

Gran Teatro del Liceo

Temporada Oficial de Arte Lírico 1938-39

Tercer Concierto Sinfónico

por la

Orquesta Nacional de Conciertos

Director: maestro B. Perez Casas

(Concierto n.º XXV)

Viernes 18 de Noviembre de 1938

Tarde a las cinco

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

SÉPTIMA SINFONIA en la mayor, op. 92 *Beethoven*

- I - Poco sostenuto. Vivace
- II - Allegretto
- III - Presto
- IV - Allegro con brio

SEGUNDA PARTE

CONCIERTO EN DO MAYOR para piano y orquesta . . . *Bacarisse*

- I - Allegro molto moderato. Allegro
- II - Largo.
- III - Allegro.

Solista: **Enrique Arca**

LA WALKYRIA (Cabalgata) . . . *Wagner*

Nota - No se permitirá entrar ni salir de la sala durante la interpretación de las obras.

SEPTIMA SINFONIA, EN LA

Luis van Beethoven (1770-1827)

La «Séptima Sinfonía», de Beethoven, se caracteriza por la vivacidad inefable de sus ideas musicales. Después de entregarse en la «Sexta» (Pastoral), a la expresión individual de la Naturaleza, que fué estéticamente la gran aportación de Beethoven a la Música, y coincidiendo con un periodo de su vida en que su sensibilidad atormentada por la enfermedad que originó su hosca misantropía, logró un feliz momento de optimismo, presagio de la ultrahumana alegría impregnada en hálitos de divinidad que desborda impetuosa en el cántico final de la «Novena», creó en esta «Séptima Sinfonía, en la» un ámbito sonoro en el que el Romanticismo aparece redimido de su fatalista tristeza inicial. La suavidad profunda de los conceptos se vitaliza en los ágiles ritmos y los delicados adornos de las figuraciones laten en las grandes líneas conceptuales con un apasionamiento impetuoso y tierno. La gracia mozartiana que presidió la creación de la «Primera Sinfonía» reaparece una vez más en esta «Séptima», con la madura sonrisa del que ama a los hombres después de haber conocido sus miserias y sus grandezas.

Wagner da en su opúsculo «Obra de arte del porvenir» la valoración más justa y esclarecedora de la esencialidad estética de esta maravillosa obra.

«Esta Sinfonía —dice— es la «Apoteosis de la Danza»: es la misma Danza en su esencia superior, la acción feliz de los movimientos del cuerpo adheridos unánimemente a la Música. Melodía y armonía se encadenan a los pasos suaves del ritmo, como verdaderos seres humanos que, unas veces con miembros gigantes y flexibles, y otras, con una docilidad dulce y elástica, formasen la ronda esbelta y voluptuosa casi delante de nuestros ojos, ronda por la cual resuena, aquí y allá, tan pronto amable como impetuosa, tan pronto sería como abandonada, tan pronto sensual como delirante de alegría, la melodía inmortal, hasta el momento en que, en un supremo torbellino de placer, un beso jubiloso sella el abrazo final.

Estos danzadores felices no son otra cosa que hombres representados por sonos, imitados por sonos. Como un nuevo Prometeo, que de arcilla formaba hombres, Beethoven ha querido crearlos con el sonido. Ni de arcilla, ni de sonido, sino del conjunto de estos dos elementos debía ser creado el hombre, hecho a imagen y semejanza de Zeus, dispensador de la vida. Las creaciones de Prometeo no son sensibles más que para la mirada, las de Beethoven no lo son más que para el oído y solamente allí donde el ojo y la oreja se aseguran recíprocamente de la aparición de la Belleza, el hombre verdaderamente artista queda satisfecho.

Pero, ¿dónde podía hallar Beethoven los hombres a quienes pudiese alargar la mano por encima del elemento sublime de la Música?... Los hombres cuyo corazón fuera suficientemente amplio y abierto para que él pudiese lanzar sobre él el torrente poderoso de sus armoniosos sonos...?, cuya estatura fuese suficientemente bella y potente para que pudieran llevar sus ritmos y no *destruirlas*?

Pero de ninguna parte vino en su ayuda un infernal Prometeo, para mostrarle a estos hombres. Fué preciso que él mismo se pusiese en camino para buscar *el país de los hombres del porvenir*.

De las riberas de la Danza en las cuales se había refugiado, se lanzó de nuevo al Océano sin límites, al mar de su deseo insaciable. A bordo de una nave gigantesca, sólidamente armada, emprendió la tempestuosa travesía. Con puño firme asió el poderoso timón. Conocía el fin de su viaje y había resuelto alcanzarlo.

No eran triunfos imaginarios los que él quería prepararse, ni, tampoco, después de las fatigas vencidas, llegar de nuevo al puerto ocioso de la Patria. No, él quería medir los límites mismos del Océano y descubrir la tierra que debía hallarse más allá del líquido desierto.

SALVADOR BACARISSE

La obra musical de Salvador Bacarisse se caracterizó en un principio por un prurito firmemente sostenido de no dejarse arrastrar por la fácil y amable invasión folklórica, derivada de la genialidad racial de Manuel de Falla y del venero inagotable que captaron en su música Albéniz, Granados y Turina, y que han seguido y siguen explotando con legítimo derecho y varia fortuna la mayoría de los compositores españoles contemporáneos. Esta postura «creacionista» de Bacarisse tenía antecedentes en su maestro Conrado del Campo, si bien en éste estaba menos firmemente arraigada.

Iniciada su composición con dos poemas para canto y piano, cuya filiación está expresada en su título «Ofrenda a Debussy», su segunda obra «La Nave de Ulises», premiada en el primer Concurso Nacional de Música (1923), zozobró antes de llegar a la orilla del público. Otros dos poemas «La rueca», de Villaespesa, y «El viaje definitivo», de Juan Ramón Jiménez, sirven a Bacarisse para abrir la válvula de su lirismo que, después durante algún tiempo, cuidó de tener tercamente cerrada para que no le perturbase en su denodada búsqueda de soluciones para los problemas estéticos y técnicos que se le plantearon al enfrentarse con las directrices contemporáneas universales de la Música.

La atrae, por razones especulativas, el cultivo de la disonancia y compone sus «Tres marchas burlescas» (1928), y un año

después «La tragedia de doña Ajada», complejo espectáculo «búfo-siniestro» que necesita para su plena y comprensiva transcendencia del canto, la recitación, una linterna mágica y una orquesta.

En esta obra, concreta y concisa, Bacarisse inicia un proceso de simplificación que, dentro del barroquismo de buena ley que ha de caracterizar a la futura producción de este isteligente compositor, representa el contrapeso estético, la busca de la esencial pureza, como técnicamente, el pertinaz gusto por las disonancias está compensado por un diatonismo a ultranza.

A la «Tragedia de doña Ajada», siguieron un «Concertino», la iniciación de su primer «Cuarteto» (1930) y «Música Sinfónica» (1931), en la que Bacarisse aborda, por primera vez, la gran forma musical para orquesta: la sinfonía, y va fatalmente al camino que ha de conducirle al cumplimiento de la función social de su música, que es la directriz que rige actualmente su producción. Después de esta obra, ya dentro del cauce de lo estrictamente musical y habiendo eliminado innecesarias predilecciones por las calidades expresivas superficiales que logradas mediante el cultivo intencionado de las disonancias caracterizan su primer momento «strawinskyano», compone su «Sonata en trío», su segundo «Cuarteto», en el que enfrentándose una vez más a la corriente que la moda imponía en aquel momento (1932), soslaya el «neoclasicismo» y para demostrar que lo hace no por incapacidad de cultivar esta tendencia, que fué magnífica disciplina para muchos, sino porque su libre voluntad creacional no necesita «maneras» ajenas, compone dentro de esta atmósfera «neoclasicista» una obra profundamente personal, sus «Tres movimientos concertantes» para violín, viola y violonchelo, con acompañamiento de orquesta, en los que el «barroquismo» antes aludido se aclara y desnuda y en los que busca la reivindicación del sentimiento lírico. Esta tendencia es magníficamente continuada en su «Sinfonietta» (1936). Antes de ella, compuso Bacarisse otras obras alejadas de la pura ambición sinfónica, haciendo una importante aportación al teatro lírico con su ópera «Chariot» (1933), el autor de cuyo texto es Ramón Gómez de la Serna, después de haberse puesto en contacto con el público a través del género vocal con su «vocalise» «Canto sin palabras» (1930), sus «Tres canciones del Marqués de Santillana» (1928) y sus «Tres nanas de Rafael Alberti» (1935), y haber escrito para Antonia Mercé (La Argentina) su ballet «Corrida de feria», que con tan positivo éxito se ha estrenado en la actual Temporada Oficial de Arte Lírico del Liceo y que representa en la producción de Bacarisse una aceptación de la tendencia folklórica que evitó al principio, y que, ahora, en plena madurez de obra y vida no soslaya por considerar muy certeramente que su música no puede ya ser desvirtuada por huellas ajenas, pues tiene como causa una intensa realidad conceptiva y un logrado dominio expresivo.

El «Concierto en do mayor» (1933), para piano y orquesta, continúa la tendencia hacia el lirismo instrumental no por voluntaria regresión hacia el Romanticismo, sino por aceptación de la vida trascendencia que el lirismo romántico tuvo, tiene y tendrá sobre las masas auditoras.

Posteriores a este «Concierto» que hoy interpreta la «Orquesta Nacional» y el pianista Enrique Aroca, son las «Siete variaciones» para piano (1934), la «Balada» para piano y orquesta (1935), el «Concierto en la menor» para violonchelo y orquesta, el «Concerto grosso» (1936), la «Sinfonietta» antes mencionada, un «Canto a la Marina», la «Fantasía en re mayor» para violín y orquesta (1937), unas «Canciones infantiles» (1937) y una música para guiñol (1938).

CONCIERTO EN DO MAYOR PARA PIANO Y ORQUESTA

Allegro molto moderatto. Allegro

Empieza este primer movimiento con un ritmo «ostinato» del bombo y las notas más graves del piano y sobre este fondo se esboza la génesis del tema principal, que es presentado por el piano en el «allegro». Lo recoge otra vez la orquesta y luego el piano presenta un tema de transición que lleva otra vez al primer tema presentado en «tutti» por la orquesta y el piano. Aparece después el segundo tema «cantabile», que en el desarrollo es presentado en «canon» por el piano y la orquesta. Sigue el desarrollo en el que se combinan todos los elementos que han aparecido en el «allegro», hasta que reaparece el segundo tema, cantado, como antes, por el piano; pero con un acompañamiento más trabajado en la orquesta, y, finalmente, en una regresión al principio del movimiento, vuelve a iniciarse la introducción hasta acabar con el primer tema en «fortissimo» por el piano y toda la orquesta.

Largo

Este segundo movimiento se inicia con unas armonías que tienen la peculiaridad de no caracterizarse por la modalidad mayor o menor, apareciendo ambas fundidas.

Esta armonía bimodal se mantiene durante todo el movimiento.

Sobre este fondo, el fagot inicia un tema doloroso que continúan todos los instrumentos de viento con los instrumentos de cuerda graves (contrabajos y violonchelos), como fondo. Termina este período con la entrada del piano en «cadencia» y la presentación de un segundo tema, también con el mismo carácter armónico bimodal, que se desarrolla en un ambiente inefablemente lírico.

Este movimiento «Largo» está construido en forma «lied», con tres períodos, a base del mismo tema escrito de diferente manera, como si fueran variaciones.

En la segunda aparición del tema hay nuevos elementos decorativos arpegiados del piano y las trompas añaden un color nuevo a la armonía.

Como segundo intermedio, antes de la tercera aparición del tema principal, un «fugatto» iniciado por los contrabajos y violonchelos hace la reexposición del tema segundo, desarrollándolo hasta que la entrada del piano reproduce este mismo tema en forma análoga a como se había presentado antes, o sea sin desarrollo fugado. Vuelve a aparecer el tema «lied» con mayores elementos decorativos hasta que se pierde en un acorde final, un acorde en tono de «la», simultáneamente mayor y menor.

Allegro

En el tercer movimiento, tres compases de introducción, esbozan en la orquesta el ritmo del tema principal que presenta el piano solo. Lo recoge la orquesta y el piano lo termina con una modulación diversa, una escala cromática.

Viene a continuación un período «fugatto» con un tema derivado del inicial, hasta que vuelve a éste con unas armonías muy disonantes. Sigue la «cadencia» del piano solo, que empieza con el tema principal y viene a terminar con la reexposición del tema «cantabile» del primer movimiento.

Vuelve a presentar el piano el tema principal y lo recoge de nuevo la orquesta para terminar con una reexposición, en la cual aparece el período posterior al «fugatto» y anterior a la «cadencia», a través de tonalidades diversas, para acabar brillantemente en «fortissimo».

LA WALKYRIA

Ricardo Wagner (1813-1883)

Escena de la cabalgata

En la primera escena del tercer acto de «La Walkyria», jornada primera de la Tetralogía «El anillo del Nibelungo», aparece la cumbre de un monte escarpado. A la derecha, un bosque de pinos cierra el horizonte. A la izquierda, la entrada de una cueva forma un amplio recinto sobre el cual se alza el pico más alto

de la cima. Hacia el fondo, la vista se espacia libremente. Grandes peñascos rematan el borde de un precipicio. Masas de nubes pasan empujadas por el viento, rozando las más altas rocas.

Cuatro Walkyrias: Guerhilda, Ortlinda, Waltrauta y Schwerlaite, lanzan sus gritos salvajes saludando a sus hermanas que van llegando por los aires, amazonas en corceles alados, llevando cada una en el arzón el cadáver de un guerrero como trofeo de su victoria.

La primera en llegar es Helmwigia. El grito guerrero se mezcla con los relinchos de los caballos, las trompas bélicas y las risas agrestes de las Walkyrias.

Un relámpago ilumina la llegada de Sigruna, y otros, la de Rosweissa y Grimguerda. Todas son recibidas por las que se hallan en la cima del monte con risas salvajes y exclamaciones jubilosas.

Viernes 25 de Noviembre

Tarde a las cinco

Cuarto Concierto Sinfónico

por la

Orquesta Nacional de Conciertos
