

BOULETIN

MUSICAL



COLABORADORES

Madrid

- D. Rogelio del Villar. Profesor del Real Conservatorio de Música.
- » Ricardo Villa. Director Banda Municipal.
 - » Juan José Mantecón. Crítico musical de «La Voz».
 - » Paulino Cuevas. Profesor.
 - » Mariano Miedes. Profesor de la Orquesta Filarmónica.
 - » Joaquín Turina. Compositor. Crítico musical de «El Debate».
 - » Rafael Benedito. Director de la Masa Coral Madrid.
 - » Julio Gómez. Compositor. Bibliotecario del Real Conservatorio de Música.
 - » Emilio Vega. Director de la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos.
 - » Bartolomé Pérez Casas. Director de la Orquesta Filarmónica.
 - » Juan M. Fernández. C. M. F.
 - » José Subirá. Musicógrafo.
 - » Arturo Mori. Periodista,

Barcelona

- D. Vicente María Gilbert. Crítico musical de «La Vanguardia».

Palma de Mallorca

- D. Juan María Tomás. Musicógrafo.

Valencia

- D. Eduardo López Chavarri. Profesor de Estética del Conservatorio de Música.

Córdoba

- D. Rafael Vich. Maestro de Capilla de la S. I. C.
- » Rafael María Vidaurreta. Profesor de Estética del Conservatorio de Música.
 - » Carlos L. de Rozas y Santalo. Profesor de piano del Conservatorio de Música.
 - » Luis Serrano Lucena. Profesor de Piano del Conservatorio de Música.

Cádiz

- D. José Gálvez Bellido. Director del Conservatorio «María Cristina».

Murcia

- D. Emilio Díez Revenga. Director del Conservatorio de Música.

San Sebastián

- R. P. Nemesio Otaño S. J.

Valladolid

- D. Aurelio González. Pianista Compositor.

Paris

- D. Joaquín Nin. Pianista. Profesor de la Schola-Cantorum.
- » Andrés Segovia. Concertista Guitarra.

Milán (Italia)

- D. Pedro Roselló. Agente teatral.

Atenas (Grecia)

- D. J. Bustenduy. Profesor Violín Conservatorio Nacional Música.

Quito (Ecuador)

- D. Juan Pablo Muñoz Sanz. Profesor Harmonía Conservatorio Oficial.
- » Sixto María Durán. Director del Conservatorio Oficial.

Santiago de Chile

- D. Enrique Soro. Director del Conservatorio Nacional.

Habana (Cuba)

- D.^a Rafaela Serrano. Directora del Conservatorio del Vedado.
- D. Eduardo Sánchez de Fuentes. Compositor y publicista.

La Paz (Bolivia)

- Director del Conservatorio Nacional de Música.

Tacna (Chile)

- D. Ignacio Salvatierra. Director de Banda Militar.
- » Valentín Cepeda Ríos. Director de Banda Militar.

Asunción (Paraguay)

- D. Fernando Centurión. Profesor Violín de la Escuela Nacional de Música.

Panamá

- D. Nicolle Garay. Director Conservatorio de Música.

Méjico

- Director del Conservatorio Nacional de Música.

Buenos Aires (República Argentina)

- D. Carlos López Bustardo-Bachardo. Director del Conservatorio de Música y Declamación.

BOLETIN MUSICAL

PUBLICACION MENSUAL

Director: Rafael Serrano

Redacción y Administración: Calle del Gran Capitán, 38
Apartado de correos número 59

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España	10 pesetas
Extranjero.	12 " "
— — — Para publicidad pídase tarifas	— — —

Año I

Córdoba - Abril - 1928

Núm. 2

Oslo, o la antigua Cristianía, la ciudad confiada y serena que dormita en los confines de las regiones hiperbóreas y aspira los tibios efluvios del *gulf stream*, ha conmovido al mundo al conmemorar el 20 del pasado Marzo, el centenario del nacimiento de Ibsen.

Aquel austero y eminente dramaturgo de corazón bondadoso y de severidad artística rígidamente paternal, de faz de lobo de mar más que de poeta, si sus manos no se encallecieron con los cordajes de las velas de aquellas naves pesqueras que invictas surcan los procelosos mares del Norte desafiando las tiranías del Septentrión, supo afrontar con estoicismo los embates de la desconfianza humana, más duros y difíciles de sortear que los de las embravecidas olas, porque éstas amenazan y atacan de frente, sin mordacidad ni falacia como el inconsciente e idólatra vulgo.

A la ciudad de Skien,

IBSEN Y GRIEG

— — — -Apuntes al Peer Gynt - — —

ilustre vate, noble en la concepción de ideas como en la sinceridad de la gestación, alumbramiento y exposición de sus dramas en la escena.

Grandes debieron ser las estrecheces y lubricaciones del mancebo de farmacia de Grinnsstad, de lengua y acomodada estirpe, de aspiraciones tan independientes como son las artísticas, al verse cogido y aprisionado entre las redes del servilismo, como lo revela el satirismo con que trató en sus versos y epigramas a la gente gazmoña de aquella ciudad, y que algunos, como su drama

«Catalina», leyeron con fruición. Después se traslada a Cristianía, donde le rehusan un drama; más el violinista Ole Bull, del Teatro Nacional de Bergen, lo llama para que actúe como director, contrayendo matrimonio en aquella conspicua ciudad.

Nuestra portada

Hoy nos honramos reproduciendo el retrato de D. Luis Millet, director del Orfeo Català, artista eminente que goza del respeto de Cataluña y admiración de toda España. Como esta gloriosa figura, hay muchas en el vasto campo musical de España, y que, sucesivamente, irán apareciendo y prestigiando las páginas de BOLETIN MUSICAL

Ole Bull fué el egregio mecenas que indujo a la madre de Grieg a que éste prosiguiera sus estudios musicales, y que con la adaptación musical de Peer Gynt, lograron la aspiración gloriosa de crear una escuela dramática y musical septentrional, orgullo del pueblo noruego por su briosa y patente personalidad.

Como la adversidad toma su asiento en las almas que resignadamente la soportan y combaten sin desasirse de ella, tímidas de que tal áspid clave su aguijón y depositó su ponzoña en aquellos seres que, de espíritu enclenque o perverso, su picadura sea moralmente mortal, Ibsen, en los momentos de más oprobio y de ingratitud como los que atravesó durante su voluntaria emigración a Roma y Berlín, crea su Brand y su Jeer Gynt, con las héroes de Agnes y Solveig, en los años 1866 y 1867.

Eduardo Grieg Hagerup nació en Bergen el día 15 de Junio de 1843. Y aunque algunos lustros más joven que el eximio maestro de la tragedia, la Providencia le deparó aquel lugar preeminente de tan oportuna trascendencia universal como fué la escuela de música del Norte, con la pléyade de alemanes que la encumbraron y extendieron hasta Oriente y las ingentes estepas del Asia Central, con Borodine y Rimsky Korsakoff, apóstoles de la iniciación técnica de Sebastián Bach y del vigoroso romanticismo beethoveniano. Noruega, fiel a la tradición nórdica, aportó al acervo de aquella escuela literario musical el escaso caudal que su pobre suelo y reducido contingente de población le permitía, no con metal de reducido y mísero valor, sino con oro del más resplandeciente brillo y claro y sonoro sonido: Ibsen y Grieg.

Grieg, hijo de acomodada familia, no fué tan desventurado como Ibsen. De gran precocidad, su madre le enseñó las primeras lecciones de solfeo y piano. Más tarde, como se indica anteriormente, aconsejada por Ole Bull, mandó a su hijo al Conservatorio de Leipzig, donde permaneció desde el 1858 al 1862. Estudió contrapunto con Hauptmaun y Richter, composición con Richter y Reinecke, piano con Wengel y Moschelles. Al abandonar Leipzig se marchó a Copenhague, influyendo mucho en sus nuevos derroteros artísticos Gade y Hartmaun.

En Leipzig, en aquella época, era tributo de encomios y adoración el oropel de la escuela

mendelsshoniana, de cuyos prejuicios consiguió emanciparse a su paso por Dinamarca y su regreso definitivo a Noruega, por considerarla frívola y afeminada, como decía su amigo Ricardo Nordraak, con quien coadyuvó a la formación de la escuela musical noruega hasta el 1866 que la muerte separó a tan entrañable amigo y colaborador. Desde esta época viaja por Italia hasta el 1870, admirándose del fervor que al abate Liszt se le tributaba en Roma. En el año 1888 va a Inglaterra acompañado de su esposa, (Susana Dade) quien entre sus amistades primero, y en público después, canta sus *liders* folklóricos que tanto interés y admiración despertaron, tan justificadamente, en Londres, entre la intelectualidad musical. Viajando unas veces, y en su país otras, como Ibsen fué un verdadero cruzado del arte dramático, Grieg lo fué del musical, hasta el 4 de Septiembre de 1907 que la muerte le abrió un hueco en la hornacina que circunda el celestial coro de los grandes genios.

Si Peer Gynt revela la abulia y lacerías del alma noruega, Brand no las satiriza menos. En Brand, Agnes, la esposa resignada, la madre abnegada cuyo amor se convierte en fetichismo al conservar el ajuar adorado del hijo amado que duerme el eterno sueño bajo la losa fría del patio de la iglesia, el alma, para divinizarla, ha de simbolizar un árbol: las raíces han de incrustarse en las entrañas de la tierra y la copa elevarse al cielo. ¡Qué revelación tan humana para los que con fervor aspiran a la eternidad de la vida espiritual tanto en el arte como en la religión! No hay emancipación espiritual posible si el alma no se cristaliza en el ígneo crisol terrenal. A mayor sufrimiento, mayor pureza. Fácil de levantar, difícil de llevar, contesta Agnes ante las vicisitudes de la existencia. O todo, o nada, dice el rígido y puritano Brand.

Estos dos dramas, como la música de Grieg en Peer Gynt, sintetizan la tradición del alma noruega, la vida en los *fjords*. El *fjord* noruego es una ensenada característica en su aspecto. Una estrecha garganta da paso al mar, se ensancha y extiende bañando las faldas de los abruptos picachos que circundan y cierran herméticamente aquel espacio. La frondosa vegetación de las laderas, el espejismo de un mar de aspecto lacustre hacen de la existencia un

móvil de sedentarismo y poesía. Noruega, que es toda un litoral de escarpadas montañas y ensenadas, es un mundo de *fjords*. Borodine, en las Estepas del Asia Central, evoca la tribu nómada que emigra llevando consigo todo, hasta el patriarca. Grieg, es la evocación normanda, la familia que se aleja para siempre, dejando a los suyos reclusos en el seno de los *fjords*, suspirando en la reclusión de aquellos confines las reminiscencias de un amor que perdura.

En la primera *suite* de Peer Gynt, en el Alba, la definición rítmica y armónica no puede ser más personal. Transparente es su tonalidad y sencilla su melodía, juegan las semicadencias y se saborean pausadamente sus cadencias de quinta y tónica. No hay abusos de quebrados movimientos melódicos ni equilibrios armónicos disonantes; es un ajuste contrapuntístico, viril y convincente, comprensivo por la diaphanía y facilidad de su dicción, cuya aspiración, como los inexorables personajes de los dramas de Ibsen y la poesía clásica consonante, es revelar la grandeza de las ideas: La Mañana; Ingrid seducida y suplicante; Peer Gynt, el atrabiliario y loco seductor; la maternidad egoísta de Aase.

La Muerte de Aase es la verdadera evocación de la infancia de Peer Gynt, dominado por la pasión platónica y pura, mútua entre él y Solveig, que conviven en la cabaña; el temor a ser sorprendido por sus perseguidores debido al desaguisado que ha cometido con Ingrid; el dolor de la madre agonizante que, recordándole éste las caricias que le prodigaba cuando niño, quiere mitigar la pena de los últimos y trágicos momentos: huyen los personajes aterrorizados por el dolor y la muerte, como la música lo ex-

presa extinguiéndose como un postrer suspiro.

La Danza de Anitra, aunque el autor ha querido darle el carácter sensual africano, es tan noruega en su factura melódica y rítmica como los tiempos anteriores. Aquí se ven los esfuerzos de Grieg, como los de Peer Gynt, de deducirse a sí mismo, forcejeando para rescatarse de su ingénito temperamento noruego, y como Peer Gynt, ya senil, dice a Anitra que está en plena juventud, él quiere convencerse de su africanismo.

En las Cavernas del Rey de las Montañas, a pesar de lo acelerado del movimiento, se ve el paso tardo de la marcha por lo sistemático del crescendo, sin el matiz de ese dinamismo tan peculiar de la música oriental: la agilidad en el arte es más subjetiva que objetiva.

En la segunda *suite*, lo más hermoso y asequible a la comprensión del gusto popular son los Lamentos de Ingrid y la Canción de Solveig. En esta última queda potentemente manifiesta la personalidad de la escuela de música noruega. Quien lea la Historia y analice la procedencia de la raza normanda, oyendo esta canción nostálgica, la imagen de los *fjords* surgirá a su mente. Solveig que espera resignada, blanca ya su cabellera como la nieve de los picos que estrechan el *fjord*, para redimir a Peer Gynt; aquí en la tierra si al hogar retorna, allá en el Paraíso si la muerte lo decide. Ibsen y Grieg hicieron del arte una aspiración espiritual porque ante todo, fueron humanos: como el árbol simbólico de Agnes, se incrustaron a las entrañas de la tierra para elevar sus copas al cielo en busca de lo ideal.

Paulino Cuevas.



La tonadilla escénica del siglo XVIII

Con este título ha dado una Conferencia en el Instituto Francés de Madrid, nuestro colaborador el musicólogo José Subirá, ante un nutrido y selecto auditorio en el que figuraban el Embajador de Bélgica y el alto personal de la Embajada francesa. Esa disertación es un resumen de la obra que en breve va a tener Subirá el honor de ver publicada bajo los auspicios de la Real Academia Española.

He aquí algunos de sus párrafos: (1) «El epígrafe *Tonadilla escénica* designará aquellas producciones literario-musicales que comenzaron a fructificar hacia 1750 y durante medio siglo florecieron esplendorosamente para caer bien pronto en olvido profundo, caracterizándose todas ellas por ocupar buena parte o la totalidad de los intermedios teatrales en las representaciones de comedias, y por tener vida propia e independiente, a la vez que una extensión relativamente considerable debido a la diversidad de piezas musicales que integraban cada obra.»

«*Tonadillas* o *tonadas* no eran a la sazón cosa nueva en nuestro país. Las había desde antiguo, pero con otra significación, ya por su finalidad, ya por su carácter, ya por su longitud; lo cual impone, para mayor claridad del presente estudio, que empleemos el adjetivo *escénica* referido a la *tonadilla*, siempre que hablemos de esa típica manifestación teatral.

«Venía siendo *tonadilla* la canción suelta que se cantaba en cualquier lugar y ocasión. Había sido *tonadilla* la breve canción que recibía cuando más un estribillo y que remataba los sainetes y *bailes* en la primera mitad del siglo XVIII, antes de que, desprendiéndose de ellos, adqui-

riese gran longitud, personalidad propia y rasgos inconfundibles. Fué *tonadilla* la colección de canciones constituida musicalmente por varios números heterogéneos, a los que presidían ciertas unidades de orden superior, formando *villancicos* que se cantaban en el templo, antes de que llegase a florecer la *tonadilla escénica*. Es hoy *tonadilla* la canción suelta que se divulga en los teatros de variedades, tras la fatal decadencia del llamado *género chico*, como si con ese nombre se quisieran evitar el galicismo *cuplé* o cualquier otro vocablo menos castizo del que aquella palabra parece tener.

«Casi todos esos conceptos, ya que no todos, se hallan sancionados por los Diccionarios de la Lengua Española o Castellana que, desde varios siglos atrás, se han venido publicando oficial o privadamente. A través de tan variadas definiciones se puede seguir la significación predominante de la palabra *tonadilla* en cada momento, y quien las coteje al punto deducirá que la *tonadilla escénica* no gozó de longividad excesiva. Así ocurrió, en efecto, pues la historia demuestra que la *tonadilla escénica* tuvo un nacimiento oscuro, una evolución rápida, una boga efímera, y como remate un olvido absoluto. Fluctúa su cultivo entre los años que inauguraron la segunda mitad del siglo XVIII y lo que abrieron la primera mitad del XIX. En sus albores apenas es otra cosa que un número de poca longitud, en el cual aparecía intercalado en el sainete o servía de conclusión al mismo. Se lo cantaba acompañado a la guitarra y carecía de acción.

«Sin perjuicio de seguir la historia de esa evolución con mayor detenimiento en lugar más apropiado, perfilaremos aquí algunos rasgos de la *tonadilla escénica* para fijar su concepto.

La *tonadilla escénica* es una cosa completa y absolutamente distinta de la

canción, romanza o *lied* contra lo que muchos creen. Si con algo se le puede comparar, es con aquellos *intermezi* italianos que se intercalaban en los entreactos de las óperas serias, y de los cuales tenemos una muestra bien acabada en esa maravillosa producción de Pergolesi que se titula «La Serva Padrona», cuya aparición había de fijar el nacimiento de la ópera-bufa italiana con vida independiente. Desde otro punto de vista, ese producto teatral de arte menor presenta no pocas semejanzas con los cuadros flamencos pintados por los Brauwers y los Teniers, los Steen y los van Ostade, para mostrar a las generaciones futuras cómo eran las gentes de su época, especialmente las pertenecientes al bajo pueblo.

«Durante el efímero reinado de la *tonadilla escénica*, los concurrentes a los corrales o coliseos de la Cruz y el Príncipe se deleitaban con esas obras menores del teatro español, que aliaban letras llanas, sencillas y casi con frecuencia vulgares a músicas pegadizas, tarareables y muchas veces netamente folklóricas: Coplas de *seguidillas*, *fandangos*, *caballos*, *tiranas* y otras canciones populares ornaban esas producciones típicamente españolas. Después las modas imponen otros gustos; majos y petimetres desdeñan entonces ese minúsculo género teatral en donde unos y otros habían tenido su espejo fiel, y la *tonadilla* desaparece de la escena. Si tras los días adversos de su ocaso, corrió la *tonadilla* el riesgo de que destruyese manos profanas las pruebas documentales de su existencia, por fortuna el Municipio madrileño, propietario de esos fondos, los ha sabido conservar celosamente, y su estudio se puede seguir hoy en la Biblioteca Municipal a través de tan numerosas y variadas obras, cuya cifra, en números redondo, se eleva a dos mil.»

JOSE SUBIRA.

(1) En otro lugar de este número, damos cuenta de la interesante conferencia pronunciada por nuestro distinguido colaborador don José Subirá