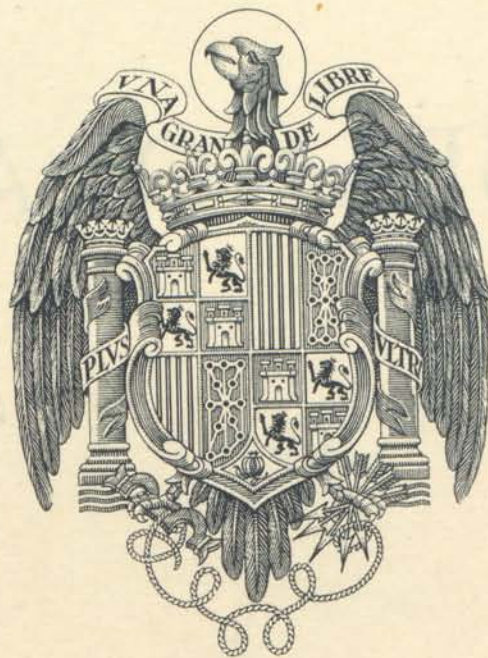


SEGUNDO FESTIVAL
DE
MUSICA Y DANZA
ESPAÑOLAS

1953



GRANADA



BAJO EL ALTO PATRONATO
DE S. E. EL JEFE DEL ESTADO



Al festival de Granada de 1953.

[Signature]
23-5-53.

COMITE DE HONOR

Excmo. Sr. Ministro de Asuntos Exteriores.

Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional.

Excmo. Sr. Ministro de Información y Turismo.



ORGANIZADO

POR LA

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

CON LA COOPERACION DE LA

DIRECCION GENERAL DE RELACIONES CULTURALES

DIRECCION GENERAL DEL TURISMO

Y EL

EXCELENTISIMO AYUNTAMIENTO DE GRANADA



COMITE LOCAL

PRESIDENCIA DE HONOR:

Excmo. Sr. D. Miguel Rodrigo Martínez, Capitán General de la IX Región.

Excmo. Sr. D. Servando Fernández-Victorio y Camps, Gobernador Civil de Granada.

Ilmo. Sr. D. Juan Ossorio Morales, Alcalde Presidente del Excmo. Ayuntamiento de Granada.

PRESIDENTE:

D. Manuel Sola Rodríguez-Bolívar.

VICEPRESIDENTE:

D. Luis Alvarez de Cienfuegos López.

VOCALES:

D. Alberto Machado.—D. Manuel Maldonado.—D. Lorenzo M. Dueñas.—D. Adolfo Montero.—D. Antonio Montes.—D. Antonio Moscoso.—D. Luis Muller.—D. Antonio M. Molina.—D. Antonio Rosales.—D. José Sánchez.—D. José Sandoval.—D. Manuel S. Rivera.—D. Luis Seco.—D. Joaquín Serrano.—D. Miguel Serrano.—D. Carlos Torres.—D. Luis Velázquez.—D. Luis de Vicente.—D. José Zubeldía.—D. Rafael Acosta.—D. Antonio Arostegui.—D. Fernando Belda.—D. José M.^a Bujella.—D. José Cazorla.—D. Germán F. Ramos.—D. Antonio Gallego.—D. Alfonso Gámir.—D. José Gijón.—D. Juan J. Castellanos.—D. José León.—D. Francisco Liedloff.—D. Francisco L. Burgos.—D. Nicolás M.^a López.—D. Santiago Lozano.



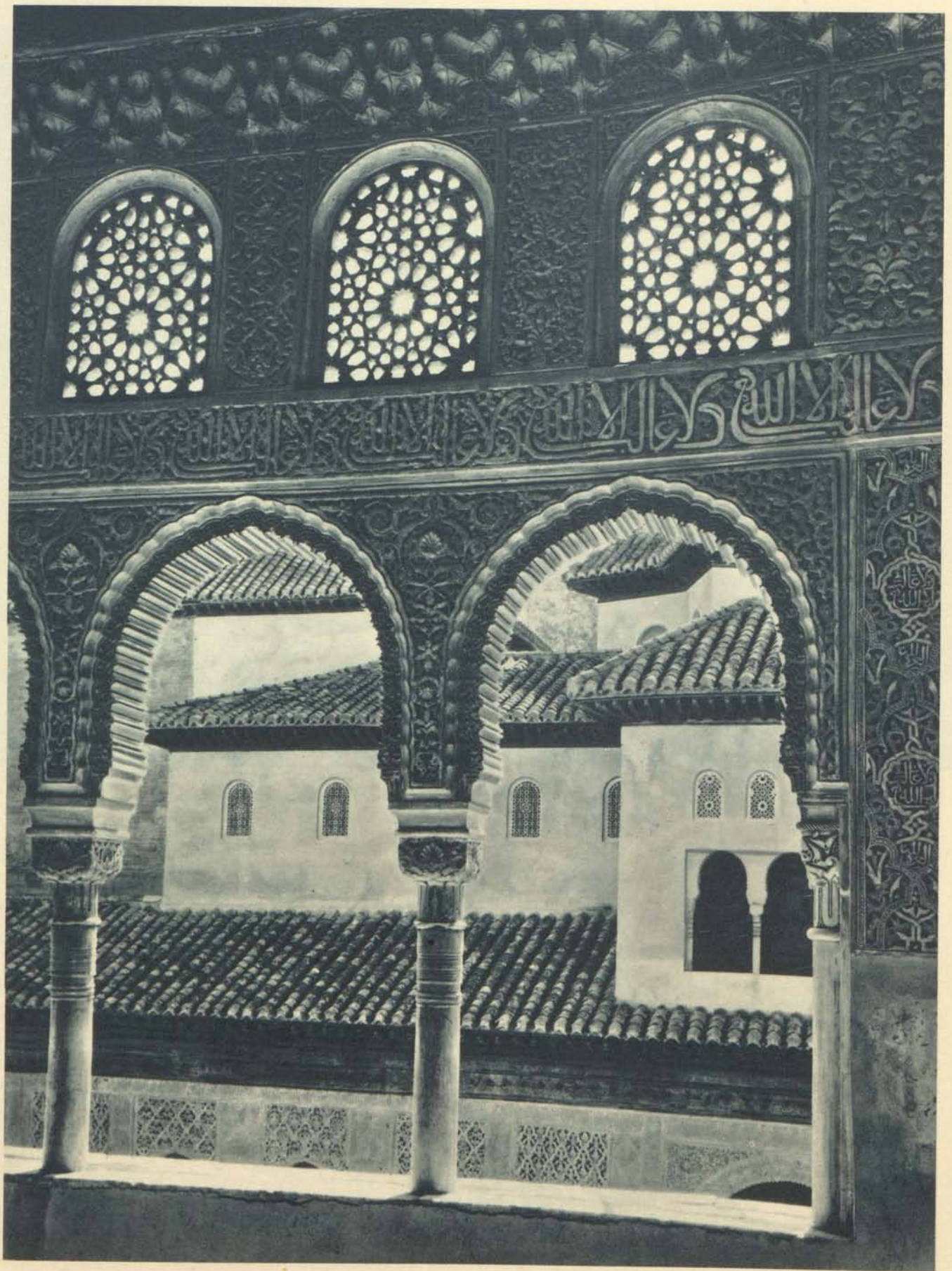
DESDE el pasado año Granada se ha incorporado a esos Festivales que, de la primavera al otoño, llenan el aire de buen número de países de nuestra vieja Europa.

Granada presta, junto con sus noches, el recinto amurallado de la Alhambra, los patios de sus palacios, sus jardines, para que sirvan de escenario a la Danza y a la Música. Esta aportación señala ciertamente una variante que no ha de pasar inadvertida a los espíritus para los que el arte es algo más que una palabra; y este vértice granadino de dos culturas, puente de unión de los pueblos de Occidente con el mundo de ese Oriente cercano y tan alejado a la vez, se hace resumen de poesía y de historia.

Siempre es el recuerdo más bello que la realidad. Para los que nos acompañaron el anterior año, hemos tratado de enriquecer los programas de este Festival. Esta será nuestra norma en los años sucesivos.

ANTONIO GALLEGO Y BURIN

Director general de Bellas Artes.



P R O G R A M A

DEL

F E S T I V A L

Las sesiones de danzas y los conciertos comenzaran exactamente a la hora anunciada. No se permitira la entrada durante la ejecucion de las obras. Los programas pueden sufrir alguna modificacion de detalle.

PALACIO DE CARLOS V

APERTURA DE LA EXPOSICION DE CUADROS

DEL PINTOR

FRANCISCO DE ZURBARAN

(1598-1664)

ZURBARAN, HOY

OFRECE Granada, ahora, a la admiración de propios y extraños, en su maravilloso palacio de Carlos V, una serie de ejemplos selectos de las pinturas de Francisco Zurbarán, aportadas desde museos y colecciones de España y de fuera.

Llega esta exposición en la hora exacta de plenitud para la gloria del artista. Hace años ya—en 1944—me atreví a señalar, en esta misma ciudad, que estaba en cuarto creciente.

Corta perspicacia necesitaba el vaticinador. La incertidumbre del gusto artístico, desnortado por los movimientos disolventes, emprende de nuevo rumbo hacia las «cosas». No en retorno a un naturalismo táctil o, siquiera, fotográfico, sino certeramente dirigido a un realismo que integran materia y espíritu. Y ¿qué pintor entre los nuestros acertó mejor a darnos figuras divinas y humanas y trasuntos fieles de «cosas»—flores, frutas, cerámicas, telas, metales...—impregnadas con la emoción de su sentimiento?

Por eso, Zurbarán es intérprete de anhelos muy hondos actuales. Tabla de salvación en tiempos de naufragio confusionista.

El sosiego de sus cuadros es como el envés del vivir vertiginoso. Ansiamos lo que nos falta, y eso es lo que apetece cantar: Garcilaso se evadía del fragor de su juventud guerrera componiendo églogas.

En las pinturas de Zurbarán, los mismos martirios, las apariciones con rompimientos de gloria, se desarrollan a menudo con quietud impropia del dramatismo de la escena y, sin afán de jugar con el vocablo, sus santos en éxtasis son estáticos. Sólo en las

expresiones y en las miradas se trasluce el sentir de protagonistas y circunstantes.

Acercábase el pintor a los asuntos devotamente, fuesen los que fuesen; derramaba en ellos simpatía cordial, sin atenerse a grados: una jícara de chocolate, una vasija de barro sin vidriar, un plato de estaño, unas siemprevivas, valían para ejercitar sus pinceles con el mismo empeño, con el mismo primor que el rostro de un siervo de Dios. Y no por indiferente, insisto, sino por apasionado hacia todas las obras creadas que, con su arte, se complacía en recrear.

Sálvase de arcaizar, de caer en primitivismo por el color. Manejábalo con valentía y sutileza, con energía y refinamiento. Introduce tornasoles en los brillos de las sedas. Tienen sus telas cuerpo y apresto, y, más que sus blancos, tan encomiados, sorprenden las zonas de sombra coloreada y la transparencia de sus fondos.

Esta mezcla de contrarias cualidades solía verse, hace cuarenta años, como testimonio de direcciones dispares: mi maestro don Elías Tormo escribía entonces: «...a veces se le podría creer el Piero della Francesca del siglo xvii; a veces, el Cézanne de tres siglos antes.» Hoy lo dispar se percibe como armónico.

Pueblan los ámbitos granadinos los recuerdos y las obras de Alonso Cano, coetáneo de Zurbarán y en nada, a mi ver, paralelo suyo. En cambio, emociona imaginar la complacencia con que nuestro artista reconocería las dotes pictóricas del cartujo Cotán, otro artista comprensible por el hombre de hoy.

FRANCISCO JAVIER SANCHEZ CANTON



JARDINES DEL GENERALIFE

ANTONIO
BALLET ESPAÑOL

PRIMERA PARTE

- 1.—«ALLEGRO DE CONCIERTO» Granados
- 2.—MARTINETE Popular
Pertenece al grupo más antiguo del llamado «cante grande», y para el cual no existe acompañamiento musical; se cantaba en las fraguas al son de los martillos. ANTONIO lo ha incorporado al baile flamenco.
- 3.—«SUITE DE SONATAS» Padre Soler-Rodrigo
I. En fa sostenido menor.—II. En re mayor.—III. En re mayor.—IV. En re bemol mayor.—V. En fa sostenido mayor.—VI. En sol menor.—VII. En sol menor.—VIII. En fa mayor.

SEGUNDA PARTE

- 1.—«LLANTO A MANUEL DE FALLA» Vicente Asencio
- 2.—SUITE DE DANZAS VASCAS Popular
- 3.—«ZAPATEADO» Sarasate
- 4.—«MISTERIO DE LAS TAPADAS» Valentín Porrás
- 5.—FLAMENCO.
a) SERRANAS Popular
b) SEGUIRILLAS GITANAS Popular
c) SOLEARES Popular
d) CAÑA Popular
e) «FANDANGOS DE HUELVA» Popular

DOMINGO, 21 DE JUNIO

A LAS ONCE DE LA NOCHE

PRIMERA PARTE

- 1.—«ALLEGRO DE CONCIERTO» Granados
- 2.—MARTINETE Popular
Pertenece al grupo más antiguo del llamado «cante grande», y para el cual no existe acompañamiento musical; se cantaba en las fraguas al son de los martillos. ANTONIO lo ha incorporado al baile flamenco.
- 3.—«EL SEGOVIANO ESQUIVO» Matilde Salvador
En la plaza de un pueblo segoviano, varios mozos beben vino alegremente. Un grupo de mozas llegan, coquetas y revoltosas, a llenar sus cántaros en el pozo. Los mozos las requiebran. Sólo uno permanece tímido, y cuando una moza se le acerca, él le explica que prefiere el vino a las mujeres. Las amigas, entonces, le recuerdan a ella el sortilegio que tiene el pozo, por el que la persona que beba su agua se enamora de quien se la dé. Ella ofrece su cántaro al mozo, pero él se niega a beber de sus manos. Entonces ella esconde la cinta del pelo, le cuenta que la perdió en el camino y le ruega que la ayude a buscarla. El se aleja y ella aprovecha su ausencia para echar agua en el

vino, con gran regocijo de todos, que bailan alegremente. Cuando él vuelve, sudoroso y cansado de buscar la cinta inútilmente, coge el vaso y bebe con ansiedad, ante la mirada burlesca de la moza. Ella saca la cinta, y él, al verla, se enfurece; pero el sortilegio se cumple, y poco a poco su enfado se convierte en un amor apasionado, que los enlaza, mientras bailan todos, festejando el triunfo del amor.

SEGUNDA PARTE

- 1.—«LLANTO A MANUEL DE FALLA» Vicente Asencio
- 2.—SUITE DE DANZAS VASCAS Popular
- 3.—«ZAPATEADO» Sarasate
- 4.—«MISTERIO DE LAS TAPADAS» Valentín Porrás
- 5.—FLAMENCO.
a) SERRANAS Popular
b) SEGUIRILLAS GITANAS Popular
c) SOLEARES Popular
d) CAÑA Popular
e) FANDANGOS DE HUELVA Popular

ROSITA SEGOVIA
Primera bailarina

ALICIA DIAZ - CARMEN ROLLAN - CARMEN RUIZ
DORITA ORTIZ - FLORA ALBAICIN - GRACIELLA
VAZQUEZ - LAURA TOLEDO - MACLOVIA - MARIA
ROSARIO - MARICARMEN - TERESA MAIZAL - VIC-
TORIA EUGENIA
Bailarinas, por orden alfabético

ANTONIO
Primer bailarín

PACO ORTIZ - ANTONIO DE RONDA JOAQUIN
ROBLES - RAFAEL GOMEZ
Bailarines

ANGEL CURRAS
Director de orquesta

JULIAN PERERA
Pianista solista

RAFAEL NOGALES - ANTONIO ALBAICIN
MARIANO CORDOBA
Guitarristas

MANUEL HERAS
Cantao

ANTONIO
Director artístico, coreográfico
y de la luminotecnia

DECORADOS:

VICENTE VIUDES ROMAN CALATAYUD
«Sonatas» «Martinete»
«El segoviano esquivo» «Misterio de las tapadas»
Realizados por Garrón y T. Fernández

FIGURINES:

VICTOR M.^a CORTEZO ROMAN CALATAYUD
«Allegro de concierto» «Flamenco»

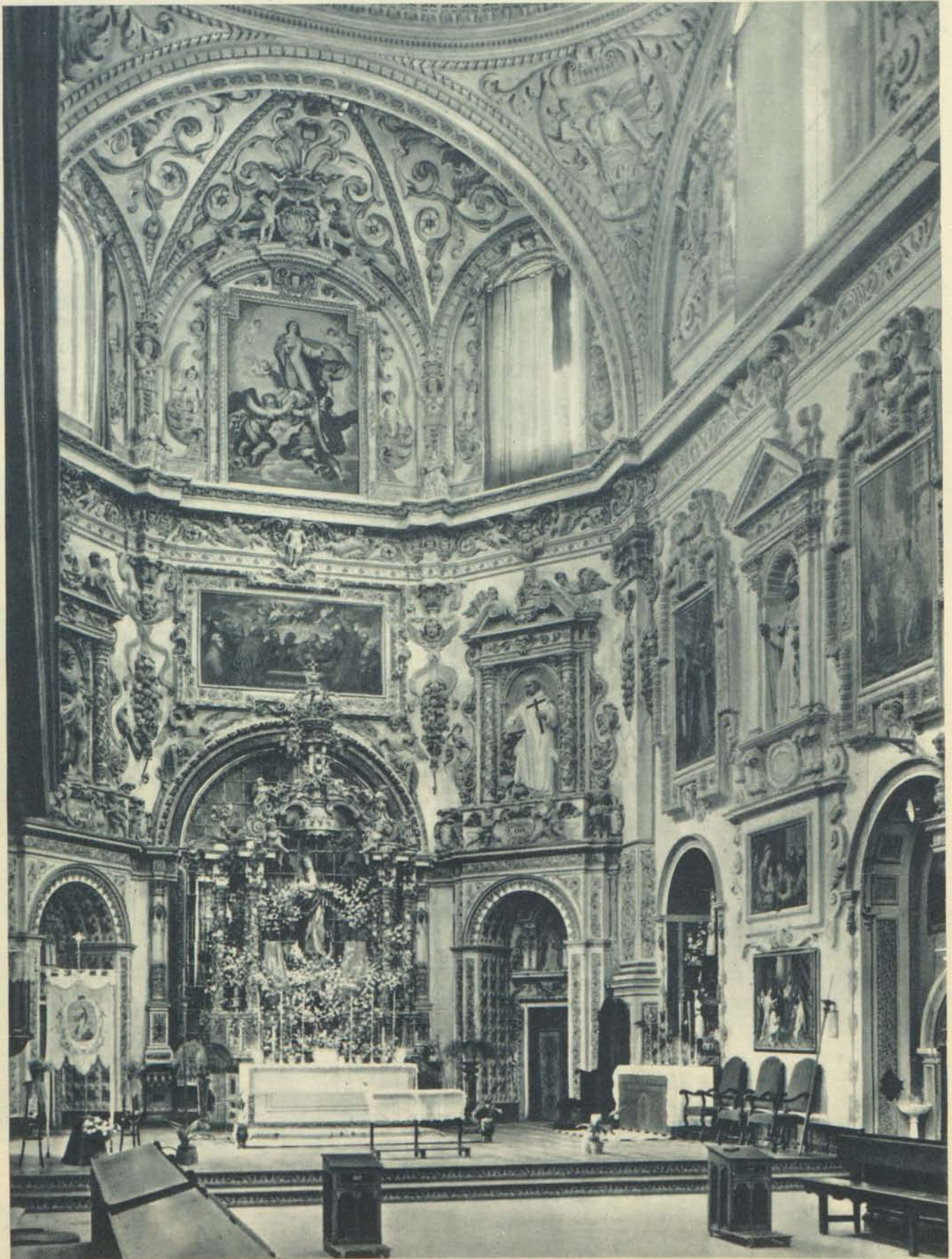
VICENTE VIUDES
«Suite de sonatas»
«El segoviano esquivo»

Realizados por Encarnación

SASTRERIA:

«El segoviano esquivo» y «Flamenco», por Barredo





CATEDRAL DE GRANADA

CAPILLA DE LOS REYES CATOLICOS

MISA «QUAERAMUS CUM PASTORIBUS»

AGRUPACION CORAL DE CAMARA DE BILBAO

CONMEMORACION DEL CENTENARIO

DE

CRISTOBAL MORALES

† 14 de junio de 1553

Pocos sitios mejores que la capilla de los Reyes Católicos y cerca de una exposición de Zurbaranes para hacer la conmemoración del IV centenario de la muerte de Cristóbal Morales. En estos días se publica, en edición perfecta, el libro de las Misas del compositor, precedido por el acopio de cuantos datos han podido hallarse sobre su vida. Lo que interesa, dentro del marco de los festivales de Granada, es destacar en la música de Morales lo que tiene de significación para la música europea y la española de su tiempo. Lo primero, no separar y hacer de esta música un capítulo del «expresivismo español»: precisamente cuando Morales muere comienza la gloriosa y sacrificada soledad de la cultura española, que hará de Tomás Luis de Victoria, a pesar de su perfecta filiación europea, un músico aparte. La cultura española, hasta que la escisión religiosa de Europa aparece como irremediable, asimila sin esfuerzo y sin mengua de originalidad el espíritu europeo; no es lo menos bello de lo que llamaríamos «política cultural» de los Reyes Católicos. El cuidado y empuje a las traducciones, y ahí está, por ejemplo, la prehistoria de lo que será después la poderosa y singularísima mística española. Este es el caso de la música de Morales: la parte central de su vida se verifica en Roma y en la Capilla Sixtina como cabeza de los «cantores» españoles. Normalmente trabaja en el estilo que lo mejor del humanismo había pedido a la polifonía: aprovechar la inmensa aportación técnica de los contrapuntistas francoflamencos, pero clarificada en concisión, brevedad, alegría y una pizca leve y singular de aire popular, en el sentido que lo popular tiene en el Renacimiento y que después será cosa bien distinta. Incluso antes de las limitaciones impuestas por el Concilio de Trento, que dejan de serlo para conver-

tirse en medida de lo perfecto gracias al genio de Palestrina.

En ese ambiente, en el ambiente de ese estilo, la música polifónica de Morales—casi toda ella religiosa—es familiar y triunfadora en Roma y en toda Europa. Morales, que muere no viejo, se ausenta muy frecuentemente de Roma: hacia los españoles de Nápoles y hacia la misma España. ¿Enfermedad y nostalgia a la vez? El que Morales no compusiese casi música profana le pone en la frontera de lo que va a ser después la música de Victoria. Y es que cuando Morales se retira a España y cambia y duda entre Toledo, Marchena y otras ciudades andaluzas, España está en el comienzo de su giro decisivo. Puntas de esa poderosa melancolía asoman ya en algunos motetes de Morales, como también asoman en trozos alegres de sus Misas lejanos perfumes, cuya fuente podría estar en la música que nos hace feliz del «Cancionero de Palacio»: popularismo que nada tiene que ver con lo pintoresco, popularismo de aves, álanos y fuentecillas. Todo eso sin separarse de la gloria, sin fórmula y sin rutina, de un estilo acabadamente romano, europeo. Cuando se oyera esta música en Granada lo que valía de verdad era lo europeo; la calidad española se daba sin añadidura porque España era protagonista de esa Europa. La Misa «Quaeramus cum pastoribus»—basada, según costumbre de la época, en un motete navideño de Mouton—llega ahora a Granada. Y no viene mal recordar que esta música era de las que Manuel de Falla quería más y sabía mejor y allí señalaba después del «concierto» como una de las fuentes necesarias y generales de una música española sobre una tierra con alas.

FEDERICO SOPENA

PALACIO ARABE

RECITAL DE ARPA

POR

NICANOR ZABALETA

PRIMERA PARTE

«SUITE EN SOL MAYOR»	HAENDEL
Allemande.	
Allegro.	
Courante.	
Menuetto.	
Giga.	
«PAVANA Y SU GLOSA» (siglo XVI)	A. DE CABEZÓN
«ROMANCE» (siglo XVI)	P. PALERO
«HACHAS» (siglo XVII)	RUIZ DE RIBAYAZ
«DOS SONATAS»	D. SCARLATTI

SEGUNDA PARTE

«SONATA» (1939)	HINDEMITH
Moderadamente rápido.	
Muy lento.	
Vivo.	
«SONATA VASCA»	F. MADINA
Allegro.	
Menuetto.	
Toccatá.	

TERCERA PARTE

«PRELUDIO»	PROKOFIEFF
«IMPROMPTU», op. 21	A. ROUSSEL
«DIVERTIMENTO» (α la española)	A. CAPLET

Si la historia de Anfión, que encontró el famoso caparazón de tortuga con los nervios todavía tensos, y con ello hizo la primera cítara, es verdad, el arpa—hermana de la cítara—es el más antiguo instrumento musical del mundo de Occidente. En efecto, encontramos pinturas de arpas en las tumbas egipcias de la IV dinastía (3000 y 4000 años antes de Cristo) y en los bajorrelieves asirios y babilónicos y fenicios de la misma época. Si no es el arpa «moderna» (con los pedales «a doppio scappamento»), las características generales son las mismas del arpa de hoy; es decir, que el instrumento ha nacido casi perfecto.

La Biblia nos dice que el rey David tocaba el arpa, y nos informa de la importancia de este instrumento en el ceremonial religioso; y es también conocida la importancia que tenía en la música griega y romana; es decir, que el arpa moderna puede hacer gala de una línea genealógica más antigua que cualquier otro instrumento.

Después encontramos el arpa, en los siglos X, XI y XII, como instrumento favorito de los bardos irlandeses, y un poco más tarde (con la «vielle»), de los trovadores del norte de Francia. Aun en las épocas de las que los historiadores no dicen nada, el arpa debía de ser cultivada como instrumento aristocrático. Sabemos de la gloria de un «Orazio dell'Arpa», en el siglo XVI, en Italia; Monteverdi la emplea en la orquesta de su «Orfeo» (1608)...

Pero es necesario llegar al siglo XVIII para que el arpa sea cultivada como instrumento «de salón»; en el siglo XVIII, casi todas las niñas de la aristocracia tocan el arpa, y dicho instrumento está tan difundido como lo está hoy el piano. El arpa presidía el salón de música de todos los palacios, y se encuentra en muchas casas, tanto más cuanto su forma elegante y hermosa constituía un elemento decorativo verdaderamente insustituible.

Pero fueron los poetas románticos quienes glorificaron el arpa como nadie lo hiciera antes; por su forma—que recuerda la del ala—, por su calidad de sonido y las posibilidades únicas que este instrumento ofrecía al compositor y al intérprete, definieron el arpa como «instrumento angelical», digno de los ángeles y de ser tocado en el paraíso (concepción verdaderamente romántica y literaria, porque los pintores antiguos habían pintado ángeles tocando el violín, la flauta, la viola de gamba, la trompeta..., hasta el trombón; jamás el arpa; alguna vez, rara vez, la cítara).

Con los músicos románticos, el arpa ya forma parte de la orquesta moderna; pero es muy singular que el músico romántico—hecha excepción para los «glissandos»—no sabe explotar todas las posibilidades de color sonoro que el instrumento ofrece, y trata el arpa casi como un piano sin teclado.

Serán los músicos franceses de nuestra época—y ante todos, Debussy y Ravel—quienes nos revelarán la riquísima paleta de sonidos y posibilidades expresivas del arpa y harán de ésta un instrumento verdaderamente «angelical», y dotado de una personalidad propia, que los músicos de hoy—probablemente sin razón—parecen haber olvidado.

El concierto del día 22 presenta dos composiciones igualmente interesantes desde el punto de vista musical, pero muy distintas en el modo de tratar el arpa: en clásico, Mozart la trata como un piano sin teclado, con una escritura limpia, exacta, precisa, como un dibujo de sencillo perfil; en moderno, Ravel explota todas las posibilidades del instrumento: alternativamente, instrumento de color, instrumento cantante, instrumento armónico... Dos mundos diversos e igualmente legítimos

CUANDO los músicos que componen llegan a una madurez y concreción extremas en su arte, parece llegada la hora del cuarteto de cuerda, de esa forma «quintaesenciada y sintética» cuya unidad le hace parecerse a un bloque ingrávito y con inmaterial destino.

Este género de música, que las Cortes centroeuropeas cultivaron para su goce íntimo, va a tomar cuerpo ahora en un marco que pudiera parecer extraño: el Patio de los Leones de la Alhambra granadina. Y, sin embargo, esta arquitectura refinadísima, sutil, con adornos como de encaje, es seguro que ha de convenir al cuarteto, entre otras razones, por representar la depuración de una cultura de primer rango, por la intimidad de su recinto, por sus dimensiones y porque cambiar el hilo de agua de una fuente por un hilo de música que brota de cuatro instrumentos puede ser una transición hasta natural y lógica.

Es bien sabido que el cuarteto es la forma soñada en la música. Forma pura y completa, que es como una ideal conversación de ejemplar cortesanía entre cuatro instrumentos. En ella ninguno hace escabel de los otros para destacar; se apoyan entre sí para resaltar la voz del que expresa el pensamiento común. Preguntas y respuestas brotan sin atropello, como imaginamos hoy que sería un diálogo dieciochesco entre grandes y nobles señores.

Nadie le disputa al cuarteto de cuerda el hallazgo de bellezas y de intensas emociones, que lo sitúan entre las preferencias de los mejores gustadores de la música.

El cuarteto Végh interpreta en esta ocasión obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms y Debussy. Casi puede decirse—con exclusión, claro está, de nuestros estrictamente contemporáneos—que es un poco la historia del cuarteto, pues si antes de Haydn aparece Van Malder, la importancia, haciendo caso omiso de las fechas, la acapara el primero.

Mozart, más tarde, es otra gran columna. Después, Beethoven. Cuando su piano no le basta y precisa la emoción y el calor de otras voces más trágicas o tiernas, se refugia en el cuarteto de cuerda, que es, por otra parte, el mejor asilo de su inspiración, profunda y elevada a un tiempo, de sus últimos años.

Posiblemente a ningún otro instrumento ha confiado Beethoven sus secretos como a ese conjunto breve de dos violines, viola y violoncello.

Otro gran nombre de la música cuartetística es el de Brahms, el filósofo honesto y reposado que se expresaba en sonoridades.

Finalmente, Claudio Debussy, a quien es grato soñarlo desde esta Granada que él soñó desde el otro lado del Bidasoa.

LUNES, 22 DE JUNIO

A LAS SIETE DE LA TARDE

PALACIO ARABE
CUARTETO VÉGH

PRIMERA PARTE

- «CUARTETO EN FA MENOR», op. 95 (Serioso) BEETHOVEN
- I. Allegro con brio.
 - II. Allegretto ma non troppo.
 - III. Allegro assai vivace ma serioso.
 - IV. Larghetto espressivo. Allegretto agitato.

SEGUNDA PARTE

- «CUARTETO EN SOL MENOR», op. 10 DEBUSSY
- I. Animé et très décidé.
 - II. Assez vif et bien rythmé.
 - III. Andantino doucement expresif.
 - IV. Très modéré. Très animé.

TERCERA PARTE

- «CUARTETO EN FA MAYOR», op. 3, n.º 5 (Serenatas) HAYDN
- I. Presto.
 - II. Andante cantabile.
 - III. Menuetto.
 - IV. Scherzando.

JUEVES, 25 DE JUNIO

A LAS ONCE DE LA NOCHE

PALACIO DE CARLOS V
CUARTETO VÉGH

PRIMERA PARTE

- «CUARTETO EN RE MAYOR», op. 18, n.º 3 ... BEETHOVEN
- I. Allegro.
 - II. Andante con moto.
 - III. Allegro.
 - IV. Presto.

SEGUNDA PARTE

- «CUARTETO EN DO MENOR», op. 51, n.º 1 ... BRAHMS
- I. Allegro.
 - II. Romanza. Poco adagio.
 - III. Allegretto molto moderato e comodo.
 - IV. Allegro.

TERCERA PARTE

- «CUARTETO EN SOL MAYOR», K. W. 387 ... MOZART
- I. Allegro vivace assai.
 - II. Menuetto allegretto.
 - III. Andante cantabile.
 - IV. Molto allegro.

Violín primero: SÁNDOR VÉGH
Violín segundo: SÁNDOR ZOLDY
Viola: GEORG JANZER
Violoncello: PAUL SZÁBO

PALACIO DE CARLOS V

Orquesta de Cámara de la Orquesta Nacional

DIRECTOR: ATAULFO ARGENTA

PRIMERA PARTE

«SERENATA NOCTURNA, EN SOL MAYOR». MOZART

- I. Allegro.
- II. Romanza.
- III. Menuetto.
- IV. Rondò. Allegro.

«CONCERTOS NUMS. 6, 5 y 3 DE LA OP. 10». VIVALDI

(Para flauta y orquesta.)

Núm. 6, en sol mayor.

- Allegro. Largo.
Allegro.

Núm. 5, en fa mayor: «Las sordinas».

- Allegro ma non tanto. Largo cantabile.
Allegro.

Núm. 3, en re mayor: «El jilguero».

- Allegro. Cantabile.
Allegro.

Solista: JEAN-PIERRE RAMPAL

«SERENATA NOCTURNA, EN SOL MAYOR»

MOZART

«Serenata», en el siglo XVIII, era una composición musical destinada para su ejecución al aire libre. Constaba de un relativo número de piezas, a voluntad del compositor, y, al principio, fué escrita para instrumentos de madera y de metal, porque se creía que las cuerdas no eran muy indicadas para una ejecución al aire libre. Más tarde, a la madera y al metal se unió la cuerda, y, tal vez, la voz humana. Pero el carácter de la «serenata» era de música instrumental, y la forma de las piezas que la componían—marcha (generalmente, al comienzo y al final), formas de danza, aria instrumental, etc.—era dejada al albedrío del compositor. Casi todos los grandes compositores del siglo XVIII escribieron «serenades» de forma y carácter muy diversos—y algunas son verdaderas obras maestras—: Mozart, Haydn, el mismo Beethoven, y más tarde, hacia fines del siglo XIX, Brahms. La «Serenata nocturna», de Mozart, que inicia el concierto de esta noche, escrita para cuerda sola, es una pequeña obra maestra y un modelo de este género de música, tan difundido y apreciado en el siglo XVIII, de cuya sensibilidad constituye una expresión característica y exacta.

«CONCERTOS NUMS. 6, 5 Y 3 DE LA OP. 10»

VIVALDI

Los «Concertos para flauta y orquesta» de Antonio Vivaldi (1675-1741) figuran entre los 250 conciertos para toda clase de instrumentos solistas que el prodigioso músico veneciano legó a la posteridad. Vivaldi, olvidado durante casi dos siglos y reivindicado por la crítica histórica moderna, es uno de los músicos que verdaderamente han creado su obra para el porvenir. Plasticidad incisiva de los temas, valor dramático y expresivo de la elaboración, continuidad de inspiración y unidad formal de cada movimiento, son las cualidades de sus «concertos», tan apreciados por J. S. Bach. A estas cualidades es necesario añadir una invención musical, llena de vida y casi inagotable; una realización perfecta, la vivacidad polifónica de los «allegri» y la lírica expansión melódica de los «adagi» que sólo pertenecen a este gran músico. Son estas cualidades las que han hecho que Vivaldi llegue a ser un modelo ideal para muchos músicos de hoy.

SEGUNDA PARTE

«INTRODUCCION Y ALLEGRO» RAVEL

(Para arpa y orquesta.)

Solista: NICANOR ZABALETA

«CONCERTO PARA FLAUTA Y ARPA».

K. W. 299 MOZART

I. Allegro.

II. Andantino.

III. Rondò.

Solistas: JEAN-PIERRE RAMPAL

y NICANOR ZABALETA

«INTRODUCCION Y ALLEGRO»

RAVEL

La «Introducción y allegro» para arpa solista, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda (que a veces se duplica), fué compuesto por Maurice Ravel en 1906. La forma es la de un «allegro de sonata», precedido de una introducción. Dos temas principales—uno, cantado con gran serenidad, expuesto al comienzo del «allegro» por el arpa; el otro (que aparece al iniciarse la introducción), en terceras, de una atmósfera vagamente tristanizante, expuesto por flauta y clarinete—constituyen todo el material temático de esta composición. La única, en toda la producción de Ravel, que revela sin ironía un sentido verdaderamente romántico y en la cual el compositor explota, con una habilidad incomparable, todas las posibilidades expresivas de sus siete instrumentos, creando una espléndida «fantasía» musical, que, después de casi medio siglo de su creación, no ha perdido nada de su encanto.

«CONCERTO PARA FLAUTA, ARPA Y ORQUESTA»

MOZART

El «Concerto para flauta, arpa y orquesta», compuesto por Mozart en el verano de 1778, fué escrito para el conde Von Guines, embajador en París, quien era un magnífico flautista «dilettante», y para su hija, que tocaba el arpa con verdadero arte. Este «concerto» es una de las creaciones más perfectas, elegantes y agradables de Mozart: una auténtica obra maestra. Y es, además, el único ejemplo que tenemos de lo que era el «concerto de salón» en el siglo XVIII; porque no se trata de un «concerto» de gran virtuosismo; si la flauta y el arpa son los protagonistas, el carácter y el estilo de su discurso musical no es ni «concertante» ni de altos vuelos virtuosistas; tiene el justo medio. Es como una conversación entre dos señores de la aristocracia, en la cual toman parte otros señores más discretamente—los instrumentos de la orquesta—; una conversación llena de vivacidad, aguda, ingeniosa, en el primer «allegro» y en el «rondò» final; llena de poesía, un poco arcádica y pastoral, en el delicioso y exquisito «andantino». Concierto de salón, hemos dicho, y para mejor comprender su verdadera naturaleza, necesitaríase imaginarlo interpretado por dos «dilettanti» (que sean verdaderos artistas), con una muy pequeña orquesta, en un salón del siglo XVIII, ante unos cuantos amigos congregados para escuchar «en familia» una música nueva, íntima y discreta.

DOMENICO DE PAOLI

BELLEZA Y MUSICA EN GRANADA

¿SERÁ Granada la ciudad más bella de España? Una ciudad puede ser bella de muchas maneras: por dentro, por fuera, bella para contemplada, bella por lo que contempla. Siendo Granada bellísima por dentro, otras ciudades españolas pueden igualarla y acaso vencerla en pureza, gracia, aroma o perfección de barrios, rincones o monumentos. Pero como joya de un paisaje, unida y derramada, con mirador de sí misma, y sus vistas al fondo, con espejeos y diedros y biombos de hermosura, yo no sé de ninguna otra que pueda comparársela.

Granada, por altitud, frondosidad, verdor, es como el Norte del Sur. Norte en el Sur, pues la delgadez del aire, la vegetación, la compañía inmaculada de la nieve—blanca, azul, rosa o violeta, según la hora y el rayo—, elevan a la peraltada Granada a una emoción y a un sueño milagrosamente inscrito en su naturaleza meridional y andaluza.

Pero ¿qué más, si hasta el nombre y los nombres granadinos son ya anticipo y cifra y cruce de bellezas? Pensad, por ejemplo, en las flautas y violines de la palabra «Albayzin» o en las arpas y guitarras que vibran al suave soplo de la palabra «Alhambra». Y ¿qué diríamos de la palabra «carmen», con su gracioso plural «cármenes»? Cuando a un poeta español se le ocurrió fundar y bautizar una revista chica de poesía española, atribuyó a inspiración divina hallar este nombre de «Carmen», encrucijada de bellezas latinas, árabes y cristianas, musicales y poéticas, nombre que es a la vez poema y jardín y mujer, clasicismo y romanticismo. La misma palabra «Granada» es otro acertijo, otra confabulación de acepciones, sentidos y colores, sabores y fragancias. Permite paronomasias felices, como aquella de la conquista: «Granada es Granada», y autoriza emblemas tan decorativos e imperiales como el de la fruta que preside y simboliza los destinos de la ciudad y de su reino. Fruta o fruto, porque la naranja o la manzana son inequívocamente frutas, pero la granada es más bien un fruto y parece que la disminuimos de categoría si no le otorgamos el privilegio de ese tratamiento respetuoso y virilizado. Que un simple participio sirva de nombre antonomástico al fruto de los granos de sangre luminosa y a la ciudad de Isabel y Fernando, es una de las grandes maravillas de la lengua española.

Pronunciando la palabra «Granada», tan abierta, rezumante e iluminada, se nos hace la boca agua y, mejor, mosto y vino de granadas, zumo y joya granadina. La palabra «Granada» es ya por sí sola poesía y música, a condición de pronunciarla a la castellana, con sus tres sílabas: «Granada», porque los ultragranadinos, que la espachurrean diciendo «Granáa», no saben lo que se dicen.

Tan poética y musical es la palabra, que un poeta en prosa nos dejó la más maravillosa descripción y panegírico del fruto como símbolo de la fe, y este poeta es un hijo de la tierra, que de ella hereda el nombre, Fray Luis de Granada. Y hasta uno de los más hondos músicos españoles, como en inocente homenaje a la ciudad que había de inspirarle zamboras y morisquerías, hubo de llamarse aproximadamente, Enrique Granados.

Granada y la Música. Música inspirada en Granada y música de músicos granadinos, la conservamos, por lo menos, del siglo xv, en el cancionero y romancero. Y del siglo xvi y xvii son los vihuelistas y polifonistas. Música de la pérdida de Alhambra y del romance de Abenámbar. Música del «Del-fín» del granadino Luis de Narváez. Música de clave y guitarra, de danza cortesana y baile popular del xviii, y de la España pintoresca y romántica. Y luego las Alhambras burguesas y seudoorientales de Bretón y Chapí, hermanas en concepción e ingenuidad evocadora de los versos de Zorrilla. Y música, poética y «jonda», de Joaquín Turina, sevillano que sabe rendir su homenaje a la rival de la alta Andalucía. Y músicas soñadas de Manuel de Falla, jardines del Generalife todavía no gozados, y cuando ya los vió, los vivió y habitó los bosques y laderas de la Alhambra y la Antequeruela, sus músicas—siempre el sueño distante—de la España austera, quijotesca, castellana, nacidas en la intimidad de su retiro granadino.

Y por encima de las músicas de los hombres, las de las hojas, los pájaros, las aguas. Recordémoslo con un terceto incomparable del mayor poeta exaltador de Granada, Lope de Vega:

Las acequias, que en cárdenas pizarras
parece que destilan dulcemente
la nieve de las altas Alpujarras.

GERARDO DIEGO



PALACIO DE CARLOS V

ORQUESTA NACIONAL

DIRECTOR: JEAN MARTINON

PRIMERA PARTE

- «OBERON» (obertura) WEBER
- «PRIMERA SINFONIA, EN SI BEMOL MAYOR», op. 38 SCHUMANN
- I. Andante un poco maestoso. Allegro molto vivace.
 - II. Larghetto.
 - III. Scherzo. Molto vivace.
 - IV. Allegro animato e grazioso.

SEGUNDA PARTE

- «SCHEHEREZADE» RIMSKY KORSAKOFF
- I. El mar y la nave.
 - II. El cuento del Príncipe Kalender.
 - III. El Príncipe y la Princesa.
 - IV. Fiesta en Bagdad. La nave sumergida.

«OBERON» (OBERTURA)
WEBER

CARLOS María von Weber estriba sus pies de compositor, para dar un salto a la fama, en tres obras universalmente conocidas: «Freischütz», «Euryanthe» y «Oberon».

«Oberon» fué estrenado en Londres en 1826, poco antes que el hilo vital de su autor se cortase, y está inspirado en el sentimiento que anima a la literatura germánica en los comienzos del siglo XIX. Esa época en que se colocan los primeros jalones del intercambio del artista con la naturaleza.

El rumor de interminables regiones de abetos, mezclado con el lento discurrir de los ríos germánicos; una atmósfera aisladora de lo circundante, castillos medievales, todo se funde en el «Oberon», de Weber, que es uno de los músicos que mejor han sabido recoger la poesía de su patria en sonoridades.

Pertenece el libro de «Oberon», que Weber musicó, al género fantástico de las baladas alemanas. La llamada a los espíritus románticos del «enano» con su cuerno agiganta su figura para convertirla en verdadera montaña de la producción sinfónica de comienzos del pasado siglo.

«PRIMERA SINFONIA, EN SI BEMOL MAYOR»,
OP. 38
SCHUMANN

Los días del año 1840 los dedica Schumann a componer «lieders»; el 12 de septiembre lo destina para celebrar su matrimonio con Clara Wieck. En enero del siguiente, 1841, exactamente el 20, comienza su «Primera sinfonía, en si bemol mayor», op. 38.

Escribe cuando comienza el crepúsculo y cesa en su trabajo cuando le sorprende el alba. Al amanecer el día 20 de febrero fecha y firma la partitura de esta obra, que ha tardado treinta noches en componer.

Después del año del canto, viene este de la orquesta y de la sinfonía. Todavía no ha cumplido los treinta y uno, primavera de toda vida, para él también de su obra y de sus amores con Clara. A esta sinfonía en si bemol mayor le da el título de la estación en que el gris se transforma en azul.

Mendelssohn, feliz de ver al delicado miniaturista volverse hacia las grandes formas de la pintura musical, dirige, en un concierto público, la nueva obra orquestal de Schumann el 20 de marzo, y si la crítica fué vacilante, incluso en su propia revista, Schumann escribió a Kossmaly que «su sinfonía había sido recibida por el público como ninguna otra después de las de Beethoven».

Un desbordamiento de felicidad le ha hecho saltar de la música íntima del «lied» a esta otra brillante y exterior de la orquesta. Los trabajos al minio se han convertido en grandes decoraciones al fresco.

Comienza la «Primera sinfonía, en si bemol mayor» con un anuncio triunfal de trompas y trompetas, que la orquesta sostiene y desarrolla por sus armonías aceleradas y potentes en el primer motivo. Un segundo, de una gracia simple, está expuesto por la madera, flexible y ligero, que va a perderse para dar paso a los primeros compases del tema; surge una multitud de nuevos motivos, serenos unos, sombríos otros. Luego la calma, el «largo»: un solo tema, una melodía schumaniana tan característica, que pudiera figurar en cualquiera de las páginas de notas con destino a sus «fantasías». De esta melodía, como de casi todas las suyas, se desprende un cierto temblor, angustia, una ligera torsión, que al mismo tiempo es dulcemente suave, diversificada por los timbres de los instrumentos—violines, violoncellos, madera y trombones—por los que pasa; en seguida un «scherzo», breve y vigorosamente ritmado; dos «tríos», figurados los dos—el uno, por el movimiento; el otro, por la armonía—, y aparece el tema principal del «allegro», cuyo motivo base desarrolla el tema, que está en fa mayor, del fin del primer movimiento; danza rápida, ligera, donde la exuberancia se tiñe a menudo de tristeza, hasta que definitivamente se llena de la claridad y del triunfo de la alegría primaveral.

La «Primera sinfonía» de Schumann es una obra lograda, pese a algunas imperfecciones que una crítica escolástica y severa pueda señalar. Su be-

lleza la hace triunfar, y es una muestra de que Schumann poseía la técnica de la orquesta casi en el mismo grado que la del piano.

«SCHEHEREZADE»
RIMSKY KORSAKOFF

La intención de Rimsky al componer «Scheherezade» fué, según su propia confesión, dar una serie de figuras como de caleidoscopio y escenas orientales, y con este proyecto y algunos apuntes se trasladada, en el verano de 1888, a las orillas del lago Tschereemenez.

El plan de la obra fué, desde un principio, el que Rimsky dió a la imprenta, y sólo un momento pensó que los títulos fuesen: preludeo, balada, adagio y final. Fué Liadoff y otros amigos quienes le aconsejaron respetar «El mar y la barca de Simbad», «El fantástico relato del Príncipe Kalender», «El Príncipe y la Princesa», «Fiesta en Bagdad» y «El buque que se estrella contra las rocas».

Rimsky no usa aquí verdaderos «leit-motiven» asociados a la idea poética; son sólo materia estrictamente musical útil para la elaboración sinfónica, que se repiten varias veces en el curso de la obra.

Para expresar caracteres o ambientes diferentes, aparecen cada vez con distinto matiz, y Rimsky hace que los temas correspondan siempre a figuras y escenas o acciones distintas, y así, el tema que sirve para pintar al sultán Schahariar, brutal y autoritario, aparece más tarde en el relato del Príncipe Kalender, quien ninguna relación tiene con aquél.

Acaso donde Rimsky permanece más fiel y mantiene el tema con un sentido más concreto es cuando de Scheherezade se trata. La dulce voz de la sultana está expresada por el violín a solo. El tema es bello, y es el segundo que aparece en la obra, para contrastar, por su voluptuosidad acariciante, con el primero, que dibuja el alma de Schahariar.

A la «suite» sinfónica la llamó «Scheherezade», porque rápidamente se asocia este nombre con el esplendor oriental y con «Las mil y una noches», y también, sin duda, porque todos los cuentos son relatados por la misma persona.

En las partituras modernas aparece el siguiente programa: «El sultán Schahariar, persuadido de la falsedad y de la infidelidad de las mujeres, juró dar muerte a cada una de sus esposas después de la primera noche. La sultana Scheherezade salvó su vida interesándole con cuentos que duraron mil y una noches. Cogido por la curiosidad, el sultán aplazaba un día y otro el suplicio de su mujer, para terminar con la renuncia de su sanguinaria idea.

Muchas maravillas contó «Scheherezade», y para sus narraciones pidió a los poetas sus versos y a las canciones populares sus palabras, e intercaló entre ellos cuentos y aventuras.»

En San Petersburgo se estrenó «Scheherezade» en la temporada de 1888-89. Su gran popularidad nació después, cuando Sergio Diaghileff la llevó al «ballet»

PALACIO DE CARLOS V
ORQUESTA NACIONAL

DIRECTOR: JEAN MARTINON

PRIMERA PARTE

- «SEGUNDA SINFONIA, EN RE MAYOR» BRAHMS
- I. Allegro non troppo.
 - II. Adagio non troppo.
 - III. Allegretto grazioso quasi andantino.
 - IV. Finale. Allegro con spirito.

SEGUNDA PARTE

- «EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO» MENDELSSOHN
- I. Obertura.
 - II. Nocturno.
 - III. Scherzo.
- «EL APRENDIZ DE BRUJO» DUKAS

«SEGUNDA SINFONIA, EN RE MAYOR»
JOHANNES BRAHMS

ENTRE la producción sinfónica de Brahms, la «Segunda sinfonía» ejerce las veces de una dulce ofrenda en que se recogen los sentimientos vitales, las tonificantes impresiones que la naturaleza despierta. Luego de la eclosión dramática, tremenda, de la «Primera sinfonía», palpita en la que hoy se interpreta—ninguna de las suscritas por el compositor hamburgués, más adecuada para el marco y las circunstancias—una emoción serena, un optimismo, que, sin embargo, sólo estalla en el «allegro» postrero, ya que antes se baña por halos de

ternura y delicadeza, de humor contenido y lirismo en las frases, arropadas por una instrumentación de singular delicadeza. Esa virtud—la calidad, la dulzura—podría ser la «constante» de la obra: de la introducción sutil y la frase romántica de los cellos, de la noble melodía que gustamos en el «adagio non troppo», del pastoril cántico desplegado por el oboe en el «allegretto», con períodos de mendelssohniana elegancia...

Brahms atraviesa, cuando escribe la sinfonía, por etapas amables; gasta bromas sobre una obra cuyo desenfreno y juvenil impulso exagera. Quedan testimonios—cartas a su editor, Fritz Simrok, a Clara

Schumann, a Frau Herzogenberg—: «Los músicos tocan aquí mi obra con brazalete de crespón negro, pues tan triste suena.» «La nueva sinfonía es tan melancólica, que usted no podrá soportarla. Nunca he escrito cosa más triste; creo que la partitura debe salir enlutada...»

En el primer tiempo—«allegro non troppo»—se nos ofrece, desde los comienzos, un motivo de cuatro notas que juega papel preponderante. Después de una intervención de los trombones con que se cierra el brevísimo período que sirve de introducción, el canto lírico de los violoncellos califica, sin que atisbos de lucha, presencias de pasionales efluvios, puedan alterar el carácter del movimiento.

El «adagio non troppo» presenta un dulce tono de elegía y un clima de pesimismo contrapesado por el breve intermedio lírico. Constituye, en conjunto, una hermosa muestra del Brahms melodista, que se regala y nos regala con frases que parecen sin fin y se desarrollan con una lógica pasmosa.

El «allegretto», de corte clásico y poética intención, sirve, con su despliegue sonriente, para que lleguemos a la contagiosa, restallante pujanza del «allegro con spirito», que, si en algún período cobra tono majestuoso, cede al desenfrenado afán rítmico del final, cuya coda es de suma eficacia.

La obra fué estrenada por la Filarmónica de Viena el 30 de diciembre de 1877 y dirigida por Hans Ritter. El éxito inicial resultó ya, como siempre luego, muy grande.

«EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO» FELIX MENDELSSOHN

La inspiración de Shakespeare mueve, estimula, con fuerza singular a Félix Mendelssohn. «El sueño de una noche de verano» alcanza, en música, las medidas que su gracia, vuelo, optimismo, fantasía y primor espontáneo merecen.

A los diecisiete años, Mendelssohn compone la obertura. Sólo quince más tarde termina la «suite», que, al margen de los fines de ilustración y glosa, tiene un valor de pura música, de que son buen ejemplo los tres números ahora seleccionados.

Perfecta de trazo, sin una vacilación, la obertura. Más que obertura: poema en que culminan los afa- nes románticos y la perfección formal—virtud que, en otro sentido, cabría también resaltar en Brahms—, la intención descriptivista y el mensaje poético. Nace y muere la página con suaves acordes expectantes, que desencadenan un afiligranado tejido sonoro de la cuerda. La imitación jamás recae en transportes

vulgares. Se percibe que el gran maestro, capaz de conseguir obra tan justa—«el perfecto notario», sambenito mendelssohniano—, tiene limpia la mirada, joven el espíritu.

El «nocturno» responde a la designación. Canta el trompa la serena frase, comenta la cuerda; por un instante se apuntan, para desvanecerse pronto, despliegues pasionales. Y siempre queda en la atmósfera una sensación de irrealidad, un perfume lírico apto para la evasión y el ensueño.

El «scherzo» precede a las escenas fantásticas de la noche de San Juan. La flauta inicia y rubrica, con arabescos sutiles; todo en la orquesta es alado, y al encanto de frase y pulcritud de medios se unen la justeza de proporciones y el talismán de una instrumentación insuperable. Es—utilicemos frases de felicidad suma—«la danza de los elfos y las sílfides, y también, ¿por qué no?, de las moscas, de las abejas y de las libélulas. Es la música del aire, de sus movimientos, apenas perceptibles; de su luz y sus cambiantes colores».

«EL APRENDIZ DE BRUJO» PAUL DUKAS

Si la obertura de «El sueño de una noche de verano» alcanza despliegues poemáticos, también como poema sinfónico habríamos de calificar el monumental «scherzo» de Dukas «El aprendiz de brujo».

La balada de Goethe, cuya reproducción literal veda el espacio, nos habla del pequeño y atrevido aprendiz que, en ausencia de su amo, «juega a brujo». Sus conocimientos llegan hasta conseguir que una escoba le traiga, fiel a sus indicaciones, agua. Pero las órdenes se cumplen con excesiva presteza. El agua es ya un enemigo peligroso. Las frases merced a las cuales puede renacer la calma se olvidaron. El procedimiento de partir en dos la escoba no hace sino duplicar los males. El agua sube de nivel, cobra fuerza torrencial. Cuando la angustia llega al paroxismo, aparece el brujo y, con una palabra, vuelve todo a la normalidad. El poema tiene su coda—la moraleja musical—y su rúbrica rotunda.

El dinamismo, la vitalidad sonora, la plenitud de recursos orquestales, la riqueza de logros armónicos, los contrastes de timbres, la fuerza descriptiva, la progresión y desarrollo, conseguidos de mano maestra en esta obra, justifican su popularidad universal y el hecho de que sea merced a ella por lo que Dukas afirma su nombre entre los fundamentales de la música francesa contemporánea.

ANTONIO FERNANDEZ-CID

LA MUSICA DE GRANADA

GRANADA tiene música hace más de seiscientos años. Lo que pasa es que sólo ahora, hace muy poquito, con un granadino fino en la Dirección General de Bellas Artes, ha tomado la cosa estado oficial. Pero música tenía Granada hace tiempo. La tenía hasta en el nombre. El nombre más dulce más bello y más gentil de la geografía española. Total: un vuelo de palomas, unas sonrisas, y de ahí nace el sueño de España abajo, en el corazón de Andalucía, donde el paisaje es más íntimo y se envuelve en una serenidad de siglos. Cañas de azúcar rondando el Mediterráneo y la sierra fríasima y nevada quebrándole al paisaje su perezosa vocación. Tenía que ser aquí, donde el aire es puro y esencial, transparente y limpísimo, donde la ternura árabe se enamorase de España con más profundidad que en parte alguna. De la Torre de Comares a la Silla del Moro, del Darro al Albaicín, corre en las tardes quietas y solemnes un rumor sigiloso henchido de recuerdos, de buena memoria, de amores, tristezas, aventuras y melancolías. Granada es sabia y todo está en lo hondo de sus valles hecho música por siglos de reposo y cortesía.

Hay tiempos, como aquellos agitados por el hondo oleaje de la Reconquista, que imprimen eterno carácter a una ciudad. A veces, un arco militar. A veces, un puente de líneas egregias. Aquí, la fábrica soberbia, majestuosa y bellísima de la Alhambra. Con aquella divisa que cabalgó los siglos XIV y XV, con aquel «No hay vencedor, sino Allah», crecieron, entre reverencias, torneos de cañas, romances caballerescos y amores a la luz de la luna, estos sorprendentes edificios, donde un gusto de categoría superior y máxima encuadró las exigencias del más delicado refinamiento de la época. Mármoles y arcos, cúpulas y yeserías, azulejos y maderas, tejieron sobre Granada la pura delicia del Patio de los Leones, el mirador de Daraxa o los arcos aristocráticos del Patio de la Alberca. Y el agua, el regalo del agua, fué introduciéndose como un elemento decorativo simplicísimo y dando al

conjunto esa peculiar blandura viva, huidiza, casi femenina, que traspasa las mañanas de primavera el inexperto corazón del visitante. Agua y flores. Flores enredándose entre las piedras, entre las risas y entre los rayos de sol. Flores protegiendo el secreto de Granada y muriendo dulcemente con las noches sorprendentes y heladas.

Bonita—como dijo Mozart de Viena—, bonita como un piano. Tenía que haber bajo todo esto, prolongándose hasta hoy, un humano latido capaz de empujar hasta nosotros, viva y temblorosa, la Granada de los prodigios. El primero que lo pensó se llamaba Manuel de Falla. Un hombre que acariciaba un teclado desde la atalaya de un «carmen» histórico. A veces, el piano callaba, dejando entrar los rumores de la ciudad y sus jardines. Nada o casi nada. Un grito lejano, un canto de pájaros porfiando sobre los naranjos, un rumor de agua misteriosa y escondida, y el silencio otra vez. Aquel hombre persiguió toda su vida el secreto de Granada. Aprendió palmo a palmo la geografía maravillosa de sus calles y sus plazas, contempló la corona del sol levantándose sobre los torreones y despertando a los ruseñores del Darro y, por fin, alcanzó las últimas manifestaciones humanas cargadas de magia, misterio y lejanía. «¿Qué quieres de mí, que hasta el agua que bebo licencia te ha de pedir?» Pero no todo era risa y palmas, coplas al viento y amor en voz baja. Aquel hombre lo adivinó y fué tenazmente persiguiendo la historia viva y auténtica que fuera capaz de injertarse en el corazón de Granada y cantar en arpegios solemnes la emoción del amor, brujo, misterioso y profundísimo. Desde entonces se le fué redondeando a Granada su costado musical. Ese que ahora, con la primavera columpiándose en el Patio de los Leones, se llena de aristocrática alegría al ver como le ponen música, oficialmente, a su luna, sus torres y sus leyendas.

JUEVES, 25 DE JUNIO

A LAS SIETE DE LA TARDE

PALACIO ARABE

RECITAL DE PIANO

POR

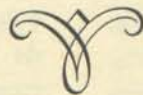
ALDO CICCOLINI

PRIMERA PARTE

- «TRES SONATAS» D. SCARLATTI
- «CUATRO PIEZAS PARA PIANO», op. 119 ... BRAHMS
- Intermezzo en si menor.
Intermezzo en mi menor.
Intermezzo en do mayor.
Rapsodia en mi bemol mayor.
- «SONATA EN SI MENOR», op. 58 CHOPIN
- Allegro maestoso.
Scherzo. Vivace.
Largo.
Finale. Presto.

SEGUNDA PARTE

- «ESCENAS DEL BOSQUE» SCHUMANN
- Llegada.—Cazador al acecho.—
Flores solitarias.—Lugar maldito.—Bello paisaje.—Albergue.—
El pájaro profeta.—Aire de caza.—Adiós.
- «RONDÓ CAPRICHOSO» F. MENDELSSOHN
- «LE TOMBEAU DE COUPERIN» RAVEL
- Preludio.—Fuga.—Forlana.—Rigodón.—Minueto.—Toccata.



PALACIO DE CARLOS V

ORQUESTA NACIONAL

DIRECTOR: ATAULFO ARGENTA

PRIMERA PARTE

«DON JUAN» (poema sinfónico)	MOZART
«CUARTO CONCIERTO EN SOL MAYOR», op. 58	BEETHOVEN
(Para piano y orquesta.)	
I. Allegro moderato.	
II. Andante con moto.	
III. Rondò. Vivace.	

Solista: ALDO CICCOLINI

SEGUNDA PARTE

«GOYESCAS»	GRANADOS
«EL ALBAICIN»	ALBÉNIZ
«EL SOMBRERO DE TRES PICOS» (1.ª y 2.ª suites)	FALLA
1.ª suite:	
a) Introducción. La tarde.	
b) Danza de la molinera (fandango).	
c) El corregidor.	
d) Las uvas.	
2.ª suite:	
a) Los vecinos.	
b) Danza del molinero (farruca).	
c) Danza final.	

«DON JUAN»
WOLFGANG A. MOZART

Los compositores románticos del siglo XIX acentuaron la conexión psicológica entre la obertura o el prelude de sus óperas y el contenido posterior de los fragmentos que las integraban. No obstante, Mozart se anuncia como precursor—¡en tantas cosas lo fué!—merced a la página con que abre el «Don Juan», que dió inesperado relieve al libreto de Lorenzo da Ponte.

La obertura consta de dos partes bien delimitadas: una introducción lenta, que emplea el dramático tema del Comendador—densas, graves notas de la cuerda y trombones—, y un «allegro» largamente desarrollado, con arreglo a los cánones de la época, en que se refleja la frivolidad y jactancia,

la simpatía, donaire y bullicioso impulso de un «Don Juan» calavera, que sólo con la muerte pagará sus culpas y hará posible que renazca la paz. Música, de todas formas, pura; sin argumento ni complicaciones de programa, sin literarios afanes. Bella, inspirada, fácil: con la facilidad que es talismán de los músicos geniales.

El «Don Juan» se estrenó, el 29 de octubre de 1787, en Praga. Se habla de que la obertura, aun no escrita la víspera, se compuso en la noche; de que Mozart se durmió sobre los papeles, mas sólo cuando hubo concluído su obra. De ser, como parece, cierto el hecho, podríamos derivar dos consecuencias: la facilidad inverosímil de Mozart; el escaso cuidado con que debían interpretarse las obras, cuando ensayo y estreno eran simultáneos.

«CUARTO CONCIERTO», PARA PIANO
Y ORQUESTA, EN «SOL MAYOR»
L. VAN BEETHOVEN

El «Cuarto concierto», de Beethoven, fué comenzado, al parecer, en 1805, y su estreno tuvo lugar en marzo de 1807, en una de las reuniones musicales que se celebraban en el palacio del príncipe de Lobkowitz. Está dedicado a su alteza real el archiduque Rodolfo. La primera partitura completa fué editada por Peters, en Leipzig, el año 1861.

Con esta obra, y con el «Concierto de violín», alcanza Beethoven el «summum» de sus virtudes de sinfonista dentro del género en que un instrumento a solo dialoga con la orquesta. En efecto, no sólo los tres «Conciertos» anteriores, hasta el bellissimo del «Emperador», número 5, conceden menos relevante y profundo cometido al conjunto instrumental.

El sencillo tema, expuesto a solo por el piano—curioso, inesperado arranque de la obra—, sirve para un «tuti» digno de codearse con los mejores momentos de la producción beethoveniana. El «allegro moderato» así abierto, posee un raro atractivo, que no se empaña a lo largo del desarrollo nada tímido, en el que destaca la originalidad del trazo pianístico y el contraste que con sus intervenciones brinda, tanto por carácter como por color, para la misión de conjunto.

Este contraste se acusa más en el segundo tiempo, página capital, no ya del concierto, sino incluso del género, rebasados los límites, ya grandiosos, en que se encierra la figura de Beethoven. Brevedad, ausencia de virtuosismo, abandono de cualquier efecto que la técnica derive: limpia, sincera emoción. Los bajos atacan un tema rudo, rítmico, violento; suplica tímido, angustiado, con voz que se entrecorta, el piano. Se obstina la orquesta; ruega, doliente, el solista. La aspereza es menor cada vez, hasta que brilla, sin trabas, la dulce frase del piano, que muere entre acordes, ya sin lucha, para desembocar en el «rondò vivace», alegre, virtuosista, inspirado, claro anuncio del titán que habrá de crear un día la «Sinfonía con coros».

«GOYESCAS» (INTERMEDIO)
ENRIQUE GRANADOS

Para el estreno de sus «Goyescas» pianísticas, trasplantadas al campo de la ópera, Enrique Granados compuso un «intermedio». Se trata, pues, de un fragmento que no existía en la versión original y que se dió a conocer en el Metropolitano, de Nueva York, cuando, en 1916, se aplaudieron con singular entusiasmo las primicias de este fruto lírico en el que Granados plasmó su necesidad permanente de cantar, fiel a lemas de un romanticismo español en que la sencillez voluntaria deja palpables virtudes fundamentales: inspiración, naturali-

dad, elegancia. De todo ello se beneficia el «intermedio» archiconocido, en que juegan un primer tema—cellos—muy lírico y otro de carácter más rítmico, para desembocar en una coda que es fiel reflejo de las típicas ensoñaciones del músico.

«EL ALBAICIN» (DE LA «SUITE IBERIA»)
ISAAC ALBENIZ-ARBOS

«¿Qué pasa, qué ocurre con Granada, que se adueña de los catalanes?», preguntó un día Isaac Albéniz. Y en otra oportunidad hubo de manifestar: «Me propuse mirarla cara a cara y me he llevado su espíritu.» Debussy, por su parte, se extasiaba con la obra y le brindaba sus más calientes y expresivos comentarios: «"El Albaicín" nos trae la atmósfera de esas noches de España que trascienden a clavel y aguardiente; los sonos de una guitarra que se queja en la noche.»

Misterios, inquietudes del arranque; inmediata plenitud; fuerza recortada, gitanería; bravío final, con fórmula nueva; sabor popular, sin mengua de la originalidad de trazos... «El Albaicín», uno de los más bellos números de «Iberia», fué, como algunos otros, trasplantado a la orquesta por el maestro Fernández Arbós. De él es la versión que ahora se interpreta.

«EL SOMBRERO DE TRES PICOS»
MANUEL DE FALLA

En la versión inicial de su pantomima sobre un guión de Martínez Sierra basado en la novela de Alarcón «El sombrero de tres picos», emplea Falla una pequeña orquesta. El encargo de Diaghileff—buscador insaciable de buenos músicos—deriva la reinstrumentación y el nuevo final: la jota vibrante, colorista, en que la coreografía de Massine y los decorados y trajes de Picasso lucen deslumbradores. Pero también la música, incluso despojada de todo apoyo ajeno, tiene fuerza, latido capaz de suscitar los universales entusiasmos. Fragancia, delicadeza, dieciochescos aromas, en la primera «suite», con la estupenda, racial «Danza de la molinera», el señorial «Minueto del Corregidor» y la sutil, exquisita «Danza de las uvas», como números fundamentales. En la segunda, vuelo y donaire fresco en «Los vecinos»; gracia de copla, rasgueo de guitarra, animación postrera en la «Danza del molinero»; plenitud, brillo, fuerza del tema, instrumentación de arrolladora pujanza, españolismo llevado al último extremo, en la «Danza final». Luego, don Manuel buscará mundos de mayor ascetismo, hasta desembocar en el descarnado «Concierto». «El sombrero de tres picos» constituye el ejemplo irrefutable de lo que el músico era capaz de alcanzar por caminos de luminosidad y eficacia multitudinaria.

ANTONIO FERNANDEZ-CID

SABADO, 27 DE JUNIO

A LAS SIETE DE LA TARDE

PALACIO ARABE

MUSICA DE CAMARA

POR

Cuarteto clásico de Radio Nacional de España
Carmen Pérez Durías - Gonzalo Soriano

PRIMERA PARTE

«VISTAS AL MAR» E. TOLDRÁ

(Cuarteto para instrumentos de arco.)

- I. Costa Brava. Allegro.
- II. Nocturno. Lento.
- III. Velas y reflejos. Vivace.

CUARTETO CLASICO

SEGUNDA PARTE

«CINCO CANCIONES NEGRAS» X. MONTSALVATGE

(Para voz de soprano.)

- I. Cuba dentro de un piano.
- II. Punto de habanera.
- III. Chévere.
- IV. Canción de cuna para dormir a un negrito.
- V. Canto negro.

Soprano: CARMEN PEREZ DURIAS

TERCERA PARTE

«OCHO CANCIONES Y DANZAS» MOMPOU

(Para piano.)

Pianista: GONZALO SORIANO



SABADO, 27 DE JUNIO

A LAS ONCE DE LA NOCHE

PALACIO DE CARLOS V

ORQUESTA NACIONAL

DIRECTOR: ATAULFO ARGENTA

PRIMERA PARTE

- SEXTA SINFONIA «PASTORAL», op. 68 BEETHOVEN
- I. Apacibles sentimientos que se experimentan en la contemplación de los campos.
 - II. Escena junto al arroyo.
 - III. Danzas pastoriles. Tempestad. Alegría y reconocimiento de los pastores después de la tempestad.

SEGUNDA PARTE

- «CANCIONES PLAYERAS» ESPLÁ
- I. Rutas.
 - II. Pregón.
 - III. Las doce.
 - IV. El pescador sin dinero.
 - V. Coplilla.
- «CUATRO MADRIGALES AMATORIOS» RODRIGO
- I. Con qué la lavaré.
 - II. Vos me matasteis.
 - III. De dónde venís, amore.
 - IV. De los álamos vengo, madre.

Solista: CONSUELO RUBIO

- «DANZAS FANTASTICAS» TURINA
- I. Exaltación.
 - II. Ensueño.
 - III. Orgía.

«SINFONIA PASTORAL» BEETHOVEN

BEETHOVEN, filósofo, solitario, con el modelo de Rousseau a punto de cita. Beethoven poeta, contemplador de los campos en primavera para extraer de cada trozo de paisaje un mundo lírico y apacible de poesía. Beethoven luchador denodado frente al destino, trabajador sobre el pentágrama de los grandes temas de la humanidad: la alegría y el dolor. Beethoven pintor pastoril y tiernamente amable. Beethoven superhombre, casi profeta de la

Fraternidad Universal; así, escrito con mayúscula. Y, al fin, Beethoven compositor, ser humano, sin más, de ardiente corazón, sucesor del arte, con tanto sueño de taller y de servicio, de un Haydn o de un Mozart, transformador de la sinfonía, por razones de un saber que mueve la inspiración más alta del arte sinfónico.

Sobre cualquiera de los anteriores patrones, se puede pensar, meditar y escribir al enfrentarse con la «Sinfonía pastoral», como con cualquiera de las otras obras importantes de Beethoven. La literatura, la crítica, la filosofía, la poesía de toda valora-

ción y, sobre todo, la retórica, han llenado miles y miles de cuartillas sobre el tema y nos han hecho aparecer con frecuencia a Beethoven vestido con unos ropajes a punto de convertirle en el protagonista, cuando menos del prólogo, de ese gran carnaval que, para Manuel de Falla, fué el siglo XIX.

Quizá por ello guste pensar a los hombres de hoy en un Beethoven maestro y profundamente humano, con su Dios y sus sueños, su inquietud, su sosiego y su coraje. Un Beethoven que se enfrente con los campos de la «Pastoral» en esa forma placentera del espíritu que, como explica Salazar, tiene el término alemán «heiter», difícilmente traducible al castellano y generalmente traducido por «agradable». Un Beethoven que de verdad juegue con los pájaros, el trueno, el relámpago, la lluvia y el coro pastoril. Tan de verdad como pudieron jugar los clavecinistas con el cantar de los cucos o Haydn con el sonar de los instrumentos de juguete. Un Beethoven capaz de mirar a la Naturaleza con mucho más espíritu de «divertimento» que de trascendental revelación.

«CANCIONES PLAYERAS»

ESPLÁ

Explicaba Salazar cómo Oscar Esplá «evita, con el mismo cuidado que lo sentimental, todo lo que pudiera considerarse como pintoresco». Esta afirmación, quizá cierta en su segunda parte, no lo parece tanto en su primera. En la música de Esplá hay «sentimiento», esa «expresión del sentimiento» por la que—según Ortega—se justifica lo musical. En muchas obras de Esplá—en sus canciones, en sus piezas breves para piano, sobre todo—hay unas calidades expresivas cercanas a las del piano de Granados. Granados, mediterráneo, vió todos los mundos musicales—Madrid o Chopin, tonadilla o efusión romántica—a través como de una neblina lírica, tenue, que le mantuvo alejado del virtuosismo rutilante a lo Albéniz. Alguien ha querido concretar esa calidad expresiva con la denominación «impresionismo levantino». Encontramos en Oscar Esplá algo parecido. Su música está llena de vecindades poéticas, evocaciones y crepúsculos. Pero todo ha pasado por una escritura minuciosa, detallista, verdaderamente alquitarada. Sentimiento y manera de hacer se ponen, en las «Canciones playeras», al servicio de una poesía breve, de raíces populares, en la que la metáfora junta apunte y síntesis.

«CUATRO MADRIGALES AMATORIOS»

RODRIGO

«El retablo de maese Pedro» instaló, en el deseo y el amor de compositores sucesivos, la música renacentista de los cancioneros españoles. Ninguno la ha estudiado y sentido como Joaquín Rodrigo,

buscador siempre en lo popular más «del perfume que del dato». Si en el «Romance de la infanta de Francia» Rodrigo nos muestra su mirada personal de un ambiente, su construcción libre de músicas pretéritas, en los «Madrigales» el trabajo ha sido realizado sobre cuatro melodías concretas. Una vez más Rodrigo huye de toda erudición folclorista para utilizar los temas libremente y tratarlos como si fuesen propios. Fijémonos que en esto no sigue el camino de Falla en sus «Siete canciones». Falla recrea la música popular desde la esencia folklórica con el máximo respeto para la melodía. Rodrigo, no. Al obrar como con tema propio, el trabajo obedece más a los hallazgos de pura inspiración personal. Así se explica el juego vocal con que modifica Rodrigo «De los álamos vengo, madre», o «De dónde venís, amore», las dos canciones «alegres». Las otras dos, «Vos me matasteis»—única en la que no está alterado el tema primitivo—y «Con qué la lavaré», se sitúan en otra línea de matices: la melancolía suma rigor y la tristeza hondura. El «Cántico de la esposa» está cercano.

«DANZAS FANTÁSTICAS»

TURINA

Si la música española, a partir de Isaac Albéniz, responde con frecuencia—en Albéniz casi en su totalidad—a la sugestión geográfica de la danza, no podría librarse de esta obediencia Joaquín Turina, como no se libró el mismo Falla. Las «Danzas fantásticas» no son sino tres ejemplos importantes de la solución pianística—y orquestal—dada a lo que tuvo un punto de partida localizado como paisaje y como danza popular. Las notas características, las aportaciones distintas que podemos encontrar en la solución turiniana, acaso puedan concretarse en las tres siguientes:

Primera: Turina, compositor de mirada lejana, poética, concede mayor importancia al paisaje que al material de danza popular. Rozado por el impresionismo—aun adscrito en París al bando contrario—, las «Danzas fantásticas» son antes pintura que ritmo. Segunda: Hay en la música de Turina un matiz de melancolía que emparenta mucha de su obra con la línea expresiva de Enrique Granados. Es observación ya recogida por Salazar y confirmada por Sopena en su «Biografía» de Turina. Tercera: Turina tiene mucho de intención romántica, de sincera voluntad romántica, que gusta de hacer poema de las cosas. Así, si Albéniz localizó sus danzas—Córdoba, Sevilla, Triana—y Falla generalizó—Andaluza, Aragonesa, Montañesa—, Turina viste las suyas de literatura y junta para cada región una expresión sentimental: «Ensueño», para Vasconia; «Exaltación», para Aragón, y «Orgía», para Andalucía. Y encabeza cada página con una sugerencia poética, como ya hizo Albéniz en su «Córdoba».

ENRIQUE FRANCO

DOMINGO, 28 DE JUNIO

A LAS ONCE DE LA NOCHE

PALACIO DE CARLOS V

Orquesta de Cámara de la Orquesta Nacional

DIRECTOR: ATAULFO ARGENTA

Festival Falla

PRIMERA PARTE

«SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS.»

- I. El paño moruno.
- II. Seguidilla.
- III. Asturiana.
- IV. Jota.
- V. Nana.
- VI. Canción.
- VII. Polo.

Solista: LOLA RODRIGUEZ ARAGON

«CONCERTO PARA CLAVICEMBALO.»

- I. Allegro.
- II. Lento jubiloso y enérgico.
- III. Vivace scherzando.

Solistas: VEYRON-LACROIX, clavecinista.

JEAN-PIERRE RAMPAL, flauta.

SERVANDO SERRANO, oboe.

LEOCADIO PARRAS, clarinete.

JESUS CORVINO, violín.

RICARDO VIVÓ, violoncello.

SEGUNDA PARTE

«EL RETABLO DE MAESE PEDRO» (versión de concierto).

Trujamán LOLA RODRIGUEZ ARAGON
Don Quijote MANUEL AUSENSI
Maese Pedro BARTOLOME BARDAJI

«SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS»

CUANDO Falla vuelve a Madrid en el año 1914, da a conocer sus «Siete canciones populares». Esta obra constituye uno de los grandes acontecimientos de nuestra música contemporánea. Falla, discípulo de Pedrell, consigue lo que éste soñaba: ahondar hasta la misma entraña de la música popular. Cuando llega a su medula, sin los dos grandes prejuicios—el pintoresco y el erudito—, el resultado apunta hacia consecuencias universales. Falla ha tomado estas canciones desde el más difícil punto de partida: respetar íntegramente el «dato» popular, pero abrazándose a él como si fuera hijo de inspiración personal. La maravilla de esta obra está en el incopiable resorte de la inspiración asimilada; sólo así se explica la genialidad del piano, que «sostiene» y «desentraña» las «canciones populares» de Falla.

Es ésta la obra sin herederos; después de su inmenso éxito, la fórmula de repetición parecía fácil. No fué así, porque las «Siete canciones populares españolas», de Falla, sólo pueden definirse estéticamente acercando una palabra extraña y gloriosa: milagro.

«CONCERTO PARA CLAVICEMBALO»

La música europea ha vivido durante años bajo la moda de los «retornos» y del afán de construcción, de ascética expresiva, de «valores» puramente formales, antirrománticos. Falla, sensible desde su soledad a todos estos movimientos, hondamente preocupado también con la evolución de Strawinsky (tiene de común con éste la visión de cada obra como «cerrado» resumen de fin y de medios), se pone a la par con el «Concerto de clavicémbalo», estrenado en 1925. Todo lo que podía pedir la música

de ese tiempo está aquí resumido en el toque ásperamente quintaesenciado del clavecín: depuración expresiva, horizontalidad, huída de la sensualidad armónica, pureza de los «timbres orquestales», objetividad. Sin embargo, Falla «retorna» a través de una música profundamente enraizada con algo que es popular y culto a la vez, espontáneo y estrictamente formal: Scarlatti. A través de él, Falla alcanza una «esencialidad» emotiva, española, cuyos orígenes más íntimos están en «El retablo».

«EL RETABLO DE MAESE PEDRO»

El año 1922 termina Falla «El retablo de maese Pedro». Hasta aquí, más o menos, su música había vivido dentro de lo «andaluz». En «El retablo», Falla busca sus fuentes en la vieja música castellana, en las canciones y en las obras de vihuela. En ese ambiente de ascetismo melódico enmarca Falla el divertido episodio de Cervantes. Una sumaria acción escénica de «retablillo» popular, donde la orquesta, reducida a los elementos esenciales, es protagonista de modo peculiar. El «recitativo» del Trujamán, que sigue letra a letra, coma a coma, a Cervantes, es una de las creaciones más geniales de la música europea: junto a su difícil movilidad, salpicada con deliciosas cadencias de romances, la «invocación a Dulcinea» que canta Don Quijote nos da el grado máximo de elevación lírica en toda la obra de Falla. El tema quijotesco y castellano, motivo de trágicas hermosuras en la generación literaria contemporánea de Falla, toma en éste un singular y casto cariz de pura alegría.

Aquí en Granada, en este sitio, se soñó y se encarnó esta música. Y su recuerdo, así y aquí, no puede tener palabras.

PALACIO ARABE

ANDRES SEGOVIA

CON LA

Orquesta de Cámara de la Orquesta Nacional

DIRECTOR: ATAULFO ARGENTA

PRIMERA PARTE

«CONCERTO EN RE MENOR» HAENDEL

I. Grave.—II. Allegro.—III. Aria.
IV. Allegro.—V. Allegro.—
VI. Allegro moderato.

«SINFONIA SIMPLE» BRITTEN

I. Bourrée impetuosa.—II. Pizzicato travieso.—III. Zarabanda sentimental.—IV. Final alegre.

SEGUNDA PARTE

«SONATINA» LEOZ

I. Allegro bien moderado.—
II. Assai sostenuto.—III. Allegro.«CONCIERTO PARA GUITARRA Y ORQUESTA» CASTELNUOVO
QUESTA TEDESCO

I. Allegro giusto.—II. Andantino alla romanza.—III. Final rítmico y caballeresco.

Solista: ANDRES SEGOVIA

«CONCERTO EN RE MENOR»
HAENDEL

HAENDEL compone sus doce «concerti grossi» en otoño de 1739. En ellos permanece bajo la influencia de los maestros italianos, y su aportación personal más importante la encontraremos en una mayor fuerza lírica. En lo formal, los conciertos de Haendel siguen el patrón italiano, que sabe juntar «suite» y esa intención de interna unidad que desembocaría en la sonata clásica. En lo melódico son ornamentales; en la escritura alternan homofonía rítmica y contrapunto; en lo expresivo, mantienen el juego de contrastes dinámicos. El «Concerto» que hoy se interpreta hace el número cinco de los doce y está escrito en la tonalidad de «re menor», razón siempre de una música más cercana de la melancolía que de la alegría, «las dos hijas de la Música», según frase de Eugenio Montes.

«SINFONIA SIMPLE»
BRITTEN

«Siga cada cual su gusto y sus tendencias; de este modo, divierta o no a los otros, conseguirá, por lo menos, divertirse a sí mismo.» Estas palabras de Manuel de Falla, en el prólogo a la «Enciclopedia» de Turina, podrían servirnos para un primer enfoque del arte de Benjamín Britten. Con una aclaración: Britten sigue su gusto con libertad, con sinceridad. Y su gusto es el más amplio repertorio de matices que la música europea contemporánea pueda ofrecer, desde el teatro a lo Wozzeck al puro juego strawinskyano. Pero siempre, cuando la obra está terminada, aunque se busquen y se encuentren referencias, el valor decisivo es auténticamente personal, es Benjamín Britten. Britten es un estilista utilizando el término en su significación más aguda. Al estilizar y al divertirse, sus pentágramas son muchas veces tiernamente humorísticos o de un dramatismo un poco montado al aire, teatral, pero movido desde dentro de la escena, a sabiendas de cuándo y cómo es preciso manejar cada truco y cada resorte.

Por ese amor a lo sencillo, a lo que es puro juego, señalan los biógrafos que Britten sintió siempre viva simpatía por los niños y el sentido musical que pueden encerrar sus cosas. Esta línea aparece confesada, quizá por primera vez, en la «Sinfonía simple», op. 4, y luego, en la «suite» «Holiday Diary», en las «Friday Afternoons», en «The Ceremony of Carols» o en la «iniciación orquestal para la juventud».

La «Sinfonía simple», página sin pretensiones, sin afán de hondura y sí con deseo de mostrar un espíritu ingenioso, desenfadado, está construida en cuatro movimientos, en cuyos títulos

se adivina ya la diana hacia la que apunta el compositor: «Bourrée bruyante», «Pizzicato badin», «Zarabanda sentimental» y «Final alegre».

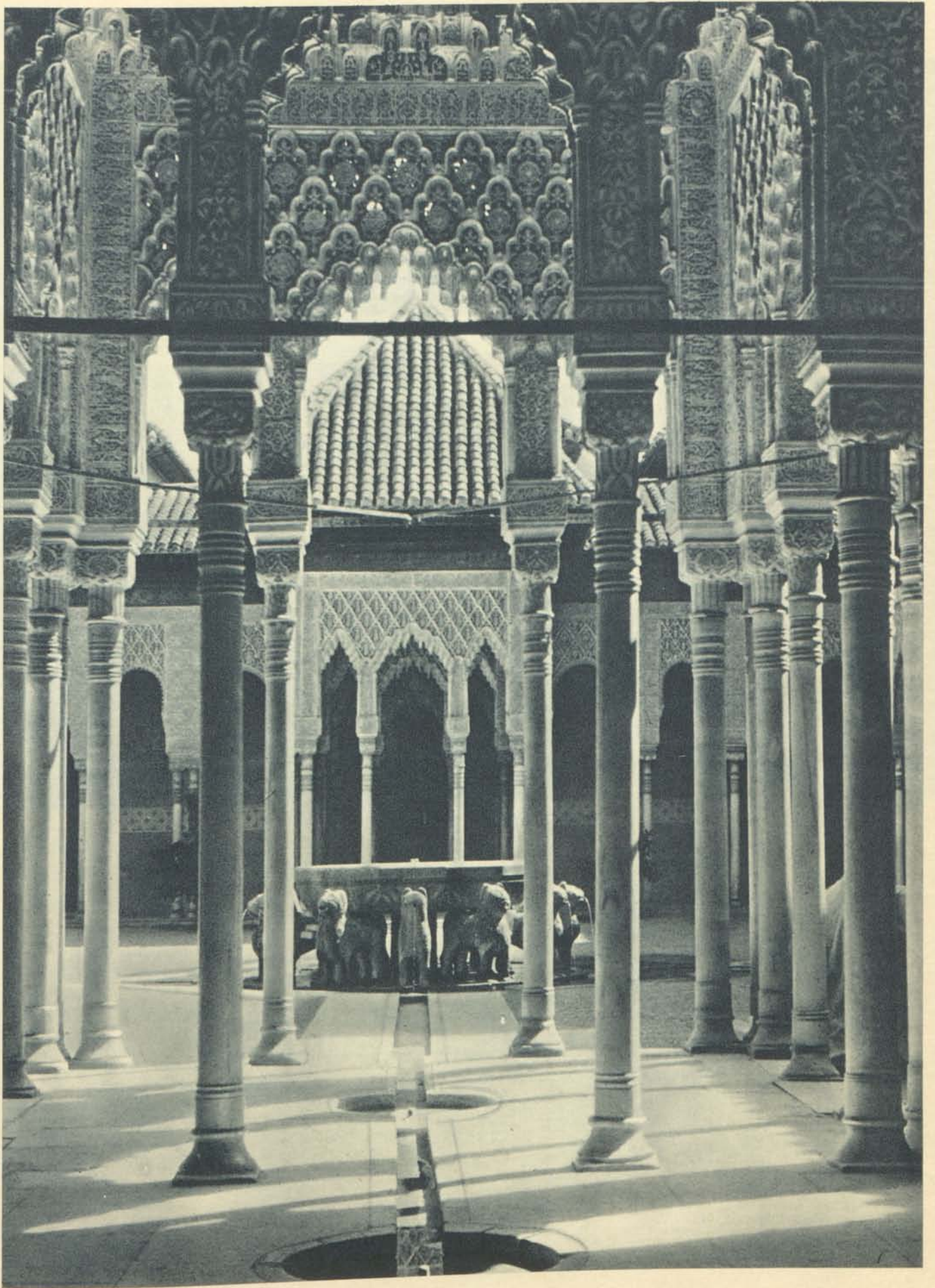
«SONATINA»
LEOZ

Orden, espontaneidad, medida, equilibrio formal y sonoro, ensueño poético y una expresión tibia, como de caricia menuda: características principales de la «Sonatina» de Leoz, nacida para el piano y estrenada, después de la muerte del compositor, en la versión orquestal. Tiene algo la «Sonatina» que nos hace pensar en la «Oración del torero», de Turina. No hay, en Leoz, pasodoble ni cadencia andaluza, pero sí la imagen panorámica de un vuelo de ensueños, la verdad de una música quintaesenciada en lo que más importa: el sentir. Porque, en definitiva, el cantar es franco, generoso, en abiertas violinadas; la emoción, contenida, como en la tímida belleza del segundo tiempo o en el regusto popular, con sabor de viejo romance, del tiempo final.

«CONCIERTO PARA GUITARRA Y ORQUESTA»
CASTELNUOVO-TEDESCO

Son varios los compositores contemporáneos que han escrito obras para guitarra y orquesta. El «Concierto de Aranjuez», de Rodrigo, es de 1939; el de Castelnuovo, de 1943. No nos sirve la referencia del uno para el otro, pues la guitarra del español es distinta y distante de la del italiano. Y no sólo porque las raíces nacionales sean diferentes, sino porque es diferente también la manera de enfocar el tratamiento. En Rodrigo, la guitarra, sobre ser protagonista, es determinante de todo lo demás: estilo, línea melódica y tratamiento orquestal. En Castelnuovo, la guitarra es protagonista sobre una orquesta con vida propia, no derivada de características del instrumento solista. Una orquesta de cámara que no deja de sonarnos, a veces, con matices impresionistas, se encuadra—con la guitarra al frente—en una forma de «concerto» que parte de la clásica en tres tiempos. Un tema de canción expuesto primero por la orquesta, recogido luego por la guitarra y bien trabajado en diálogo para el «allegro giusto»; una frase lírica, muy italiana, origen de la amplia cadencia que es el «andantino alla romanza», y un «final» virtuoso, cuyos matices fundamentales están indicados por el compositor con las palabras «rítmico y caballeresco», forman el conjunto de la obra, dedicada por su autor a Andrés Segovia.

ENRIQUE FRANCO



MARTES, 30 DE JUNIO

A LAS SIETE DE LA TARDE

PALACIO ARABE

ANDRES SEGOVIA

RECITAL DE GUITARRA

PRIMERA PARTE

«SUITE»	ROBERT VISEE
«SICILIANA»	BACH
«GAVOTA»	BACH

SEGUNDA PARTE

«CHACONA»	BACH
-----------------	------

TERCERA PARTE

«CAVATINA»	TANSMAN
a) Preludio.	
b) Sarabande.	
c) Scherzino.	
d) Carcarolle.	
e) Danza pomposa.	
«RONDÓ»	CASTELNUOVO
«TONADILLA»	GRANADOS
«TORRE BERMEJA»	ALBÉNIZ





MARTES, 30 DE JUNIO
MIÉRCOLES, 1 DE JULIO

A LAS ONCE DE LA NOCHE

JARDINES DEL GENERALIFE

BALLET CLASICO

PRIMERA PARTE

«OBERTURA EN ESTILO ITALIANO» SCHUBERT
(Orquesta.)
«ESTUDIO» (suite romántica) CZERNY-RIISAGER
(Música: Adaptación libre de los «Estudios» de Czerny por Knudage Riisager. Coreografía: Harald Lander.)

TONI LANDER y GERARD OHN

«VALS» CHOPIN
(Coreografía: Boris Trailine.)
GENEVIEVE L'ESPAGNOL y BORIS TRAILINE

«DOS MELODIAS ELEGÍACAS» GRIEG
(Orquesta.)

«DANZA DE LAS SILFIDES» GRIEG
(Coreografía: Harald Lander.)

TONI LANDER

«SYLVIA» (paso de dos del acto III) LÉO DÉLIBES
(Coreografía: Frederick Ashton.)

MARGOT FONTEYN y MICHAEL SOMES

SEGUNDA PARTE

«VIDA DE ARTISTA» (vals) J. STRAUSS
(Orquesta.)

«HUMORESQUE» DVORAK
(Coreografía: Ivan Clustine.)

BORIS TRAILINE

«EL LAGO DE LOS CISNES» (paso de dos del acto II) TSCHAIKOWSKY
(Coreografía: Petipa e Ivanoff.)

MARGOT FONTEYN y MICHAEL SOMES

«CONCIERTO DE VARSOVIA» ADDINSELL
(Argumento: Boris Trailine. Coreografía: N. Zwereff.)

GENEVIEVE L'ESPAGNOL y BORIS TRAILINE

«DON QUIJOTE» (gran paso de dos) MINKUS
(Coreografía: Oboukhoff.)

TONI LANDER y GERARD OHN

TERCERA PARTE

«PRIMAVERA» GRIEG

a) Obertura.
(Orquesta.)

b) Ballet.
(Coreografía y argumento:
Harald Lander.)

TONI LANDER, GERARD OHN
y BORIS TRAILINE

«DANSE NIÇOISE» TSCHAIKOWSKY
(Coreografía: Ivan Clustine.)

GENEVIEVE L'ESPAGNOL

«EL VUELO DEL MOSCARDON» RIMSKY KORSAKOFF
(Orquesta.)

«VALS TRISTE» SIBELIUS
(Argumento y coreografía: Harald Lander.)

TONI LANDER y GERARD OHN

«ARLEQUINADA» } BOCCHERINI
(Coreografía: Ivan Clustine.) } GOSSEC

GENEVIEVE L'ESPAGNOL y BORIS TRAILINE

«LA BELLA DURMIENTE» (gran paso de dos). TSCHAIKOWSKY
(Coreografía: Petipa.)

MARGOT FONTEYN y MICHAEL SOMES

MARGOT FONTEYN y MICHAEL SOMES

De la Real Opera de Londres
COVENT GARDEN

Bajo la dirección
de

HARALD LANDER

Maestro de Ballet de la Opera de París

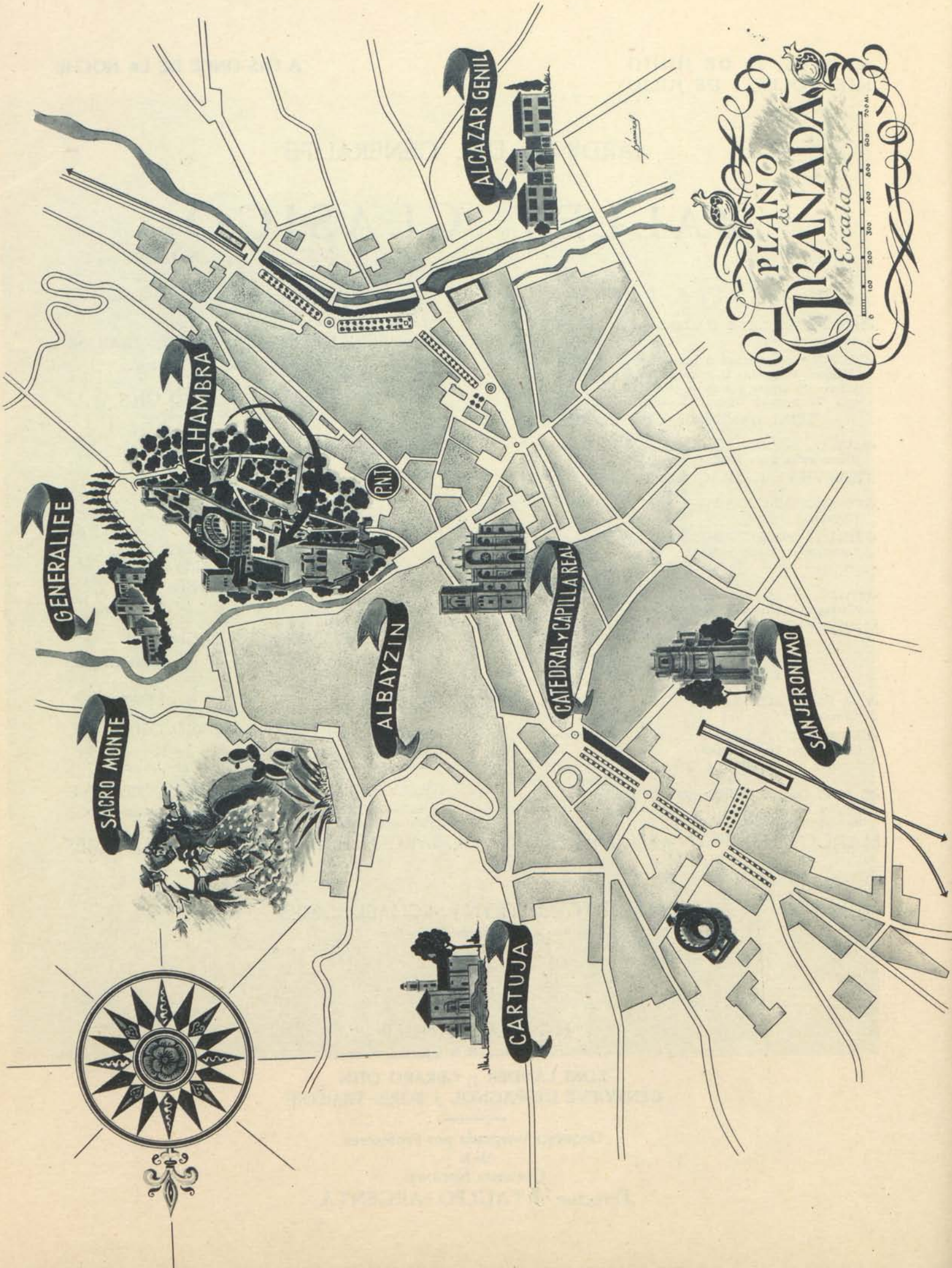
TONI LANDER y GERARD OHN

GENEVIEVE L'ESPAGNOL y BORIS TRAILINE

Orquesta integrada por Profesores
de la

Orquesta Nacional

Director: **ATAULFO ARGENTA**



PLANO de GRANADA Escala

0 100 200 300 400 500 600 700 M.

GENERALIFE

SACRO MONTE

ALHAMBRA

ALBAYZIN

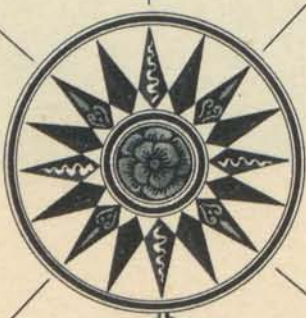
ALCAZAR GENIL

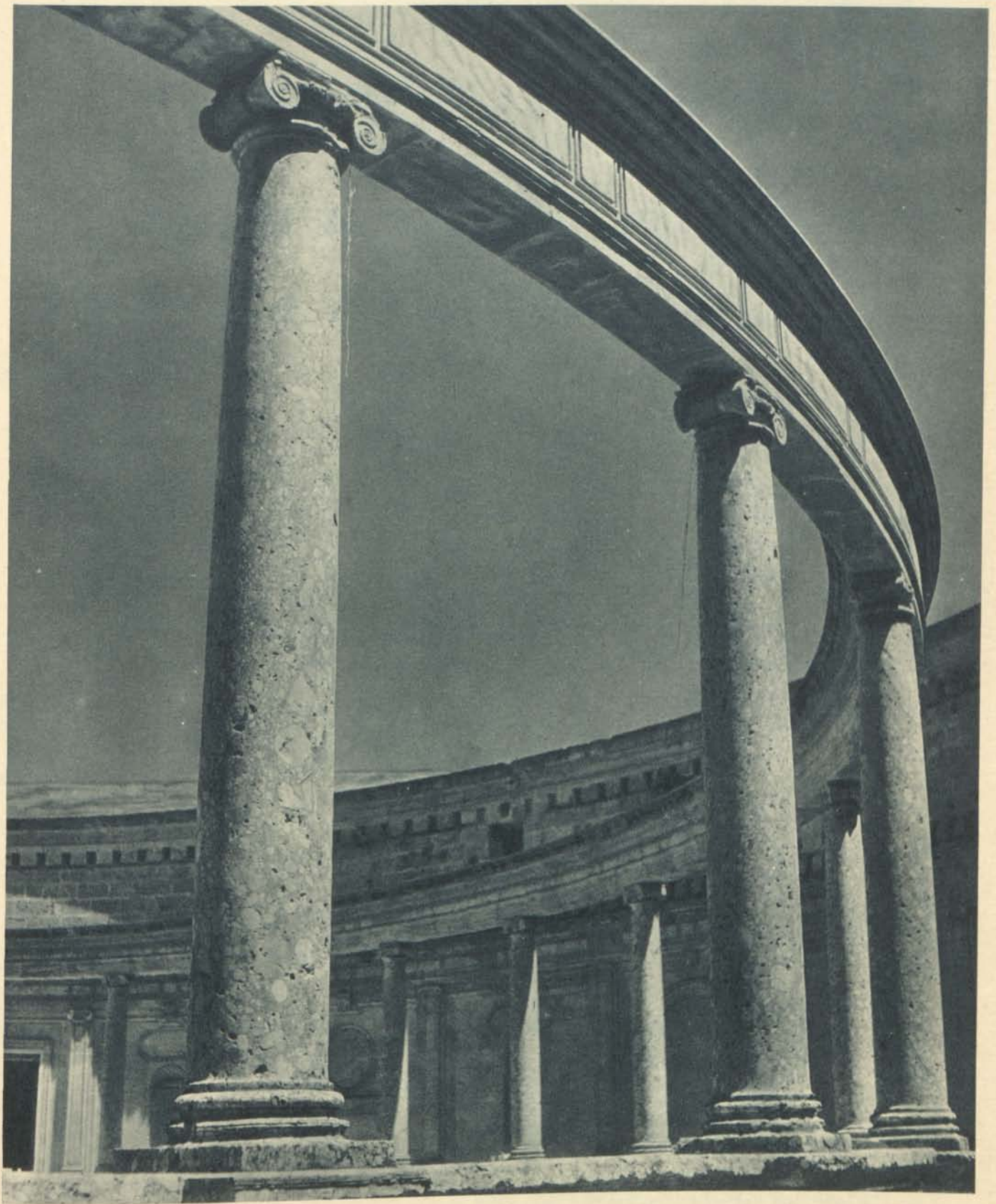
CATEDRAL Y CAPILLA REAL

SAN JERONIMO

CARTUJA

PNI





JARDINES DEL GENERALIFE

CANCIONES Y DANZAS DE ESPAÑA

De la Sección Femenina de F. E. T. y de las J. O. N. S.

PRIMERA PARTE

SEVILLA	«Panaderos».
SANTANDER	«Cuevanuco».
BARCELONA	«La cuadrilla».
CORUÑA	«Moza n' o Adro».
	«Ribeirana».
BADAJOS	«El Palancar».
	«Sayas de la romería de San Juan».
SANTANDER	«Romance del conde de Lara».
ZAMORA	«Bolero de Algodre».
CORUÑA	«Danza de Darbo».
TERUEL	«Jota de Teruel».
	«Jota repetida».

SEGUNDA PARTE

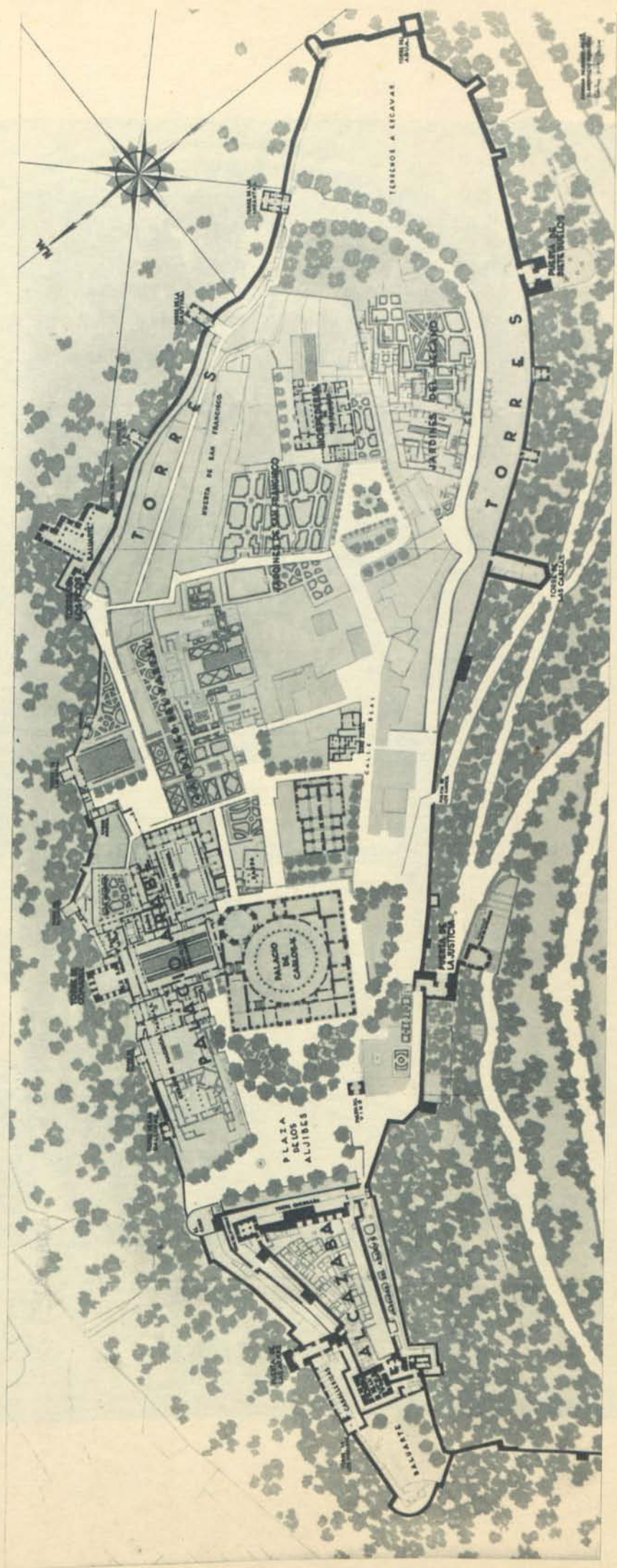
SANTANDER	«El Pericote».
BARCELONA	«Tirotitaina».
BADAJOS	«Danza de Santa Lucía».
	«Jota popular oliventina "La uva"».
TERUEL	«Jota de Calanda».
	«La Corona de Aragón».
SANTANDER	«Baile de Ibio».
ZAMORA	«La Rueda».
CORUÑA	«El ensayo» de Sobrado de los Monjes.
	«Muñeira».
GRANADA	«La cachucha».
	«La mosca».
	«Fandango de La Reja».

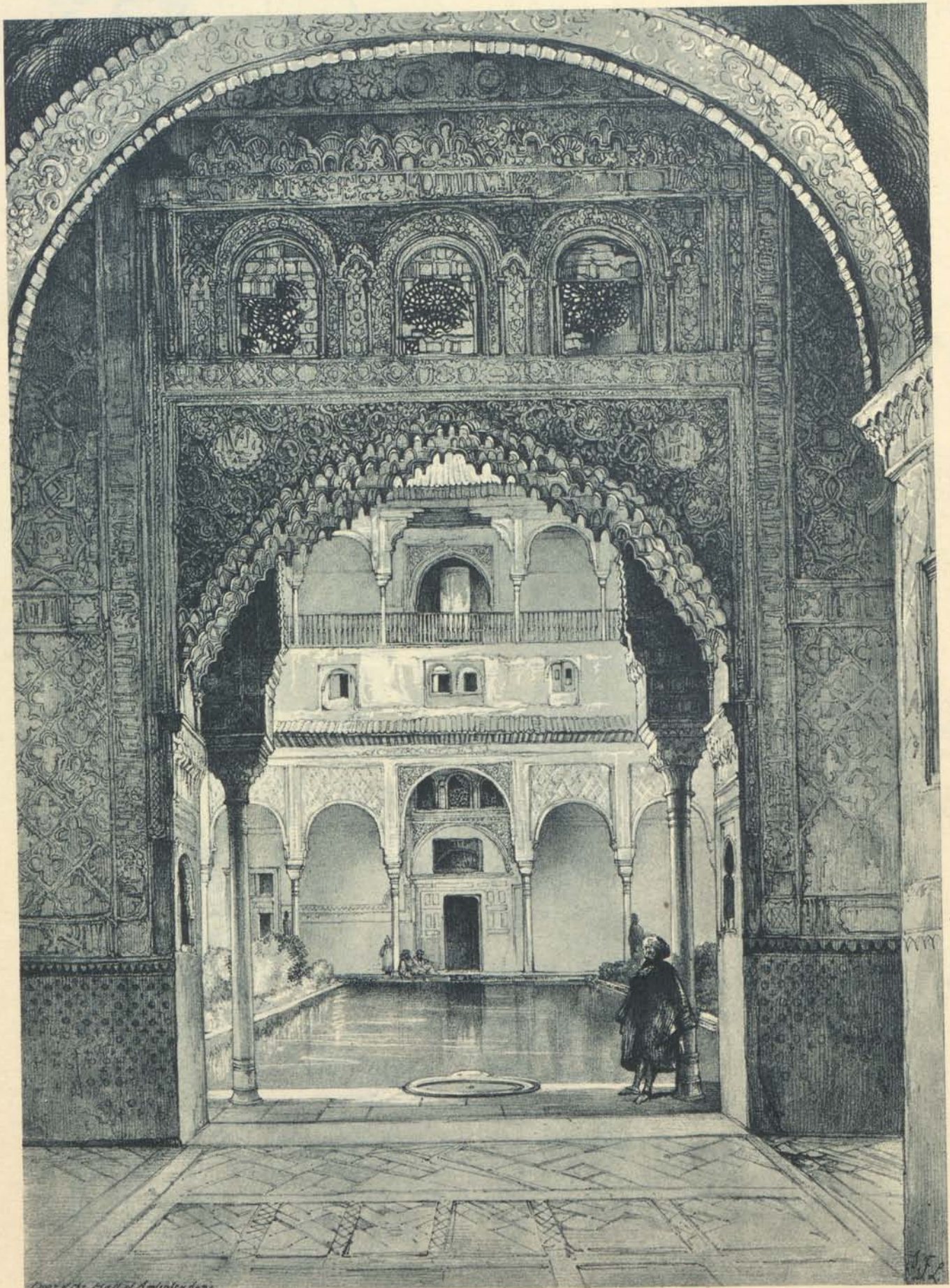
CANCIONES

- «Antón, Antón».
- «Con el Guri».
- «Yo vaig y vinc».
- «Tres hojitas, madre».

PLANO GENERAL DE LA ALHAMBRA

Escala 1:500





Door of the Hall of Ambassadors

