

Sociedad Filarmónica de Bilbao

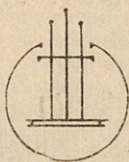
CONCIERTO

del día 1.º de Diciembre de 1923.

Orquesta Sinfónica de Bilbao

bajo la dirección de

D. ARMANDO MARSICK



A las seis y media de la tarde.

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

Concerto Grosso.—Fatto per la Notte di Natale . . . *Corelli.*

(PARA INSTRUMENTOS DE CUERDA Y ÓRGANO)

- I. Vivace.—Grave.
- II. Allegro.
- III. Adagio.—Allegro.—Adagio.
- IV. Allegro.—Pastorale.

Solistas: Sres. Ossorio, Navarro y Wetzels.

Organista: Sr. Arambarri.

Prelude a «L'apres-midi d'un Faune» . . . *Debussy.*

SEGUNDA PARTE

Sinfonía en «re menor» *Franck.*

- I. Lento.—Allegro non troppo.
- II. Allegretto.
- III. Allegro non troppo.

TERCERA PARTE

Junto a una fuente.—Poema Sinfónico . . . *Marsick.*

La Gran Pascua Rusa *Rimsky-Korsakoff.*

NOTAS AL PRESENTE PROGRAMA

Concerto Grosso, de CORELLI. — Arcangelo Corelli (1653-1713) fué un gran violinista y uno de los primeros compositores de la antigua y gloriosa escuela italiana. El tuvo la idea de ampliar el Concierto, antes individual o, cuando más, de dos instrumentos, a un grupo de ellos, generalmente dos violines y violoncello (*di concertino*) con una orquesta de acompañamiento. (*Di Tipieno*).

Llamaban a las composiciones así dispuestas *Concerti Grossi*, en oposición al *Concerto da Camera*, de uno o dos instrumentos sostenidos por un bajo.

En el *Concerto Grosso*, más que el lucimiento personal de los ejecutantes, parecía perseguirse el contraste entre los instrumentos a solo y la masa del conjunto, es decir, una tendencia al *color* orquestal que solo podía conseguirse entonces por esta clase de medios.

El hecho de constituir esta disposición instrumental una verdadera orquesta de cuerda, no le dispensaba de la ayuda de otro instrumento destinado a reforzar la armonía, el llamado *Basso Continuo*, que era un bajo sobre el que iban numerados los acordes, que el ejecutante realizaba a su gusto.

Ninguna clase de grupo instrumental podía emanciparse de esta tutela, y el *continuo* presidía a todas las ejecuciones, lo mismo en la iglesia que en el concierto o en el teatro, siendo encomendado, la mayor parte de las veces a un *clavecín*. Sin embargo, no cabe duda de que el órgano es el instrumento adecuado para sustentar el edificio sonoro, por lo que se le empleaba siempre que había facilidades para ello, como se hace en el Concierto de hoy.

Es este el más celebre de los *Concerti Grossi* de los doce que escribió Corelli, y que llamó «Para la noche de Navidad», título que se justifica con la pastoral con que termina la obra.

La siesta de un Fauno, de DEBUSSY. — Claude Debussy es, sin duda alguna, el compositor más sorprendente, más original y merecedor de detenido estudio de la modernísima escuela francesa. Su delicadísima naturaleza poética ha encontrado, en el empleo constante de ciertas combinaciones de disonancias presentadas bajo formas rítmicas de poética vaguedad y dentro de una sonoridad velada e indecisa, líneas de color y momentos de expresión lírica, verdaderamente nuevos y originales. Sus *paisajes* para piano, sus *melodías y canciones*, y sobre todo, sus *Pelleas et Melisande*, señalan, en medio de este crítico período de evolución de la música, una orientación poética, que podrá ser discutida cuanto se quiera, pero que hay que aceptar, como manifestación de arte, intensa y llena de color y de misterio.

El preludio *L'après midi d'un Faune* está inspirado en una bellísima égloga del mismo título del poeta Stephane Mallarmé. Representa el soliloquio de un fauno que descansa durante la hora calurosa y adormecedora del mediodía. Sueña el fauno con las ninfas que perseguía por el bosque, «frías como las lágrimas de la fuente». Piensa que las evoca con la «Flauta de Pan» bajo un horizonte purísimo, en las «pacíficas márgenes de los arroyos de Sicilia». Goza con el recuerdo de las escenas en que sus víctimas escapaban de sus ataques, y exaltado por la fuerza de sus imágenes, sueña, al fin, «que ha estrechado entre sus brazos a la divina Venus». Detiénese con su delirante sueño, y teme ser castigado por su blasfema presunción. Pronto, en efecto, su adormecido cuerpo sucumbe bajo el alto silencio del mediodía.

La composición es poéticamente vaga de forma. Los temas aparecen envueltos en una misteriosa atmósfera de espirituales armonías. La tonalidad marcha siempre indeterminada y los distintos timbres de la orquesta aparecen magistral-

mente amalgamados, sin que adquieran verdadero relieve y personalidad otros timbres que los de las flautas, a quienes está encomendado el tema principal del preludio, de una expresión de voluptuoso realismo.

Sinfonía, de CESAR FRANCK. ---César Franck nació en Lieja el 10 de Diciembre de 1822. A los once años emprendía ya una serie de conciertos de piano por Bélgica. A los doce, habiendo terminado los estudios en su ciudad nativa, se trasladó a París, donde continuó, desde 1835, el estudio del contrapunto y de la fuga con Reicha.

Poco conocido y poco apreciado por el público, César Franck vivió en la sola comunicación espiritual de sus discípulos, quienes difundiendo sus enseñanzas, habían de crear uno de los grupos más importantes del arte musical contemporáneo.

Su sinfonía fué interpretada por primera vez el 17 de febrero de 1889, un año antes de la muerte de su autor, por la «Sociedad de Conciertos del Conservatorio». La profundidad de pensamiento y la noble y serena pureza de la concepción de Franck, resplandecen en los tres tiempos de esta sinfonía, en la que alcanzan su más elevada manifestación los ideales de belleza que inspiraron a Franck en la totalidad de sus producciones artísticas.

La frase interrogativa con la que comienza, es el pensamiento fundamental sobre el que se construye la obra entera, y de él derivan las demás ideas de la sinfonía, que comentan los diversos aspectos en los que dicho tema se presenta, siempre llenos de intensa y anhelante expresión, reveladores de una pasión concentrada y profunda. Suave y soñadora es la melodía del segundo tiempo, cantada por el *cornó inglés* sobre etéreo acompañamiento de las arpas y pizzicatos de la cuerda. Un período apasionado tiene lugar después, terminando el tiempo con una fusión de ambos elementos. En cuanto al final, es de una noble y pura jovialidad, en su aspiración realizada hacia una mayor claridad y alegría, donde los temas de los tiempos anteriores reaparecen como envueltos en una atmósfera luminosa y radiante.

Junto a una fuente. Durante una espléndida noche de verano. A. MARSICK. ---El Poema Sinfónico del Director de nuestro Conservatorio y de nuestra Orquesta, es, según pensamiento del autor, «el reflejo de las impresiones producidas por el murmullo, continuado y monótono, de una fuente; murmullo misterioso y profundo, que se modifica según los estados de ánimo del que lo escucha».

«No es, pues, de una pintura objetiva de lo que se trata. Lo que el autor se propone es traducir la emoción que el canto de la fuente provoca, su alta misión en la Naturaleza, el impresionante misterio de su desaparición en las profundidades de la tierra».

La idea de esta obra fué concebida en una aldea del Delfinado francés, durante el estío de 1907. Escrita e instrumentada el año siguiente, fué estrenada por Camilo Chevillard—a quien estaba dedicada—en los conciertos Lamoreux, el día 6 de febrero de 1913, siendo acogida con gran aplauso del público y de la crítica.

La gran Pascua rusa, de RIMSKY - KORSAKOFF. ---*La gran Pascua rusa* es una amplia pieza sinfónica—obertura la llama su autor—, construida con temas de la Iglesia rusa.

Esos temas corresponden a tres distintas secciones que forman la obra, y se refieren a otros tantos pasajes del Evangelio. El primero, es una invocación a la divinidad, en la que se pide la destrucción de sus enemigos. En el segundo, pertenece a la parte del Evangelio de San Marcos, en donde se narra la resurrección de Cristo; mientras que en el tercero, el coro de ángeles canta el *Resurrexit*, acompañado por los sonos de las trompetas de los Arcángeles y el batir de las alas de los Serafines; al tiempo que en los templos la voz de los oficiantes asciende entre nubes de incienso y en medio de un revuelo de campanas.

Hallándose indispuerto el concertino Sr. Ossorio, se ha prestado a desempeñar su parte, muy importante en este concierto, el violinista bilbaino D. Juan J. Vitoria, primer premio del Conservatorio de Bruselas.

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE BURGOS

AÑO XIV :: 1923-1924

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

DIRIGIDA POR EL MAESTRO F. ARBÓS

CONCIERTOS NÚMS. 12 Y 113

9 Y 10 DE JUNIO DE 1924

En el Teatro Principal. A las diez de la noche y seis de la tarde.

PROGRAMA DEL PRIMER CONCIERTO

(Día 9, a las diez de la noche)

PRIMERA PARTE

- * El sueño de una noche de verano (Overtura).... MENDELSSOHN.
 * a) Melodía. b) Momento musical..... SCHUBERT.
 Preludio y Muerte de Iseo (de la ópera «Tristan e Iseo»)..... WAGNER.

SEGUNDA PARTE

- Tercera sinfonía en mi bemol (Heroica)..... BEETHOVEN.
 I. *Allegro con brío.*
 II. *Marcha fúnebre.—Adagio assai.*
 III. *Scherzo.—Allegro vivace.*
 IV. *Finale.—Allegro molto.*

TERCERA PARTE

- * El amor brujo..... FALLA.
 a) Introducción. b) En casa de las gitanas. c) El círculo mágico (Romanza del pescador). d) Media noche.—Los sortilegios. e) Danza del fuego fatuo.—Pantomima.—Danza del amor. f) Final.—Las campanas de la mañana.
 * Capricho español..... RIMSKY-KORSAKOW.
 a) Alborada. b) Variaciones. c) Alborada. e) Escena y canto gitano. f) Fandango asturiano.

(Las distintas partes de estas dos obras se tocan sin interrupción).

Descansos de 15 minutos.



* Primera audición en nuestra Sociedad.

mente instrumentales. Cuando se prescinde del cuarto tiempo, se suele alterar el orden de los otros tres (como se ha hecho en este programa), colocando el «Adagio» antes del «Molto vivace», siendo así que en el original va éste antes que aquél.

A continuación extractamos unos párrafos de M. Fetis, publicados en la «Revue Musicale», después de la primera audición de la Sinfonía en París, que dan idea del carácter de cada uno de estos tres primeros tiempos. «El principio del primer tiempo no parece a primera vista más que un juego de imaginación, una especie de ficticia musicalidad; pero a poco que se le preste atención, descúbrese que Beethoven no ha deseado otra cosa que preparar al auditorio para el ritmo principal que se hace oír en seguida. Lo que más impresiona del mismo es el gran carácter impreso al conjunto de la composición como a su detalle. Confieso que no conozco nada en música que sea tan vasto y tan colosal.»

«En el «Adagio», el genio de Beethoven se manifiesta por una novedad sin ejemplo. Dos temas de diferente carácter en tono y movimiento, se combinan y suceden sin cesar, con variaciones y modificaciones de todo género. El «Molto vivace» es un «Scherzo» arrebatador de ingenio, elegancia y originalidad. Por una de esas ideas que no pertenecen más que a Beethoven, la segunda parte del «Scherzo», que se llama vulgarmente trío, está a dos tiempos. El motivo es nuevo e ingenioso y la manera de desarrollarlo es una maravilla de factura elegante y de brillante imaginación. Obsérvese una modulación de oboes que pasa de *re mayor* a *fa*, cuyo efecto ha excitado un grito de admiración de todo el auditorio.»

Lohengrin (preludio).—Wagner. El preludio del primer acto de «Lohengrin» (la ópera más conocida seguramente de Wagner) es una interesante página musical en la que se inician los motivos principales que se desarrollan después en el curso de la obra.

Introducción de la Khowantchina (Moussorgsky). La ópera «Khowantchina» es, con «Boris Godounow», lo más notable de la producción teatral del maestro ruso. El preludio de la primera tiene bien definidas, a pesar de su brevedad, todas las características del autor.

El vuelo del moscardón.—Rimsky-Korsakow. Esta sugestiva página sinfónica se basa en el cómico argumento de que el hijo de un Zar tiene el mágico poder de convertirse en moscardón, y se transforma en tal para perseguir a una tía suya y vengarse así de su menosprecio. Rimsky describe graciosamente esta breve y humorística escena, en la que el maestro da libre curso a su incesante y renovada fantasía.

La boda de Luis Alonso (Intermedio).—Jerónimo Giménez, el ilustre ex director de la antigua «Sociedad de conciertos» (predecesora, como es sabido, de la actual «Orquesta Sinfónica de Madrid») recientemente fallecido y con cuya muerte y la del insigne Bretón está de luto el arte musical español, dejó escritas varias obras sinfónicas, como la «Polonesa de concierto» y la «Torre del Oro», y una porción de aplaudidas zarzuelas. Entre éstas se destaca «La boda de Luis Alonso», cuyo brillante intermedio, fundado en temas andaluces como la «Cachucha» y el «Vito», figura en este programa.



NOTAS AL SEGUNDO PROGRAMA

Oberón (overtura).—Weber. El ilustre autor de *Freyschütz* y *Euryanthe*, entre otras muchas obras notabilísimas, escribió la ópera «*Oberón*» por encargo del teatro Goyent-Garden, de Londres, en cuyo escenario se estrenó en Abril de 1826 con éxito muy inferior a las muchas bellezas que encierra la ópera. Desilusionó esto de tal manera a Weber (quien muy enfermo había acudido a la primera representación), que, según parece, la desilusión aceleró su muerte ocurrida dos meses después.

«*Oberón*» fué, por tanto, el último suspiro artístico del alma de Weber, autor que con tanta inspiración y elegancia supo expresar las delicadezas de su propio sentir.

Andante cantabile (del cuarteto en re mayor).—Tschaikowsky. Es el «*Andante cantabile*» el segundo de los tiempos de dicho cuarteto en re mayor, oído varias veces en nuestra Filarmónica. La transcripción para todos los instrumentos de cuerda de la orquesta, conserva las cualidades de elegante originalidad y penetrante poesía que caracterizan las inspiradas páginas del célebre maestro ruso.

El pájaro de fuego (fragmentos del baile).—Strawinsky. Este compositor, que figura hoy entre los más audaces de la joven escuela rusa, es conocido principalmente por sus bailes «*El pájaro de fuego*», «*Petrouchka*» y «*La consagración de la Primavera*». El primero consta de varias partes, de las cuales dos, la «*Ronda*» y la «*Danza*», figuran en este programa. Su argumento consiste en que un joven Príncipe captura a las puertas del palacio encantado del mago Kastchei un pájaro, al que da libertad a cambio de una de sus encantadas plumas, la cual servirá al Príncipe de protección contra las artes del brujo. Trece hermosas Princesas salen del castillo a la caída de la tarde y juegan con manzanas de oro. De una de las Princesas se enamora el Príncipe, y concluye por desposarse con ella, no sin salir victorioso de la lucha con el brujo y sus súbditos, gracias a la intersección del pájaro de fuego que hace derrumbarse el castillo y deshace el encantamiento.

Estando la música de esta obra intimamente ligada a la representación coreográfica de la misma, su audición en un concierto nunca puede alcanzar la intensidad que adquiere en la escena. Sin embargo, en la «*Danza infernal de los súbditos de Kastchei*», por ejemplo, la orquesta, con sus ritmos salvajes, extrañas sonoridades y extraordinaria riqueza de colorido instrumental, evoca por sí sola de modo admirable el fragor demoníaco del asunto.

Novena Sinfonía.—Beethoven. Tuvo lugar el estreno de esta colosal Sinfonía el día 7 de Mayo de 1824, en Viena, con un éxito inmenso y entusiasta. Beethoven asistió al estreno sentándose al lado de Umlauf, que dirigía la orquesta, a quien indicaba el movimiento al principio de cada tiempo. La sordera que sufría el maestro, la cual se había agudizado muchísimo en aquella época, le impedía no sólo dirigir la ejecución, sino que ni siquiera podía disfrutar de la obra maestra que él mismo había compuesto, y cuentan que, al recibir el maestro a la terminación del concierto una de las mayores ovaciones de su vida, sólo pudo darse cuenta de ésta al ver agitarse en el aire los pañuelos que le saludaban.

La Sinfonía (por todos reconocida como una de las obras cumbres de la música) está inspirada en la oda de Schiller «*An die Freude*» (a la alegría), y eso es verdaderamente, un himno a la alegría de vivir.

Sabido es que para interpretar el cuarto tiempo son precisos coros y solistas; no así para los tres primeros, por ser éstos como los de las demás sinfonías, pura-

PROGRAMA DEL SEGUNDO CONCIERTO

(Día 10, a las seis de la tarde)

PRIMERA PARTE

- Oberón** (Overtura)..... WEBER.
* **Andante cantabile** (del cuarteto en re mayor)..... TSCHAIKOWSKY.

(Para todos los instrumentos de arco de la orquesta).

- El Pájaro de fuego** (fragmentos del baile)..... STRAWINSKY.
a) *Ronda de las Princesas.*
b) *Danza infernal de los súbditos de Kastchei.*

SEGUNDA PARTE

- * **Novena sinfonía** (1) en re menor (op. 125)..... BEETHOVEN.
I. *Allegro ma non troppo, un poco maestoso.*
II. *Adagio molto e cantabile.*
III. *Molto vivace (Scherzo).*

TERCERA PARTE

- * **Lohengrin** (Preludio)..... WAGNER.
* **Introducción** (de la ópera «*Khowantchina*»)..... MOUSSORGSKY.
* **El vuelo del moscardón** (Scherzo)..... RIMSKY-KORSAKOW.

(Flauta solista, Sr. Iglesias).

- * **La boda de Luis Alonso** (Intermedio)..... GIMÉNEZ.

Descansos de 15 minutos.



(1) Excepto el cuarto tiempo que no se incluye porque para su ejecución son indispensables coros y solistas.

* Primera audición en nuestra Sociedad.

NOTAS AL PRIMER PROGRAMA

El sueño de una noche de verano (overtura).—*Mendelssohn*. En el mes de Agosto de 1826, terminó Mendelssohn las «ilustraciones musicales» para la admirable comedia de Shakespeare, de aquél título. Dichas «ilustraciones» son cinco: *Overtura, Intermezzo, Nocturno, Scherzo y Marcha de las bodas*.

Esta obra—dice Stoeklin—fué inspirada más bien por el estío radiante de 1826, que por Shakespeare. Dicho verano, hermoso, por excelencia, fué una fiesta continua de poesía, de gracia, de música y de fantasía en el jardín de Leipzigers-trasse. *El sueño* fué vivido. El encanto de las tardes, la suavidad del ambiente, los escalofríos de las noches sobre el césped, los cambiantes de luz, los mil perfumes de la atmósfera, el ramaje y las flores, la despreocupada alegría de una vida, por decirlo así, fuera del mundo—una vida de ensueño—, hallaron su expresión en esta obra de entusiasmo, de delicadeza y de genio. Félix y sus amigos reformaron a su capricho el poema de Shakespeare, y la música que brotó de sus emociones es definitiva.

Melodía y Momento musical.—*Schubert*. Ambas composiciones son bellísimas. ¿Quién no conoce, sobre todo, el «*Momento musical*» tantas veces transcripto para diversos instrumentos? En el arreglo para orquesta, hecho por Bretón, el gran compositor español, recientemente fallecido, conservan las obras el encanto y la fluidez melódica propios del autor.

Preludio y Muerte de Iseo.—*Wagner*. Entre la portentosa serie de geniales obras creadas por el maravilloso músico de Leipzig, descuella la partitura «*Tristán e Iseo*» como la más humana y más penetrante en intensidad y pasión. Escrita en un período culminante de la vida de Wagner, cuando agitaba su alma un amor frenético hacia Matilde Wenendonck, puso en ella el artista la plena intensidad de su ciego arrebato. La ópera «*Tristán e Iseo*» fué escrita en el año 1859, y está basada en la leyenda bretona «*Yseult la blonde*». Para muchos críticos es esta ópera superior en factura y sentimiento íntimo a la famosa *Tretralogia* y aun a «*Parsifal*», última de las grandes composiciones del maestro. El «*Preludio*», de una profunda melancolía, predispone el ánimo para el fatal y trágico desenlace con la «*Muerte de Iseo*», que ocurre en éxtasis ultraterreno de amor y felicidad, sobre el cuerpo inanimado de Tristán.

Tercera Sinfonía (Heroica).—*Beethoven*. «Sinfonía eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un gran d'uomo», éste es el título que puso Beethoven al frente de su tercera Sinfonía, en sustitución del primitivo «Bonaparte». Beethoven, al saber que su ídolo republicano habíase hecho proclamar Emperador de Francia, arrancó de su obra la dedicatoria a Napoleón, sustituyéndola por el título en italiano que más arriba citamos.

En esta Sinfonía se encuentra el más espléndido modelo del arte de Beethoven en todo su maravilloso desenvolvimiento. La influencia bien marcada de Mozart, que se acusa en la primera Sinfonía y en el «*Andante y Menuetto*» de la segunda, desaparece absolutamente en este colosal poema, todo él ideas y ropaje del más deslumbrante color beethoveniano.

Dos acordes breves y enérgicos de toda la orquesta proceden a la presentación del primer tema de la Sinfonía, que exponen los violoncellos. Este tema, de una construcción melódica, noble y severa, encierra la expresión característica de la obra. Constantemente aparece la línea heroica durante todo el vasto desarrollo del primer tiempo.

En la «*Marcha Fúnebre*» está el punto culminante de expresión de la «Tercera Sinfonía». A estas sublimidades nos condujo el primer tiempo, a estos acentos desolados, a estos sollozos profundos que parecen derramados por el dolor de la Humanidad entera. Jamás la música logrará exteriorizar más hondos, más penetrantes sentimientos; jamás el luto que en los corazones deja un ocaso de ilusiones, de grandezas, de felicidades, encontrará mayor elevación de melodía, mayor grandeza y austeridad que la que aquí derramó el númer gigante de Beethoven.

Pero el contraste llega; el anhelo de vivir, la inquietud y el entusiasmo que en el espíritu de los mortales vibra, reaparecen en el «*Scherzo*».

Y en el «*Finale*», sin que la energía ceda, sin que el entusiasmo decline, parece que la pasión y la ternura penetran bañando todo el tiempo, síntesis poética de la Sinfonía, en la que el alma de Beethoven nos muestra todos sus matices, desde la noble resignación, hasta el desbordamiento entusiasta y supremo de la esperanza y de la vida.

El amor brujo.—*Falla*. «Gitanería» en un acto y dos cuadros se titula esta obra escrita por Martínez Sierra para Pastora Imperio y estrenada en Abril de 1915, en el Teatro Lara, de Madrid.

Manuel de Falla hizo después una versión para ser interpretada en los conciertos. El asunto de la obra es el siguiente:

De noche, y en el interior de una casa de gitanos en el que reina un ambiente de brujería y de misterio, dos gitanillas, Candelas la protagonista y otra, echan las cartas queriendo saber su suerte. Candelas, viendo que su amante no llega, pone un puñado de incienso en la lumbre, y mientras asciende el humo del incienso, baila la danza del fin del día y recita después la «*Romanza del pescador*».

La segunda parte se desarrolla en la cueva de la bruja. Es de noche. El fuego fatuo se pasea por el aire, por el suelo y por los muros. Penetra Candelas en la cueva y contempla en ella los objetos mágicos. Cerrando los ojos, se apodera de una redoma encantada, con lo cual irrita al espíritu de la cueva, haciendo que el fuego fatuo, que se había escondido en un rincón, salga de él intentando lanzarse sobre la profanadora.

Candelas, por medio de conjuros, pide la vuelta de su amante y se acerca a la redoma para leer en el fondo su destino. Termina esta escena de los conjuros arrojando la redoma contra el suelo. Entra el gitano en la cueva y al poco tiempo intenta marcharse, pero Candelas, oculto el rostro tras un velo y fingiendo ser la bruja, danza en torno del gitano, quien fascinado la persigue para abrazarla. Termina la escena con la reconciliación de los amantes, mientras despunta el nuevo día, que se anuncia con un gozoso repique de campanas.

Capricho español.—*Rimsky-Korsakow*. Esta obra de Rimsky es la inmediatamente anterior en orden cronológico a la famosa «*Scheherezada*», y la compuso su autor con motivo de la estancia de éste en Asturias, invitado por el Marqués de Campo-Sagrado, que era a la sazón embajador de España en Rusia.

El «*Capricho español*» se compone de cinco números breves. Es el primero una corta «*alborada*» asturiana, a la que siguen variaciones sobre un tema de carácter análogo, para volver después nuevamente a la «*alborada*», esta vez con el tema en los instrumentos de madera. La escena y canto gitano posterior, en la que abundan los solos instrumentales, es de una rica y original fantasía. Con un «*fandango asturiano*» y con el tema de la primera «*alborada*», termina la obra, en la que es de extraordinario interés ver cómo un autor ruso maneja temas que son característicos de nuestro país, y cómo obtiene con ellos cuadros llenos de animación y brillante colorido.

NOTAS A LOS PRECEDENTES PROGRAMAS

TERCER CONCIERTO

CHERUBINI.—Anacreonte. Obertura.—En Florencia, en Septiembre de 1760, nació Luis Carlos Cherubini, llamado *el Cherubini* «menos por su nombre que por la dulzura de sus cantos.» Su primera época la constituyen numerosas obras de carácter exclusivamente religioso; más tarde, al trasladarse a París, comenzó a escribir obras teatrales y de concierto. A esta época corresponde su ópera *Anacreonte* estrenada en 1805, de la que forma parte la obertura que encabeza este programa, de una belleza encantadora y en la que las ideas están esparcidas con una lozanía y vigor verdaderamente subyugantes. Con motivo de presenciar en Viena, Haydn y Beethoven el estreno de su ópera *Faniska*, dijeron de Cherubini que era «el primer compositor dramático de su tiempo.» Hummel, al oír alguna de sus obras exclamó: «¡Oro puro! ¡Esto es oro puro!»

ALFREDO CASELLA.—Sclarlattiana.—La personalidad de Alfredo Casella es una de las más destacadas de la música italiana contemporánea, en el terreno de la composición, tanto como en el didáctico, y aún como insigne pianista y director de orquesta. Casella nació en Turín en julio de 1883. Era hijo de un maestro del Liceo de esta capital, mientras que su madre era una pianista distinguida que le enseñó los rudimentos del arte. A los 13 años Casella recibió algunos consejos de Martucci y pasó poco después al Conservatorio de París donde estudió con Diemer el piano y la composición con Fauré. Su vida de concertista comenzó poco después y en 1912 dirigió los Conciertos populares del Trocadero, desempeñando una cátedra de piano en el Conservatorio parisién de donde pasó al Liceo Musicale di Santa Cecilia, en Roma, puesto que guardó hasta 1923, mientras que escribía críticas musicales en diversos periódicos de Francia, Italia y América.

Casella fué uno de los fundadores de la Sociedad Nacional de Música Italiana donde realizó una intensa labor de propaganda en favor del arte contemporáneo tanto de sus compatriotas como de los principales compositores europeos, sin distinción de tendencias y estilos, entusiasta por igual de unos y de otros en tal grado que su criterio de compositor parecía influido, por turno de las teorías más opuestas, lo cual contribuyó a modelar la personalidad de Casella prestándole una gran variedad y riqueza de puntos de vista.

Sus obras son muy numerosas y todas ellas revelan un sentido de fuerte modernidad y un amplio concepto de la forma, de la estructura armónica y de la orquestación, en la cual Casella es un gran «virtuoso.» Entre sus últimas composiciones destaca por lo hábil de su combinación y el gusto con que están elegidas, la serie de piezas de Scarlatti que Casella ha reunido y orquestado para piano y pequeña orquesta con el título común de «Sclarlattiana» «suite» donde la clara luminosidad de la música del gran compositor napolitano aparece realzada, por una orquestación delicada y de finos matices.

MENDELSSOHN.—Cuarta Sinfonía en la mayor (Italiana).—

Mendelssohn, poseía también el genio sinfónico; y si estableciéramos en este punto una escala rigurosa, su nombre aparecería inmediatamente después de Bach, Beethoven y Wagner, que son, por decirlo así, las tres firmes columnas que sustentan el edificio sinfónico. En el orden de la música pura, una sinfonía de Mendelssohn viene, sin embargo, inmediatamente después de una sinfonía de Beethoven.

Las Sinfonías Italiana y Escocesa son en cierto sentido sus mejores obras. El tema de la sinfonía en *la mayor* (Italiana) es de los pocos que en la obra de Mendelssohn adquieren un perfecto desarrollo sinfónico. En la segunda parte de esta obra el tema inicial, que anima en todos los momentos nuestra atención, se mezcla con otro nuevo motivo más débil, más sentimental. Entre ellos hay como una lucha en la que el primer tema, más alegre, más vivo y ardiente, arrastra al segundo que trata en vano de defenderse. Es este un juego sinfónico de una delicadeza encantadora. El período del *andante* que prepara con sus patéticas disonancias la vuelta del tema inicial, recuerda la factura de Beethoven.

IGOR STRAWINSKY.—«Apolo Musageta.»—«Apolo Musageta», o sea, «Apolo conductor de las Musas» es una de las últimas obras de Strawinsky, un ballet estrenado por la compañía de Sergio Diaghileff en París en el mes de junio del año pasado. Como su título indica, Strawinsky se deja llevar por el gusto de un neoclasicismo en los asuntos escénicos semejante exteriormente (aunque profundamente distinto en el fondo) del interés que varios compositores entre ellos el propio Strawinsky, han sentido recientemente por formas y estilos musicales del siglo XVIII, interés que ha tenido su correspondencia en ciertas manifestaciones pictóricas. En su nuevo Ballet, Strawinsky ha querido puntualizar su evocación del «neoclasicismo» que imperó en Europa en repetidos momentos y que al comienzo de aquel siglo llegaba a un amaneramiento en las actitudes que hoy encuentran evocativo y gracioso algunos artistas y entre ellos, en este ballet, el gran autor ruso. El estilo de la música que acompaña al «Apolo de Strawinsky» es, en cambio, una imitación directa de la música del último tercio del siglo pasado, en su mayor parte; pues si Strawinsky en ciertos momentos parece querer una evocación de Lully, en los demás fragmentos se aproxima a Leo Délibes o a Tchaikowsky con un espíritu humorístico y sutilmente irónico, como puede suponerse. Todo su ballet consiste en una sucesión hábilmente enlazada de trozos bailables que acusan más o menos ese carácter, y que están trazados con el virtuosismo de escritura peculiar en ese músico admirable. Pero, en esta obra, Strawinsky ha querido limitar sus medios de acción y emplea exclusivamente la orquesta de instrumentos de arco, privándose de todo elemento de color orquestal, especie de apuesta en la que, como puede comprenderse, triunfa de la manera más fácil y airosa.

MAURICE RAVEL.—La Valse.—Bajo la denominación de poema coreográfico, esta hermosa obra fué escrita durante el invierno de 1918. Reducida para dos pianos se dió de ella una audición íntima en Viena. Ante el público no se estrenó hasta el 12 de diciembre de 1920, y en París, por la orquesta Lamoreux.

A la partitura precede el siguiente comentario del autor:

«Torbellinos de nubes dejan ver, aclarándose momentáneamente, las parejas que bailan el vals. Las nubes se disipan poco a poco; comienza a poder verse una sala inmensa animada por la danzante

multitud. Progresivamente se ilumina la escena. La luz de las cristallinas resplandece de súbito. Salón de corte imperial, hacia 1855.»

Puede decirse, por lo tanto, que su asunto es la apoteosis del vals.

Las parejas enlazadas giran sin descansar y cada vez más obstinadamente. De vez en vez, este poema, directa y voluntariamente fundamentado, evoca la predilección de Ravel por Johann Strauss, la más alta figura de esta modalidad del arte.

CUARTO CONCIERTO

SCHUBERT.—**Sinfonía en si menor incompleta.**—Franz Peter Schubert es uno de los más grandes genios musicales de Alemania. Nacido en Lichtental, cerca de Viena, el 31 de enero de 1797, su corta pero fecunda vida se deslizó obscuramente hasta extinguirse en Viena el 15 de noviembre de 1828, al año siguiente de la muerte de Beethoven.

Melodista inagotable, exquisito, de una expresión y ternura absolutamente personales, creó con sus *Lieders* y sus *momentos musicales* un nuevo género de íntimas composiciones que han continuado dignamente Mendelssohn con sus *Romanzas sin palabras* y Schumann con sus «*Lieders*» y sus piezas de fantasía (*Phantasiestück*).

Por la pureza y precisión de su estilo y de su forma, está considerado como el último, en orden cronológico, de los grandes compositores clásicos alemanes, en tanto que por el intenso expresivismo y la delicada y vaga melancolía que exhalan el mayor número de sus composiciones, aparece como el inmediato precursor del romanticismo de Mendelssohn y Schumann.

Hasta época reciente ha sido poco justa la crítica con este compositor. Debido, sin duda alguna, al desconocimiento de sus grandes composiciones, no ejecutadas hasta bastantes años después de su muerte, su obra artística fué considerada como muy inferior a la de los grandes sinfonistas de fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX. Cuando Roberto Schumann descubrió en Viena la soberbia sinfonía en *do mayor*, perdida entre papeles inéditos que dejó el artista, Schubert estaba considerado como el bohemio inspirado y soñador que improvisa canciones y baladas sin preocuparse mucho del fondo de sus composiciones. La audición de la sinfonía en *do* y de la incompleta en *si menor*; la vulgarización de los cuartetos de arco y la de los maravillosos quintetos de *La Trucha* y el en *do mayor* para instrumentos de arco, revelaron la mentalidad poderosa de aquel malogrado genio, cuya vida ahogó en plena juventud la misma gigantesca exuberancia de su numen creador, y que muerto a los treinta y un años, dejaba al mundo páginas soberanas, dignas, por su forma y por su inspiración sublime, de las más bellas páginas beethovenianas.

Félix Weingartner, en su interesante estudio sobre *La Sinfonía después de Beethoven*, dice de la obra que hoy se ejecuta: «Los dos tiempos que existen en la Sinfonía en *si menor*, deben ser colocados por encima, quizás, de la Sinfonía en *do*. En general, es triste que un autor no logre terminar su obra; en el caso presente me atrevo a afirmar que ha sido una fortuna quedase sin concluir la Sinfonía en *si menor*. El primer tiempo es de una grandeza tal que, fuera de Beethoven, ningún sinfonista lo ha igualado; Schubert mismo no se ha remontado a tales alturas, salvo en algunos de sus *Lieder*. Considero el

Viernes 17 de Mayo de 1929

A las seis y media de la tarde

CUARTO CONCIERTO

Programa

PRIMERA PARTE

- | | | | |
|-----|---------------------------|--|-------------|
| 1.º | a) ALEGRO MODERATO .. | } De la Sinfonía incompleta en <i>si menor</i> . | } Schubert. |
| | b) ANDANTE CON MOTO. | | |
| 2.º | MOMENTO MUSICAL..... | | |
| 3.º | ROSAMUNDA. Obertura | | |

SEGUNDA PARTE

CUARTA SINFONÍA en *re menor*. (1.ª audición).. Schumann.

- I Assai lento. Allegro.
- II Romanza. Assai lento.
- III Scherzo. Allegro.
- IV Lento. Allegro.

(La obra se ejecuta sin interrupción)

TERCERA PARTE

- 1.º SINFONIETTA en *re mayor*. Halffter.
 - I Pastorela. (Allegro).
 - II Adagio.
 - III Allegretto vivace. (Minuetto).
 - IV Allegro giocoso.

SOLISTAS: FLAUTA, Sr. Garijo. OBOE, Sr. Torregrosa. CLARINETE, Sr. Menéndez. FAGOT, Sr. Romo. TROMPETA, Sr. Corto. TROMPAS, Sres. Mont y Acero. TROMBÓN, Sr. Cuesta. VIOLÍN, Sr. Corvino. VIOLONCHELO, Sr. Gandia. CONTRABAJO, Sr. González. Orquesta de cuerda timbales y tambores.

- 2.º EL SOMBRERO DE TRES PICOS..... Manuel Falla.
 - a) Danza del Molinero. (Farruca)
 - b) Danza final.

Descansos de 20 minutos.

TERCER CONCIERTO

Programa

PRIMERA PARTE

- 1.º ANACREONTE. (Obertura)..... Cherubini.
- 2.º SCARLATTIANA. Divertimiento sobre música de Domenico Scarlatti, para piano y Orquesta de Cámara. (1.ª audición)..... Alfredo Casella.
 - I Sinfonía. Lento grave. Allegro molto vivace.
 - II Minueto.
 - III Pastorale.
 - IV Capriccio.

SEGUNDA PARTE

- CUARTA SINFONÍA en *la* (Italiana)..... Mendelssohn.
- I Allegro vivace.
 - II Andante con moto.
 - III Con moto moderato.
 - IV Saltarello. Presto.

TERCERA PARTE

- 1.º APOLO MUSAGETA. Baile. (1.ª audición).... Strawinsky.

(Para orquesta de cuerda)

(Prólogo). Nacimiento de Apolo y aparición de las dos Diosas.

Variación de Apolo.

Apolo y las tres Musas.

Variación de Polymnie.

Coda (Apolo y las Musas).

Apoteosis.
- 2.º LA VALSE..... Ravel.

Descansos de 20 minutos.

segundo tema, que exponen los violonchelos, como una de las inspiraciones más poderosas que haya logrado concebir un músico. Los acentos que en el primer tiempo determinan en nosotros la viva impresión de un combate del alma aparecen, en el segundo, revestidos de una ideal dulzura, como si el músico vagase ya por los eternos espacios. Para mí, este final es de tan irresistible poesía, que jamás he sentido a su terminación deseo de que continuase la obra.»

SCHUMANN.—**Cuarta Sinfonía en *re menor*.**—Pertenece esta obra a la época más activa y brillante del más genial representante del romanticismo en la Sinfonía.

En 1840 realiza Schumann, por fin, su anhelada misión con Clara Wieck, la admirable pianista y desde ese momento, presa de actividad febril y exaltación sublime, la mente del músico crea sin reposo, sus más bellas obras, abordando con potente genio todos los géneros y todas las formas; el Lied, el poema coral, el Cuarteto y la Sinfonía.

En 1841, compuso la primera, conocida por el título de «Primavera», y a este mismo año corresponde la composición de la en *re menor*, que, por haber sido modificada grandemente en su orquestación diez años más tarde, ha pasado a ocupar el cuarto lugar con el número de obra 120. Ofrece esta Sinfonía como interesante novedad la unión o engranaje de sus cuatro tiempos, sin el menor descanso entre ellos durante la ejecución, procedimiento ya empleado por Beethoven en el Cuarteto en *do sostenido menor* obra 131, y es toda ella, por la penetrante emoción de sus temas, por la admirable sobriedad de sus desarrollos y la íntima poesía de sus sonoridades, obra, personalísima y representativa de una época en la evolución de la música instrumental.

ERNESTO HALFFTER.—**Sinfonietta.**—El título de «Sinfonietta» que lleva la obra de Ernesto Halffter, que hoy se ejecuta responde principalmente a su carácter, en un sentido análogo al que Beethoven daba a sus sinfonías cuarta y octava cuando las denominaba «*kleine Symphonien*», o sea «pequeñas Sinfonías» en oposición a sus grandes creaciones de este género. Por su disposición instrumental, la Sinfonietta de Halffter se aproxima al tipo de la «Sinfonía concertada», desaparecido después de Haydn. En efecto, en la «Sinfonietta» del joven compositor madrileño los instrumentistas de madera, metal y algunos de arco están empleados como «solistas», destacando su actuación, ya individual, ya en contrapunto de algunos entre sí, sobre la masa general de la orquesta de cuerda que sirve de fondo a los once instrumentos concertantes.

La forma general de la obra y esa combinación de solistas y orquesta es lo que aproxima esta obra a la Sinfonía Concertante de Haydn distinguiéndola tanto del tipo clásico de Sinfonías como de los «*Concerti grossi*» de Bach.

En consonancia con su forma, evocadora de géneros musicales dieciochescos la estructura melódica de la obra intenta, asimismo, una aproximación al lenguaje de los clásicos de ese siglo. Un intento semejante se observa desde hace algún tiempo en toda Europa, desde el «*Puccinella*» y alguna otra obra de Strawinsky hasta el «Concerto de Cámara» de Manuel de Falla. Pero mientras que Strawinsky en su «*Puccinella*» utiliza directamente la música de Pergolesi y la viste al estilo moderno, Halffter sigue, exactamente, el camino opuesto; esto es, que su «Sinfonietta», absolutamente moderna en pensamiento, armonía, disposición del tejido polifónico e instrumental, etc., se viste de una apariencia clásica, respondiendo a ese movimiento general en

Europa de volver a recuperar acentos y modos de expresión paulatinamente perdidos a través del siglo XIX.

Bajo este aspecto, la «Sinfonietta» de Ernesto Halffter, parece realizar hoy de un modo gozosamente cordial esa aspiración clasicista que la Europa actual presenta en todos los órdenes, literarios, pictóricos o musicales. El intento sería vano si no estuviese sostenido por una musicalidad y una inspiración que en este joven compositor van unidas a la mayor sencillez y espontaneidad, a un interés constante y sostenido. Su viva fibra rítmica le presta una animación incesante, y melódicamente posee una alegría, una claridad y una juventud que son peculiares en la música de este joven compositor.

Halffter, presentó esta obra al Concurso Nacional de 1924-25, obteniendo el premio del Estado. Es una obra escrita a los 19 años, pero el autor ha querido aplazar su estreno hasta rehacerla totalmente en su versión actual, después de sus estudios con Manuel de Falla y de su propia experiencia adquirida al frente de la Orquesta Bética de Cámara cuyas interpretaciones de clásicos del XVIII y de autores modernos han sido tan ponderados.

La «Sinfonietta» de Ernesto Halffter es, hoy día, uno de los esfuerzos más intensos realizados por nuestra juventud musical, revelador del espíritu que alienta a las jóvenes generaciones españolas.

MANUEL DE FALLA.—**El sombrero de tres picos.**—En su primera versión, bajo la forma pantomima, o en su versión definitiva de «ballet» esta obra de Manuel de Falla ha sido una de las que más han contribuido a extender su fama por toda Europa. Hace cerca de diez años que la primera versión se estrenó en el Teatro Eslava, de Madrid; la segunda lo fué en Londres, en 1919, por la compañía de los Bailes Rusos de Sergio de Diaghilef.

La inspiración más netamente española, brota a torrentes de esta composición, llena, por turno, de lirismo y de humor, un humorismo sano, jovial éste, un lirismo ingenuo y candoroso el que dicta sus páginas mas tiernas. Y, por encima de todo ello, un sentimiento profundamente popular, una inspiración nacida directamente de los grandes cauces de nuestra música tradicional, conservada en el corazón del pueblo.



Sociedad Filarmónica

DE OVIEDO

Teatro Campoamor

Año XXIII

Conciertos 11 y 12

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

DIRIGIDA POR EL MAESTRO

FERNÁNDEZ ARBÓS



Conciertos 11 y 12 del año 1929

(409 y 410 de la Sociedad)

Oviedo—Imp. «La Cruz»

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

15, Avenue Montaigne

CONCERTS
WALTHER
STRARAM

SAISON 1933

PROGRAMME
DU
TROISIÈME CONCERT
JEUDI 23 FÉVRIER
à 9 heures du soir

Prix de Vente : 2 francs



Orchestre des Concerts Walther Straram

1^{ers} Violons.

MM. DARRIEUX.
MIGNOT.
MERCKEL.
LESPINE.
CHARMY.
PASQUIER.
SCHWARTZ.
SERRET.
BAS.
MARCHESINI.
BOZZA.
HUOT.
ALÈS.
SAVOYE.
PALLA.
MARROT.

2^e Violons.

MM. TAVERNIER.
MARTIN.
LOCATELLI.
GERNIGON.
QUATROCCHI.
CORROENNE.
CAZENEUVE.
BOCQUET.
FRÉCHEVILLE.
PLASSON.
ROSSET.
DEBRUN.
CELLI.
VAYSMANN.
FONTAINE.
BOUSQUET.

Altos.

MM. VIEUX.
BRUN.
PASQUIER.
AMETTE.
GINOT.
BOULAY.
ENGLEBERT.
LE GUILLARD.
CHACATON.
ORVAL.

Violoncelles.

MM. CRUQUE.
DANGRÉAUX.
FRÉCHEVILLE.
FAURE.
MARCHESINI.
LESPINE.
DELACOURCELLE.
JUMELAIS.

Contrebasses.

MM. BOUSSAGOL.
BARONNET.
DELESCLUSE.
PEROTIN.
CARRIÈRE.
MOSSER.
CHARON.
DEMAÏ.

Flûtes

MM. MOYSE.
MANOUVRIER.
BOO.
ROCHUT.

Hautbois.

MM. GROMER.
BAUDO.

Cor anglais.

M. GOBERT.

Clarinettes.

MM. GODEAU.
VOISINE.

Clarinete-Basse.

M. PIGASSOU.

Bassons.

MM. OUBRADOUS.
DUGUE.

Contrebasson.

M. BOURGAIN.

Cors.

MM. VUILLERMOZ.
DELORME.
BLOT.
DELGRANGE.

Trompettes.

MM. BEGHIN.
HARSCOAT.
MÉRIGUET.
LAMOURET.

Trombones.

MM. LAFOSSE.
BILLARD.
LAUGA.

Tuba.

M. APPAIRE.

Timbales

M. MOREL.

Batterie.

MM. ARNOULD.
TOURTE.

Piano Célesta.

M. FAURE.

Harpes.

M^{lles} LASKINE.
INGELBRECHT.

CELESTA MUSTEL

SAISON 1933

TROISIÈME CONCERT

PROGRAMME

C.-M. von WEBER. . Ouverture du *Freischütz*.

Albert ROUSSEL . . Symphonie en *sol* mineur,
op. 42.

1. *Allegro vivo*. — 2. *Adagio*. —
3. *Vivace*. — 4. *Allegro con spirito*.

Georges HUGON . . Ballet de la Reine de Saba.
(1^{re} audition).

Manuel de FALLA . . L'Amour sorcier (suite d'or-
chestre).

1. *Introduction et scène*. — 2. *La
veillée chez les Gitanes*. — 3. *Le
Revenant*. — 4. *Danse de la frayeur*.
— 5. *Le Cercle magique : récit du
Pêcheur*. — 6. *Minuit : les Sorti-
lèges*. — 7. *Danse rituelle du feu,
pour chasser les mauvais esprits*. —
8. *Pantomime*. — 9. *Danse du jeu
d'Amour*. — 10. *Finale : les Cloches
du matin*.

PIANO PLEYEL

C.-M. von WEBER. Ouverture du *Freischütz*.

La vie errante que Carl-Maria von Weber mena pendant toute sa jeunesse, qui coïncide avec la grandeur, la décadence et la débâcle de l'empire français, n'est pas sans analogie avec celle qui fut le sort de Mozart enfant.

Au reste, est-il nécessaire de rappeler le parallélisme qu'il y a entre ces deux existences, voire même leurs affinités ? Ils n'eurent pas le temps de se connaître, puisque l'un était né depuis cinq ans à peine, le 18 décembre 1786, que l'autre s'éteignait. Mais le père de Carl-Maria était l'oncle de Constance Weber, et ainsi l'auteur de la *Flûte enchantée* et celui du *Freischütz* se trouvent être cousins germains par alliance...

Quoi qu'il en soit, lorsque Weber, en 1819, songe à terminer le *Freischütz*, que le comte Brühl lui réclame pour l'Opéra de Berlin, il est fixé depuis quelque temps déjà à Dresde. C'est là, dans une maison de campagne du faubourg d'Antonstadt, qu'il achève sa partition, le 13 mai 1820.

L'*Ouverture*, extraite de l'œuvre, fut exécutée pour la première fois à Copenhague, le 8 octobre, puis à Brunswick, le 13, au cours d'une tournée de concerts que Weber entreprit avec sa femme dans toute l'Allemagne du Nord, ainsi qu'au Danemark. A son retour à Dresde, il la dirigea une troisième fois, le 18 décembre.

L'ouvrage fut créé à Berlin, après seize répétitions, le 18 juin 1821, et reçut d'emblée l'accueil le plus enthousiaste du public et de la presse.

« Weber, écrit fort justement M. André Cœuroy, est de ceux chez qui l'intelligence va de pair avec la sensibilité. C'est sa grande supériorité sur ses émules littéraires : son goût classique met de l'ordre dans son inspiration romantique. L'*Ouverture* en donne aussitôt la preuve. On discute encore pour savoir si cette ouverture n'est qu'un pot-pourri

Manuel de FALLA . . L'Amour sorcier (suite d'orchestre).

1. Introduction et scène. — 2. La veillée chez les Gitanes. — 3. Le Revenant. — 4. Danse de la frayeur. — 5. Le Cercle magique : récit du Pêcheur. — 6. Minuit : les Sortilèges. — 7. Danse rituelle du feu, pour chasser les mauvais esprits. — 8. Pantomime. — 9. Danse du jeu d'Amour. — 10. Finale : les Cloches du matin.

S'il est juste d'admettre que M. Manuel de Falla a toujours considéré la musique d'un point de vue strictement espagnol, il faut ajouter que, au fur et à mesure de l'évolution du musicien, il a restreint peu à peu son champ d'observation jusqu'à n'envisager bientôt plus que les formes les plus pures, les plus certaines, de l'art de son pays.

C'est en ce sens qu'il est parti de la *Vie brève*, à travers les *Quatre pièces espagnoles* pour le piano, pour aboutir à *L'Amour sorcier*, au *Tricorne*, au *Rétable de Maître Pierre*.

Dans cette dernière œuvre, il essaie nettement de retrouver le point de jonction entre la civilisation latine et l'influx mauresque. Dans *L'Amour sorcier*, c'est aux gitanes de l'Andalousie qu'il emprunte ses philtres, en même temps, presque, que la matière d'une musique où les incantations rituelles voisinent avec la liturgie, la magie avec un mysticisme d'autant plus troublant qu'il n'est pas le résultat d'une adaptation, mais au contraire l'effusion même d'une race.

Le théâtre de Lara, à Madrid, eut la primeur de *L'Amour sorcier*, en avril 1915. A Paris, ce ballet fut créé par Mme Argentina et sa compagnie en mai 1925, aux spectacles Bériza, et repris le 9 mars 1928 à l'Opéra-Comique, avec la même interprétation.

On notera dans la partition de *L'Amour sorcier* l'extrême exiguité de l'orchestre, qui est réduit aux deux flûtes, à un hautbois — alternant avec un cor anglais —, aux deux clarinettes, à un basson ; à deux cors, deux trompettes, aux timbales, au piano et aux cordes.

CONCERTS WALTHER STRARAM

ment aboutit à une accélération du *tempo*, où le refrain apparaît en valeurs égales, puis à un *crescendo* dont le paroxysme est maîtrisé par la triple affirmation du motif cyclique, sur laquelle la Symphonie prend fin.

Georges HUGON . . . Ballet de la Reine de Saba. (1^{re} audition).

On a gardé mémoire d'une page inspirée de Verhaeren, *Au Nord*, de M. Georges Hugon, que les Concerts Straram révélèrent le 6 mars 1930.

Le poème symphonique que l'on entend aujourd'hui évoque l'épisode le plus lyrique de la *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert, celui où la souveraine barbare déploie la puissance de ses sortilèges pour induire en faute le vieux solitaire, jusqu'au dénouement lumineux qu'imagine le romancier.

La première partie, lente et oppressée, peint Saint Antoine dans une atmosphère tourmentée, et traduit un émoi précurseur des tempêtes charnelles. L'ambiance est pleine d'angoisse, et l'obsession prend corps peu à peu. La « figuration » des éléments qui composent le cortège s'effectue insensiblement, avec tout le merveilleux qui s'y rapporte. Le mouvement, d'abord frémissant, devient vertigineux, et ne participe plus que de l'hallucination. La Reine apparaît.

L'ermite est à l'épreuve de la tentation. En vain la Reine lui donne le spectacle de sa beauté, et lui confie le miracle de sa chair. En vain elle s'efforce de provoquer son désir, d'éveiller en lui des aspirations de gloire ou de domination. Il résiste. Sa défense, un instant débordée, s'organise au plus fort de la tourmente, et, en un ultime sursaut de courage, il se délivre de l'atroce fantasmagorie.

Le mouvement, où s'exprime encore la douleur et la confusion du vieillard, commence à se calmer. La sainte et fervente solitude voit s'éloigner les éblouissements païens. Les forces mystiques triomphent des impulsions sensuelles.

CONCERTS WALTHER STRARAM

(c'est l'avis de Wagner), si c'est un résumé du drame ou si c'est un poème symphonique. La question est sans intérêt : il suffit que cette page, écrite de telle façon qu'elle garde sa valeur au concert, révèle une sensibilité intelligente, qui sait donner le pas au caractère sur la beauté. Dès le début, les bois, puis les quatre cors, créent l'atmosphère et font chatoyer la couleur. Les mesures qui suivent évoquent — second caractère — le style de la mélodie populaire un peu mélancolique. Puis surgit le fantastique, avec la couleur bistre de la clarinette au-dessus des trémolos des cordes. Weber disait lui-même de l'*Ouverture* : « Quiconque sait l'entendre comme il convient y découvrira tout l'opéra *in nuce* », voulant dire par là non qu'elle présente un programme qui résume l'œuvre, mais qu'elle réunit toutes les couleurs musicales du drame. »

Albert ROUSSEL . . . Symphonie en *sol* mineur, op. 42.

1. *Allegro vivo*. — 2. *Adagio*. —
3. *Vivace*. — 4. *Allegro con spirito*.

Cette *Symphonie*, que M. Albert Roussel a composée à la demande de M. Serge Koussevitzky pour le cinquantenaire du Boston Symphony Orchestra (1931), fut exécuté pour la première fois en France aux Concerts Lamoureux, le 28 novembre de la même année, sous la direction de M. Albert Wolff.

Écrite dix ans après la *Symphonie* en *si* bémol, elle couronne la période qui vit éclore la *Suite* en *fa*, le *Concerto* de piano et la *Petite Suite*, et au cours de laquelle les qualités essentielles d'un musicien entre tous pudique et noble

CONCERTS WALTHER STRARAM

paraissent avoir atteint leur style définitif. Cette conquête donne à la *Symphonie en sol* mineur un équilibre heureux, un *tonus* de santé par quoi l'on reconnaît infailliblement une pièce de maître. Le cadre traditionnel de la sonate pour orchestre, loin de brider le discours musical, s'y ajuste à merveille sous la pression souveraine d'une pensée qui s'est asservi le plus solide métier. Et, chose admirable, au cours de cette partition, rien ne semble aussi naturel, ni ne relève moins de l'esprit de système que l'emploi du procédé cyclique. Il n'en est pas toujours ainsi...

« A la gloire du rythme ternaire », pourrait-on inscrire en épigraphe du premier mouvement, si le troisième n'apportait, un peu plus loin, la preuve de l'infinie variété des ressources de l'auteur lorsqu'il se plie à cette métrique impaire.

D'un fond rythmique franchement brossé par le quatuor et l'harmonie grave s'élève le premier thème, dont les trois motifs, l'un âpre et strident, le second plus scandé, le dernier adouci et cheminant par tierces, sont exposés par les premiers violons et les bois. La course se poursuit, s'assouplit au passage de la tonalité de *sol* bémol, que traversent les arpèges des harpes et du célesta. Puis vient un apaisement qui prépare sans hâte la floraison du second thème en *si* bémol.

Toute grâce et toute tendresse, un jeu s'organise ainsi entre la flûte et les violons : l'écho de l'harmonie en prolonge le charme jusqu'au retour brutal du premier thème.

C'est alors une marche volontaire, ici martelée d'éclats de cuivres ou de coups d'archet nerveux, là ponctuée de *pizzicati*, qui va sa route avec une sûre obstination, sans s'attarder aux modulations inattendues qu'elle effleure, pour rassembler enfin tous les instruments en un véhément *crescendo*. Piédestal somptueux à l'idée cyclique qui naît dans l'harmonie, et vient freiner les trémolos des cordes. A ce point culminant du morceau, la polyphonie s'étale, jusqu'à ce que par une brèche s'évade à nouveau le second thème.

Mais le rythme initial reparaît, qui dissipe le rêve. C'est le retour habituel des deux thèmes, le second en *sol* majeur, la victoire demeurant à la figure rythmique qui s'installe définitivement sur le *tutti*, et conclut par une coda péremptoire.

L'Adagio, assez court, est construit sur le type de l'*andante* classique : une phrase en *mi* bémol, esquissée au hautbois,

CONCERTS WALTHER STRARAM

puis à la flûte, déroule ses méandres au quatuor qu'accompagnent les cors, puis l'ensemble des bois.

A la sérénité de cette période, où il est permis de voir comme un reflet du dessin cyclique, succède un second motif d'une animation à la fois nostalgique et inquiète, que chantent hautbois et cor anglais sur les *pizzicati* des cordes. Brochant sur l'ensemble, le violon solo monte vers les cimes.

Ici se place une fugue sur le premier thème : développement assez imprévu, et qui, sans apporter d'éléments nouveaux comme il arrive à M. Richard Strauss par exemple, lorsqu'il se livre aux plaisirs du contrepoint — notamment dans *Heldenleben* — nous permet de faire mieux le tour de l'idée principale.

Après un tel débat, l'orchestre se calme et redescend pensivement la pente. L'ordre des motifs est naturellement inverse. Un *crescendo* fugace, furtif comme un regret, puis le violon solo tire sa paisible morale, souriante et indulgente.

Contrairement à la coutume, le *Scherzo* est fort ample : on sent que le musicien se plaît à en voir courir les croches allègres, et qu'il éprouve un vrai scrupule à mettre fin à leur récréation innocente.

Deux motifs, l'un qui sautille, l'autre dont la gaité frise le parodique. Ils s'amuse, ils tournoient, emportés par des souffles légers. Une ritournelle presque rustique, un tambour qui retentit comme s'il devait battre le rappel de danseurs éparpillés, le célesta qui distille la rosée du crépuscule : depuis certaine *Pastorale*, on n'a pas souvent confié aux sons la clef des champs avec autant d'abandon.

Le *Finale* débute avec une aisance heureuse qui prolonge la résonance du *Scherzo*. Le refrain du *rondo*, dont la flûte se prévaut, a la saveur populaire et la carrure les plus authentiques. L'épisode rythmique qui le suit témoigne, lui également, de la plus franche bonhomie.

Un deuxième thème en *si* bémol emprunte aux violons la chaleur de leur expression, et c'est ainsi qu'un tournoi pittoresque s'institue entre le motif du *rondo* et l'élément rythmique. Ils se querellent affectueusement. La dispute se gâterait si la voix persuasive du violon solo — qu'on n'avait vu, au fait, à pareil honneur dans une *Symphonie* depuis bien des années — ne prêchait la conciliation.

L'accord ainsi établi, la réexposition des thèmes du *Finale* a lieu rapidement. Une tentative de reprise du développe-

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, 15, av. Montaigne

CONCERTS
WALTHER STRARAM

SAISON 1933

Le Jeudi soir

QUATRIEME CONCERT

JEUDI 2 MARS, à 9 heures

ORCHESTRE DE CHAMBRE

PROGRAMME

- A. VIVALDI . . . Concerto grosso en *ré* mineur.
W.-A. MOZART Symphonie n° 38 en *ré* majeur.
M. DELAGE . . . Contrerimes pour Orchestre.
 I. Nuit de Noël ;
 II. Hommage à don Manuel de Falla ;
 III. Danse. *1^{re} audition*
M. RAVEL . . . Le Tombeau de Couperin.

Prix des Places : de 2 francs à 40 francs

Le Concert commencera strictement à l'heure indiquée

LOCATION :

THEATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, 15, avenue Montaigne.
Maison DURAND, 4, place de la Madeleine.

ABONNEMENT :

THEATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

5^e Concert : le Jeudi 9 Mars 1933