

BOULETIN MUSICAL



COLABORADORES

Madrid

- D. César Juarros. Médico
- » 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 Thomás. 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.

París

- 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 - Mayo - 1928

Núm. 3

Un musicógrafo catalán

Joaquín Pena

Dor ser la música catalana muy poco conocida fuera de la región que la da vida y a cuya sombra se nutre, para contribuir a su divulgación vengo publicando en *La Gaceta Literaria*, de Madrid, una serie de artículos bajo el epígrafe común *La actividad musical catalana*. Cierta que la fama del Orfeón Catalán ha traspasado las fronteras regionales y nacionales. También es cierto que algunas figuras, como Morera, Lamote de Grignon y Dahissa, por ejemplo, han visto difundido su nombre por diversas latitudes. Pero no es menos verdad que en este Madrid, donde a veces la aparición o debut de un compositor mediano con cualquier producción sinfónica o escénica absolutamente insignificante, da lugar a que parte de la crítica — la del grupo, capilla, o corrillo correspondiente — ensalce hiperbólicamente unos méritos que nadie supo oír al escuchar la obra y ni sabría ver al leer la par-

titura, apenas se tiene la menor idea de compositores catalanes tan maduros en el género sonatístico como Julio Garreta, o tan exquisitos en la producción de canciones como Eduardo Toldrá, ni de eruditos tan competentes como el P. Gregorio Suñol, prior del Monasterio montserratense, cuya «Paleografía Musical Gregoriana» (1925) es la primera y hasta ahora única obra de su índole existente en todo el mundo, o como Mosén Higinio Inglés, jefe de la sección musical de la Biblioteca de Cataluña, cuyas publicaciones de polifonistas catalanes (Brodiu, Pujol) no faltan en ninguna Biblioteca musical importante de Europa. ¿Cómo extrañar, por tanto, que también sea para muchos ignorado el nombre de Joaquín Pena?

Y sin embargo, Pena es un musicógrafo barcelonés de primera línea, que tiene en su haber una dilatada y amplísima producción, extendida a la crítica y la

historiografía. Así lo testimonian sus planas musicales de *La Publicidad*, como también la publicación de traducciones diversas, en número verdaderamente considerable, que incluye libros de ópera, oratorios, canciones y obras doctrinales. El último de los editados, con el que inaugura Pena una «Biblioteca de grandes Oratorios», es su versión catalana — adaptada a la música — de *La Creación* de Haydn, precedida de un estudio crítico. Y la aparición de este volumen ha dado lugar a que por estos días la Prensa catalana haya renovado los elogios a que se hizo acreedor, desde antiguo, ese musicógrafo cuya constancia es tan ejemplar como su modestia.

Considerando el afecto con que BOLETIN MUSICAL distingue todas las actividades filarmónicas de nuestro país juzgo muy adecuada esta simpática Revista para que sea la acogedora del presente artículo.

No hay exageración en afirmar que Joaquín Pena es uno de los nombres a quienes más debe la Cataluña musical de estos últimos veinticinco años; porque nadie ha contribuido en la medida que él a

divulgar algunos aspectos artísticos arriba enumerados. Fundador de la Asociación Wagneriana de Barcelona, tradujo, ya por sí solo, ya en colaboración con otros escritores, el teatro de Wágner, desde *Las Hadas* hasta *Paisifal*, adaptándolo a la música, con lo cual los catalanes pueden cantar en el idioma de su tierra todas esas obras, habiéndose incluso publicado las partituras de canto y piano de varias producciones wagnerianas, con el texto alemán y catalán. Además realizó igual labor con varias obras teóricas de aquel a quien se ha tenido en tiempos atrás por creador de una «música del porvenir» que hoy sería ya del «pasado», si no lo fuese, como lo es a buen seguro, de todos los tiempos.

Igual tarea emprendió Pena con gran número de óperas, y muy frecuentemente, aprovechando el estreno de las mismas en el Liceo de Barcelona. Aparte las aún inéditas, que no son pocas, ha publicado en catalán el *Orfeo* de Gluck; *La Vestal* de Spontini; *La flauta mágica*, *Las bodas de Figaro*, *El rapto del Serrallo* y *Sebastian y Sebastiana*, de Mozart; *La novia vendida* de Smetana; *El forastero* de V. d'Indy; *Luisa* de Charpentier; *El hijo prodigo* de Debussy; *Maruf* de Rabaud; *Salomé* de Strauss; *Tierra baja* de D'Albani; *La escuela del pueblo* y *Cain y Abel* de Weingartner; *Mona Lisa* de Schillings; *Boris Gudonof* de Mussorgski, y *La ciudad invisible* y *Noche de Mayo* de Rimsky-Korsakoff.

Extendió Pena asimismo su labor al *lieder*, poniendo en lengua catalana, acomodadas a la música, centenares de canciones que forman lo más elevado del género. Aparte las que figuran, sueltas, en los programas de conciertos dados en Cataluña, hemos de señalar muy especialmente las incluídas en su «Cancionero Selecto», colección de la que se han publicado cinco volúmenes, dedicados, respectivamente, a Beethoven, Schubert, Schumann, Fauré, y muy recientemente a

J. S. Bach, con cuarenta canciones espirituales.

En curso de publicación tiene Pena varios libretos de ópera con la letra adaptada a la música y varios volúmenes más del «Cancionero Selecto». La gran cantidad de tomos publicados unida al hecho de que estén agotados muchos de ellos y al hecho no menos importante de que ellos forman la vanguardia, pues tras éstos aparecerán otros en plazo breve, demuestra cuan intensa — a la vez que extensa — es la plausible labor de ese modesto musicólogo catalán y cuan legitimamente acreedora es a una divulgación.

Por eso, para rendir el debido tributo de justicia, escribo las líneas presentes. Vivimos en un país donde suele admirarse a cualquier personalidad más o menos discutible, porque ha publicado una sola obra o no ha publicado ninguna... que también de esto suele haber, pero de la cual dedican panegíricos incesantes los amigos del grupo, capilla o corrillos, porque según ellos tiene un talento admirable y dejará atónita a media humanidad el día en que se decida a ser más fecundo o a dar públicas señales de esa existencia artística que bien callada y recónditamente se desenvuelve entre cuatro amigos. Esas reputaciones exageradas, cuando no absolutamente falsas y tan ilusorias como engañosas, tienen más peso, ante el vulgo poco preocupado en conocer obras y personas, que la tenaz labor de quienes sin alharacas, trompetas, bombos ni platillos, hacen una obra lenta, perseverante y fructífera.

Pero como, en resumen de cuentas, «obras son amores», según dijo un antiguo refrán, a la corta o a la larga la verdad se impone merced a la fuerza de esas obras sobre las cuales recaía un silencio inspirado por la indiferencia o por la malevolencia; y entonces se cae en la cuenta de que pasó inadvertido lo que tenía un peso específico bien considerable, en tanto que se acataba sumisa mente — a fuerza

de prestar demasiada fé ciega en el dicho ajeno — lo que carecía casi en absoluto de ese peso o lo tenía tan mezquino, que al más rápido examen se lo hubiera desechado por huero.

Y las obras de Pena le hacen acreedor a un puesto muy honroso entre los musicógrafos contemporáneos. Puesto tanto más honroso cuando se considera que no le guiaron bajas pasiones, inclinaciones partidistas o estímulos inspirados en la amistad para prodigar sus alabanzas. Por eso, precisamente, y por su amplitud de criterio, unidos a su talento y habilidad nada comunes, ha podido acumular esa exuberante y variada producción, que tanto ha contribuido a sembrar la afición hacia los mejores músicos — sin distinción de escuelas, épocas y lugares — y el cultivo de la música, especialmente la vocal de procedencia extranjera, que ahora, en la lengua vernacular, tiene apetecibles textos acomodados a la melodía cantable.

Cese, con lo dicho, este cántico de alabanza, que hubiera debido sonar antes de ahora bien jubiloso, lo mismo que han sonado otros, con repique de campanas y disparos de cohetes, para anunciar obras que son insignificantes o que lo serían si se hubiesen escrito ya.

JOSÉ SUBIRÀ

La Filosofía de la Música

Siempre se consideró la aspiración en el arte como un don personal, innato, sin más paternidad social que la vaga superstición de que el artista de temperamento genial era un alumbramiento extraordinario de la Humanidad, ni se creyó fuera precedido de más concepción ni gestación que una fortuita voluntad providencial. La Historia ha creado, para depurarse del mito legendario de la fábula en que se nos presentaba envuelta y opaca, su filo-

sofía; y como la sutilidad y lo abstracto de la música por ser un arte espiritual y no plástico como sus hermanas es más bien materia de apreciación personal, su filosofía será tarea ardua de varias generaciones, dado que carece de base material donde fundar su investigación, y el único apoyo fundamental aparente son sus dogmas casi metafísicos. En las demás artes cabe una orientación dentro de la descripción más o menos gráfica en que el autor pueda manifestar su idiosincrasia, su estado de ánimo, sus preocupaciones por fugaces que sean y la intimidad de sus pasiones en el apogeo de su acerbidad si en tal exaltación se encuentran; más el arte musical es tan bello, que expresar con sus elementos sonoros un sentimiento vil es imposible: primero por el material gráfico de su notación; segundo por la reflexión y meditación que su construcción exige contraria a todo acto violento; la meditación; y tercero por la expresión de su dicción que ha de ser ante todo armónicamente sonora, de lo contrario se haría casi incomprensible y repulsiva: la música es todo belleza y su condición natural repele todo lo obscuro o deforme.

La música, como todas las Bellas Artes, generalmente revelan el ambiente del estado social en que se desarrollan o conviven. Los argumentos del teatro francés contemporáneo, por ejemplo, no están sujetos a los mismos preceptos morales que los del español, pese a nuestra tangencia étnica y nuestro intercambio intelectual, ni el ambiente de romanticismo alemán que plétóricamente imperaba en Alemania a principios del siglo XIX con Goethe, Beethoven, Weber y Schubert como paladines del arte literario y musical, es el mismo que el que con asomos de cierta timoratería comparándolos con sus predecesores y a pesar de su revelante personalidad, siguen cultivando Méndelssohn, Schuman y Chopin, (este último, aunque polonés, puede así clasificarse) como sen-

siblemente difiere la pujanza del reto a la lucha que Wagner estentóreamente pregonaba con el paganismo litúrgico de sus leyendas de mitología tedesca, Liszt y Brahms refuerzan con el señuelo de sus rapsodias húngaras y czardas y Strauss va puliendo con su escuela de transfiguración *románticomaterialfilosófica*. Hipotéticamente el arte alemán revela: que las manifestaciones de su intenso romanticismo son una aspiración a la unión nacional por la persuasión; los asomos del decaimiento romántico, un deseo vehemente de encontrar nuevas normas para consolidar la unión; y el belicismo musical wagneriano, la ambición de hegemonía universal.

Circunscribiendo el campo de observación sólo en Alemania por ser el país de verdadera consonancia progresiva en el arte y en la ciencia, es evidente que la evolución artística, lo mismo en pasado siglo que en el presente, ha seguido los derroteros de la social. La aspiración a la emancipación personal primero, y como corolario la Gran guerra después, sumieron la sociedad en un caos de indiferencia tan grande que, hasta en el Arte, aquel numen que engendraba las grandes obras de verdadera consistencia artística sin rebasar los cánones y preceptos respetando la tradición y erigiendo su personalidad sometido estrictamente a la sanción del sito escolástico, se ha trocado en desenfrenada locura de imponerse, no por método persuasivo de las normas del clasicismo asequibles a la afición por su larga, madura y reflexiva experiencia y de manejo fácil a los profesionales para interpretar y concebir las grandes ideas, sino de un acrobatismo de dicción y expresión tan confusas que no se sabe si es quimera o realidad, como son, por ejemplo, la pintura cubista y la música atonal.

¿Cuál es el fin que se proponen los progenitores de esta revolución en el arte musical?

Ernest Newman, el docto crítico musical

del «Sunday Times», censura esta insensata premura de los músicos ultramodernos o de vanguardia. Cita el caso Schöenberg, paladín del vanguardismo, de que a pesar de contar actualmente tres años menos que los que contaba el titánico Beethoven cuando la muerte lo sorprendió, ¿puede compararse su popularidad a la que gozaba el divino maestro de la sinfonía a esta misma edad? Observaciones anacrónicas son éstas, es verdad; pero lo verdaderamente extraordinario es que, aunque impregnados del prejuicio clasicista muchos aficionados y profesionales del arte musical, oyen con fruición gran parte de la música moderna y hasta casi la comprenden, porque ¿quién no se deleitará ante una audición de «El Burgués Gentilhombre», de Strauss, cuyos tiempos como «El minuetto de Lully» y «Al modo de Lully» son de verdadera factura clásica, mientras que los otros lo son verdadera, mente descriptiva? ¿Y «El Vuelo del Moscardón», de Rimsky Korsakoff? El modernismo evolucionista, indudablemente, conviene más en el arte y en el orden social que la exaltada demagogía revolucionaria de los ultramodernistas.

Es indudable que estos cambios bruscos que invierten las normas estéticas del arte, cuanto más se incurra en el vicio de la exageración, más se alejarán del idealismo y más se aproximarán a la concupiscencia del materialismo; de ahí que, como anteriormente queda apuntado, una investigación científica se hará necesaria, y de sus consecuencias, probablemente, surgirá la «Filosofía de la Música». Y entonces vendrá una clasificación justa y equitativa del valor artístico de los grandes maestros sin omisiones ni eliminaciones. Con sinceridad y sin apasionamientos se hará una nomenclatura que empiece por clasificar los autores musicales y sus obras: los idealistas o clásicos, como Beethoven, que de la música han hecho el espíritu del Arte musical; los sensualistas como Claude Debussy, que han hecho de la música un rea-

lismo erótico; los materialistas descriptivos, como Maurice Ravel, que han hecho de la música la caricatura; y los ultramodernistas que han hecho de la música el histrionismo

Nuestra época es la de los inventos, la de la rapidez, la de la velocidad; y nuestro arte, en perfecta consonancia con el estado social que lo pone en embrión, es raudo y sensual, pasajero como la situación que atravesamos. Es evidente que no

deja de tener sus encantos y su aportación al patrimonio artístico musical, científica y analíticamente, sera de verdadero interés; pero qué preceptos se asimilará preferentemente, la futura «Filosofía de la Música», la tradición que por espacio de varias centurias respetó el clasicismo y lo evolucionó o la neófitia de magia revolucionaria de esta incipiente generación que los ultramodernistas se empeñan imponer?

PAULINO CUEVAS

Wagner en España

Decíamos en el artículo anterior, que Barbieri, manifestaba ser el primero que dió a conocer Wagner en España.

Francisco Asenjo Barbieri, fué un hombre proteico que no padeció «la especialidad», característica perjudicial que casi siempre distinguió a la mayoría de los compositores españoles. El que un compositor se limite exclusivamente a escribir música, alejando de sí las varias facetas que forman una cultura estético-literaria, es relegarse a ser un gramófono del pentágono, un mecanista de los sonidos, para el que la creación de la obra musical será siempre un ejercicio de manufactura de batalla, al carecer de la recreación de espíritu que siente el verdadero artista, que nunca escribe ni una nota sin compenetrarse bien en el estudio de ambientes y caracteres.

Barbieri, autodidacto, a quien el entusiasmo por el estudio conducirá a cierta bibliomanía de goce intelectual, es uno de los pocos compositores españoles del siglo XIX que otea tras las fronteras, vislumbrando los nuevos horizontes. Su trabajo de autor teatral no le encenaga. Necesita ganar dinero como todo ser humano, pero no se mercantiliza con descaro, sabiendo situarse en el digno límite que le permite su estimación artística. Por ello,

no se le oscurece el cerebro para estar alerta a toda idea de superación artística. Viaja ojo avizor, estudia, investiga en las bibliotecas extranjeras. Es la época del ataque wagneriano, del ataque burdo que pretende zaherir grotescamente; es la fuerza contraria de combate, necesaria para la grandiosidad de la exaltación venidera, cuando los caricaturistas franceses y alemanes dibujan en las revistas, el Wagner que golpea furioso en una sartén o da fuertes martillazos en el órgano auditivo, cuando no un perro con la cara uraña del compositor alemán lleva atados al rabo varios utensilios de cocina, que arrastra con estrépito...

Barbieri no es un incondicional de Wagner, de quien le separan diferencias bien ostensibles de criterio estético. Descendiente de italianos, posee el atavismo lírico que en trayectoria difusa recorrerá todo su siglo. En Barbieri es nativo. Lo defenderá en ocasiones con su argumentación personal, o bien exteriorizará su disconformidad discreta con la llamada «música del porvenir» en insinuaciones humorísticas:

«Mis abuelos cantaban la seguidilla que en cadencia perfecta se concluía.

Ahora se canta seguidilla infinita que no se acaba»...

(Fechada en 1883. De los autógrafos que poseyó Carmena y Millán.)

Sin embargo, estos solaces de buen humor, no le imposibilitan a Barbieri el dar a conocer a Wagner en España aunque sea en pequeña dosis. Exceptuando su disconformidad técnica, tiene el compositor madrileño muy buen juicio y comprensión para reconocer que Ricardo Wagner es un genio; una de esas figuras extraordinarias que aparecen en las generaciones cada dos o tres siglos, y que nunca pueden anular tendencias o modalidades imaginables. En las audiciones que presencia Barbieri durante sus viajes por Inglaterra y Alemania puede comprobarlo. Vuelve a España queriendo reanudar la serie de conciertos, siempre intermitentes. Desde 1850, en que el violinista Juan Mollberg, alentado por Gevaert que visita nuestro país en dicha época, realiza el primer intento serio de constituir una orquesta de conciertos, los incidentes de disolución y reorganización de grupos orquestales han ido sucediéndose. Las desavenencias, originadas casi siempre por la poca consistencia de la base económica, que hace afluir como obstáculos de organización los intereses encontrados en que vive la clase profesional en España, impide en aquel tiempo — como ahora y como dentro de cincuenta años —, el que las entidades orquestales que hacen verdadero arte, vivan tranquilas, sin inquietudes ni disgustos. Disuelta a los pocos conciertos la orquesta formada por Mollberg, organiza Barbieri en 1859 otra orquesta y coros, dando seis conciertos en el antiguo Teatro de la Zarzuela. En los programas, Haydn, Mozart, Weber, Mendelssohn, Meyerbeer y Beethoven, solamente con su «Septimino». (Las Sinfonías — completas — no se conocen hasta 1867 — «Pastoral» — y 1882 — «Novena»). De esta orquesta nace la Sociedad