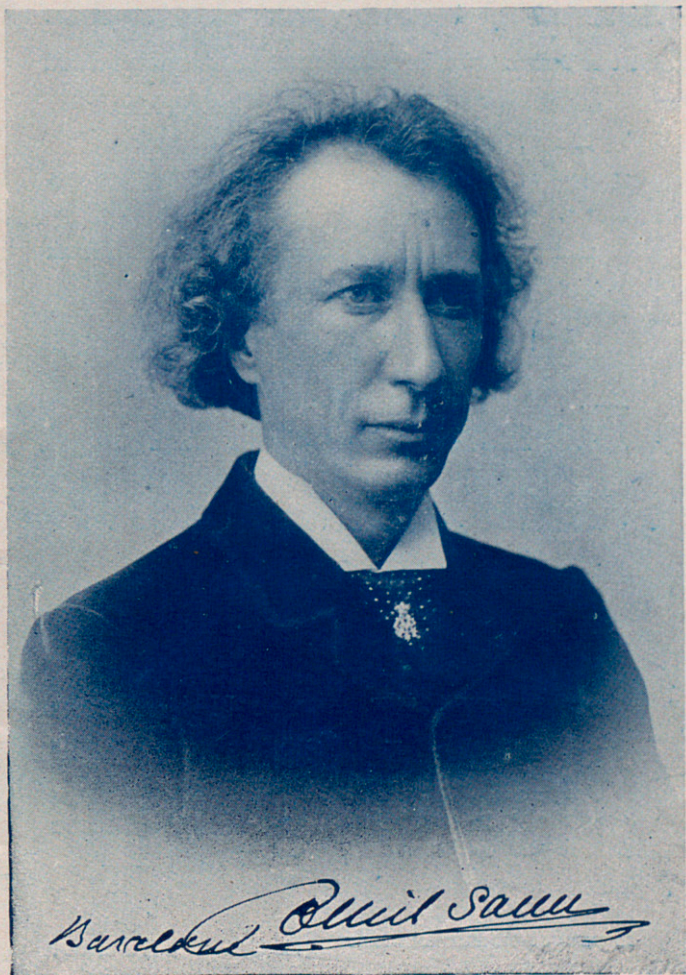


PALAU DE LA MÚSICA CATALANA



C  
O  
N  
C  
E  
R  
T  
E  
S  
M  
I  
L  
  
S  
A  
U  
E  
R

Bernhard Gottfried Samuel

# THE SIMPLEX

---

## Piano Player

---

El millor aparell  
pera tocar el piano

LACORT Y C.<sup>a</sup> Unics agents  
á Espanya

Bonsuccés, 5

---

Barcelona





PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Concerts  
**Emíl Sauer**

TOURNÉE DE DESPEDIDA

Díes

29 de Mars

y

2 de Abril

1910



PROGRAMA oficial y únic repartit á l'interior  
del Palau per la Casa ANUNCIS A. REXACH,  
RAMBLA DEL MITG, 7. ☼ Teléfon 1767. ☼

Concessió exclusiva

# A. Pomés Pomar

Instalacions de llum, timbres, telèfons, &., &.,

Sistemes especials decoratius

Única casa á Espanya

Instalacions é illuminacions invisibles  
y prácticament indestructibles

Interruptors y demás materials artístics  
pera instalacions de luxe

Illuminacions de salons mediant DECORATS  
CRIST. LLICS LLUMINOSOS d'hermós efecte  
y suavitat de llum

Aparells eléctricos anglesos y alemanys

Ascensors eléctricos

Funcionament segur. Tipos lleugers y artístics.  
ACUMULADORS EDISON de ferro niquel  
indestructibles é indescargables.

Automóvils eléctricos ab acumu'adors EDISON  
de passeig é industrials

AUTOMOVILS DE BENCINA

Materials eléctricos diversos de primera  
calitat

Projectes y presupuestos

Se remeten datos y detalls á qui 'ls demani

Ofícines: MERCÉ, 8. - Barcelona



# Emíl Sauer

---



Va naixer á Hamburg y rebé 'ls primers coneixements de piano, de sa mare, excelent pianista. A la edat de tretze anys, Antoni Rubinstein el va sentir y encantat de son extraordinari talent, el va recomenar á son germá Nicolau, director del conservatori de Moscou. Acabats els seus estudis comensar sa vida de concertista debutant á Anglaterra ab un éxit inmens.

Els istius de 1884-1885, Sauer els va pasar á la casa de Liszt, á Weimar, el qual mestre l'hi augurarà un brillantíssim pervindre. El 15 de Janer de 1886, tocaba Sauer per primera vegada á Berlín, conseguint un veritable triomf, un éxit casi desconegut en els anys dels concerts berlinesos. Desde aquesta época sa reputació va extendres per tot lo mon. No hi ha ciutat important d'Europa ahont Sauer no hi

# El Aguila

**Magatzems de Robes confeccionades**

per a homes y nois

Ultimes novetats en genres per a la mida

Grans existencies en trajos llana,  
dril, alpaca, Togas, Impermeables,  
Guarda-pols.

✂ TEMPORADA D'ISTIU DE 1910 ✂

===== VENDAS AL CONTAT =====

SUCURSALS: Madrid, Alacant,  
Bilbao, Cádiz, Gijon, Málaga, Car-  
tagena, Palma de Mallorca, San-  
tander, Sevilla, Valencia,  
Valladolid y Saragossa.

PLASSA REIAL, 13 - Barcelona

Teléfono 2014

✂ P R E U F I X O ✂





hagi sigut objecte d'entusiastes  
aclamacions del públic.

Els grans crítics, al frente d'ells  
el celebrat Ed. Hanslick, de Viena,  
li rendeixen homenatge y'l declaren  
el sussesor de Rubinstein y Liszt.  
Pera formarse idea dels éxits, n'hi  
ha prou en fer constar que en una  
sola temporada va donar, á Lon-  
dres, 21 concerts.

En 1901 va ser recompensat ab lo  
nomenament de Professor Imperial,  
càrrec creat especialment per ell y  
al mateix temps se'l nomená direc-  
tor de les classes de perfecciona-  
ment del piano en el conservatori  
de Viena.



## II Concert EMIL SAUER

# PROGRAMA

### I PART

*Variacions en fa me-*  
nor . . . . . HAYDN

*Minuetto* . . . BEETHOVEN-SGAMBATI  
(recentment publicat)

*Carnaval op. 9* . . . . SCHUMAN

*Preamble—Pierrot—Arle-*  
*quin—Valse noble—Euse-*  
*bius—Florestan Coquette*  
*—Replique Papillons—Let-*  
*tres dansantes—Chiarina*  
*—Chopin—Reconnaissance*  
*—Pantalon et Colombine—*  
*Valse allemande—Aveu—*  
*Promenade—Pause—Mar-*  
*che des Davidsbündler.*

*Impromptu op. 90 n.º 3* . . . SCHUBERT

*Preludi op. 104 n.º 1.* . . . MENDELSSOHN

*Sonata op. 35* . . . . . CHOPIN

*Grave—Doppio movimento*  
*—Scherzo—Marxa fúne-*  
*bre—Presto.*

## PIANO ERARD

cedit pel seu REPRESENTANT  
casa DOTESIO.  1 y 3, Port-1  
del Angel

*Nota:* Durant l'execució de les obres queda  
prohibida l'entrada y sortida de la sala.



Dents blanques,  
boca bona

es tenen sempre usant l'Elixir dentífric

"HIGEA"

Venda: PERFUMERIES y FARMACIES

Dipòsit: FILL de J. VIDAL Y RIBAS  
RAMBLA ST. JOSEP, 23, BARCELONA



# II Concert EMIL SAUER

---

## II PART

|                                               |             |
|-----------------------------------------------|-------------|
| <i>Impromptu</i> n.º 3. . . .                 | FAURÉ       |
| <i>Sonet de Petrarca</i><br>(mi major). . . . | LISZT       |
| <i>Flammes de mer</i> es-<br>tudi . . . . .   | SAUER       |
| <i>Chacone</i> . . . . .                      | DUBOIS      |
| <i>Toccata</i> op. 111 n.º 6.                 | SAINT-SAËNS |

## PIANO ERARD

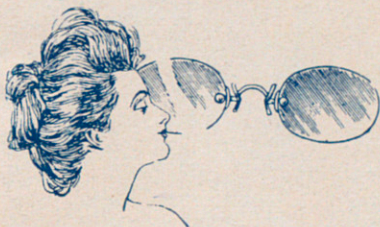
cedit pel seu REPRESENTANT  
casa DOTESIO. X 1 y 3, Portal  
del Angel.

---

**Nota:** *Durant l'execució de les obres que la  
prohibeix l'entrada y sortida de la sala.*



# Smart



## OPTICA

AL ENGRÓS  
Y AL DETALL

Diposit de Binocles á prismes.  
Binocles especials pera les

### Grans festes d'aviació

---

Cristalls de roca. - Cristalls de combinació. - Cristalls  
Intrencables, pel sol

---

#### ÓPTICA NORT-AMERICANA

---

Termómetros, Barómetros, Bussolas, Microscops, &., &.,

---

Despatx: Corts Catalanes (Granvia). 636  
Teléfon 2400

Manufactura: Passatge dels Escudellers, 7  
Teléfon 2458

## Joan Roca - OPTIC

La més resistant

La lámpara de

filament metálic

75% d'economia



Se coloca en

totes posicions

**A. E. G. THOMSON HOUSTON IBERICA**

Societat Anónima

Ofines de instalacions;

Ronda Universitat, 35



Oficinas de venda;

Ronda Universitat, 22

IMP J. SANTPERE VILADOMAT, 61





*PALACIO DE LA MÚSICA CATALANA*

*FESTIVALES BACH*

*AUDICIÓN INTEGRAL DE LOS  
CONCIERTOS DE  
BRANDENBURGO*

*DIRECCIÓN: F. ARDÉVOL*

*5, 12, 26 DE FEBRERO*

*A LAS DIEZ MENOS CUARTO DE LA NOCHE*

*Barcelona, 1928*



# EJECUTANTES

---

## SOLISTAS

Violinistas: **Fernando Guérin.**  
**José María Pedrol.**  
Celista: **Fernando Pérez.**  
Flautas: **Magín Fornons.**  
**Juan Carceller.**  
Oboe: **José Coll.**  
Trompetas: **Jaime Ribalta.**  
**Lorenzo Domingo.**  
Pianistas: **Mercedes Fabré de Chacopino.**  
**María Dolores Calvet.**  
**Carmen Plaja.**  
**Julio Vía.**  
**José Ardévol.**

## CONTINUO

1.<sup>er</sup> Concierto de Brandenburgo: **AMALIA HERNÁNDEZ.**  
**JULIO VÍA.**  
2.<sup>o</sup> Concierto de Brandenburgo: **TERESA ESTALELLA.**  
**MARIA FAIGES.**  
3.<sup>er</sup> Concierto de Brandenburgo: **ROSITA PÉREZ.**  
4.<sup>o</sup> Concierto de Brandenburgo: **ANTONIA URDEITX.**  
6.<sup>o</sup> Concierto de Brandenburgo: **MARÍA ISABEL PIÑA.**  
Concierto para dos violines: **CARMEN PLAJA.**

**Orquesta "Da Camera" del I. M. A. A.**

DIRECCIÓN

**FERNANDO ARDÉVOL**

---

PIANOS «GROTRIAN STEINWEG»

Cedidos por la casa **Werner, S. A.**



### I FESTIVAL

#### 2.º CONCIERTO DE BRANDENBURGO

CONCIERTO para dos pianos y orquesta.

#### 1.º CONCIERTO DE BRANDENBURGO

### II FESTIVAL

#### 6.º CONCIERTO DE BRANDENBURGO

#### 3.º CONCIERTO DE BRANDENBURGO

CONCIERTO para piano y orquesta.

SUITE en Sol Mayor para Celo.

CONCIERTO para dos violines y orquesta.

### III FESTIVAL

#### 4.º CONCIERTO DE BRANDENBURGO

#### 5.º CONCIERTO DE BRANDENBURGO

CHACONA

CONCIERTO para tres pianos y orquesta.



## PRECIOS

| LOCALIDADES                                                 | Abonos<br>Ptas. | Diario<br>Ptas. |
|-------------------------------------------------------------|-----------------|-----------------|
| Palcos platea con seis entradas. . .                        | 100             | 40              |
| Palcos anfiteatro con seis entradas                         | 80              | 30              |
| Butacas platea y anfiteatro . . . .                         | 15              | 6               |
| Circulares platea. . . . .                                  | 12              | 5               |
| Gradería platea . . . . .                                   | 8               | 3               |
| Asientos numerados 1. <sup>a</sup> fila . . . .             | 12              | 5               |
| Asientos numerados 2. <sup>a</sup> a 5. <sup>a</sup> fila . | 8               | 3               |
| Entrada general . . . . .                                   |                 | 1               |

Localidades y abonos en la Unión Musical Española, Puerta del Angel, 1 y 3; y en el Instituto Musical Academia Ardevol, Fernando, 34, 1.<sup>o</sup>

### ADVERTENCIAS:

A los que perteneciendo a la Asociación Obrera de Conciertos se abonen a estos festivales se les hará una bonificación de un 20 %.

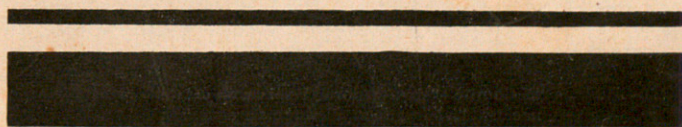
Los abonados podrán asistir a los ensayos generales.



1936



# SMC



PRIMER CONCERT D'ORQUESTRA



El Comitè Organitzador es reserva, en cas de  
necessitat, el dret de modificar els programes.

El Comité Organizador se reserva, en caso  
necesario, el derecho de modificar los  
programas.

Le Comité d'Organisation se réserve le  
droit de modifier les programmes  
en cas de nécessité.



Diumenge, 19 d'abril, a les 17.30      Domingo, 19 de abril, a las 17.30  
Dimanche, 19 Avril, à 17 h. 30

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

## P R O G R A M A

### I

Präludium und Fuge, op. 10

Edmund von Borck (Alemanya)

Director : Hermann Scherchen

"Ariel", música de ballet

Robert Gerhard (Barcelona)

Director : Hermann Scherchen

### II

Drei Fragmente aus dem Bühnenwerk "Karl V"

Ernst Krenek (Austria)

1. "Estremadura" (Interludi per a orquestra)
2. "Eleonore" (Escena) - 3. "La Gloria" (El Judici Final)

Soprano : Leonore Meyer - Director : Anton von Webern

### III

IN MEMORIAM ALBAN BERG

Violinkonzert (Estrena mundial)

Alban Berg (Austria)

1. Andante-Allegretto - 2. Allegro-Adagio

Violí : Louis Krasner - Director : Anton von Webern

Drei Bruchstücke aus der Oper "Wozzeck"

Alban Berg

1. Primer Acte : Final de la segona escena  
Transició i principi de la tercera escena
2. Tercer Acte : Primera escena (A la cambra de Maria)
3. Tercer Acte : Final de la quarta escena i epilleg de l'òpera

Soprano : Leonore Meyer - Director : Ernest Ansermet

ORQUESTRA PAU CASALS



# EDMUND VON BORCK



EDMUND VON BORCK, nat a Breslau el 22 de febrer del 1906, estudià composició amb el Dr. Ernst Kisch, el piano amb Bronislav von Pozniak i musicologia a les Universitats de Breslau i Berlín. Ha format part del teatre d'òpera de Frankfort a. M. i actualment resideix a Berlín on actua com a director d'orquestra i professor del Conservatori. Obres: *Concert per a saxofon contralt i orquestra* (1932), *Cinc peces per a orquestra* (Festival de la S. I. M. C. a Amsterdam), *Preludi i Fuga* (1934), editades per B. Schott's Söhne, Mainz. *Concert per a orquestra* (1935), Edició Universal, Viena. *Tema, variacions i final*, per a orquestra (1936). Música de cambra i coral.

*P r e l u d i i f u g a*. El preludi té una forma tripartita, el tema principal és basat en un motiu de caràcter elegíac presentat primer per la flauta. La part central conté el desenvolupament que culmina en un moment d'intensitat dramàtica.

La fuga és en realitat una doble fuga a cinc veus, el primer tema de la qual (de caràcter vigorós i joganer) és elaborat primer en el registre dels instruments de metall i senyala, després, el punt culminant rítmic en reaparèixer a tota orquestra. El segon tema (de caràcter líric) segueix immediatament, als instruments de fusta i a la corda, i és combinat més tard amb el primer en una conducció que desemboca en una part final de caràcter himnic, en la qual la combinació dels dos temes és coronada amb el contrapunt del segon.



EDMUNDO VON BORCK, nacido en Breslau el 22 de febrero de 1906, estudió composición con el Dr. Ernst Kisch, piano con Bronislav von Pozniak y musicología en las Universidades de Breslau y Berlin. Ha formado parte del Teatro de la Opera de Frankfort a. M. y actualmente reside en Berlin, donde actúa como director de orquesta y profesor de Conservatorio.

Obras: *Conciertos para saxofón contralto y orquesta* (1932); *Cinco piezas para orquesta* (Festival de la S. I. M. C. en Amsterdam); *Preludio y fuga* (1934), editadas por B. Schott's Söhne, Mainz; *Concierto para orquesta* (1935), Edición Universal, Viena; *Tema, variaciones y final*, para orquesta (1936); Música de cámara y coral.

*Preludio y fuga*. El Preludio tiene una forma tripartita; el tema principal está basado en un motivo de carácter elegíaco presentado primero por la flauta. La parte central contiene el desarrollo que culmina en un momento de intensidad dramática.

La Fuga es, en realidad, una doble fuga a cinco voces cuyo primer tema (de carácter vigoroso y juguetón) está elaborado primero en el registro de los instrumentos de metal y logra, después, el punto rítmico culminante al reaparecer a toda orquesta. El segundo tema (de carácter lírico) nace inmediatamente en los instrumentos de madera y en la cuerda, combinándose más tarde con el primero en una conducción que desemboca en una parte final de carácter himnico, en la que la combinación de los dos temas es coronada con el contrapunto del segundo.



# ROBERT GERHARD



ROBERT GERHARD, nat el 1896 a Valls (Tarragona). Estudis musicals amb el mestre Felip Pedrell (1916-1921). Després de la mort de Pedrell, deixeble d'Arnold Schönberg, a Viena i Berlín (1923-1928).

Obres publicades: *L'Infantament meravellós de Schaharazada*, cicle de melodies per a soprano i piano (Unión Musical Española); *Trio per a Vl., Vlc. i piano* (Maurice Sénart, París); *dos apunts, piano* (U. M. E.); *Sis Cançons Populars de Catalunya*, soprano i orquestra (Universal-Edition, Viena). Obres inèdites: *Set Hai-Kai*, soprano, instruments de vent i piano; *Concertino*, orquestra de corda; *Quintet*, per a instruments de vent; *Sardana, Cançons i arietes*, cors i música de cambra. Obres recents: *L'alta naixença del Rei En Jaume*, cantata per a solistes, cor mixte i orquestra; *Ariel*, música de ballet. En preparació: *Caprichos*, ballet dedicat a les «Soirées de Bruxelles».

*Ariel*, música de ballet. Aquesta obra ha estat concebuda com una composició de caràcter simfònic per a servir d'acompanyament a un poema de dansa. Ariel, el silf de «La Tempesta», de Shakespeare, és la figura protagonista de l'acció coreogràfica imaginada. La idea general d'aquesta acció podria ésser interpretada com «la deslliurança d'Ariel»: Ariel alliberat de l'esquerda del pi on era mantingut presoner per la bruixa Sycorax i afranquit més tard pel seu



bon mestre, el màgic Próspero, de la servitud a la qual l'havia subjectat. La traducció musical d'aquesta idea general ha estat realitzada pel compositor amb una intensió més «expressiva» que «descriptiva».

La composició comprèn quatre moviments de tipus simfònic que s'executen sense interrupció: *Allegro molto*, *Adagio*, *Tempo giusto*, *Finale, tempo stretto*.

Cada moviment es divideix en una sèrie d'episodis de caràcters variats, però enllaçats tots per una sola gran línia de composició. Els episodis del primer moviment, *Allegro molto*, s'agrupen en dues parts, la segona de les quals és una represa variada de la primera, recordant el conjunt la disposició de la forma *sonata*, sense desenvolupament central.

El segon moviment, *Adagio*, s'articula segons l'ordre d'una forma *rondó*.

El tercer moviment, *Tempo giusto*, debuta amb un *fugato* de varis subjectes, seguit d'una part central rica d'episodis oposats de caràcter i de moviments contrastants (*Tranquillo*, *Tempo rubato*, *Tranquillo*), agrupats a guisa de *trio* i seguits, a llur torn, de la represa variada del *fugato*, que s'enllaça ara amb l'últim moviment,

*Finale, tempo stretto*, el qual realitza una funció de *coda* de tota la composició, subdividit també en una sèrie d'episodis cada vegada més breus, que es precipiten dins una animació creixent per a arribar al pedal final.

Tota la composició és basada en les mateixes idees temàtiques que realitzen una evolució formal i expressiva, d'acord amb el caràcter dels quatre moviments.

ROBERT GERHARD nació en 1896, en Valls (Tarragona), Estudios muiscales con el maestro Felipe Pedrell (1916-1921). Después de la muerte de Pedrell, discípulo de Arnold Schönberg, en Viena y en Berlín (1923-1928).

Obras publicadas: *L'Infantament meravellós de Scheharazada*, ciclo de melodías para soprano y piano (Unión Musical Española); *Trio para VI. Vlc. y piano* (Maurice Sénart, Paris); *Dos apunts*, piano (U. M. E.); *Sis Cançons Populars de Catalunya*, soprano y orquesta (Universal-Edition, Viena). Obras inéditas: *Set Hai-Kai*, soprano, instrumentos de viento y piano; *Concertino*, orquesta de cuerda; *Quintet*, para instrumentos de viento; *Sardanes, Cançons i arietes*, coros, música de cámara. Obras recientes: *L'alta naixença del Rei En Jaume*, cantata para solistas, coro mixto y orquesta; *Ariel*, música de ballet. En preparación: *Caprichos*, ballet dedicado a «Soirées de Bruxelles».



*A r i e l*, música de ballet. Esta obra ha sido concebida como una composición de carácter sinfónico para servir de acompañamiento a un poema de danza. Ariel, el silfo de «La Tempestad», de Shakespeare, es la figura protagonista de la acción coreográfica imaginada. Podría interpretarse la idea general de esta acción como «la liberación de Ariels: Ariel, librado de la hendidura del pino donde le tenía preso la bruja Sycorax, y libertado más tarde por su buen maestro, el mágico Próspero, de la servidumbre a que le había sujeto. La traducción musical de esta idea general ha sido realizada por el compositor con una intención «expresiva» mejor que «descriptiva».

La composición comprende cuatro movimientos de tipo sinfónico que se tocan sin interrupción: *Allegro molto-Adagio-Tempo giusto-Finale, tempo stretto*.

Cada movimiento se subdivide en una serie de episodios de caracteres variados, pero enlazados todos por una sola gran línea de composición. Los episodios del primer movimiento, *Allegro molto* se agrupan formando dos partes, la segunda de las cuales es una *reprise* variada de la primera, recordando el conjunto la disposición de la forma *sonata*, sin desarrollo central.

El segundo movimiento, *Adagio*, se articula según el orden de una forma rondó.

El tercer movimiento, *Tempo giusto*, debuta con un *fugato* de varios sujetos, seguido de una parte central rica en episodios de opuesto carácter i contraste de movimientos (*Tranquillo-Tempo rubato-Tranquillo*) agrupados a guisa de *trío* y seguidos, a su vez, de la réplica variada del *fugato*, el cual se enlaza esta vez con el último movimiento.

*Finale, tempo stretto*, que realiza una función de *coda* de toda la composición, está subdividido también en una serie de episodios cada vez más breves que se precipitan dentro de una animación creciente para llegar al pedal final.

Toda la composición está basada en las mismas ideas temáticas que realizan una evolución formal y expresiva en consonancia con el carácter de los cuatro movimientos.



# ERNST KRENEK



ERNST KRENEK. — Nascut a Viena el 23 d'agost de 1900, féu estudis musicals a Viena amb Franz Schrecker i després a Berlin. De 1923 a 1925 va viure a Suïssa; de 1925 a 1927 actuà de director a l'Opera de Kassel i des de 1928 resideix novament a Viena.—Obres principals: òperes: *Orfeu i Euridice*, *La Vida d'Orestes*, *Jonny fa comèdia*; peces en un acte, etc: diverses sèries de cançons; diverses obres per a orquestra i música de *camera*, obres corals a *capella*. Té també una vasta producció literària.

*Fragments de Carles V.* — El drama amb música *Carles V* va ésser començat el 1931 i acabat pel maig del 1933.

La idea fonamental d'aquesta obra és històrico-política: és la lluita per al manteniment i conservació de la unitat del món cristià occidental, basada en el Sant Imperi Romà-Germànic, contra les tendències desmembradores del nacionalisme i de la Reforma. Carles V és el tràgic representant d'aquesta idea imperial; és el primer emperador amb domini arreu del món i, amb tot, ha de claudicar de la seva missió d'ajuntar Europa en una gran federació de pobles cristians. Per portar a la representació aquesta idea calia incloure en el drama tota la història de l'emperador i problemes de tanta amplitud com els que suscitaven: Luter i la Reforma alemanya, el Pontificat, Espanya amb els seus *comuneros* descontents, França amb la seva ja aleshores famosa



política de seguretat, l'Amèrica recentment descoberta i els seus tresors immensos i el soldà Solimà amb les seves hordes turques.

Un tal propòsit no era realitzable més que partint d'unes normes dramàtiques peculiars. El drama pròpiament dit comença poc abans de la mort de l'emperador a San Jerónimo de Yuste i consisteix en una llarga discussió entre ell i el seu conseller espiritual. Es tracta de la justificació de les accions polítiques de l'emperador davant la Història, considerada aquí com la història de la salvació de la societat cristiana occidental. Mentre l'emperador explica la seva vida al jove frare Juan de Regla, en un segon pla són presentades les principals escenes del passat: la Dieta de Worms, les entrevistes de Carles amb Francesc I, l'arribada de Pizarro a Sevilla, i d'altres. L'emperador s'incorpora diverses vegades al paper que va jugar aleshores i es mou personalment en aquests quadros del passat que ell retreu com a exemples per a justificar-se. Sempre, però, continua en el primer terme de discussió, en la qual participen també, en la segona part del drama, Eleonora, la germana de l'emperador i Francesc de Borja. L'obra, seguint un principi que sembla tenir afinitat amb els del drama calderonià i barroc, és *representada* i *comentada* alhora. Aquesta mateixa estructura, amb reflexions i autocomentaris intercalats, es reflecteix també en la part musical, la qual comporta molts fragments parlats i no pas cantats en els passatges d'explicació i discussió. Per això *Carles V* no és anomenat òpera, sinó drama amb música. Tota la música es desenrotlla partint d'una sola sèrie de dotze sons, emprada constantment en totes les seves diferents formes i transposicions.

El primer fragment és l'interludi entre la primera i segona part de l'obra, i representa una mena de punt de repòs d'on arrenquen nous desenrotllament. Al final de la primera part, l'emperador, que està greument malalt, ha caigut en un desmai, vençut per l'excitació i l'esforç de la seva confessió. Ara reposa, abans que comencin els debats definitius de la segona part. El caràcter d'aquest interludi el determina un passatge en el qual l'emperador cerca aconsolar-se i reposar en la contemplació del paisatge estival d'Extremadura. Per això porta aquest títol. La forma musical de l'interludi és més aviat senzilla: estructura tripartita, represa la primera part, extensament desenrotllada; poc abans de la fi hi ha una reminiscència de la part central, i a l'acabament apareixen de nou els temes del començ.

El segon fragment, *Eleonora*, és tret de la segona part, cap al principi. L'emperador no s'ha retornat encara, quan arriba a Yuste, vora el llit del dolor, la seva germana Eleonora, la vídua del constant rival i enemic de Carles V, Francesc I de França. A més del jove confessor de l'emperador, Juan de Regla, Eleonora troba al costat del moribund



Francesc de Borja, el fundador del primer establiment dels jesuïtes a Espanya (Gandia). Aquest, d'acord amb els rigorosos principis de la seva ordre, s'esforça a establir la culpabilitat de l'emperador en el fracàs de la idea del reialme universal cristià. Eleonora tracta de disculpar el seu germà presentant els seus amargs sofriments de caràcter personal com a impediments insuperables. El que ella explica no ens ha estat framès històricament, però la literatura ha perpetuat alguns detalls que permeten representar-nos-ho així, a condició de no sortir del marc de la llicència poètica. L'essencial d'aquesta narració són les relacions de Carles V amb Francesc I, les quals tenen una importància decisiva en la primera part de l'obra: l'estranya posició mig d'admirativa enveja, mig d'enemistat política de l'emperador malencònic, però d'esperit superior, en relació amb l'home del Renaixement, l'esperit frívol de Francesc I; aquestes relacions simbolitzen l'esperit francès, satisfet d'ell mateix, enfront del de l'Imperi, sotragat per profunds problemes. L'estructura musical del relat, que comença amb una curta introducció recitativa, és completament lliure, en una forma descabdellada com una mena de balada, mantenint alguns motius principals a guisa de «tornada» i variant-los cada vegada.

El tercer fragment és el final de l'obra. La confessió de l'emperador s'ha acabat; i sobre el problema de la justificació que planteja, només Déu pot dir la darrera paraula. El moribund fa posar en marxa els rellotges preciosos amb què s'ha distret els darrers anys, i es fa posar davant el quadro del Tizià *La Glòria* (actualment al Prado, de Madrid), pintat per a ell mateix, i per ell anomenat *El Judici Final*. Aquesta pintura el representa després de la mort, voltat de tota la seva família, i humiliant-se davant el tron de Déu. La visió del Judici Final, introduïda pel so dels rellotges, es presenta als ulls de l'emperador, i surten del quadro els cors dels morts, per a endur-se'l cap al gran viatge. El fragment comença en el moment que els rellotges, pausadament, es van posant en marxa. Les paraules de Carles V: «Tot és una sola cosa, innombrablement diversa», són musicalment simbolitzades als compasos 22-26 del fragment, on apareixen en un contrapunt a quatre veus, els dotze sons de la sèrie que fa de base a l'obra, juntament amb llur forma retrògrada, llur inversió, i la inversió de la forma retrògrada.

A partir d'aquest moment el final es converteix en una marxa solemne. Durant les últimes paraules, que en l'original són en part cantades, en part parlades per Eleonora, Francesc i Juan, mor l'emperador. L'obra acaba amb un acord de dotze tons.

ERNST KRENEK



*Tres fragments de «Carles V».*

1. «Extremadura». (Interludi per a orquestra).

2 «Eleonora.

Eleonora: *On és el meu germà?* (\*)

Juan de Regla: *Honorant-me, a mi, indigne, amb la confessió de la seva vida, l'emperador s'és desmaiat en relatar la mort de Sa Majestat.*

Eleonora: *En veure quant l'afecta encara avui el record d'aquesta desgràcia, sento renovar-se en mi la consciència de la meua culpa.—Aleshores, a París, l'actitud de l'emperador pogué semblar equivocada, pecadora àdhuc—però només per la meua culpa! Així, escolteu ara de llavis d'una dona, acostumada a sofrir, que us expliqui que cosa és el sofriment: Poc temps després de morir l'emperatriu el meu germà hagué d'anar a Alemanya. Hi havia un sol camí: a instància meua, Francesc li donà pas franc pel seu país. Jo, en comptes de consolar el meu germà, que tenia l'ànima erta de dolor, li vaig confiar encara les meves pròpies penes! Cent vegades humiliada pel cor voluble del meu marit, la meua pena tant de temps continguda va desbordar-se amb vehemència davant del germà que no havia tornat a veure d'ençà del nostre comiat a Madrid, sense pensar que ell hauria de voler atribuir-se la culpa de la meua dissort. Contra el meu propòsit vaig provocar la seva ira contra Francesc. Sonava la música de festa comandada pel meu marit. I novament el cor del germà tornava a embadalir-se davant la fictícia imatge de la gràcia exquisida d'aquesta cort tan plena de turment per a mi. Ofuscat per les arts seductores de l'amiga del rei, el meu germà caigué terriblement, la febre del seu dol es commutà en plaer fred i violent.*

*Asseguts a la règia taula a la nit, sentiem apropar-se la tempesta menaçadora; el reflexe del llampegueig llunyà posava blaves lluïssors en el tremolor de la cristalleria. Tot d'una no fou ja en les copes, ans en la nuesa de les espases on es reflectí el fulgor del llampec; per damunt de la baralla, la rialla estrident de la fembra que l'havia encesa; i el sinistre ressò de la música de festa que no parava de sonar.*

*En la cambra negra, a la llum de les antorxes, l'emperador s'abandonà a l'amarga embriaguesa del remordiment: allò que havia imaginat de fer per a venjança meua s'havia produït per gelosia d'aquella fembra; ert romangué el seu cos durant hores terribles, semblant a la mort. La música de festa no parava de sonar. El meu germà partí, poc temps després moria Francesc. Incompresos s'havien separat l'un de l'altre.*

3. «La Glòria (El Judici Final).

Carles V, en el seu llit de mort, a Sant Geroni de Yuste: *Deixeu-*



me contemplar el quadre del Tizià, el Judici Final! Tal com el mestre ens va pintar, orem ara per la pobra ànima meva!—I ara, música de l'Eternitat, fes arribar el teu ressó a les meves oïdes. Doneu corda als rellotges!... Tot és una sola cosa, innumerablement diversa; i el sentit, indestriable per a la febre mirada enterbolida, esdevé infinitament simple per a l'ànima que ja ha trencat les amarres.

Quatre rellotges: Resten poques hores, poques pulsacions, pocs batecs del cor, pocs cops de pèndols; després tot esdevindrà quiet, tot és quiet en el casal de l'Eternitat!...

Carlos V: Endavant! Cap a Déu! Aquest és l'instant! Jesús (Mor.)

Eleonora: Déu del Cel! Apiada't d'ell! No rebutgis l'ocell tremolós que cerca refugi en els plecs del teu mantell! Tan gran que era al teu davant, ara és no rés... Amb aquest home mor una època. La seva obra resta inacabada. Però per sempre més roman proposat al nostre voler, allò que el seu esforç heroic intentà. Reposa en pau!

(Fi de l'obra.)

ERNEST KRENEK, nació en Viena el 23 de agosto de 1900. Estudió con Franz Schrecker en Viena y más tarde en Berlín. Entre los años 1923 y 1925 residió en Suiza; de 1925 a 1927 estuvo actuando de director en la Opera de Kassel, y desde el 1928 reside nuevamente en Viena. Entre sus obras principales ocupan el primer lugar sus óperas *Orfeo y Euridice*, *La vida de Orestes*, *Jonny hace comedia*; varias obras en un acto, etc., diversos ciclos de canciones, obras para orquesta, música de cámara, obras para coro a capella, etcétera. Tiene también una vasta producción literaria.

*Fragmentos de «Carlos V»* (\*). El compositor empezó a escribir su drama con música Carlos V en 1931 y lo terminó en mayo de 1933.

La idea fundamental de esta obra es histórico-política: significa la lucha por el mantenimiento y conservación de la unidad del mundo cristiano occidental, basada en el Sacro Imperio romano-germánico, contra las tendencias desmembradoras del nacionalismo y de la Reforma. Carlos V es el trágico representante de esta idea imperial; es el primer emperador con dominio mundial, y sin embargo ha de claudicar finalmente en su misión de juntar Europa en una gran federación de pueblos cristianos. Para llevar esta idea a la representación había de incluir en el drama toda la historia del emperador y problemas de tanta envergadura como los que suscitaban Lutero i la Reforma, el Pontificado, España con sus comuneros descontentos,



Francia con su ya entonces famosa política de seguridad, el descubrimiento del Nuevo Mundo con sus inmensos tesoros, el sultán Solimán con sus hordas turcas, etc.

Semejante propósito sólo podía realizarse partiendo de unas normas dramáticas peculiares. El drama propiamente dicho empieza poco antes de la muerte del emperador en San Jerónimo de Yuste, y consiste en una extensa discusión entre él y su consejero espiritual. Trátase de la justificación de los actos políticos del emperador ante la Historia, considerada aquí como la historia de la salvación de la sociedad cristiana occidental. Mientras el emperador va narrando su vida al joven monje Juan de Regla, aparecen en segundo plano las principales escenas del pasado: la Dieta de Worms, las entrevistas de Carlos V con Francisco I, la llegada de Pizarro a Sevilla, y otras. El emperador se incorpora varias veces al papel que desempeñó entonces y actúa y muévase personalmente en esos cuadros del pasado que él evoca como ejemplos para justificarse. En le primer término de la escena prosigue, sin embargo, la discusión en la que toman parte también en el segundo acto Leonor, la hermana del emperador, y Francisco de Borja. La obra, siguiendo un principio que parece tener cierta afinidad con los del teatro calderoniano y barroco, es *representada y comentada* a un tiempo. Esta misma estructura, con reflexiones y autocomentarios intercalados, se refleja igualmente en la parte musical que comporta muchos fragmentos hablados y no cantados, en los pasajes narrativos o de discusión. Por esta razón *Carlos V* no ha recibido la denominación de ópera, sino la de drama con música.

Toda la composición musical procede de una sola serie de doce sonidos, cuyas distintas formas y trasposiciones son utilizadas constantemente.

El primer fragmento es el interludio entre la primera y la segunda parte de la obra. Representa un punto de reposo y suspensión en medio del curso evolutivo. Al final de la primera parte, el emperador, que está gravemente enfermo, se ha desmayado a consecuencia del esfuerzo y de la excitación que le causa su confesión. En este cuadro se halla descansando antes de reanudar los debates definitivos de la segunda parte. El carácter musical de este interludio lo determina un pasaje anterior en el cual el emperador trata de hallar consuelo y reposo en la contemplación del fresco paisaje estival de Extremadura. De ahí su título. La forma musical del interludio es bastante sencilla: estructura tripartita; réplica de la primera parte, considerablemente ampliada; reminiscencia de la parte central, poco antes del final; retorno de éste a las formas del comienzo.



El segundo fragmento *Eleonora* pertenece a la segunda parte de la obra, cerca de su comienzo. El emperador todavía no ha vuelto en sí en el momento de llegar a Yuste su hermana Leonor, viuda de su constante rival y enemigo, Francisco I de Francia. Además del joven confesor del emperador, Juan de Regla, Leonor encuentra cerca del lecho del moribundo a Francisco de Borja, el fundador del primer establecimiento de los jesuitas en España (Gandía). Este, de acuerdo con los rigurosos principios de su orden, se esfuerza por establecer la culpabilidad del emperador en el fracaso de la idea del imperio cristiano universal. Leonor trata de disculpar a su hermano, aduciendo sus amargos sufrimientos de carácter personal como impedimentos insuperables. Los sucesos que relata no han sido transmitidos históricamente, pero la literatura ha perpetuado algunos detalles que permiten imaginarlo así dentro del marco de la licencia poética. La parte esencial de dicho relato se refiere a las relaciones de Carlos V con Francisco I, de decisiva importancia en la primera parte de la obra: la rara situación de ánimo, medio envidia admirativa, medio enemistad política del viejo emperador melancólico, pero de espíritu superior, frente al elegante hombre del Renacimiento, el frívolo Francisco I, relaciones que simbolizan la armonía y aplomo del espíritu francés en oposición al Imperio interiormente dividido y alterado por graves problemas.

La estructura musical del relato, que comienza con una breve introducción recitada, es completamente libre, afectando una forma de desarrollo del tipo de balada, que mantiene ciertos motivos principales a modo de *ritornello*, variándolo cada vez.

El tercer fragmento es el final de la obra. La confesión del emperador ha terminado y sobre el problema de la justificación que ha sido planteado, únicamente la misericordia divina podrá pronunciar la última palabra. El moribundo manda poner en marcha los preciosos relojes que había coleccionado y colocar en su presencia el famoso cuadro de Tiziano *La Gloria* (Museo del Prado), pintado para el emperador y llamado por éste *El Juicio Final*. En esta pintura el emperador está representado después de la muerte, rodeado de toda su familia, humillándose ante el trono divino. La visión del Juicio Final, introducida por las sentencias de los relojes en marcha, se presenta al emperador; despréndense del cuadro los coros de los muertos que vienen a buscarle para el «gran viaje». Empieza el fragmento en el momento en que los relojes son puestos en marcha poco a poco. Las palabras de Carlos V «Todo es uno, innumerablemente diverso», tienen una simbolización musical en los campases 22-26 del fragmento, donde aparece la serie de doce sonidos que sirve de fundamento de



toda al obra en cuádruple contrapunto de sus formas directa, retrógrada e inversiones respectivas.

A partir de este momento el final va adquiriendo el carácter de una marcha solemne. Durante las últimas palabras, que en el original son cantadas o recitadas por Leonor, Francisco y Juan de Regla, muere el emperador. La obra termina con un acorde de doce sonidos.

ERNST KRENEK

*Tres fragmentos de «Carlos V».*

1. Extremadura» (Intermedio para orquesta).

2. «Eleonora».

Eleonora: *¿Dónde está mi hermano? (\*)*.

Juan de Regla: *Honrábame, a mí, indigno, con la confesión de su vida, cuando al relatar la muerte de Su Majestad, sufrió un profundo desmayo.*

Eleonora: *Al ver cuánto le afecta aún hoy el recuerdo de esta desgracia, siento renacer la conciencia de mi propia culpa.—Entonces, en París, pudo parecer equivocada y hasta pecadora la actitud del emperador, pero fué por mi culpa! Oíd, pues, de labios de una mujer acostumbrada a sufrir, el relato de lo que sufrió el emperador.—Poco tiempo después de fallecida la emperatriz, mi hermano hubo de trasladarse a Alemania. No había más que un sólo camino: a instancia mía, Francisco concedióle paso franco por su país. Yo misma, en vez de prodigarle consuelo, le abrumé con todo el peso de mi propia pena. Cien veces humillada por el corazón voluble de mi marido, mi dolor ahogado durante tanto tiempo desbordóse vehementemente en las confidencias al hermano que no había vuelto a ver desde el día de nuestra despedida en Madrid, y no pensé que él habría de atribuirse la culpa de mi desdicha. Sin quererlo provoqué su ira contra Francisco.*

*Sonaba la música de la fiesta; habíala encargado mi marido. Y otra vez volvió a sentirse turbado el corazón de mi hermano ante la ficticia imagen de la gracia perfecta de aquella corte tan llena de tormentos para mí. Ofuscado por las artes seductoras de la amante del rey, el emperador sucumbió terriblemente: la fiebre de su pena trocóse en frío y violento placer.*

*Sentados a la regia mesa, una noche veíamos acercarse la tormenta. El fulgor del lejano relámpago encendía azules destellos en el cristal. De pronto el fulgor del relámpago no se reflejó ya en copas de cristal, sino en el brillo de desnudas espadas; por encima de la riña, la risa estridente de la mujer que la encendiera; y el eco siniestro, de la música de la fiesta que sonaba sin cesar.*



*En su enlutado aposento, a la luz de las antorchas, el emperador se abandonó a la amarga embriaguez del remodimiento; lo que había imaginado realizar como venganza para mí se había producido en un acceso de celos provocado por aquella mujer. Yerto permaneció durante horas terribles su cuerpo exánime. La música de la fiesta sonaba incesantemente. Partió mi hermano y poco tiempo después falleció Francisco. Se habían separado sin haber llegado a comprenderse mutuamente.*

3. «La Gloria» (El Juicio Final).

*Carlos V, en su lecho de muerte, en San Gerónimo de Yuste: ¡Dejadme contemplar el cuadro del Tiziano, el Juicio Final! ¡Tal como nos pintó el maestro, dejadnos orar por la salud de mi pobre alma! ¡Música de la eternidad, resuena ya a mis oídos! ¡Dad cuerda a los relojes!... Todo es uno, innumerablemente diverso, y el sentido, indescifrable para la débil mirada enturbiada, se ofrece en infinita simplicidad ante el alma que ya rompe sus amarras.*

*Cuatro relojes: Quedan pocas horas, pocas pulsaciones, pocos latidos del corazón, pocos vaivenes del péndulo; después, todo permanecerá quieto, todo es quietud en la casa de la Eternidad.*

*Coro de los muertos: ¡Ven a nosotros! ¡Abandona! Renuncia! ¡Confía en la corriente que te arrastra!*

*Carlos V: ¡Adelante, hacia Dios! ¡Este es el instante! ¡Jesús! (Muere.)*

*Eleonora: ¡Dios del Cielo! ¡Ten piedad de él! No rechaces el alma trémula que busca cobijo en los pliegues de tu manto. ¡Era tan grande y no es nada delante de Ti!... Con este hombre muere una época. Su obra queda incumplida. Pero lo que intentó con heroico esfuerzo está propuesto para siempre a nuestra voluntad. ¡Descansa en paz! (Fin de la obra.)*

(\*) de la pág. 14.

Reducción para canto y piano, separada del libreto. Universal-Edition. Viena.

(\*) de las págs. 13 y 17.

La parte de Eleonora es cantada, la de los demás actores, recitada.





ALBAN BERG (\*1885 †1935)



# A L B A N B E R G

A L B A N B E R G va néixer el 9 de febrer del 1885 a Viena, ciutat en la qual transcorregué tota la seva vida, tret d'alguns breus viatges i estades al camp. En edat molt precoç es despertà en l'infant el talent musical, cultivat al principi d'una manera purament autodidàctica. La coneixença que féu d'Arnold Schönberg l'any 1904 fou un fet d'importància decisiva per al compositor. Schönberg ha estat el seu únic mestre i conseller amical. Al seu mestre déu no solament el domini perfecte de l'ofici, sinó també aquell concepte ideal de l'art que distingeix d'una manera tan clara el cercle de Schönberg enmig de la complexa concurrència de partits i tendències de la nostra actualitat musical.

Alban Berg publicà el 1908 la seva primera obra: una *Sonata en si menor*, per a piano, que acusa ja d'una manera evident la nota de la seva singular individualitat. Gairebé totes les formes musicals han estat cultivades per aquest artista, que treballava d'una manera lenta i en extrem acurada. Seguiren a la sonata quatre *lieder* amb piano, sobre poemes de Mombert i de Hebbel, que encara descansen harmònicament en el cromatisme del *Tristany* i en l'escala per tons enters. Però ja en l'obra següent—un *quartet de corda en dos moviments*—inicia el desprendiment de la tonalitat tradicional, el qual és acomplert integralment en els *Drei Orchesterstücke*, op. 6. Entre aquestes dues darreres obres esmentades se situen cronològicament *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* i *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg*. (Cinc *lieder* amb orquestra sobre textos de targeta postal, de Peter Altenberg.) Aquestes dues obres són veritables joiells de miniaturisme musical, exhaurint en pocs compassos idees temàtiques d'una originalitat eminent. Amb els *Drei Orchesterstücke* ja citats el compositor es torna a decantar vers les grans formes musicals.

El *Wozzeck*, en el qual Alban Berg treballà del 1914 al 1922, representa la primera òpera de vasta extensió, musicalment deslligada ja dels canon tonals tradicionals, adduint amb aquesta obra la clara prova de què l'escriptura «atonal», qualificada de «tècnica de miniaures», pels seus detractors, pot ésser emprada igualment en un estil dramàtic de la més vasta concepció.

Després d'aquesta producció de formidable envergadura, és comprensible que Alban Berg es decantés altre cop per algun temps cap a la més íntima esfera de la música de cambra. A aquesta circumstància devem obres subtils i personalíssimes com el *Kammerkonzert für*



*Violine, Klavier und 13 Bläser* (Concert de cambra per a violi, piano i tretze instruments de vent), i la *Lyrische Suite* per a quartet de corda.

L'ària per a soprano i orquestra *Der Wein*, sobre versos de Baudelaire, escrita durant l'estiu de 1929, ens mostra Alban Berg camí altra vegada de la concepció lírico-dramàtica. Aquesta ària de concert representa en certa manera un estudi, un entrenament, fet de cara a la seva òpera *Lulu* (basada en els drames de Wedekind *Erdegeist* i *Die Büchse der Pandora* (terminada l'any 1934).

Durant l'estiu del 1935 Alban Berg acabava un Concert per a violi en dos moviments que havia d'ésser la seva última obra i tindrà ara a Barcelona la seva estrena mundial.

El dia 24 de desembre del 1935 moria Alban Berg a Viena, després d'una breu i dolorosa malaltia. Amb Alban Berg desapareixia un artista i un home que mereix figurar al costat dels més grans i més nobles de totes les èpoques. A la seva tomba hi era present el dol de tot el món musical.

WILLI REICH

*Concert per a violi i orquestra* (2 Fl., 2 Ob., C. Angl., 2 Cl. Cl. baix, 2 Fg. Cfg. 4 Trompes, 2 Trptes., 2 Trmb., Tba., Harpa, Percussió i Corda).

Com totes les composicions d'Alban Berg, representa també aquesta última obra seva —dedicada a la memòria d'un àngel— una veritable meravella des del punt de vista tècnic i formal. Per sobre de tots els problemes d'ordre purament musical, però, aquesta música evoca d'una manera punyent un dolorós destí humà al qual l'artista, en l'esfera únicament a ell accessible de les misterioses relacions de sons, ha dedicat un patètic Requiem, sense sospitar que escrivia la seva pròpia música sepulcral.

Una profunda commoció sentimental—la mort sobtada d'una noia del cercle íntim de l'amistat del compositor—esdevingué l'eix espiritual d'aquesta obra que evoca com una visió purament musical—lluny de tota al·lusió a realitats biogràfiques i de tota idea d'ordre programàtic—la tragèdia d'un jove ésser admirable. Aquestes són les premisses d'aquesta música de concert, les quals a la vegada han dictat tota l'arquitectura de l'obra que pertany tant a la categoria de la «música absoluta» com a una mena de categoria ideal de «poema simfònic».

Les característiques de l'art d'Alban Berg: riquesa de fantasia i d'invenció i, alhora, màxima severitat formal, són també els signes que distingeixen essencialment el «Concert per a violi». L'obra consta



de dues parts, cada una de les quals es desdobra altra vegada en si mateixa. Del moviment lleugerament ondulat del preludi (*Andante-Introduktion*) es desprenen poc a poc severes melodies que s'eleven i després tornen a confondre's amb el moviment ondulat del preludi. Un *Allegretto-Scherzo* que termina aquesta primera part sembla projectar, com una imatge eixida del suconscient que progressivament es precisa la graciosa figura de la noia a través d'una forma de ball-rodó fantàstic amb dos episodis a guisa de *trio* que fan alternar un caràcter delicat i somniador amb un caràcter robust, d'un fort accent de cançó popular. Una pausa breu, i tot seguit comença—introduïda per un turbulent episodi de gradació ascendent—la segona part que debuta sota la forma d'una *cadenza* lliure, intensament agitada.

L'agitació demoníaca, interrompuda durant un sol instant en un breu *Intermezzo* ple de repòs i contenció, es va precipitant irresistiblement vers la catàstrofe. L'orquestra fa sentir un plany sord i crits estridents d'angoixa; després—damunt d'un pedal de llarga durada—s'inicia una lenta degradació. En aquest instant de suprema angoixa comença tot d'una el violí solista la melodia del coral de J. R. Ahle adoptat per J. S. Bach en la cantata *O. Ewigkeit, du Donnerwort* (Eternitat, o mot formidable), el text del qual amb la seva profunda virtut de consol, ens havia de revelar més tard el seu profètic sentit:

Es ist genug!  
Herr, wenn es dir gefällt  
So spanne mich doch aus!  
Mein Jesus kommt;  
Nun gute Nacht, o Welt!  
Ich fahr' ins Himmelshaus,  
Ich fahre sicher hin mit Frieden,  
Mein grosser Jammer bleibt darnieden.  
Es ist genug! Es ist genug!

Berg reuneix els versets de tres en tres en frases que són exposades primer pel violí solista i contestades a continuació pels instruments de fusta, tractats com un registre d'orgue, sobre les harmonies originals del model de Bach. Tot seguit comencen unes variacions d'un magistral artifici sobre la melodia original del coral que neix *misterioso* en el registre greu de l'orquestra, mentre el violí solista hi conjuga el seu patètic plany. El cant fúnebre esdevé cada vegada més intens; el solista, amb un gest visible, es converteix en conductor de tot el cos de violins i violes que van entonant conjuntament la seva melodia en una formidable gradació, i poc a poc se'n tornen a desprendre. Una fugissera reminiscència de la dolça imatge



de la noia, encara, i el coral termina a guisa de *coda* aquesta greu i dolorosa composició, harmonitzat aquesta vegada segons les lleis de la «tècnica de dotze sons»—que regeixen tota l'obra—i coronat per una fina melodia del violi-solista que el sobrevola.

Uns mots, per fi, relatius a la gènesi d'aquesta obra. A la primavera del 1935 el violinista americà Louis Krasner s'havia adreçat a Alban Berg per a demanar-li la composició d'un concert per a violi. El compositor estava meditant tot just sobre la disposició de l'obra que havia acceptat d'escriure, quan es produí inesperadament la mort de la jove amiga esmentada. El xoc anímic experimentat per l'artista davant d'aquesta pèrdua fou tan intens que, com en un rapt d'inspiració, deixà enllestida la partitura en poques setmanes, ell que habitualment solia treballar amb una lentitud extrema. El dia 11 d'agost del 1935 terminava la seva obra en la seva propietat, a les vores del Wörthersee, no gaire lluny del lloc on, cinquanta anys abans, Johannes Brahms havia terminat també el seu únic concert per a violi. Aquesta obra, el contingut emocional i el sentit de la qual—segons es desprèn de la dedicatòria—un tràgic destí s'havia d'encarregar de convertir en el cant de Requiem del propi artista, restarà com un testimoni perenne de la grandesa de l'artista i de l'home Alban Berg.

*Tres fragments de l'òpera «Wozzeck».*  
Fou escrita per Berg durant els anys 1914-1922, sobre el drama restat fragment de Georg Büchner. Aquesta obra, després de la seva estrena a Berlín, l'any 1925, ha estat representada per més de trenta teatres d'òpera diferents i ha tingut l'èxit més ressonant que hagi estat assolit per una obra moderna d'una significació tan radicalment nova en l'aspecte de la tècnica de la composició. Avui dia el *Wozzeck* és considerat ja com una obra *standart* de la música contemporània. Hom sap que Alban Berg ha donat a cada una de les quinze escenes de la seva obra una forma musical rigorosa i pròpia, obtenint així una plasticitat i una cohesió excepcionals en l'aspecte formal de la construcció i en el seu desenvolupament dramàtic.

En la selecció de les tres peces destinades a la sala de concerts, el compositor ha estat guiat per la intenció d'oferir un fragment de l'obra dotat com a tal de la màxima unitat pròpia formal i de contingut, i escollí amb aquest propòsit les escenes que constitueixen dins el drama la tragèdia de Maria (la companya de Wozzeck) i de llur fill.

Primer fragment.—(Del primer acte: Final de la segona escena. Transició a la tercera escena i principi d'aquesta.)

Carregat d'un feix de bastons que el soldat Wozzeck ha anat a tallar fora vila per ordre del seu capità, Wozzeck torna a la caserna.



L'estat d'exaltació visionària en el qual s'havia sentit transportat per les veus i remors misteriosos de la natura a l'entrada de fosc, ha cedit a un estat de profunda depressió. La música d'aquest fragment que ocupa l'interval produït pel canvi d'escena, és un moviment lent del qual es destaquen, primer com des de la llunyania i apropant-se després, els tocs de la retreta militar. Maria, l'amistançada de Wozzeck, s'està a la finestra amb l'infant al braç, esperant el pas de la banda del regiment. Cantà:

*Soldats, soldats  
són bells minyons!*

Les mirades enceses que són creuades entre Maria i el bell *tambourmajor* provoquen una remarca mordaç d'una veïna. Maria tanca la finestra d'una revolada, quedant interrompuda així (és a dir, esdevenint inaudible) la «marxa militar» en el moment en què anava a atacar la represa. Sola amb l'infant, Maria li parla així:

*Vina, fill meu! Què vol la gent! Només ets un pobre fill de bagaça, i tanta alegria que fas a la mare amb aquesta carona de trapella!*  
(Breça l'infant.) *Eia popeia ...*

CANÇÓ DE BRESSOL

*Noia, què hi faràs ara,  
Tens un fill i no tens marit!  
Bah! tant se me'n dona,  
Canta que canta tota la nit;  
A la son, soneta, fillet,  
Al meu bē no hi afegireu res!  
Joan, enganxa els cavalls blancs  
Posa bon pinso als morrals  
De civada, diu que no en mengen  
D'aigua, diu que no en beuen!  
Ha de sē vi del més fresc!  
Ha de sē vi del més fresc!*

(L'infant s'és adormit. Maria resta pensativa.)

Segon Fragment.—(Prímera escena del tercer acte: la cambra de Maria. Nit. Llum d'espelma.)

Maria, presa de remordiments de consciència i pressentint obscurament la seva pròxima fi (s'és donada entretant al *tambourmajor* i Worzzeck ho ha sabut), fulleja la Bíblia, asseguda a la taula:

(Llegeix): «*I en la seva boca no fou trobat engany...*» Senyor, Senyor! Aparteu de mi la vostra mirada! (Continua fullejant.) «*Però els faritzeus menaren a ell una dona presa en adulteri.*» «*Jesús, però*



*digué: Jo tampoc no et condemno, vés i no pequis més.» Senyor! (Es tapa la cara amb les mans. Esguarda l'infant, dolorosament): Aquesta criatura em clava una espina al cor. Fora! (Aparta bruscament l'infant del seu davant.) Mira, com se repapa a la llum del sol! (De sobte, més tendre): No, no, pobret! (Abraça l'infant.) Vina amb la mare! (Recitant): «Una vegada hi havia una pobre criatura que no tenia pare ni mare—tothom era mort i no quedava ningú al món, i la criatura passava gana i plorava nit i dia. I com que no tenia ningú més al món...» Des d'ahir que no ha tornat, ni avui...*

(Fulleja nerviosament la Bíblia: Què hi ha escrit de la Magdalena? «I estant agenollada als seus peus començà plorant a regar els seus peus amb llàgrimes i els eixugava amb els seus cabells i els ungia amb ungüent...» (Es colpeja el pit): Senyor! jo voldria ungir els teus peus amb ungüent,—Senyor, tu que et vas apiadar d'ella, apiada't també de mi!...

Canvi d'escena. (Forma musical d'aquesta escena: un tema de set compassos amb set variacions i una fuga sobre dos temes de set sons.)

Tercer Fragment.—(Del tercer acte: final de l'escena quarta fins al final de l'òpera.)

Wozzeck, assassí de Maria, ha trobat ell mateix la mort—mig voluntàriament, mig involuntària—en l'estany on tractava d'esborrar el rastre del seu crim. Les aigües es clouen damunt del seu cos. L'acord de sis sons (*si bemoll, re bemoll, fa bemoll, la bemoll, mi bemoll, fa*, del greu a l'agut), que és la base de tota aquesta escena, en totes les posicions, inversions i sobre tots els graus de l'escala, es resol cromàticament en l'acord (*la*)-*re-fa-re-mi*, arribant així a la tònica del següent interludi orquestral. Aquest *Adagio* en tres parts constitueix en certa manera l'epíleg de l'obra, tant des del punt de vista musical com dramàtic. En tornar a aixecar-se el teló, després de l'interludi, hom veu una colla d'infants jugant davant de la porta de la casa de Maria; entre ells el fill d'aquesta. Algú porta la nova de què ha estat trobada morta Maria a la vora de l'estany. La mainada se'n va corrents per veure la morta. El petit orfe, inconscient del que s'ha esdevingut, segueix de lluny els companys més grans, a cavall del seu bastó.

«Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!»

A L B A N B E R G, nació el 9 de febrero de 1885 en Viena, en cuya ciudad transcurrió toda su vida, aparte algunos breves viajes y estancias en el campo. En edad muy precoz se despertó en el niño el talento musical, cultivado al principio de una manera puramente



autodidacta. El conocer a Arnold Schönberg el año 1904 fué un hecho de importancia decisiva para el compositor. Schönberg ha sido su único maestro y amistoso consejero. A su maestro debe no solamente el dominio perfecto del oficio, sino también aquel concepto ideal del arte que distingue de una manera tan clara el círculo de Schönberg en medio de la compleja concurrencia de partidos y tendencias de nuestra actualidad musical.

Alban Berg publicó en 1908 su primera obra: una sonata en *si* menor, para piano, que acusa ya de una manera evidente la nota de su singular individualidad. Casi todas las formas musicales han sido cultivadas por este artista que trabajaba de una manera lenta y en extremo cuidadosa. Siguieron a la sonata cuatro *lieder* con piano, sobre poemas de Mombert y de Hebbel, que aún descansan armoniosamente en el cromatismo de «Tristán» y en la escala por tonos enteros. Pero ya en la obra siguiente — un cuarteto de cuerda en dos movimientos — inicia el desprendimiento de la tonalidad tradicional, lo que íntegramente realiza en los *Drei Orchesterstücke*, op. 6. Entre estas dos últimas obras mencionadas se sitúan cronológicamente *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* y *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* (cinco *lieder* con orquesta sobre textos de tarjeta postal, de Peter Altenberg). Estas dos obras son verdaderas joyas de miniaturismo musical, agotando en pocos compases ideas temáticas de una originalidad eminente. Con los *Drei Orchesterstücke* ya citados, el compositor vuelve a inclinarse hacia las grandes formas musicales.

El *Wozzeck*, en cuya obra Alban Berg trabajó de 1914 a 1922, representa la primera ópera de vasta extensión, musicalmente desligada ya de los cánones tonales tradicionales, aduciendo con esta obra la clara prueba de que la escritura «atonal» calificada de «técnica de miniaturas», por sus detractores, puede ser empleada igualmente en un estilo dramático de la más vasta concepción.

Después de esta producción de formidable envergadura es comprensible que Alban Berg se inclinase de nuevo y durante cierto tiempo hacia la más íntima esfera de la música de cámara. A esa circunstancia debemos obras útiles y personales como el *Kammerkonzert für Violine, Klavier und 13 Bläser* (Concierto de cámara para violín, piano y 13 instrumentos de viento) y la *Lyrische Suite*, para cuarteto de cuerda.

El aria para soprano y orquesta *Der Wein*, sobre versos de Baudelaire, escrita durante el estio de 1929, nos muestra a Alban Berg camino otra vez de la concepción lírico-dramática. Esta aria de concierto representa en cierta manera un estudio, un entrenamiento, he-



cho de cara a su nueva ópera *Lulú* (basada en los dramas de Wedekind, *Erdegeist* y *Die Büchse der Pandora*), terminada el año 1934.

Durante el verano del 1935, Alban Berg terminaba un concierto para violín en dos movimientos que había de ser su última obra y tendrá ahora en Barcelona su estreno mundial.

El día 24 de diciembre de 1935 moría Alban Berg en Viena, después de una corta y dolorosa enfermedad. Con Alban Berg desaparece un artista y un hombre que merece figurar al lado de los más grandes y más nobles de todas las épocas. A su tumba estuvo presente el duelo de todo el mundo musical.

WILLI REICH

*Concierto para violín y orquesta* (2 fl., 2 Ob., C ingl., 2 Cl., Cl. bajo, 2 fg., Cfg., 4 trompas, 2 trompetas, 2 trombones, harpa, percusión y cuerda).

Como todas las composiciones de Alban Berg, representa también ésta su última obra — dedicada en la memoria de un ángel —, una verdadera maravilla desde el punto de vista técnico y formal. Por encima de todos los problemas de orden puramente musical, esta música evoca de una manera patética un doloroso destino humano al cual el artista, en la esfera únicamente a él accesible de las misteriosas relaciones de los sonidos, ha dedicado un conmovedor Requiem, sin sospechar que escribía su propia música funeral.

Una profunda conmoción sentimental — la muerte súbita de una muchacha del círculo íntimo de las amistades del compositor — se convirtió en el eje espiritual de esta obra que evoca con una visión puramente musical — lejos de toda alusión a realidades biográficas y de toda idea de orden programático —, la tragedia de un ser joven admirable. Estas son las premisas de esta música de concierto, las cuales han dictado al mismo tiempo toda la arquitectura de la obra, que pertenece tanto a la categoría de la «música absoluta» como también, en cierto modo, a una categoría ideal de «poema sinfónico».

Las características del arte de Alban Berg: riqueza de fantasía y de invención y, al mismo tiempo, máxima severidad formal, son también los signos que distinguen esencialmente el *Concierto para violín*. La obra consta de dos partes, cada una de las cuales se desdobra otra vez en sí misma. Del movimiento ligeramente ondulante del preludio (*Andante-Introduction*) se desprenden poco a poco severas melodías que se elevan y después vuelven a confundirse con el movimiento ondulante del preludio. Un *Allegretto-Scherzo* que termina esta primera parte parece proyectar, como una imagen surgida del subconsciente que progresivamente se precisa, la graciosa



figura de la muchacha a través de una forma de ronda fantástica con dos episodios a guisa de *trío* que hacen alternar un carácter delicado y soñador con un carácter robusto, de un fuerte acento de canción popular. Una pausa breve y en seguida comienza la segunda parte que debuta bajo la forma de una *cadenza* libre, intensamente agitada.

La agitación demoniaca, interrumpida durante un solo instante en un breve *Intermezzo* lleno de reposo y contención, se va precipitando irresistiblemente hacia la catástrofe. La orquesta hace oír una queja sorda y gritos estridentes de angustia; después — encima de un pedal de larga duración — se inicia una lenta degradación. En este instante de suprema angustia, el violín solista comienza, de pronto, la melodía del coral de J. R. Ahle adoptado por J. S. Bach en su cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort* (Eternidad, oh palabra formidable!), cuyo texto, con su profunda virtud de consuelo, había de revelar más tarde su profético sentido:

Es ist genug!  
Herr, wenn es dir gefällt.  
So spanne mich doch aus!  
Mein Jesus Kommt:  
Nun gute, nacht, o Welt!  
Ich fahr' ins Himmelshaus,  
Ich fahre sicher hin mit Frieden.  
Mein grosser Jammer bleibt darnieden.  
Es ist genug! Es ist genug!

Berg reúne los versículos de tres en tres, en frases que son expuestas primero por el violín solista y contestadas a continuación por los instrumentos de madera, tratados como un registro de órgano, sobre las armonías originales del modelo de Bach. En seguida comienzan unas variaciones de un magistral artificio sobre la melodía original del coral que nace *misterioso* en el registro grave de la orquesta, mientras el violín solista conjuga su patética queja. El canto fúnebre es cada vez más intenso; el violín solista, con un gesto visible, se convierte en conductor de todo el conjunto de violines y violas que van entonando conjuntamente su melodía en una formidable gradación, y poco a poco vuelven a desprenderse. Aun una fugitiva reminiscencia de la dulce imagen de la muchacha y el coral, a guisa de *coda*, concluye esta grave y dolorosa composición, armonizado esta vez según las leyes de la «técnica de doce sonidos» — que es la que rige toda la obra — y coronado por una fina melodía del violín solista que le sobrevuela.



Unas palabras, por fin, relativas a la génesis de esta obra. En la primavera del 1935, el violinista americano Louis Krasner se había dirigido a Alban Berg para pedirle la composición de un concierto para violín. El compositor estaba precisamente meditando la disposición de la obra que había aceptado escribir, cuando sobrevino inesperadamente la muerte de la joven amiga ya mencionada. El choque anímico experimentado por el artista ante esta pérdida fué tan intenso que, como en un raptó de inspiración, en pocas semanas dejó acabada la partitura, él que habitualmente solía trabajar con extrema lentitud. El día 11 de agosto del 1935 terminaba su obra en su propiedad, a las orillas del Wörthersee, no muy lejos del lugar donde cincuenta años antes, Johannes Brahms había terminado también su único concierto para violín.

Esta obra, cuyo sentido y contenido emocional — según se desprende de la dedicatoria — un trágico destino debía convertir en el Requiem del propio artista, quedará como un testimonio perenne de la grandeza del artista y del hombre que fué Alban Berg.

*Tres fragmentos de la ópera « Wozzeck ».* La ópera *Wozzeck* fué escrita por Berg durante los años 1914-1922 sobre el drama de Georg Büchner. Esta obra después de su estreno en Berlín, en 1925, ha sido representada en más de treinta teatros de ópera distintos y ha tenido el éxito más ruidoso que haya sido deparado a una obra moderna de una significación tan radicalmente nueva en el aspecto técnico de la composición. Hoy día, *Wozzeck* es considerado ya como una obra *standard* de la música contemporánea. Es sabido que Alban Berg ha dado a cada una de las quince escenas de su obra una forma musical rigurosa y propia, obteniendo así una plasticidad y una cohesión excepcionales en el aspecto formal de la construcción y en su desarrollo dramático.

En la selección de las tres piezas destinadas a la sala de conciertos, el compositor ha tenido la intención de ofrecer un fragmento de la obra dotado como tal de la máxima unidad propia, formal y de contenido. A este propósito escogió las escenas que constituyen dentro del drama la tragedia de María (la compañera de *Wozzeck*) y del hijo de ambos.

Primer fragmento. (Del primer acto: Final del a segunda escena.n Transición a la tercera escena y principio de ésta).

Cargado con un haz de leña que el soldado *Wozzeck* ha ido a cortar fuera de la villa por orden de su capitán, *Wozzeck* vuelve al cuartel. El estado de exaltación visionaria a que le habían transportado las voces y rumores de la naturaleza al obscurecer, ha cedido



a un estado de profunda depresión. La música de este fragmento, que ocupa el intervalo producido por el cambio de escena, es un movimiento lento del cual se destacan, primero lejanos y después acercándose, los toques de la retreta militar. María, la concubina de Wozzeck, está en la ventana con el niño en los brazos, esperando el paso de la banda del regimiento. Canta:

*Soldados, soldados,  
hermosos muchachos!*

Las miradas ardientes que se cruzan entre María y el bello tambor mayor provocan una reflexión mordaz de una vecina. María cierra la ventana violentamente quedando así interrumpida (es decir, inaudible la marcha militar» en el momento en que iba a atacar la repetición.

Sola con el niño, María le habla así: *«Ven, hijo mío! Que quiere la gente! Sólo eres un pobre hijo de ramera y tanta alegría como das a su madre con esta cara de pillete (Mece al niño.) A la nona, nanita...»*

CANCIÓN DE CUNA

*Muchacha, qué haces ahora?  
Tienes un hijo y no tienes marido!  
Bah! que más da!  
Canta que canta toda la noche:  
A la roró, mi niño se duerme.  
A mi bien nada podréis añadir!  
Juan, engancha los blancos caballos.  
Pon buen pienso en los morrales  
Cebada, no comen.  
Agua, no beben.  
Ha de ser vino del más fresco!*

(El niño se ha dormido. María queda pensativa.)

Segundo fragmento. (Primera escena del tercer acto: aposento de Maía. Noche. Luz de bugia.)

María, presa de remordimientos de conciencia y presintiendo obscuramente su próximo fin (se ha entregado al tambor mayor y Wozzeck lo ha sabido) hojea la Biblia, sentada en la mesa:

(Lee): *«Y en su boca no fué hallado engaño...» Señor, Señor! apartad de mí vuestra mirada! — (Continúa hojeando.) «Pero los fariseos llevaron a El una mujer presa en adulterio.» «Jesús, pero, dijo: Yo tampoco te condeno, vete y no peques más.» Señor! (con las manos se tapa la cara, mira al niño dolorosamente.) — Esa criatura me*



*clava una espina en el corazón. Fuera!* (Aparta bruscamente el niño de sí). — *¡Mira como se tumba a la luz del sol!* (Súbitamente más tierna): *No, no, pobrecito!* (Abraza al niño.) *Ven con tu madre!* (Recitando): *«Una vez había una pobre criatura que no tenía padre ni madre, todos habían muerto y no quedaba nadie en el mundo, y la criatura tenía hambre y lloraba noche y día. Y como no tenía a nadie en el mundo... Desde ayer que no ha vuelto, ni hoy...»* (Hojea nerviosamente la Biblia): *Que hay escrito de Magdalena?... «Y estando arrodillada a sus pies comenzó a llorar y a regar sus pies con lágrimas y los enjugaba con sus cabellos y los ungía con ungüento...»* (Se golpea el pecho). *Señor, yo quisiera ungir tus pies con ungüento..., Señor, tú que te apiadaste de ella, apiádate también de mí!*...

Cambio de escena. (Forma musical de esta escena: un tema de siete compases con siete variaciones y una fuga sobre dos temas de siete sonidos.)

Tercer fragmento. (Del tercer acto: final de la escena cuarta hasta el final de la ópera.)

Wozzeck, asesino de María, ha encontrado él mismo la muerte — medio voluntariamente, medio involuntariamente — en el estanque donde trataba de borrar las huellas de su crimen. Las aguas se cierran encima de su cuerpo. — El acorde de seis sonidos (*si bemol, re bemol, fa bemol, la bemol, mi bemol, fa*, del grave al agudo) que es la base de toda esta escena, en todas las posiciones, inversiones y sobre todos los grados de la escala, se resuelve cromáticamente en el acorde (*la*) *re fa re mi*, logrando así la tónica del siguiente interludio orquestal. Este *Adagio* en tres partes constituye en cierta manera el epílogo de la obra, tanto desde el punto de vista musical como dramático. Al volverse a levantar el telón, después del interludio, se ve un grupo de niños que juegan ante la puerta de la casa de María; entre ellos está el hijo de ésta. Alguien trae la noticia de que María ha sido hallada muerta a la orilla del estanque. Los chiquillos se van corriendo para ver a la muerta. El pequeño huérfano, inconsciente de lo que ha pasado, sigue de lejos a sus camaradas, a caballo de su bastón.

«Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!»



INST. GRÆF. OLIVA DE VILANOVA  
CASANOVA, 169  
BARCELONA





**COSTA**

**Dos concerts extraordinaris**

**1930**





# 1

## FRANCESC COSTA

Amb la col·laboració de

**ALEXANDRE VILALTA**, piano

i de l'

**ORQUESTRA D'ESTUDIS SIMFONICS**

dirigida pel mestre **EDUARD TOLDRA**

I

|                                          |          |
|------------------------------------------|----------|
| Sonata en "si bemol" . . . . .           | FRANCŒUR |
| <i>Adagio. — Allemande. — Sarabande.</i> |          |
| <i>Rondeau en Musette.</i>               |          |
| Sonata . . . . .                         | RAVEL    |
| <i>Allegretto</i>                        |          |
| <i>Blues (moderato)</i>                  |          |
| <i>Perpetuum mobile (allegro)</i>        |          |

II

|                                     |          |
|-------------------------------------|----------|
| Largo . . . . .                     | VIVALDI  |
| Ballet musik . . . . .              | SCHUBERT |
| Melodia . . . . .                   | GLUCK    |
| Fuga. . . . .                       | TARTINI  |
| Cançó Lluís XIII i Pavana . . . . . | COUPERIN |
| Rondo . . . . .                     | MOZART   |

III

|                                   |             |
|-----------------------------------|-------------|
| Concert, op. 64. . . . .          | MENDELSSOHN |
| <i>Allegro molto appassionato</i> |             |
| <i>Andante</i>                    |             |
| <i>Allegro molto vivace</i>       |             |

Violí i orquestra

**L'Orquestra d'Estudis Simfònics**, entitat no professional, formada per un nucli de devots de la música amb l'únic objecte d'estudiar les obres simfòniques dels grans mestres, té per norma no actuar mai en concerts públics. Si avui ha decidit sortir de la seva intimitat per a col·laborar amb Francesc Costa, és per a correspondre a les atencions que té rebudes d'aquest eminent artista i confiant en que el públic es donarà compte de que es troba davant d'una institució que, no tenint altres aspiracions que les merament culturals, aporta a aquest concert una cooperació absolutament desinteressada.

**DIUMENGE 23 DE MARÇ DE 1930**  
a les cinc de la  
**TARDA**  
**PALAU DE LA MÚSICA CATALANA**



# 2

## FRANCESC COSTA

Amb la col·laboració de

**EDUARD TOLDRA,** violí

**ALEXANDRE VILALTA,** piano

### I

Sonata . . . . . LEKEU

*Molt moderat*  
*Molt lent*  
*Molt animat*

Piano i violí

### II

Sonata en "mi major" . . . . . HAENDEL

*Adagio. Allegro. Adagio. Allegro.*

Sonata . . . . . MILHAUD

*Animat*  
*Moderat*  
*Molt viu*

Piano i dos violins

### III

Berceuse (de l'«Ocell de Foc») . . . STRAVINSKY

Serenata . . . . . »

Sumaré (de «Saudades do Brazil»). . . MILHAUD

Andante doloroso . . . . . VIVALDI

Variacions . . . . . TARTINI

Tamborí xinés . . . . . KREISLER

Violí i piano

**DIUMENGE 30 DE MARÇ DE 1930**  
a les cinc de la  
**TARDA**  
**PALAU DE LA MUSICA CATALANA**



## P R E U S

| LOCALITATS                                | Per als<br>dos<br>concerts | Per<br>cada<br>concert |
|-------------------------------------------|----------------------------|------------------------|
| Llotges pati i amfiteatre, sense entrades | 50                         | 30                     |
| Sillons pati i amfiteatre, amb entrada .  | 12                         | 7                      |
| Circular pati . . . . . » »               | 6                          | 4                      |
| Graderia pati . . . . . » »               | 5                          | 3                      |
| Seti numerat, I rengle . » »              | 6                          | 4                      |
| » » II a V rengles » »                    | 4                          | 2'50                   |
| ENTRADA GENERAL . . . . .                 |                            | 1'50                   |

Despatx de localitats:

«Unión Musical Española», Passeig de Gracia, 54  
(xamfrà Aragó) de 4 a 7 - Telèfon 13912

El dia del concert, localitats i entrades al Palau  
de la Música Catalana.





PALAU DE LA MÚSICA CATALANA  
DIMARTS, 16 DE FEBRER DE 1932, A LES DEU DE LA NIT

## CONCERT TITTA RUFFO

AMB LA COOPERACIÓ DE GRAZIA FISHER, DE NEW-YORK



# PROGRAMMA

## I

CANTO PASTORALE ..... *BILLI*

«SEI MORTE NELLA VITA» ..... *COSTA*

VISIONE VENEZIANA ..... *BROGI*

**TITTA RUFFO**

LA WALLY, aria ..... *CATALANI*

MANÓN, aria ..... *MASSNET*

THE ANSWER ..... *ROBERT TERRY*

**GRAZIA FISHER**

L'AFRICANA, aria ..... *METTERBEER*

**TITTA RUFFO**

## II

PERJURA ..... *TEJADA*

EL GUITARRICO, jota ..... *PÉREZ SORIANO*

TORNA A SORRENTO ..... *CURTIS*

**TITTA RUFFO**

MADAMA BUTTERFLY, aria ..... *PUCCINI*

LIFE ..... *PEARL G. CURRAN*

BECAUSE ..... *GUY D'HARDELLOT*

**GRAZIA FISHER**

EL BARBERO DE SEVILLA, aria ..... *ROSSINI*

**TITTA RUFFO**

THAIS, duetto ..... *MASSNET*

**TITTA RUFFO - GRAZIA FISHER**

DON JUAN, duetto ..... *MOZART*

**TITTA RUFFO - GRAZIA FISHER**

AL PIANO, P. SIROTA



# PROGRAMA

I

## PREUS

| LOCALITATS                      | Pessetes |
|---------------------------------|----------|
| Sense entrades                  |          |
| Llotges pati .....              | 100      |
| » amfiteatre .....              | 80       |
| Amb entrades                    |          |
| Sillons pati i amfiteatre ..... | 25       |
| Circulars pati .....            | 15       |
| Graderies pati .....            | 10       |
| Setis numerats, I rengle .....  | 12       |
| » » II a V rengle .....         | 8        |
| ENTRADA GENERAL .....           | 5        |

### DESPATX DE LOCALITATS

En el magatzem de Música «Unió Musical Espanyola», Passeig de Gràcia, 54  
(Xamfrà Aragó) de 4 a 7 de la tarda. (Tel. 13912.)

Avui diumenge despatx a l'administració del Palau.

El dia del Concert despatx de localitats i entrades a la taquilla del Palau.





*Ivo Pascual*

# Francesc Costa

## UNIC RECITAL

Palau de la Música Catalana

Diumenge, 13 Novembre 1932, a les 5'30 tarda

Alexandre Vilalta, piano



## PROGRAMA

### I

Concert en re . . . Mozart

### II

Sonata en la . . . . Cesar Franck

### III

Melodia . . . . . Gluck

Les Birbadores. . . Toldrà

Siciliana i Rigodon. Francoeur

La fille aux cheveux de lin. . . . Debussy

Divertimento (1.<sup>a</sup> audició) . . . . . Pittaluga

Danza de la gitana. Halffter

## PREUS

|                                                     |       |
|-----------------------------------------------------|-------|
| Llotges pati i amfiteatre, sense entrades . . . . . | 30'00 |
| Sillons pati i amfiteatre . . . . .                 | 7'00  |
| Circular pati . . . . .                             | 5'00  |
| Graderies pati . . . . .                            | 3'50  |
| Seient numerat I rengle . . . . .                   | 4'00  |
| Seient numerat II a V rengle . . . . .              | 3'00  |
| Entrada general. . . . .                            | 1'50  |

*Localitats: Unió Musical Espanyola, Passeig de Gràcia, 54, de 4 a 7.*

Francesc Costa és un dels nostres concertistes que més suggestió exerceixen sobre el públic. Qui l'ha sentit una vegada, no oblida mai més les qualitats del seu estil tan personal, tan efusiu i eloqüent, ni les particularitats de la seva dicció, intensament expressiva, ni l'encís del so que surt del seu violí, com una veu tan insinuant i persuasiva que amb un irresistible poder de seducció us guanya tot seguit. L'art d'En Costa, concertista de rara vocació, deixa impressions, diem, que no s'obliden, i per això que el públic li és fidel i acut sempre amb il·lusió als concerts del nostre violinista.

(La Publicitat, 1 abril 1931)