



MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL
COMISARIA GENERAL DE MUSICA



Orquesta Nacional

DIRECTOR:

Pedro de Freitas Branco

CON EL CONCURSO DE

María Antonieta L. de Freitas Branco

PIANISTA



PALACIO DE LA MUSICA

Viernes, 17 de noviembre de 1944, a las 6,45 de la tarde.



Maestro Freitas Branco

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

Le Roi d'Ys (obertura)..... LALO

Sinfonia («sur un chant montagnard français»)..... VICENT D'INDY
(Para orquesta y piano.)

- I.—Bastante lento, Moderadamente animado.
- II.—Moderado; pero sin lentitud.
- III.—Animado.

Solista: MARIA ANTONIETA L. DE FREITAS BRANCO.

SEGUNDA PARTE

La Péri (Poema)..... PAUL DUKAS

Rapsodia sinfónica (para piano y orquesta
de arco)..... JOAQUIN TURINA

Solista: MARIA ANTONIETA L. DE FREITAS BRANCO.

Bolero..... RAVEL

Piano: BECHSTEIN, cedido por la Casa HAZEN.



María Antonieta L. de Freitas Branco

EDUARDO Lalo nació en Lille y tuvo por primer Maestro a Baumann, quien le reveló los últimos cuartetos de Beethoven, cuyo estudio, por su admirable estructura musical, debía tener una constante influencia sobre el espíritu del compositor francés, felizmente inclinado hacia la Música de Cámara, que interpreta como viola del Cuarteto Armingaud.

Una serie de obras de Cámara, y algunas páginas orquestales, hicieron que el nombre de Eduardo Lalo se afianzase y rodease de prestigio en los medios artísticos. Recordemos los tres Trios con piano—el en «mi» menor sobre todo, con sus ritmos vivos y originales y frases llenas de elocuencia, jamás enfáticas—, el Cuarteto en «mi» bemol, la fantasía, ballet para orquesta, los dos conciertos para violín y el de violoncello, que son acaso lo más acabado, en este difícil género, de entre lo que ha producido la moderna música francesa.

Desde hace tiempo, Lalo está considerado como uno de los músicos franceses más importantes de mediados del XIX.

La Opera LE ROI D'YS, fué su segunda producción para escena. Se basaba en un libreto fantástico, muy de acuerdo con los gustos románticos de la época. Aunque escrita en 1876, cuando Lalo contaba cincuenta y tres años, sólo consiguió que entonces se interpretase la obertura que hoy figura en el programa, no logrando estrenar la obra hasta 1888, cuatro años antes de su muerte.

Esta primera audición constituyó un verdadero acontecimiento y su éxito indemnizó al músico de tantos sinsabores como jalonaron su existencia toda.

Sinfonía con piano, - VICENT D'INDY

PERTENECIENTE a una familia de la antigua nobleza del Ardeche, Vicent d'Indy, nació en París en 1851. Los hermosos paisajes de su región deben haber sido para el compositor fuente inspiradora de sus mejores ideas musicales; en todo caso, de las más personales.

Vicent d'Indy comenzó antes de los nueve años los estudios pianísticos, bajo la dirección de su abuela. Trabajó más tarde con Diemer, Marmontel y Lavingnac. En 1867, llega a sus manos el Tratado de Orquestación de Berlioz, iniciándose, dos años más tarde, en las obras de Wágner. En 1870 escribe sus primeras composiciones. En 1887, incrementados ampliamente sus conocimientos técnicos, monta «Lohengrin» en París; su actividad, a partir de este momento, es extraordinaria. Fué el sucesor de César Franck en el cargo de Presidente de la Sociedad Nacional de Música, y fundó la «Scho-la Cantorum».

Su producción es cuantiosa, y comprende composiciones religiosas, sinfónicas, música de cámara, canciones y piezas para piano.

La Sinfonía sobre un Canto de la montaña, francés, para Orquesta y piano, reúne una serie de hallazgos, y está dotada de ingeniosidad en los ritmos, de riqueza armónica, de alianzas imprevistas en los timbres, de combinaciones felices, realizada siempre con una

seguridad que las presenta como fruto espontáneo. El piano da pintorescamente la réplica a la orquesta, y la obra, en su totalidad, presenta un interés que la sitúa en lugar destacado entre las composiciones de los músicos franceses de su hora.

Consta de tres tiempos: 1.º Bastante lento, Moderadamente animado. 2.º Moderado; pero sin lentitud. 3.º Animado. La audición de esta obra ofrece un gran interés para el aficionado madrileño, que no tiene oportunidad de escucharla desde fechas ya remotas.

«La Péri».-DUKAS

ISKENDER ha llegado a los confines de la tierra, buscando en vano la flor de la inmortalidad. Extenuado, se detiene. Encuentra entonces a una Péri, adormecida en las gradas que conducen al templo de Ormuz, a quien arranca la flor que halla en sus manos: un loto parejo a la esmeralda, refulgente, como el mar al sol de la mañana.

Se despierta la Péri, abre sus ojos, busca la flor entre sus dedos, nota la falta, y grita.

Descubre a Iskender, deslumbrado ante su belleza, y teje ante él la danza de la seducción. El loto, imagen del deseo, se empurpura. Iskender, entregado al sentimiento amoroso que le produce la Péri, restituye la flor.

La Péri se aleja, se esfuma, fundiéndose con una luz blanca, muy blanca; queda visible tan sólo una mano, que sostiene la flor llameante; pronto desaparece también. Iskender comprende que la soledad anuncia su fin próximo; la sombra le rodea.

Este es el tema literario de la «Péri», poema coreográfico de Paúl Dukas, representado en abril de 1912 en los conciertos de danzas realizados en el teatro Chatelet, de París.

Rebosa de la obra sentido poético, ambiente lánguido, inspiración en muchos momentos. Sin embargo, quizás sea en la admirable orquestación y en la unidad de forma, en donde se encuentren los más salientes méritos del poema. Dukas se nos muestra en la plenitud de sus muchas posibilidades de compositor—; qué poco conocida su obra en España!—, que de los momentos más tiernos (partida de la Péri), en que derrocha delicadeza e inspiración, opone los «tutti» orquestales impresionantes, en los que ni por un instante se pierde la fluidez y claridad absolutas.

Se inicia «La Péri» con un preámbulo misterioso, que conduce a una larga fanfarria. Violoncellos y trompas nos presentan el motivo principal. La progresión sobre este tema gana en intensidad. La fanfarria primera se juxtapone a él. Flautas agudas, oboes, clarinetes y trompetas replican en sentido contrario. La batería incrementa la total ebullición de una orquesta poderosa que canta con amplitud el tema base. Surge inmediatamente el breve pasaje que describe la admiración de Iskender; después, la danza, que acompañan en sus comienzos, violas, flautas y trompas con sordina, ya que más tarde, el ritmo se aviva, y la intervención instrumental se aumenta para retratar la culminación del baile. Seguidamente—ya Iskender entregó la flor—retornan fanfarrias de tono fúnebre, recuerdos de motivos anteriores; el violín sólo apunta las primeras notas del tema para concluir la obra.

Rapsodia Sinfónica - TURINA

NOS encontramos ante la única obra en que Joaquín Turina añade al piano—vehículo habitual de su música—, una orquesta de cuerda. La «Rapsodia» que hoy se interpreta ocupa el número 66 de la producción del músico sevillano. Estrenada en 1934 por la Orquesta Clásica de Madrid, y el pianista Antonio Lucas Moreno—a quien va dedicada—, forma parte del llamado «ciclo pianístico», cuya característica esencial no es otra que el alejamiento del pintoresquismo típico en la mayoría de las páginas de Turina.

Federico Sopena insiste en este extremo: «La «Rapsodia Sinfónica»—dice—, vale bien como muestra del carácter del ciclo pianístico, especie de ejercicio virtuosista y que, en mucha mayor escala, desempeña un parecido papel al de las «Vocalizaciones» para canto: conocimiento y aprendizaje del sentido abstracto de la forma, que antecede, no temporalmente, sino como posición espiritual, a su obra nacionalista y pintoresca.» En realidad la impresión que produce esta obra, al compararla con las restantes de su autor, es la de que está escrita con anterioridad a la adopción de un estilo definitivo vinculado de lleno a la patria chica, y dedicado a ensalzar sus esencias y sus ritmos. La «Rapsodia» no tiene una idea literaria determinada. Podría denominarse muy bien «fantasía». Se inicia con un «andante», que prepara la parte esencial, hecha en forma de sonata, con dos temas: rítmico el primero; más tranquilo, y un poco en aire de guajira, el segundo. El desarrollo posterior se encomienda casi íntegramente al piano, los temas son modificados y la página concluye con la reexposición habitual.

Bolero. - RAVEL

EN un breve comentario del autor, se halla la explicación más justa y clara del propósito que le guió al escribir esta página. Dice, escuetamente: «Ninguna intención pictórica. Ante todo, la obsesión de un ritmo».

Y esto, ni más ni menos, es su «Bolero»: el magnífico logro de una idea; el triunfo de un ritmo inexorable, obsesivo, que nos ofrece una y otra vez un tema sin desarrollo alguno. Se intenta, pues, un efecto de insistencia, de repetición, que conduciría a la fatiga, al cansancio, a la monotonía, si la variedad de instrumentos empleados y la regulación de la sonoridad no confiriese ese atractivo, ese interés que deliberadamente se nos niega en ritmo y tema.

No se buscan efectos de color local, ni se trata de aplicar recursos de un españolismo explotado hasta la saciedad por músicos extranjeros.

Obra de prueba para una orquesta, y en la que quedan al descubierto las posibilidades de sus distintos miembros, llega en sus últimos fragmentos a una plenitud máxima con el empleo de la totalidad de los instrumentistas, que, al fin, sucumben al embrujo de una tema característico de bolero, sujeto siempre al imperioso freno de la caja, que del principio al fin disciplina e impone el ritmo peculiar.

La composición fué escrita para una representación coreográfica de la compañía de «ballets» de Ida Rubenstein y estrenada en el teatro de la Ópera, de París, el año 1929.