

# BOLETIN MUSICAL



Don Enrique F. Arbós  
Director de la Orquesta Sinfónica de Madrid

# Colaboradores

## MADRID

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

## BARCELONA

Don Vicente María de Gilbert. Crítico Musical de «La Vanguardia»

## BILBAO

D. Manuel Borés Muñoz. Crítico musical

## PALMA DE MALLORCA

Don Juan María Thomás. Musicógrafo

## VALENCIA

Don Eduardo López Chávarri. Profesor de Estética del Conservatorio de Música.

## CORDOBA

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

## CADIZ

Don José Gálvez Bellido. Director del Conservatorio «María Cristina»

## MURCIA

Don Emilio Diez Revenga. Director del Conservatorio de Música

## SAN SEBASTIAN

R. P. Nemesio Otaño S. J.

## VALLADOLID

Don Aurelio González. Pianista Compositor

## PARIS

Don Joaquin Nin. Pianista. Profesor de la Schola Cantorum  
Don Andrés Segovia. Concertista de Guitarra

## MILAN (Italia)

Don Pedro Roselló. Agente teatral

## ATENAS (Grecia)

Don J. Bustenduy. Profesor de Violín del Conservatorio Nacional de Música

## QUITO (Ecuador)

Don Juan Pablo Muñoz Sanz. Profesor Harmonía del Conservatorio Oficial

Don Sixto María Durán. Director de Conservatorio Oficial

## SANTIAGO DE CHILE

Don Enrique Soro. Director del Conservatorio Nacional de Música

## HABANA (Cuba)

Doña Rafaela Serrano. Directora de Conservatorio del Vedado  
Don Eduardo Sánchez de Fuentes. Compositor y publicista

## LA PAZ (Bolivia)

Director del Conservatorio Nacional de Música

## TACNA (Chile)

Don Ignacio Salvatierra. Director de Banda Militar  
Don Valentín Cepeda Rios. Director de Banda Militar

## ASUNCION (Paraguay)

Don Fernando Centurión. Profesor de Violín del Conservatorio de Música

## PANAMA

Don Nicolle Garay. Director del Conservatorio de Música

## MEJICO

Director del Conservatorio Nacional de Música

## BUENOS AIRES (República Argentina)

Don 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 - Junio - 1928

Núm. 4

## La obertura de Tannhäuser en los Campos Elíseos

En el madrileño recreo veraniego de los Campos Elíseos, dábanse los conciertos al aire libre. Situado a la entrada de lo que hoy es calle de Velázquez, tenía categoría de espectáculo selecto, aunque para nivelar el agrado personal, a los conciertos nocturnos sumábanse otros atractivos de índole popular, sin faltar los fosforescentes fuegos de artificio.

El verano de 1868 presagiaba tormenta; que luego resultó la clásica del vaso de agua. Flotaba en la atmósfera ese algo indefinido, en el que se respira el acontecimiento conmocional que se prepara. Pero los residentes en Madrid no eran propensos a inquietarse. Asistían todas las noches a los Campos Elíseos para solazarse y oír música. Bien *Semíramis*, *La invitación al vals* o la *Marcha Turca*, eran las obras preferidas por aquel desaparecido auditorio. Ellos las considerarían entonces como producciones musicales de perfección cumbre, y no está bien el combatir sus preferencias en homenaje a su recuerdo. Sabido es, que cada generación cree siempre poseer el secreto de lo perfecto, pensando que las obras más geniales, las

modas más elegantes y prácticas, los artistas más completos y las costumbres más morigeradas, fueron en su tiempo. Es la óptica de *Cronos*, que seguirá incesante.

A Joaquín Gaztambide le correspondió aquel verano el dirigir los conciertos. La orquesta, después de continuas reorganizaciones, había adoptado en abril de 1866 la denominación de «Sociedad de Conciertos». No podemos hablar con precisión de Gaztambide como director. Dicen cronistas de su época — en tono elogiador — que «el compositor y el director eran afines». Había visto dirigir el repertorio Wagneriano en sus frecuentes estancias en París. No era muy improvisado: al dirigir en Madrid la obertura, poseía alguna preparación observadora. Le podía faltar esa paciencia imprescindible, bien de temperamento o adquirida por voluntad imperiosa, que el director de orquesta tiene que compartir con los instrumentistas, cuando la colectividad se ve frente a una obra de más dificultades dispersas que las hasta entonces conocidas. Gaztambide debió de carecer de esa paciencia o tranquilidad, por causas fisiológicas. Su padecimiento

orgánico, le hizo un poco hosco, violento, «de mal genio», poco propicio para alternar y compenetrarse con el núcleo, pudiendo usar la confianza sugestionadora, elemento imprescindible para que una orquesta alcance identidad y superación artísticas.

A primeros de julio ensayan la obertura. «Continúa la orquesta del Sr. Gaztambide ensayando la *Obertura de Tannhäuser*, de Ricardo Wágner. Hemos oído a muchos aficionados, lo conveniente que sería celebrar el concierto el día que se ejecute esta obra dentro del Teatro Rossini, para poder apreciar mejor su mérito». («La Correspondencia») 8 julio 1868.

La nueva tendencia orquestal de Wágner, borrando el individualismo solista, usado exclusivamente en cohesión escénica y haciendo de todos los instrumentos el sólido engranaje de su máquina de sonoridad — hoy, ya combatida, por los compositores de «última hora» —, tenía que causar cierta extrañeza hasta en los intérpretes. La obertura se debió de ensayar bien, poniendo todos el máximo interés, para que llegado el momento, la seguridad de un trabajo sin vacilación ayudase a la claridad del oyente, que asistiría al concierto con *prejuicios* de propagación contra la obra. Estamos viendo a todos los instrumentistas, especialmente a los violines, aturdiendo en guirigay, obstinado con

la glosa de las semicorcheas, discutiendo *doigtés*, consiguiendo por la esforzada perfección del *pasaje* el hacer resaltar las tintas del fondo, aminorando el efecto de la figura. Y a Gaztambide, dominando su inquieto temperamento, haciendo observaciones sobre la obertura, en su plausible intención de ser con Barbieri, paladines prácticos del compositor alemán acaloradamente discutido, demostrando así que no son solamente autores teatrales, de los que no siendo sus ganancias, nada les interesa, permaneciendo sordos a toda manifestación artística.

Otra noticia comunica, «...que este concierto será uno de los más notables de la temporada. En él se ejecutará por primera vez en Madrid la *Obertura de Tannhäuser*, de Ricardo Wágner, cuyo estilo musical está siendo desde hace tiempo objeto de grandes discusiones en Francia y Alemania». (10 julio).

El día del concierto llega. Es la noche del 11 de julio de 1868. Se celebra dentro del «Teatro Rossini», instalado en el mismo recreo. Lo anuncia «La Nueva Iberia»: «Campos Eliseos. Hoy sábado 11 de Julio a las nueve de la noche. Gran concierto instrumental por la sociedad de profesores dirigida por el Sr. Gaztambide. Fuegos artificiales. Entrada general 4 reales».

Comienza el programa con Mendelssohn, Rossini, Weber y Mozart. Como autor novísimo, Wágner. Con la *Obertura de Tannhäuser*, podrá haber disidentes que exterioricen su dudoso gusto ostensiblemente, pero tiene que cohibir y ser respetada en mayoría. Reúne esta obra musical sugestivas condiciones de atracción, únicamente inaccesibles a cerebros refractarios. Wágner, en las oberturas de *Rienzi* y *Tannhäuser*, parece que durante unos minutos pensó en el público, alejándose de sí mismo, como no era su costumbre. Construidas — externamente — «a la italiana» poseen la gradación lírica que prepara al oyente para subyugarle con frases intensas, colorido y exaltación de sonoridad. Los que hubieran oído por referencias dudosas que Wágner era un compositor estridente, un loco que aturdiría con sus estrepitosas sonoridades, quedarían indecisos para protestar presurosos, cuando los primeros compases del «coro de peregrinos», dejasen esa sensación de placidez *litúrgico-pagana*, hábil prepara-

ción para que la frase de la cuerda iniciada por los violoncellos, tenga la intensidad de color buscada por contraste. El dinamismo del fragmento de la «Bacanal», tenía que desorientarles. No habían oído hasta entonces música directamente interpretativa, en donde la exhuberancia de un temperamento genial, que no reconoce límite, se manifiesta jubiloso con el artificio de poca malicia del artista joven. Más adelante, en obras de la madurez, Wágner, será más comedido en lo externo, sin reflejos italianos, llegando a la perfección en sensación y forma. Esto, no puede percibirse entonces por prejuicio de tradición arraigada.

Oigamos a un relator pintoresco: «La obertura de la ópera *Tannhäuser* de Wágner cerró la primera parte del concierto. Un silencio sepulcral reinaba en el salón durante la ejecución, y cien juicios se formaban acerca de su mérito. El resultado fué satisfactorio, pero no tanto como era de esperar del gran mérito de la obra y de la ejecución brillante de la orquesta. Si quisiéramos formar un juicio acabado de esta notabilísima composición, nos sería imposible; porque si es difícil juzgar del mérito de una obra mediana que se oye por primera vez, mucho más debe de serlo cuando ésta reúne un gigantesco aparato y un gran fondo científico. La obertura de la ópera *Tannhäuser* debe de considerarse bajo cuatro aspectos. La primera parte que sin ser vulgar, no lleva el sello de lo extraordinario, es una imitación de la música sagrada, y al oírla, creíamos asistir a una de esas solemnidades religiosas que con tanta frecuencia se repiten en nuestras catedrales. En la segunda desarrolló el autor torrentes de grandiosas armonías, revelando una gran inspiración y

un talento profundo; el interés de la obra parece conducimos a lo sublime, cuando de repente un aluvión de armonías, que más bien pudieran llamarse *desarmonías*, hieren cruelmente nuestros oídos y nos conducen desde el olimpo a la tierra. Wágner lucha inútilmente para producir grandes efectos, poniendo en juego armonías desconocidas y contrarias a los buenos principios de composición. Sin el sentimientito, que es la base fundamental del divino arte, las más raras combinaciones son impotentes para impresionar y conmover al público». («La Nueva Iberia» — crónica general — 14 de julio de 1868).

Debemos de sentir que estas gacetas no se firmasen, impidiéndonos saber el nombre del crítico *clarividente*, apologisto escolástico «de los buenos principios de composición», para al mismo tiempo consagrarle un pequeño elogio en premio a su discreción, ya que en su reseña, omite veladamente la actitud hostil de algunos oyentes. La *Obertura de Tannhäuser* fué silbada en los campos Eliseos, no tan desafortunadamente como lo fué la ópera en París, siete años antes (1861), pero sí con silbidos aislados, con protestas parciales de personas que se consideraban defraudadas ante la obra precedida de fama renovadora. Aquella noche fueron bruscos, agrios. Y no pidieron que se les devolviera el importe de la entrada, porque habían oído *Semíramis* y además faltaban los variados fuegos artificiales... El *castillito* que el pirotécnico transforma en *estrella* refulgente, estallando en traca inesperada, retumbante, que se diluye en fluir de rayos luminosos, descendiendo del azul estrellado en puntos de luces policromas...

Miedes Aznar

## Schúbert y la «Incompleta»

Un grande sacrilegio hubiérase cometido si la Compañía Columbia, de Nueva York, hubiera llevado a efecto el concurso al premio que ofrecía para completar la «Sinfonía Incompleta», de Schúbert. Afortunadamente, aunque el resultado hubiera sido de éxito dudoso, para bien del Arte y de la afición, la Compañía ha desistido

de sus propósitos anulando el concurso, y la exquisita y delicada obra musical sobrevivirá gallardamente como dechado del primoroso clasicismo; y lo que se considera como una amputación de los dos *tiempos* que le faltan, más que motivo de deformidad lo será de inspiración estética, como la sensación que experimentamos

cuando contemplamos, por ejemplo, la Venus de Milo. Esta belleza estatuaría del clasicismo helénico nos coloca en el dilema de su clasificación en la jerarquía mitológica y de si su autor sería Fidias, Praxíteles o Escopas; la «Incompleta» en el de si fué un decidido propósito del autor, incuria o una causa fortuita.

El Arte, que es una religión humana, empieza a consagrar lo que seguramente se convertirá más adelante en canonización laica o cristiana. Laica, para los grandes genios cuya existencia fué una idolatría sensual; cristiana, para los que hicieron del arte un sacerdocio, viviendo ascéticamente sin taras ni mancillas, como lo revela la conmemoración de los Centenarios que es ya una verdadera ansiedad. El de la muerte de Schúbert, acaecido el 19 de Noviembre de 1828, empieza a anunciarse con verdadera premura, y que sin duda será un verdadero acontecimiento del que fué el benjamín del clasicismo musical por su infantil independencia escolástica y su austera virtud, si los biógrafos son fieles servidores de la verdad.

Franz Schúbert fué la humildad personificada. Hago esta objeción que, aunque intempestiva parezca, seguramente no lo será para los que basen la existencia humana en el aforismo latino de: «*Qualis vita, finis ita*»; es decir, que según nos conducimos en la vida así suele ser nuestra muerte o fin, nuestra mentalidad, nuestras acciones, nuestro amor y nuestros actos, y nuestra ortodoxia en arte y religión; pues adicionados todos estos precedentes al parecer tan heterogéneos, infaliblemente darán un resultado de homogénea espiritualidad: numen, inspiración o genio, como arbitrariamente denominar se quiera. ¿Es posible la continuación de cualquier obra o trabajo artístico cuando además de concurrir a la formación del temperamento genial tantos y tan variados precedentes la gestación de un trabajo aislado — como por ejemplo la «Incompleta» — pudo serlo

en el de un momento de verdadera exaltación hipersensitiva?

La «Sinfonía Incompleta», en *si menor*, es la número 8, y fué compuesta por Schúbert en el mes de Octubre de 1822, en recompensa a la Unión musical de Graz por haberlo elegido miembro honorario esta corporación. Contaba entonces el músico poeta casi veintiséis años, atravesaba momentos difíciles, aunque no apurados económicamente, pues contaba con la solicitud de sus deudos y amigos que, como Franz von Schober, lo protegió con la dignidad que caracteriza la sincera fraternidad amistosa. En aquella época solicitó una plaza de viola, que le fué denegada, en la «Gesellschaft der Musikfreunde», de Viena (Sociedad de amigos de la Música), a la que debemos la iniciativa, como más abajo indicaré, de dar a conocer tan conspicua composición. ¡Quién lo hubiera pensado!

En lo que respecta a la vida práctica fué un verdadero inepto. Primero renunció a la vida del «Convict», escuela de canto donde se educaba a los niños que oficiaban en la capilla real; ingresó en la escuela de su padre — como sus hermanos maestro de escuela — de auxiliar, para iniciar a los párvulos en las primeras letras; y como preceptor musical, después, en la familia del conde Esterhazy, que infundadamente algunos atribuyen de amores su franqueza con la hija mayor, Carolina. Del resultado pecuniario de sus trabajos no hablemos: la primera remuneración que obtuvo fué la de doce *gulden*, cuyo valor aproximativo era el de doce pesetas de hoy, cuando ya contaba veintinueve años.

La «Sinfonía Incompleta» parece mejor denominada con este conocido título que con el nuevo de «Inacabada» que ahora se le da, seguramente plagado del francés *inachevé* por ser de más valor etimológico para este idioma que su sinónimo *incompléte*. Además, una sinfonía son cuatro *tiempos* que, aunque yuxtapuestos y de cierta trama temática, son indepen-

dientes los unos de los otros, corroborando tal aserción el hecho de que los dos principales son el *Allegro* y el *Andante* de esta sinfonía, y en las demás el *movimiento* que el autor, caprichosamente o según su plan sinfónico, quiere darles. Los otros dos *tiempos* se consideran como de carácter más o menos ornamental por la variedad de *minueto*, *scherzo* o *intermezzo* y final.

Consta la «Incompleta» de una pequeña introducción y dos tiempos, *Allegro moderato* y *Andante con moto*. El primero permaneció oculto en Graz durante varios años, hasta que Herbeck, director de los Conciertos de «Gesellschaft der Musikfreunde», de Viena, pudo obtenerlo de Anselmo Hüttenbrenner que fué entrañable amigo de Schúbert, y lo ejecutó por primera vez en el 1865. Estos dos *tiempos*, como las demás composiciones más conocidas del compositor vienés. «Ave María», «Serenata», «Tres marchas militares», «Momento Musical», son diáfanas como la ingenuidad que lo caracterizaba, y computando la época de la composición de la «Incompleta» que concuerda con la de sus apuros y decepciones, de forma algo arbitraria y un tanto fantástica que solemos darle a los temas musicales los que nos deleitamos con su audición o interpretación, parece dar lugar la *sinfonía* a esta concepción ligeramente apuntada:

El tono de *si menor* es, según las reglas académicas, bravo, muy enérgico y sombrío.

Empieza la *sinfonía* con una breve introducción, en realidad muy característica, dado que sólo intervienen los violoncelos y contrabajos en el registro grave, en la que el autor parece querer anunciar el relato de sus aflicciones, de un dolor que le acongoja. Inmediatamente, con la vehemencia de la necesidad de la expansión, entran los violines pudorosamente, titubeando, no con una melodía de estentórea y pedante textura, sino rítmica y con contiguas alteraciones cromáticas, tímida,

como avergonzándose de manifestar sus vicisitudes; surgen el oboe y el clarinete como inquiriéndole dulcemente a que se expande y no tema, y las trompas, reforzadas por el fagot dijérase que recriminan tan infundado pesimismo, animándose el tema hasta un pequeño preámbulo donde se presume una meditación. Empieza la segunda frase con ambiente confidencial que los violoncelos, como si un impulsivo atrevimiento les impeliera a narrar los sufrimientos de una situación apurada, sinceramente inician, cuya satisfacción de tales confidencias asiente el coro general de los demás instrumentos que sincopadamente acompañan; preámbulo general y diálogos entrecortados y muy animados de la frase conclusiva. Viene la agitación del *desenvolvimiento*, y las lucubraciones del autor inducen el ánimo a pensar que, Schúber, a pesar de su nobleza, prorrumpe en improprios que no acierta a definir debido a su extrema cordura y fidelísima bondad, patentizándolo la repetición de la primera y principal frase.

El segundo *tiempo* parece describir un cambio radical en el ánimo del autor. El tono de *mi mayor* es brillante y alegre. El diálogo entrecortado de la frase principal, el ritmo animado de la segunda que la cuerda y el trombón marcan, el optimismo que el clarinete infunde para que el oboe, en melancólica remembranza, evoque la obsesión del agobiador pasado, descrito con esa acre dulcedumbre que deja impresa la huella de la resignación, imprescindible en las almas de entero y acendrado romanticismo, terminando con el animoso ritmo jovial, entrecortado, que empezó.

Sus únicos medios de expresión era la música. Aunque escasos, dichos con el lenguaje del corazón, representan un raudal de nuevas ideas como la sangre que regenera, y los resultados han de ser, no grandes, enormes. Decía con lenguaje sonoro y cadente sin someterse rigidamente

a los procedimientos de escuela imperantes, pero sí respetándolos. Como sus predecesores y contemporáneos, repetía los motivos y temas hasta la saciedad, pues sabía que en cualquier lenguaje puede decirse lo que se siente cuando éste sirve de agente expresivo a las ideas y éstas no se sacrifican estrictamente a una supuesta eufonía armónica desvirtuando la psicología del arte sinfónico que, dado sus briosos embates, pronto izará bandera feudal en el palenque del campo musical, erigiendo, como el clasicismo heleno, la

vestal de Milo de incomparable belleza y virginal albura, la magna delicadeza de la «Incompleta» de Schúbert.

Paulino Cuevas

NOTA. — En el artículo titulado «La Filosofía de la Música» publicado en este Boletín en el número correspondiente al pasado mes de Mayo, salieron las siguientes equivocaciones:

En la primer línea del artículo dice: «Siempre se consideró la «aspiración» en...», y debe decir: «Siempre se consideró la inspiración en...»

En la línea diez y siete del tercer párrafo, que empieza: «del «sito» escolástico, se ha trocado en des-...», y es: «del rito escolástico, se ha trocado en des-...»

Y por último, en el párrafo final, en la décima línea, omisión de interrogación después de la conjunción «pero».

## La música tonadillesca según Esteve e Triarte

En el siglo XVIII, músicos y literatos tuvieron comentarios, no siempre muy elogiosos, para la música tonadillesca. La primera censura conocida fué bien acremente formulada por el compositor don Pablo Esteve. Ello sucedió cuando la tonadilla escénica se hallaba en el período de crecimiento y juventud, siendo curioso que la formulase uno de los más fecundos cultivadores de ese género teatral, y acaso el más inspirado de todos ellos. Esteve tenía ya escrito un buen número de tonadillas, así como también la música de otras obras mayores, como por ejemplo, algunos números agregados a cierta ópera por entonces afamadísima de un Scarlatti, que no era el famoso Alejandro, ni su hijo el igual famoso Dominicó, sino otro compositor a la sazón popularísimo llamado de nombre José. La versión española de la misma, adaptada a zarzuela, se hizo por don Ramón de la Cruz bajo el título *Los portentosos efectos de la Naturaleza*. Si Esteve tenía en gran estima esta clase de música elevada que le había dictado su número, en cambiola tonadilla le inspiraba por tiempo desdenes grandes. Así lo acredita el folleto que diera a la estampa en 1766 bajo

el título «Letras que se cantan en la comedia». *No hay amor en firmeza más constante que dejar por amor su mismo amante...* cuyas páginas incluyeron las tonadillas cantadas con los sainetes respectivos al representar dicha obra en el coliseo de la Cruz. En un prólogo escrito por el propio Esteve para esas «Letras...», justificábase dicho compositor ante la opinión pública, declarando que de ningún modo le animaba el propósito de hacer fachenda, al estampar ese folleto, sino que tenía varios motivos: «El primero — manifiesta textualmente — salir al paso a un escrúpulo, porque no quiero que me remuerda la conciencia (pues también los compositores de música, no obstante escribir tonadillas, la tienen)». Más adelante recuerda el afecto con que se escucharon los números compuestos por él con destino a la mencionada ópera. Los portentosos efectos de la Naturaleza, para obligar la estimación del auditorio que acudiese a la comedia. No hay amor en firmeza más constante que dejar por amor su mismo amante. Y deliberadamente se niega a invocar con igual fin las «tonadillas que ha disfrutado siendo de mi cosecha, tu mayor agrado, porque por estas