado en Leipzig.

Mendelssohn lo estrenó en Londres, en 1832, actuando él como pianista; en aquella misma velada dirigió «La Gruta de Fingal», que había terminado poco antes. Un crítico de la época dijo que en este **Concierto** «el piano reina y la orquesta gobierna».

Molto allegro con fuoco. — Aunque escrito en modo menor, encierra una sorprendente energía: el *tutti* inicia una sucesión de acordes ascendentes sobre una escala menor cromatizada y pasando del *piano* al *fortísimo*, como el silbido de un huracán que se aproxima. Al final





Zoltán Kodály en un sello de correos emitido recientemente en Hungría.

del séptimo compás entra el solista atacando en fortísimo una frase melódica que alterna con otro tema en el que aparecen floreadas las notas de un acorde de séptima disminuida, arpegiada, para iniciar una modulación. En tonalidad distinta se produce la reexposición, que se resuelve en una breve frase interrogante, para desembocar en otra, afirmativa, propia del coral glosado en la sección grave de la armonía. La orquesta repite todo este material, mientras el solo repite el efecto de huracán, que luego alterna con un episodio melódico confiado a la orquesta. Este juego se repite varias veces. Un *martellato* incisivo conduce al segundo tema, tranquilo y suave, que adquiere gran amplitud. La melodía pasa a la orquesta mientras el solista asume una misión ornamental. La atmósfera sonora aumenta su intensidad y tras una sucesión de trinos, tiene lugar la reexposición del primer tema a cargo del *tutti*; el solista recoge un episodio lánguido y las trompas preparan el tránsito al segundo movimiento.

Andante. — Se desarrolla una serena y amplia melodía. La orquesta expone el tema principal y el piano la repite con flexibles ornamentaciones. Un pasaje *cantando*, del pianista, sirve de paso a una frase

graciosa, en valores breves y notas picadas; la reexposición del tema inicial viene acompañada de incesantes ondulaciones de arpeggios y escalas; luego recupera su primitiva sencillez, apoyada en los acordes de la orquesta y se extingue por fin en la región sobreaguda del piano. El *tutti* ataca un *Presto* con trompetas, al que responde el piano con arpeggios, que sirven de introducción al

Molto allegro e vivace. — Aquí predomina el virtuosismo; no se propone emocionar, sino causar admiración. A dilatados pasajes en los cuales el pianista no tiene un instante de reposo, siguen otros más breves en los que se recoge el tema que antes parecía más juguetón, con chispeantes ornamentos. Tras una brevísima evocación del segundo tema, en *Adagio*, se vuelve al *Primo tempo*, en una coda que ondula en rápidos pasos del *forte* al *piano*. El solista se inhibe por fin y la orquesta remata la obra con seis compases afirmativos de gran brillantez.

Zoltán Kodály ★ Danzas de Galanta

Zoltán Kodály (1882-1967), fue el último cultivador del nacionalismo musical húngaro, que con Bartók y Laszlo, llevó a la última consecuencia la estilización del folklore musical de su país, iniciada a mediados del siglo XIX por Liszt con sus famosas *Rapsodias húngaras*.

Galanta o Galontha es el nombre de una pequeña ciudad húngara, que conserva dos antiguos castillos, en la que transcurrió la niñez de Kodály y donde, según él, pasó los días más felices de su adolescencia.

Las **Danzas de Galanta** fueron compuestas en 1933. Son cinco, pero se ejecutan siempre sin interrupción, lo que ha originado el error de creer que es una sola. No son originales del todo (lo que se llama folklore-ficción), ni tampoco simples armonizaciones de folklore directo y auténtico, sino estilizaciones basadas en un *Libro de Danzas populares húngaras*, publicado en 1800. El compositor las dedicó a la *Sociedad Filarmónica* de Budapest, con ocasión de su LXXX aniversario.

Aunque se trata de una obra menor, revela el dominio que Kodály tenía de la obtención de contrastes de color y de ritmo, con tanta claridad y vigor, como puedan revelarlo sus obras maestras, *Psalmus hungaricus* o *Hary Janos*.

Wolfgang Amadeus Mozart ★ Las Bodas de Figaro (Obertura)

El comediógrafo francés Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), escribió la comedia titulada *Las Bodas de Figaro*, en 1784. El libretista italiano Lorenzo da Ponte (1749-1838), convirtió la comedia en libreto para ópera, en 1785. Y el compositor austriaco W. A. Mozart (1756-1791) le puso música aquel mismo año. La ópera se estrenó en el *Burgtheater* de Viena, el 1.º de mayo de 1786, con gran éxito; muchas escenas hubieron de ser repetidas y pocos días después, varios números eran ya populares en Viena.

Un francés, un italiano y un austriaco, habían creado (tema, texto y música) una obra maestra en su género y el mayor éxito que el teatro lírico registra en la Europa del siglo XVIII.

El emperador José II había prohibido el estreno de esta ópera «revolucionaria», según él, por considerarla «peligrosa para la ciudad de Viena». Da Ponte consiguió disipar las dudas del emperador y éste autorizó el estreno, pero pocos días después, volvió de su acuerdo y la obra hubo de ser retirada de los carteles, contratiempo que resultó beneficioso para los autores, puesto que el subsiguiente estreno en Praga, alcanzó un éxito delirante y apoteósico, superior al obtenido en Viena. El público, además de entusiasmarse con el chispeante libreto y la deliciosa música, aprovechaba evidentemente una oportunidad de hacer política.

Mozart deseaba continuar cultivando el *singspiel* alemán que le había proporcionado éxitos como *Un raptor en el serrallo* y la ópera en miniatura *El Director de escena*, pero el *Wiener Nationalsingspiel* se hallaba en crisis y ya no le había hecho más encargos de óperas (cerró definitivamente en 1788); la ópera bufa ganaba la batalla y Mozart hubo de resignarse a escribir una ópera italiana, lo que si, de momento, le causó gran disgusto, le deparó en cambio, la ocasión de escribir una ópera que había de ser la más popular de entre todas las suyas y una de las más celebradas del repertorio universal.

La Obertura de **Las Bodas de Figaro** es una verdadera antología de los rasgos más característicos del estilo mozartiano: frescor, elegancia, fluidez, picante desenfadado, ternura melódica y un perfecto equilibrio estructural.

Concierto Núm. 9 en mi bemol mayor para piano y orquesta. K. 271

Concierto n.º 9 en mi bemol mayor para piano y orquesta. K.V. 271

Este **Concierto** fue escrito en 1777, año que fue uno de los más ricos en episodios de muy diverso signo, dentro de la corta, pero muy densa vida del compositor.

Mozart tenía 21 años. Abandona Salzburgo donde quedan su padre y su hermana y parte con su madre para un viaje que será bastante largo. Ofrece al Elector de Baviera componer una ópera seria, pero es rechazado. Da un concierto en Augsburgo que le depara un éxito memorable y un mísero beneficio. Allí conoce a Mariana Tecla, que ha pasado a la historia con el sobrenombre de «la primita» y que resulta un idilio frustrado. Su llegada a Mannheim resulta, en cambio, un acontecimiento decisivo en su vida artística. Le impresiona la orquesta creada por Stamitz y allí conoce a personalidades de gran relieve como Cannabich, Vogler, Holzbauer, Schweitzer, J. M. Haydn, hermano del compositor y Fridolin Weber, hermano del autor de «Der Freischütz», con cuya hija Constanza se casará después de haber cortejado sin éxito a su otra hija Eloisa. Año por lo tanto, este de 1777 en el que lo menos importante que sin duda ocurrió, fue escribir y estrenar el **Concierto n.º 9**, que el autor dedicó a la pianista francesa Mlle. Jeunehomme y acerca del cual no se encuentra referencia ni mención en sus cartas, ni en documento alguno.

Mozart no fue un revolucionario de la música, ni mucho menos, pero no por ello dejó de permitirse el lujo de introducir en sus obras ciertas innovaciones que, en la época, debieron parecer audaces, como vamos a comprobar examinando este Concierto.

Allegro. — Compás de 4/4. El *tutti* ataca la exposición del tema, pero contraviniendo las normas tradicionales, el piano, sin aguardar a que acabe de hacerlo, interviene ya en el segundo compás y se establece entre ambos un breve diálogo durante seis compases. Un trino agudo del piano, sobre los tres últimos compases del tema, inicia la entrada definitiva del solista; se reproduce el breve diálogo anterior y el piano, con un surco de semicorcheas modula a la tonalidad de si bemol. Pasa la melodía momentáneamente a los oboes y violines primeros y la continúa el piano ornándola con arabescos en la región aguda. Reaparece el breve diálogo de seis compases, ahora en tonalidad de si bemol y una frase cromática en sextas ascendentes y descendentes conduce a la reexposición, de nuevo en mi bemol. Diversas derivaciones y combinaciones enriquecen el desarrollo, en el que reaparece todo el material temático, coronado por una amplia cadencia que conduce a un final rotundo a cargo del *tutti*.

Andantino. — Compás de 3/4. Los violines con sordina desarrollan sobre el bordón, en tonalidad de do menor, una frase solemne, grave y melancólica, que en seguida se suaviza elevándose al agudo. El



MOZART
Symphon. zu 4 Händen

piano expone un tema tierno y frágil, al que la frase solemne inicial, ligeramente modificada, sirve de contrapunto en acentuado contraste. Luego el piano respuntea un ingravido arabesco con leve apoyo de la cuerda. El *tutti* hace un comentario sincopado en tonalidad de mi bemol mayor y el piano desarrolla su voluble discurso, que se dramatiza un tanto, para caer en la frase solemne inicial, en do menor, que inmediatamente recogen los violines. Dos compases del *tutti*, con acordes sincopados que de do menor pasan a mi mayor, dejan al piano en libertad para que, sin apoyo orquestal desarrolle un diseño lírico, cuya estructura modulante origina cromatismos que conducen al acorde de dominante de do menor y desembocan a un pasaje ligeramente tenso, que una *cadenza* enlaza con los compases conclusivos en los que interviene el *tutti*.

Rondó. — Compás de 2/2. El piano solo expone el estribillo a lo largo de 34 compases en *Presto*. La mano izquierda realiza una melodía incisiva, sobre la cual, la derecha acompaña con la fórmula llamada «de Alberti». Entra el *tutti* desarrollando el estribillo y dando línea definida a la melodía que insinuaba la mano derecha del solista, mientras el piano guarda silencio y las trompas acompañan con su típico juego de 6^a-5^a-3^a. Tras un brevísimo diálogo piano-cuerda, el piano desarrolla una frase cromática, bajo un pedal agudo de los oboes y, después, de las trompas. El tema se diluye en diversas combinaciones que se estabilizan en la tonalidad de si bemol y desembocan a una *cadenza* que conduce a la obligada reaparición del estribillo, tras el cual se reproduce el proceso anterior, pero ahora condensado en una recapitulación con varias modulaciones, que queda suspendida en un amplio acorde de dominante de la tonalidad de la bemol, unido por una nueva *cadenza* a un

Menuetto. Cantabile. — Lo aborda el piano solo en tonalidad de la bemol, con una graciosa anacrusa ascendente. El desarrollo de la frase se va enriqueciendo sucesivamente con ornamentos de gusto rococó y se diversifica en cadenciosas variantes modulatorias. La cuerda entra en el compás 13, los violines primeros y los bajos, en *pizzicato* y los violines segundos y las violas, con sordina, lo que da al frágil contrapunto una fresca transparencia y una elegancia versallesca. Luego hacen su aparición los oboes y las trompas, con simples notas de apoyo, a guisa de pedal agudo y el piano acompaña con arpeggios un diseño descendente de la cuerda, al que sigue una *cadenza* que enlaza con la reexposición del rondó, por lo que este minué, que se aparta mucho de la forma tradicional, puesto que no consta de las tres partes normativas, una de las cuales es el *Trío*, no puede considerarse como un tiempo o movimiento autónomo, dentro del **Concierto**, sino como un episodio, en función de «copla», dentro del rondó. La reexposición de éste conserva el esquema primitivo con algunas modificaciones y simplificaciones y acaba con la insistente repetición de la célula rítmico-melódica del estribillo.

Frederic-François Chopin ★ Concierto Núm. 1 en mi menor, para piano y orquesta, Op. 11

Chopin compuso solamente dos *Conciertos para piano y orquesta*: uno en mi menor, opus 11 y otro en fa menor, opus 21. Ambos fueron escritos entre 1828 y 1829, es decir, cuando el compositor contaba tan sólo de dieciocho a diecinueve años de edad. Son por lo tanto, obras de primera juventud.

El **Concierto en mi menor**, que lleva el n.º 1, es de creación posterior al *Concierto en fa menor*, que lleva el n.º 2. El n.º 1 fue publicado en 1833 y el n.º 2 se publicó en 1836; fueron por lo tanto las fechas de publicación las que determinaron que sus respectivos números de opus los situasen en orden inverso al orden en que fueron escritos.

Ambos **Conciertos** son tan semejantes entre sí por la belleza de sus melodías y por la solidez y perfección de sus estructuras, que siempre



W. A. Mozart.

han sido juzgados conjuntamente, como documentos fehacientes de una precocidad excepcional.

Existen fundados motivos para suponer que Chopin escribió el **Concierto n.º 1, en mi**, inspirado en su secreto amor por Constanza Gladkowska, cantatriz de su misma edad y condiscípula suya en el Conservatorio de Varsovia, que ya le había inspirado el *Larghetto* del *Concierto en fa menor*, según confesión del propio Chopin, en carta a su amigo Tito Voyciechowsky.

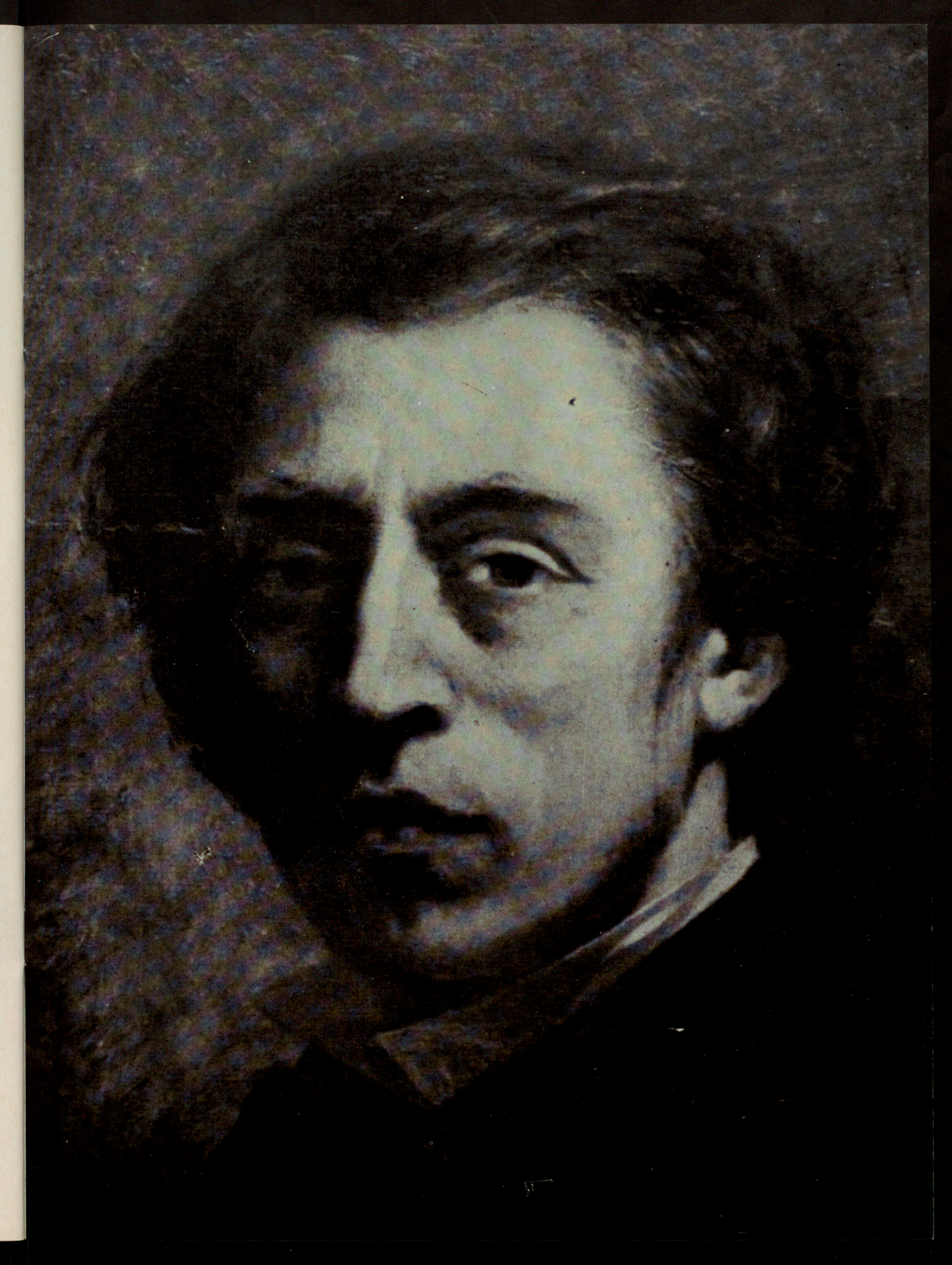
En otra carta a este fiel amigo, fechada el 22 de septiembre de 1830, decía Chopin, refiriéndose a su **Concierto en mi menor**: «Ante él me encuentro en el mismo estado que cuando ignoraba todo lo concerniente al teclado. Verdaderamente necesita una ejecución muy especial y temo acabar por no poder enseñarla a los ejecutantes. Sin las sordinas el *Adagio* (*Larghetto* en ediciones posteriores) se vendría abajo. De todos modos y a lo que yo puedo juzgar, no logrará un gran éxito. El *rondó* causa efecto y el *Allegro* tiene fuerza. El *Adagio* está en mi mayor; no he buscado en él lo poderoso, sino más bien una romanza tranquila y melancólica. Ha de producir la impresión de una dulce mirada hacia lugares que evocan mil recuerdos queridos. Es como una ensoñación en un hermoso día de primavera, pero al claro de luna y por eso su acompañamiento está en sordina». Este *Larghetto* está considerado como un *Nocturno* modélico, en el aspecto expresivo, aun cuando no se ajusta a la forma musical allí llamada.

Chopin dedicó este **Concierto** al pianista, pedagogo y compositor alemán Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (1784-1849) y organizó una audición privada en su casa de Varsovia, que tuvo lugar el 23 de septiembre de 1830, ante un grupo de personalidades. El 11 de octubre siguiente, se celebró la primera audición pública que «salió bien», según expresión de Chopin, en carta dirigida a su amigo Tito. El propio autor se encargó de la parte de piano, que ejecutó sobre un «Streicher» y la orquesta la dirigió un músico italiano llamado Soliva. Alfred Cortot en su libro «Aspectos de Chopin», refiere que el estreno fue un éxito: «Bravos ensordecedores y ni un solo silbido, lo que dice mucho acerca de la mentalidad del público varsoviano de entonces». La prensa, empero, apenas le dedicó un breve comentario. Chopin no paró mientes en ello; aquella actuación suya y aquel estreno iban a ser los últimos en su querida patria, que jamás volvería a ver. Y mientras hacía los preparativos de su viaje, le angustiaba este presentimiento y la idea de cómo podría resistir la separación de su amada secreta.

Allegro maestoso. — Inicia el **Concierto** un largo exordio a cargo del *tutti*; luego aparecen los dos temas de rigor, laboriosamente trabajados y enlazados por una sucesión cromática descendente, de acordes de séptima, sobre un *si*, pedal. El segundo tema, confiado al piano, es un bello ejemplo de finísimo dibujo sonoro, de líneas puras, en el que el virtuosismo no enturbia el contenido poético ni amengua su melancólica emotividad. Lenz comenta: «...el sentimiento poético, ligeramente melancólico, penetra en el alma...» Y Jachemickzi dice: «La impresión que produce esta primera parte, es espléndida, cegadora, en cuanto al puro virtuosismo se refiere».

Larghetto. Romanze. — Aunque parezca extraño, no lleva en suspensión sentimentalismos fáciles. Es una página en la que Chopin, en su primera juventud, revela ya toda la exquisitez de su espíritu. Chopin lo quería *romanesque*, sosegado, melancólico y así es. Las ideas fundamentales están desarrolladas afiligranadamente, con sonoridades eólicas y reflejos opalinos, que hacen pensar en la *Barcarola*, op. 60. El final es profundamente acariciador.

Rondó. Vivace. — Todo es aquí pletóricamente juvenil, natural, libre, alegre y eufórico. Los ritmos tensos, rápidos e incisivos, entusiasmaron a los polacos de la época, tan sensibles por naturaleza a la música vivaz y rotunda, de la que son ejemplos típicos la polonesa y la cracoviana. Los diversos temas se suceden en cascadas sonoras con espontaneidad e ímpetu y el concierto acaba dejándonos una sensación triunfal.





En su viaje a Italia, Félix Mendelssohn realizó algunos apuntes de los paisajes por él visitados. Este que reproducimos nos ofrece otro ambiente: el de la catedral de la ciudad suiza de Lausanne.

Felix Mendelssohn ★ Sinfonía Núm. 4 en la mayor («Italiana»). Op. 90

Mendelssohn (1809-1847) compuso doce sinfonías para instrumentos de cuerda y cinco para orquesta sinfónica. Estas últimas son: N.º 1, en do menor, op. 1 (1823); N.º 2, sinfonía-cantata en si bemol, titulada *Lobgesang* (Himno, aleluya), op. 52 (1840); N.º 3, en la menor, «Escocesa», op. 56 (1830-1842); N.º 4, en la mayor, «Italiana», op. 90. (1833) y N.º 5, en re menor, «De la Reforma», op. 107 (1830-32).

En 1830, cuando contaba veintiún años de edad, realizó un viaje a Italia, donde entró por Venecia y sucesivamente visitó Florencia, Roma, Nápoles y Milán. Fue éste un itinerario sentimental donde la visión y contemplación de cuanto eran afín a su temperamento y a sus ideas, le produjo goces inefables y donde todo aquello que no respondía a lo que su imaginación había forjado, se tradujo para él en decepción y tristeza.

Empero, saturados su alma y sus sentidos, de arte y armonía, y excitada su inspiración, concibió la idea de escribir una **Sinfonía Italiana** y en febrero de 1831, declaraba: «La obra avanza a grandes pasos y será la más alegre de cuantas he hecho». Más tarde aseguraba que Roma le había inspirado el *Andante* y Nápoles el *Saltarello* final.

Su anticipada madurez, su dominio de la técnica instrumental, la fertilidad de su inventiva melódica, su capacidad de asimilación del espíritu latino y su habilidad para llevar al pentagrama la expresión de ambientes, paisajes y costumbres, están patentizados en esta *Sinfonía* que, en cierto modo, es un resumen de las mejores características creadoras de su autor.

Comenzada en Roma, durante la Semana Santa de 1830, fue acabada en Berlín, en 1833. El estreno mundial tuvo lugar aquel mismo año, el 13 de mayo, por la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por el propio Mendelssohn. Más tarde éste revisó y retocó la obra y la nueva versión, que es la que ha prevalecido, fue estrenada el 1.º de noviembre de 1849, por la Orquesta del *Gewandhaus*, de Leipzig, bajo la batuta de Julius Rietz.

Allegro vivace. — Se inicia con una explosión de alegría y comunicativo optimismo. El tema al pasar por diferentes combinaciones instrumentales, durante el desarrollo, va adquiriendo diversos aspectos y significados expresivos. Un nuevo motivo, también de ritmo incisivo, es presentado suavemente por la cuerda y poco a poco aumenta su volumen sonoro hasta que lo expone toda la orquesta. La madera, en *staccato* es la encargada de la reexposición de este segundo motivo. El final es brillante y eufórico.

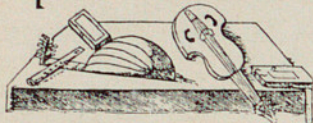
Andante con moto. — Tras un breve preámbulo, aparece un tema melódico, sencillo, casi acariciante, de inconfundible línea lírica, a cargo de los oboes y las violas, que luego es reforzado por otros instrumentos. Es un tema *cantabile*, como casi todos los de Mendelssohn. Cuerda y maderan alternan en una nueva frase, sobre un continuo *staccato* en la región grave, que comunica una sensación de marcha acompasada y persistente.

Con moto moderato. — Es un movimiento de minué, amplio, elegante y refinado, armonioso y flexible, cuya cadencia aristocrática es más latina que germánica. En el *Trio*, el metal pone una salpicadura que podría interpretarse como una sutilísima ironía, disfrazada de solemne empaque.

Saltarello. Presto. — La típica danza italiana que, al parecer, data del siglo xv, surge repentinamente, vertiginosa, como un surco fosforescente, rebosando energía y alegre ímpetu, para poner a esta *Sinfonía*, un final casi frenético y brillantísimo. El primer tema es entonado por dos flautas y el segundo está confiado a la cuerda y todavía se presenta un tercer tema más parecido a la tarantela, que lleva este final a una culminación tumultuosa y delirante.

A. MENÉNDEZ ALEYXANDRE

pro musica



PRÓXIMOS CONCIERTOS

CICLO DE ABONO

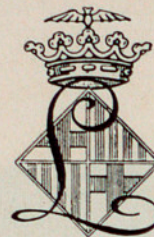
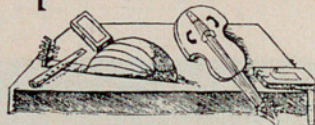
- 27 marzo 1973**
22.30 h. CAMERATA ACADEMICA DE SALZBURG
MICHAEL HÖLTZEL, director y solista
Programa MOZART: Sinfonía núm. 5, K. 22. — Concierto para violín núm. 5, K. 219. — Divertimento K. 136. — Sinfonía K. 201.
- 28 marzo 1973**
22.30 h. CAMERATA ACADEMICA DE SALZBURG
MICHAEL HÖLTZEL, director 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. — RAVEL. — Séptima Sinfonía, DVORAK.

PALACIO DE LA MÚSICA



J. ROCA
JOYERO
BARCELONA

pro musica



EL PATRONATO PRO MÚSICA DE BARCELONA
Y LA EMPRESA JUAN A. PAMIAS
se honran en presentar

Cuatro extraordinarios
CONCIERTOS DE CUARESMA

con la reaparición del gran pianista
BRUNO GELBER
y el concurso de la
ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA
y la presentación en España de la mundialmente famosa
NEW PHILHARMONIA ORCHESTRA, de Londres
Leader: **DESMOND BRADLEY**

1

16 marzo 1973 BRUNO GELBER, piano
22.15 h. ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA
Director: YUVAL ZALIOUK
Oberon (Obertura), WEBER.— Concierto núm. 2 para piano y orquesta en si bemol mayor, Op. 19, BEETHOVEN.— Concierto núm. 1 para piano y orquesta en sol menor, Op. 25, MENDELSSOHN.— Danzas de Galanta, KODALY.

2

18 marzo 1973 BRUNO GELBER, piano
18.15 h. ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA
Director: YUVAL ZALIOUK
Las Bodas de Figaro (Obertura), MOZART.— Concierto núm. 9 para piano y orquesta en mi bemol mayor K. 271, MOZART.— Concierto núm. 1 para piano y orquesta en mi menor, Op. 11, CHOPIN.— Sinfonía núm. 4 en la menor «Italiana», MENDELSSOHN.

3

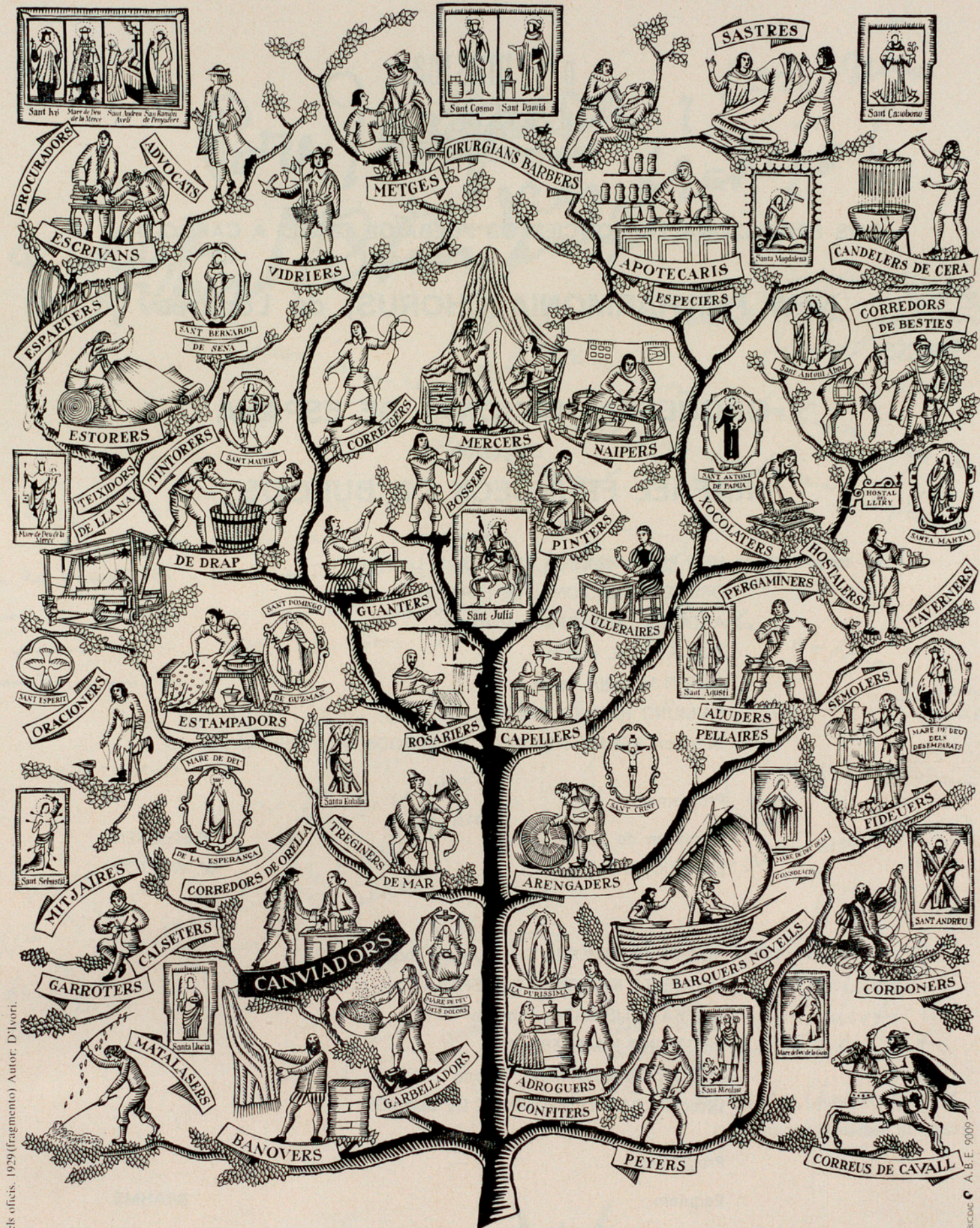
20 marzo 1973 NEW PHILHARMONIA ORCHESTRA, de Londres
22.15 h. Director: ZDENEK MACAL
Don Juan, STRAUSS.— Sinfonía núm. 4, SCHUMANN.— Cuadros de una exposición, MUSSORGSKY-RAVEL.

4

21 marzo 1973 NEW PHILHARMONIA ORCHESTRA, de Londres
22.15 h. Director: ZDENEK MACAL
Egmont, BEETHOVEN.— Sinfonía núm. 91, HAYDN.— Sinfonía núm. 5, TCHAIKOWSKY.

GRAN TEATRO DEL LICEO

Abonos y ventas de localidades: En la Administración del Gran Teatro del Liceo (San Pablo, 1 bis - Tel. 222 46 92)
Existen previstos varios turnos de Abono.



L'arbre dels oficis. 1929 (fragmento) Autor: D'Ivori.

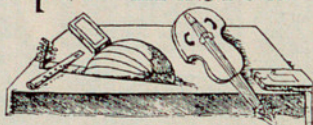
CONSEJO DE PUBLICIDAD A. B. E. 9009

BANCA CATALANA «CANVIADORS» DEL SIGLO XX

En el Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona, hemos encontrado este árbol de los oficios catalanes que podría ser el de los clientes de Banca Catalana en pleno siglo XX.
 Porque si usted se encuentra y se identifica con él, seguro que es nuestro cliente.

O, al menos tiene una razón para pensar en serlo.
 Recorra el árbol (nosotros lo hemos hecho, y estamos en él). Seguro que nos encontraremos.
 En distinta rama. Pero del mismo tronco.

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

Para Jorquera, con mis
grupos de gran trabajo!

ARTHUR RUBINSTEIN

A Jorquera, con mi
mayor simpatía y agrado
cumiente por mi gran labor

MIGUEL ZANETTI

A Jorquera, con el testimonio de la
misma actuación, por la gran competencia profesional
de su trabajo.

Es difícil encontrar un amor al piano
y una entrega más completa a este instrumento
que la demostrada continuamente por Jorquera
desde su juventud, desde sus inicios,
y elaborando un estilo de gran nivel
en sus conciertos pianísticos.

Antoni Ros Marba

ANTONI ROS MARBA

Barcelona 20/6/68

To Mr. Jorquera Hernandez,
with best wishes,

Sergiu Comissiona

SERGIU COMMISSIONA

MANUEL CAPDEVILA

Manuel Capdevila

Me consta, así, la perfecta solidez y elisa-
-ción del Jorquera en la conservación de los pianos,
de la sala de conciertos de l'Orfeo Català, y no
constar con un verdadero placer.

Lluís Millet

Barcelona 12 June 1968.
LLUIS M^o MILLET

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

THE ANGLIAN CHAMBER SOLOISTS

JORQUERA UPIANOS

exposición y venta: Avda. CATEDRAL, 10 - Telf. 319 60 96
BARCELONA-3

talleres: COPONS, 2 - Telf. 222 77 74
BARCELONA-2

DANONE

**HOMBRES
SANOS EN CASA**



LO MAS NATURAL

RECLAMO



SONY

Radios / Televisores / Magnetófonos / Magnetoscopios / Alta Fidelidad



Detrás de este surtidor
todo lo verá
mucho más claro.



© 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.



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.

42171-1