



ORQUESTA
CIUDAD
de BARCELONA



J. ROCA
JOYERO

JOYERIA
PLATERIA
RELOJERIA



PASEO DE GRACIA, 18
BARCELONA

PATRONATO DE LA ORQUESTA
CIUDAD DE BARCELONA

Extraordinario concierto
de presentación de la

ORQUESTA
CIUDAD
de BARCELONA

con motivo del IV Congreso Hispano-
Luso-Americano-Filipino de Municipios

D^{tor} Antoni Ros Marbà

Viernes, 6 de octubre de 1967, a las 22.30 h.
PALACIO de la MUSICA
Barcelona

Antoni Ros Marbà

Con la presentación de la nueva Orquesta Ciudad de Barcelona, culmina una etapa de reorganización presidida por tres directrices fundamentales: continuidad, coordinación y calidad.

Al servicio de la continuidad, la nueva Orquesta se vincula entrañablemente a todos los esfuerzos beneméritos que se han dado en la historia musical de Barcelona, llámense «Amics de la Música», «Orquesta Pau Casals» u «Orquesta Municipal». Con esta última la conexión es directa e inmediata. El Patronato de la Orquesta Ciudad de Barcelona ha nacido, en efecto, para actualizar y adaptar a las realidades presentes aquel esfuerzo que desarrolló ilusionadamente un Ayuntamiento barcelonés que presidía el ilustre prócer don Miguel Mateu Pla, y aquel Teniente de Alcalde, don Tomás Carreras Artau, a quien tanto debe la cultura catalana. La Orquesta entonces creada, que cosechó memorables éxitos bajo la insigne batuta del llorado maestro Eduardo Toldrà, se reestructura ahora y renace con la nueva formación.

Un afán generoso de coordinar esfuerzos en torno a un núcleo esencial, la Orquesta, ha llevado a la creación de un Patronato en el que, con el Ayuntamiento, se hallan presentes las más destacadas instituciones que promueven la actividad musical y cultural de Barcelona. El Patronato está abierto a todos por su propia esencia y su objetivo más ardientemente perseguido es el trabajo en común en pro de la cultura musical y de una sistematización de cuanto se ofrece en la temporada barcelonesa.

La exigencia de la máxima calidad es el aglutinante que ha permitido poner en conjunción instituciones y grupos ciudadanos de variada índole, a fin de movilizar los cuantiosos medios que resultan necesarios para dotar a Barcelona de un órgano básico de cultura, como es una orquesta sinfónica de categoría internacional.

Cuantos hemos intervenido en esta etapa de reorganización, sostenidos por una ilusión apasionada y una fe inquebrantable, confiamos en que no ha de faltar a la empresa de todos el respaldo unánime de una ciudad tan sensible a estos llamamientos como Barcelona.

DR. VICENTE VILLAR PALASÍ
*Presidente de la Comisión
delegada del Patronato*

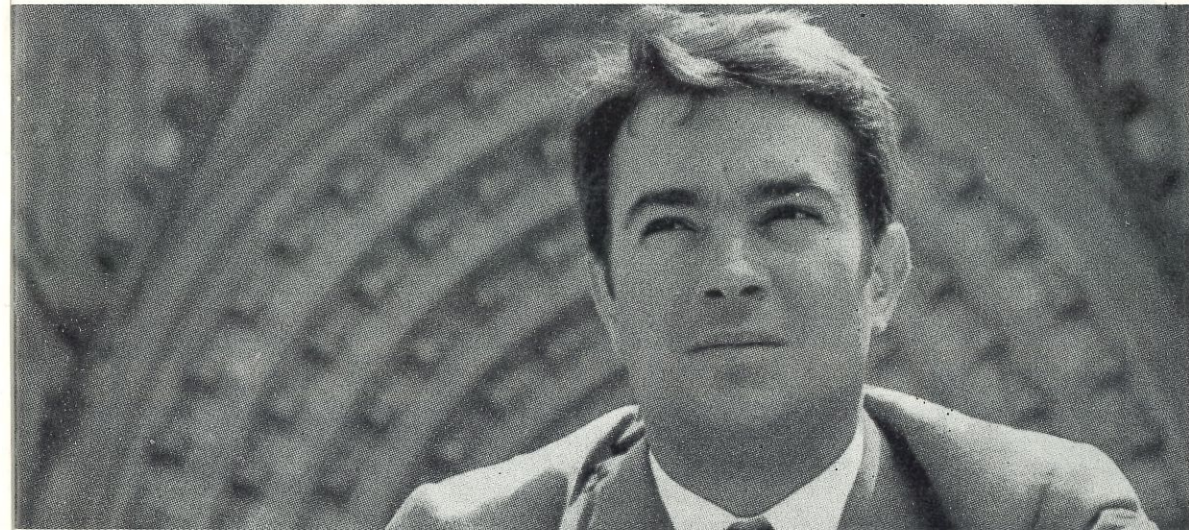
Antoni Ros-Marbà, nacido en Barcelona, estudió en el Conservatorio Superior Municipal de Música de esta ciudad con los maestros J. Dotras Vila (piano), Joan Massià (música de cámara), Joaquim Zamacois (teoría, contrapunto y composición) y Eduard Toldrà (dirección de orquesta).

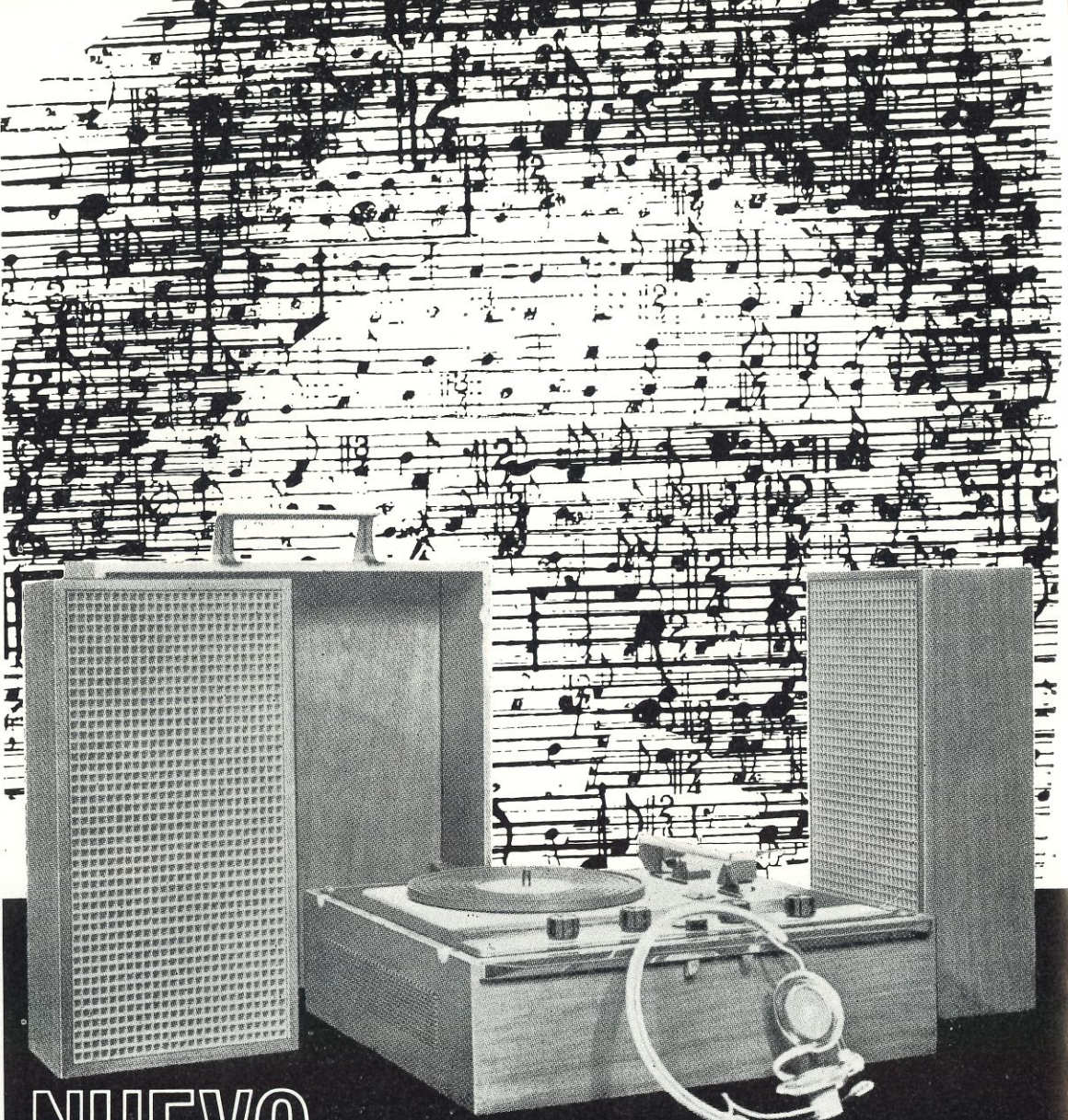
Durante la temporada 1960-62 realizó una larga tournée por América. Posteriormente trabajó en la Academia Chigiana de Siena, siguiendo el curso de dirección de orquesta que dirige el maestro Sergiu Celebidache.

Ha dado en primera audición en Barcelona gran cantidad de obras contemporáneas. Participó en el I Festival Internacional de Música, dirigiendo la primera audición en Barcelona del «Canto de la Tierra», de Mahler. En el marco del II Festival Internacional de Barcelona dirigió con un éxito extraordinario la ópera cómica de Toldrà «El Giravolt de Maig». Dirigió también a la Orquesta Municipal de Barcelona en el III Festival Internacional de Música en Barcelona.

Participó en el cursillo de dirección de orquesta de Jean Martinon, en Düsseldorf, en el que ganó el primer premio, y ha obtenido un Gran Premio del Disco por su grabación de «La Maledicció del Comte Arnau», de Toldrà, de quien es uno de los más capacitados intérpretes actuales. Obtuvo grandes éxitos por las diversas audiciones del «Pierrot Lunaire», de Schönberg, en Barcelona y otras ciudades españolas. Al crearse la Orquesta Sinfónica de RTVE, ganó por oposición, y con gran brillantez, una de las plazas de director titular de la misma, cargo que desempeña en la actualidad.

Recientemente ha sido nombrado director titular de la nueva Orquesta Ciudad de Barcelona. Con este nombramiento Ros Marbà consigue un reconocimiento a su ya excelente carrera. Su personalidad, admirada por todos los barceloneses, asegura una sólida base a la nueva formación orquestal que hoy se presenta por primera vez ante su público. La gran responsabilidad adquirida ha de demostrar al frente de la Orquesta Ciudad de Barcelona, la absoluta entrega y las excelentes dotes artísticas de este joven director.





NUEVO Perpetuum Ebner

PE-360 ESTEREO LUXE

Pulsador íntimo (Loudness)
Salida auriculares Hi-Fi
Entrada-Salida Magnetofón
Mecanismo accionamiento brazo



programa

I

- WAGNER Los Maestros Cantores de Nürnberg (Preludio)
TOLDRA La filla del marxant (Scherzo)
RAVEL La Valse

II

- BRAHMS Sinfonía n.º 1, en do menor, op. 68

Un poco sostenuto. Allegro

Andante sostenuto

Un poco allegro e grazioso

Adagio. Più andante. Allegro non troppo ma con brio

Dtor/Antoni Ros Marbà

comentarios

WAGNER, Richard. — OBERTURA DE «LOS MAESTROS CANTORES DE NÜRNBERG»

Entre las oberturas o preludios de las óperas de Wagner, la de *Los Maestros Cantores* es sin duda alguna la más sinfónica, en el sentido de que es la que mejor se presta para ser interpretada en concierto, independientemente de una ejecución teatral. Desde el punto de vista formal se inclina más bien el procedimiento de las oberturas en «*pot pourri*», que estaba de moda desde Weber y que Wagner había ya practicado en *Rienzi*, *El buque fantasma* y *Tannhäuser*, pues está basada en algunos de los principales temas o *leit-motifs* de la ópera. Wagner utiliza sobre todo tres: el tema de los «Maestros» mismos, con el que empieza y termina la obertura; el llamado «del estandarte», con carácter de marcha —estos dos temas son expuestos en *do mayor*—; y el tema del segundo canto de Walther von Stolzing (el canto de maestría o *Preislied*, al que Lavignac llamaba no hace mucho «tema de la pasión declarada»), que es como el compañero de los precedentes, anunciado en *mi mayor*. Después de su exposición y el desarrollo a través de diversos episodios, mezclados con otros motivos secundarios, estos tres temas vuelven juntos, superpuestos, en un pasaje particularmente célebre, que demuestra maravillosamente el increíble dominio contrapuntístico del autor.

En la ópera esta obertura lleva sin interrupción al coral que abre el primer acto. Pero sus numerosas ejecuciones en concierto no están menos justificadas, pues este preludio forma un todo muy bien proporcionado. Por otra parte este magnífico fresco orquestal fue terminado bastante antes que la obra escénica. En efecto Wagner lo terminó en la primavera de 1862, cuando vivía en Biebrich sobre el Rhin. Fue estrenada bajo su dirección con motivo de un concierto en la *Gewandhaus* de Leipzig, aquel mismo año. Tuvo tanto éxito que el público reclamó sobre la marcha una segunda ejecución. Por el contrario, la ópera entera no fue terminada más que en Triebtschen en 1867, hace exactamente cien años.

Aunque la composición de *Los Maestros Cantores* siguió casi inmediatamente a la de *Tristán*, no se podría apenas imaginar una mayor diferencia de clima. Para darse cuenta basta comparar las dos oberturas: una, llena de pasión ardiente, dolorosa, incluso sofocante, está impregnada de un cromatismo que casi desborda los límites de la tonalidad; la otra, alegre, sana, casi popular, es resueltamente diatónica, desarrollándose en su mayor parte en *do mayor*.

Es sabido que *Los Maestros Cantores* ocupan un lugar aparte en la obra de Wagner. Es su única ópera que no es un drama sino una comedia. Pero la partitura no es menos remarkable y prueba que el contenido no tiene nada de frívolo. Especialmente esta obertura, en la que admiramos la formidable curva melódica y la potencia ininterrumpida, queda como una de las páginas donde el genio del maestro de Bayreuth se manifiesta de una manera más convincente.

LUC LEYTENS, Antwerpen

TOLDRA, Eduard. — LA FILLA DEL MARXANT (*Scherzo*)

El éxito que coronó el estreno de la ópera *El giravolt de maig* (1928) convenció a Toldrà de que el teatro lírico podía ser el género en que su vena creadora fluyera con más autenticidad. Le inclinaban hacia este camino, tanto su propensión a expansionarse en el canto, como la atracción que siempre había sentido por el fenómeno teatral.

Mientras se esperaba la realización de alguna de las ideas que entonces fueron lanzadas (entre ellas, un proyecto de ópera con libreto del poeta Josep Maria de Segarra), el dramaturgo Adrià Gual propuso a Toldrà la composición de unas ilustraciones musicales para su obra *La filla de marxant*, drama escrito a manera de desarrollo del texto de la conocida canción popular. El prestigio del autor y la momentánea inactividad del compositor, le indujeron a aceptar la propuesta.

Toldrà ultimó la partitura en el verano de 1934. Aunque, en principio no le gustaba que la música fuera desplazada del marco para el que había sido creada, accedió a extraer cinco números de la obra, que en forma de *suite* sinfónica fue estrenada por la *Orquestra Pau Casals*, bajo la dirección del compositor, el 16 de octubre de 1934, en el *Palau*, en concierto de la *Associació de Música de Càmera*.

Crítica y público la acogieron muy favorablemente. A pesar de ello, Toldrà no se decidió nunca a incluir esta *suite* en sus programas sinfónicos, por considerarla inadecuada para la sala de conciertos, con criterio probablemente demasiado rigorista, que sus familiares han venido, lógicamente, respetando. Su honestidad profesional le impedía, por otra parte, utilizar su libertad de programación en beneficio propio.

Accedió únicamente a que en alguna ocasión se ejecutara uno de los números de la *suite*, por su carácter más acentuadamente sinfónico. Se trata del cuarto, que en la obra teatral constituye un *Interludio*. Al desglosarlo del conjunto, Toldrà lo tituló simplemente *Scherzo*, por las características de su estructura. Según la nota de un programa, redactada probablemente por el propio compositor, «está escrito dentro de las normas clásicas; su *trío* presenta un tal contraste con el ritmo inicial, que llega a adquirir el carácter de una *reverie*».

MANUEL CAPDEVILA ROVIRA

RAVEL, Maurice. — LA VALSE

Fue en 1919 que Serge de Diaghilev encargó a Ravel *La Valse...* que por otra parte se negó enseguida a montar con los Ballets Rusos. Ravel soñaba desde 1906 en un poema sinfónico titulado *Wien*. Saliendo de la guerra, sumido aún en la aflicción que le había causado la muerte de su madre, esta petición retrotraía al músico de cuarenta y cuatro años a los tiempos de su juventud, a la época más feliz para Europa en la que uno podía librarse libremente al «placer delicioso y siempre nuevo de una ocupación inútil» (epigrafe, copiado de Henri de Régnier, de los *Valses nobles y sentimentales*).

«He concebido esta obra como una especie de apoteosis del vals vienes, a la que se mezcla, en mi espíritu, la impresión de un remolino fantástico y fatal. Sitúo este vals en el marco de una Corte Imperial, hacia 1855.»

Nada más maravilloso que este inicio de *La Valse*, esta atmósfera de antes del baile, formada por tiernos recuerdos y esperanzas deliciosas, que llenan las salas antes incluso de que empiece la danza, y después estas «nubes vertiginosas» que suben en *crescendo*, exquisitas, embriagadoras, voluptuosas, hasta la plenitud del lirismo. Y sin embargo el tumulto no deja de crecer, jamás saciado, con su exasperante atmósfera de tempestad siempre a punto de estallar; la alegría cede al paso de una especie de obsesión «fatal»: «Háy que girar sin fin, sin tregua y sin piedad, escribe Roland-Manuel, y ceder al fin a la atracción de un *maëlstrom* desconocido.»

Esta sensación, que ha sorprendido a todos los comentaristas, es quizá la marca que la tragedia de 1914 ha dejado sobre esta obra «anacrónica». Y a pesar de su romanticismo un poco exagerado, no sabría recusar enteramente la impresión de Th. Lindenlaub que escribió: «Este frenesí creciente y lúgubre, esta lucha entre este Johann Strauss que no quiere morir y esta carrera hacia la ruina, toma un aire de danza macabra.»

JACQUES LONCHAMPT

BRAHMS, Johannes. — SINFONIA N.º 1, EN DO MENOR, OP. 68

La evolución de la sinfonía, desde los días de Stamitz, uno de sus primeros cultivadores, hasta los románticos, Brahms y César Franck (más próximo a los alemanes que a los franceses en muchas de sus facetas como compositor), señala una progresiva sustitución de su originario contenido italiano, derivado de la ópera, y de algunas reminiscencias de la «suite» que se perciben en el carácter de aquellos primeros ensayos, por el espíritu del «lied» alemán, tanto del *volkslied*, o sea lied popular, como del *kunstlied*, lied artístico derivado del primero, y cultivado a partir de F. M. Basch y de Gluck y Görner, primero alternando con melodías italianizantes o afrancesadas y, más tarde, con Reichardt y Schubert de una manera exclusiva por los románticos alemanes. En progresiva impregnación de un lirismo de carácter melódico, rodeado de una atmósfera orquestal y armónica, se produjo igualmente en el teatro lírico alemán, y algunos postrománticos —Franck y Bruckner, por ejemplo— la expresieron en sus sinfonías a través de Wagner, cuyas óperas principales han podido con razón ser definidas como *lieder* gigantescos y puestos en acción.

Estilísticamente, la sinfonía empieza siendo escrita en el «estilo galante» del XVIII; pero con Mozart y Haydn, y más tarde con Beethoven, va ganando preponderancia la escritura llamada del «diálogo orquestal», en la que los instrumentos guardan su carácter individual y lenguaje propio, teniéndose cada vez más a una polifonía y a una mayor economía de las figuras de acompañamiento. En su *Novena Sinfonía*, Beethoven emplea muchas veces una escritura de música de cámara por lo minucioso y cincelado del tratamiento de las partes; estilo que llevará al extremo en sus últimos cuartetos.

Schubert, Mendelssohn y Schumann no alcanzan ciertamente la densidad técnica beethoveniana. En cambio, avanzan por el camino de la sentimentalidad romántica, iniciada en el siglo XVII por fecundación sobre la sinfonía del espíritu del lied, como hemos dicho.

A Johannes Brahms le estaba reservado el realizar una síntesis entre el sentimentalismo romántico y la técnica de los clásicos. Schumann, desde la primera entrevista, intuyó la misión del joven músico, que por aquellas fechas (1853) contaba sólo veinte años. La sólida disciplina clásica a que se había sometido aquel temperamento romántico, elegiaco y soñador, analizador de los más delicados matices y medias tintas de la nostalgia, le permitiría llevar a cabo uno de los ideales del romanticismo musical alemán. Brahms y Wagner, bajo este aspecto, son puntos de llegada del ideal romántico y, hoy en día, sus semejanzas, que los contemporáneos no supieron ver, llaman más nuestra atención que sus menos trascendentes diferencias.

Para sus amigos y entusiastas, Brahms, al iniciar el ciclo de sus sinfonías a los cuarenta y tres años, en 1876, reanudaba el camino que había emprendido Beethoven en sus más avanzadas producciones. Casi cincuenta años habían pasado desde la muerte del maestro y, durante este lapso, las grandes figuras del romanticismo habían elevado su voz y habían enmudecido de larga fecha. Brahms probablemente creyó de buena fe haber recogido la herencia beethoveniana. Su dominio de la composición y su largo estudio de los clásicos y preclásicos le podían dar confianza. Pero Brahms, afortunadamente, se equivocó en sus apreciaciones. En vez de imprimir a sus sinfonías un titanismo imitado y falso, un «manierismo», en suma, vertió en ellas su alma in-satisfecha y contemplativa de romántico liederista, su intimismo tierno y triste sin rebeliones —tan distinto de la pugnacidad del impulsivo genio creador de la Heroica—, su delicada sensibilidad por lo popular, por el paisaje patrio, por la bruma, por los estados intermedios del alma. Y, como compositor, su pasar suavemente de la mayor simplicidad a la más grande complejidad, su melodismo, su contrapunto, su empastada orquesta, donde jamás estallan la coloraina ni la charanga. Arte de superación de lo dramático por una cierta resignación panteística. Todo esto y otras muchas cosas más se ha-

llan en las obras sinfónicas de Brahms, que no tienen nada que ver con la dialéctica musical beethoveniana y sus crisis de furor, de enternecimiento y de gloria. Brahms, hombre de su tiempo, está más cerca de Tristán que del tema tozudo (sea golpes del Destino, sea otra cosa) que inicia y obsesiona la *Quinta Sinfonía*.

Augún crítico ha llamado *Patética* a la primera sinfonía que escribió Brahms. Sus primeros esbozos datan del año 1855 y fue terminada mucho después, en 1876, como se ha dicho. Se estrenó en Karlsruhe el 4 de noviembre de aquel año, con escaso éxito, y todavía tardó algunos años en imponerse a los públicos, primero de Alemania, más tarde de los países anglosajones; y mucho más tarde entre los públicos europeos, que, en realidad, no han descubierto a Brahms hasta en fecha muy reciente, por causas diversas, entre las cuales el wagnerismo pujante de comienzos de nuestro siglo.

El sobrenombre de *Patética* nos induce a establecer comparaciones entre la *sinfonía en do menor*, op. 68 de Brahms y la homónima de Tschaikowsky. Nada más erróneo, sin embargo. Todo lo que la sinfonía del eslavo tiene de gesticulante y declamatorio, la obra del alemán lo tiene de noble y digno. Dígalo si no el dibujo estático de los violines sobre el fondo solemne de los tímpanos tenebrosos. El primer tema estalla, apasionado y desarrollando su fuerza, seguido por un brusco y severo segundo tema. El desarrollo y entrelujo de ambos temas da lugar a multitud de bellos episodios dramáticos y crea un clima de alta tristeza. El segundo movimiento, *Andante sostenuto*, está construido sobre dos temas: el primero, en las cuerdas, y el segundo confiado a un oboe; la construcción está llena de libertad y de lirismo. El *Poco allegretto e grazioso* —tercer movimiento— pertenece a la categoría de piezas sinfónicas graciosas y fluidas que recuerdan ciertos *scherzos* beethovenianos de carácter plácido, pero con un acusado carácter brahmsiano en cuanto a la vida interior y a ciertas fórmulas y procedimientos.

El último movimiento —*Adagio, Allegro non troppo ma con brio*— sucede, en ascensión creciente de interés, a los tres anteriores. Una introducción misteriosa, una aceleración, *pizzicatos*, marcando esta alteración progresiva de las pulsaciones vitales. El *tempo* se convierte en un *Andante* que constituye un poético episodio dentro del cual, velados por trémolos de las cuerdas, una trompa y una flauta lanzan expresivas melodías características de cada uno de ambos instrumentos. Luego sigue un momento de recogimiento diríamos, religioso, marcado por los trombones y fagots en solemnes y apaciguantes armonías. El ambiente nebuloso va callándose poco a poco y, después de una pausa impresionante, resuenan las notas decididas de un animoso *volkslied*, o sea canto popular alemán, de perfil muy parecido al del tema del *Himno a la Alegría* en el final de la *Novena* de Beethoven, y de un contenido espiritual muy parecido, tal vez menos solemne en su espíritu. El tema llena todo el contenido del *Allegro non troppo ma con brio*, y le comunica una decisión voluntariosa que disipa todas las nebulosidades y angustias anteriores. Es el fragmento más beethoveniano que jamás haya escrito Brahms, no tanto por la semejanza externa de los temas, que resulta incidental, sino por el alma.

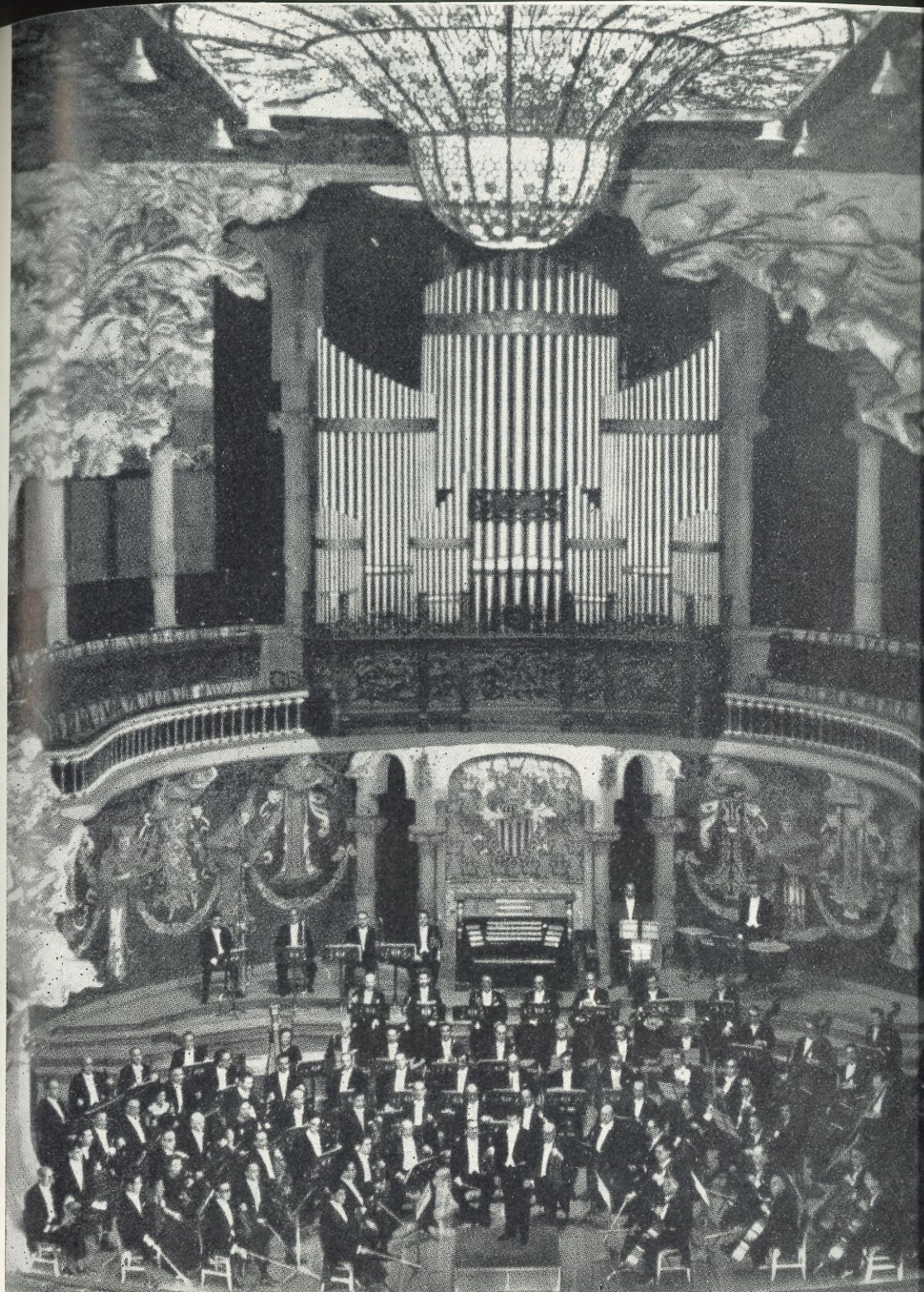
ROSEND LLATES

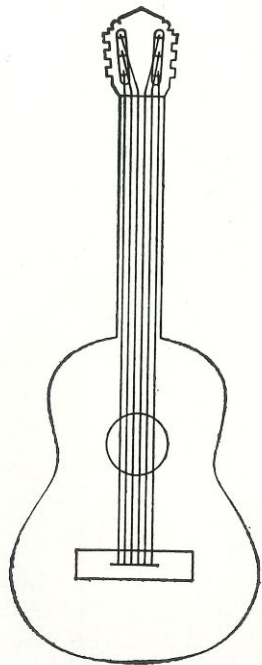
DANONE



- **SUPREMO DANONE DE CHOCOLATE**
Delicioso como un bombón y mucho más digestivo.
- **SUPREMO DANONE DE CARAMELO**
Exquisito como una golosina y mucho más alimenticio.

**ENVASES
SIN
DEVOLUCION**





taurus® GUITARRAS *Luthier*

*Concierto
Flamenco*

PASEO DEL MONTE, 26
TELEFONO 213 32 97
BARCELONA-12 (ESPAÑA)

Manufacture of fine handmade Concert and Flamenco Guitars

De venta en todos los establecimientos del ramo

concierto nº 805

Palacio de la Música. Viernes, 14 octubre, a las 22.15 h.
V Festival Internacional de Música en Barcelona

PROKOFIEFF Sinfonía Clásica
MOZART Concierto para flauta, arpa y orquesta
BEETHOVEN Sinfonía n.º 3, en mi bemol, op. 55, «Heroica»

Solistas: JEAN-PIERRE RAMPAL, flauta
NICANOR ZABALETA, arpa

Director: ANTONI ROS MARBÀ

concierto nº 806

Palacio de la Música. Sábado, 21 octubre, a las 22.15 h.
V Festival Internacional de Música en Barcelona

DEBUSSY Prélude à l'après-midi d'un faune
DEBUSSY La Damselle élue (1.ª audición en Barcelona)
DEBUSSY Le Martyre de Saint-Sébastien (1.ª aud. en Barcelona)
ORFEÓN PAMPLONÉS
M.ª C. BUSTAMANTE, soprano. INÉS RIVADENEIRA, contralto
ISABEL RIVAS, mezzo-soprano. HENRI DOUBLIER, recitante
Director: RENÉ LEIBOWITZ

concierto nº 807

Palacio de la Música. Martes, 31 octubre, a las 22.30 h.
Asociación de Cultura Musical

MOZART Sinfonía n.º 39
MOZART Concierto para violín y orquesta
BRAHMS Concierto para violín y orquesta
Solista: YEHUDI MENUHIN, violín
Director: ANTONI ROS MARBÀ

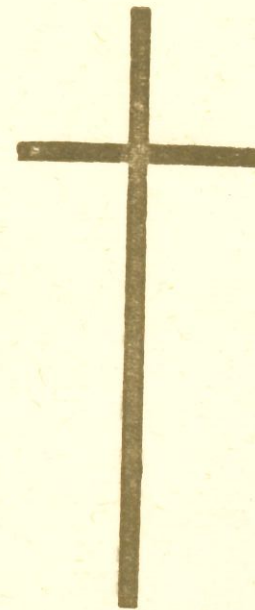


ORQUESTA
CIUDAD
de BARCELONA

Andreu Fornells Vilar



catedrática jubilada del «Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona»; ex sopran solista de l'«Orfeó Català», ha lliurat l'ànima al Senyor, havent rebut els Sants Sagraments i la Benedicció Apostòlica. (A.C.S.) Els seus afillats: espòs, Joan Sayós Fàbregas; germana política, nebots i cosins, n'assabenten llurs amics i coneguts i els preguen de voler-la tenir present en les oracions. — L'enterrament tindrà lloc demà divendres, dia 20, a les onze del matí, a l'església parroquial de Sant Francesc de Sales, on s'oferirà una missa exequial pel bé de la seva ànima. — Domicili mortuori: Avgda. del Generalíssim, n.º 366, 3.er. 1.º — No s'invita particularment.



T N MEMORIAM