

# BOLETIN MUSICAL

PUBLICACION MENSUAL

Director: Rafael Serrano

Redacción y Administración: Calle del Gran Capitán, 38

Apartado de correos número 59.-CORDOBA

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

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

Año I

Córdoba - Diciembre - 1928

Núm. 10

## PABLO CASALS

Una semblanza literaria de Casals es asunto peliagudo para un músico.

La descripción de su vida artística que, a fin de cuentas, es lo que interesa mayormente, — puede intentarla cualquier profesional por modesto que sea, mientras se halle en posesión de los elementos que le permitan explicar con certeza, y encomiar con discreción.

Casals ¿será preciso repetirlo por si alguien todavía lo ignora? es uno de los artistas mundialmente más apreciados. Y aunque en la máquina de escribir queda sin salir el calificarlo de «el más apreciado», por no sentar plaza de pedante, lo omito.

España, tan propicia y apta a la creación de prestigios que se forjan en el crisol de la amistad, de la simpatía y de tantos otros elementos accesorios — simplemente accesorios — del valor intrínseco del artista, cuenta por fortuna suya con «gente» (poca, es cierto en nuestro arte) que gozan de esa indestructible fama que solo el mérito en si acarrea.

Y de estos prestigios, el más glorioso sin duda es, el de Casals. Treinta años de continuados viajes, de depuración constante en la esfera de su especialidad, LA INTERPRETACION, servida por su vehículo tan poseído EL VIOLONCELLO, y aconsejada por su criterio de estricta honradez, y por su inspiración de soberana gracia genial, bien merecen el galardón de excelencia que sin ambages ni provocaciones simpáticas, ni amistosas, por doquier

le acompaña aureolando su apellido de ese nimbo que es patrimonio exclusivo de los elegidos.

En su edad madura — cuenta actualmente alrededor de los 50 — como en sus épocas de fogosa juventud, le acompaña inseparable LA INQUIETUD, esa maga que actúa consciente sobre los espíritus aptos azuzándoles para el saber, sensibilizándoles para la emoción y fortaleciéndoles para la lucha. Reciente de unos pocos años la realización del sueño de toda su vida, la creación de una gran Orquesta Sinfónica, evidencia el gesto y la consecución, el temple de su alma.

Y su autoridad indiscutible alcanzada en el campo de la mundial controversia — no al abrigo de capillitas locales — le presta el consuelo de verse respetado aún en un orden de actividades para las que todavía no le concede la crítica el *placet* de sus otorgaciones olímpicas.

Esto, poco importa. La obra que el artista, tras sus lauros, alcanza a pasos largos en favor de su ideal — pese a estar ahito de triunfos y de materiales satisfacciones — habla más elocuente que las palabras, en loor de su temperamento. Y la veneración de los públicos de todos países, marca con sello inconfundible el grado de su valía, honra de una nación y gloria de una época.

— : —

Será bueno acompañar a estas líneas la relación exacta de las rutas seguidas, abra-

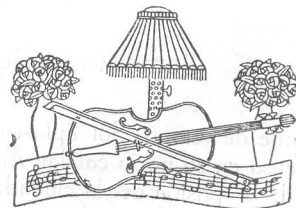
zadas y aconsejadas por el maestro. Y esto para desvanecer el equívoco — tan generalizado — de que el concertista debe rechazar la práctica de ciertas disciplinas.

En sus comienzos, ya latente y alimentada la santa ambición, su padre, hombre al par que buen músico, discreto guiador, le enlazó a la rueda barroca del engranaje musical íntegro.

No se le limitó ningún género de actividad, haciéndole conocedor de todos. Naturalmente que siempre con el anhelo sostenido y estimulado de la perfección íesa otra norma que ha sido divisa de su arte!

Ello le dió cultura y le proporcionó discernimiento. Y conjuntamente... soltura, soltura espiritual, comprensión, ductilidad... elementos tan poco en uso. Dán-doselos, la misma inquietud le aportó el resto; selección, diversidad, amplitud. Y el resultado no ha podido ser ni mejor ni más lógico. Una naturaleza artística de primer orden, un temperamento excepcional, y unas condiciones técnicas de primer plan, debían dar, al conjuro de una cultura ampliamente orientada, la resultante de un dominio elevador, de una ciencia envolvente y de una emotividad consciente y ordenada.

Como españoles y como artistas sintá-monos orgullosos de tal figura.



## Comentarios musicales

Un comentario musical no es una cosa tan simple como parece, sobre todo cuando está hecho a conciencia, pues presupone un conocimiento perfecto de la obra que se va a comentar. Para lograrlo es necesario ante todo hacer de la melodía, un análisis lo más detallado posible, apuntando todas sus fluctuaciones y los cambios armónicos que la acompañan en sus diversas fases.

Una vez realizado este trabajo si la obra no tiene más referencia literaria que su título, hay que imaginarse un asunto y desarrollarle a base del contenido musical. Cuando la obra es dramática, como por ejemplo, los preludios de las obras de Wáagner, ya se cuenta con una base positiva la que nos proporciona el mismo drama, mas con esto no hemos hecho más que vencer las primeras dificultades, pues el justo comentario presupone igualmente el conocimiento profundo y detalladísimo de todos los temas de la obra.

En el presente estudio ofreceremos como muestra, el comentario que hice a «Almería» de nuestro insuperable Albéniz.

Conocí a tan eminente maestro hacia el año 1896 y tuve el placer de escuchar sus admirables ejecuciones de los grandes pianistas románticos: pocos años después, en 1901, tuve con él nuevas entrevistas (durante las cuales se trató de confiarme la dirección de su ópera «Artus», que no llegó a estrenar).

Salí de España en 1906 y durante mi ausencia Albéniz compuso su famosa Suite «Ibérica». A mi vuelta a Barcelona en 1915 (Albéniz había muerto ya en 1909), un íntimo amigo de Albéniz me transmitió los siguientes datos fragmentarios y escuetos respecto a la génesis literaria de «Almería»: «Una venta y unas muchachas que canturrean una canción», «el cañonazo típico de Almería», «uno que escapa de presidio», «una carcelera»; luego la información quedaba rota no sabiéndose si el fugitivo caía en un precipicio o le mataban; por último resonaba el «grito de desesperación de la muchacha al verle muerto». Esto es todo lo que pude saber, y en vista de ello me decidí a hacer el análisis musical, y a dar ilación y forma dramática y lógica a todos estos detalles, el lector se convencerá pronto de que, a base de los datos indiscutiblemente justos (sean de quien sean), y del desarrollo musical de la obra, difícilmente se podrá dar a esta página musical otra interpretación que la que aquí acompaño. Sería de desear que alguien lo intentara, pues quizás abriría nuevos horizontes a los comentarios musicales. Primero presentaré el comentario tal como aparece impreso en mis programas de concierto.

Los números entre paréntesis indican el compás inicial del respectivo comentario:

### Almería

Comentario de A. Ribera

Tarde de verano. Sol aplastante. Una venta. *María Antonia* piensa en su novio catalán *Ramonet*, el cual acaba de escaparse de la prisión de la ciudad. Le metieron en la cárcel por haber herido en lucha leal a un rival que le disputaba su *María Antonia*.

- (1) Desde el comienzo oímos en el bajo el tema de la *fatalidad* (nota *sol*). Cuatro notas descendentes que forman como un estribillo pintan el carácter de ella, toda sacrificio. Sigue a esta figura el tema *de su novio* (sacado de la canción popular catalana «los segadors»), que al poco tiempo suena más angustiado.
- (9) Ella, para distraerse de sus faenas, entona una canción, que más bien parece una queja, seguida de una variante del tema de él. Es la preocupación que la pobre siente por el porvenir de su amado.
- (21) Como el 1, pero más tranquilo.
- (29) - 9, - -
- (45) - 1, - -
- (53) Se presenta ahora *Ramonet* en persona. La música nos pinta su carácter a la maravilla: atrevido, *valentón*, rudo. Prepara una mula para huir. Unos acordes fuertes interrumpen su tarea, como si temiera algo. Efectivamente, en el fuerte de Almería
- (67) suena un cañonazo (tema *fatalidad*) indicando que se ha fugado un preso.
- (67) Ella, para disimular (pues sabe que el aviso va por él), sigue cantando (tema *de su novio*), acabando con el estribillo, pues no quiere que los forasteros se den cuenta que el que va a partir es su novio.
- (71) Su inquietud va aumentando por grados, mas logra dominarse y seguir canturreando.
- (83) Una mirada de amor, una ligera contracción de los rostros, es el adiós que se dan los enamorados.
- (87) Él, parte montado en su mula. El andar pesado del animal está descrito por el ritmo del bajo. *Ramonet* piensa llegar de noche a un punto solitario de la playa para embarcar y huir a Orán.
- (100) Recordando los incidentes de su proceso entona una carcelera: «Me llevaron a la sala, - me toman declaración, - me llevaron a la sala, - me toman declaración, - la pícara de mi hermana - con su lengua me perdió».
- (131) Se pone el sol.
- (145) Imágenes del pasado agitan la mente del fugitivo. Empieza otra vez su carcelera, pero se interrumpe en seguida. La calma de la tarde, calurosa y solitaria, sobresalta el corazón de *Ramonet*.
- (153) De repente abre los ojos espantado. A lo lejos ha vislumbrado una pareja de la guardia civil que se acerca. Su angustia va en aumento.
- (157) Atiza al mulo varias veces.
- (163) Su tema suena angustiado.
- (165) Como el 153, 157 y 163.
- (177) Aquí le viene a la memoria su novia, y en su desesperación presiente que no la va a volver a ver.
- (185) Los guardias le dan el alto, y despertándose en él la tenacidad catalana (tema *del novio*), hecha mano a la pistola dispuesto a jugarse la vida.
- (189) Mientras apunta contra ellos en su suprema angustia,
- (193) éstos disparan contra él y cae herido. (Tema *del novio desfalleciendo*.)

- (201) El herido se retuerce de dolor al ser colocado sobre la mula por los guardias y agoniza. (Temas del novio y fatalidad).
- (208) Por un momento recuerda la mirada amorosa que le dirigió María Antonia al partir y muere. (Véase 83)
- (210) De vuelta a Almería se oye el paso lento de la mula y un recuerdo de la carcelera como epilogo.
- (246) Llegada a la venta. (Tema: fatalidad).
- (247) Grito salvaje de horror de la novia (tema de Ramonet invertido) (véase 53) a ver a su amante muerto, mientras cae inanimado sobre su cuerpo.
- (250) El tema del novio suena completamente destrozado y herido por la percusión continua del tema de la fatalidad.

(257) La monotonía de los campos y de la carretera se ha vuelto trágica.

Para la perfecta comprensión de los comentarios que preceden es, pues, imprescindible que el lector numere los compases indicados, poniendo el número respectivo debajo de la línea divisoria de cada dos compases. Empleamos también como signos convencionales aislados o unidos, letras mayúsculas para la indicación de los temas, y letras minúsculas (sobre o debajo las notas) para la caracterización de ciertos detalles fragmentarios.

Desde el comienzo oímos en el bajo, durante 53 compases, la nota sol (que forma *pedal*), símbolo de la fatalidad que se cierne sobre los amantes.



Junto con la nota sol oímos el ESTRIBILLO (E) que desde el compás 1 hasta el 83 se repite con gran frecuencia. Este di-

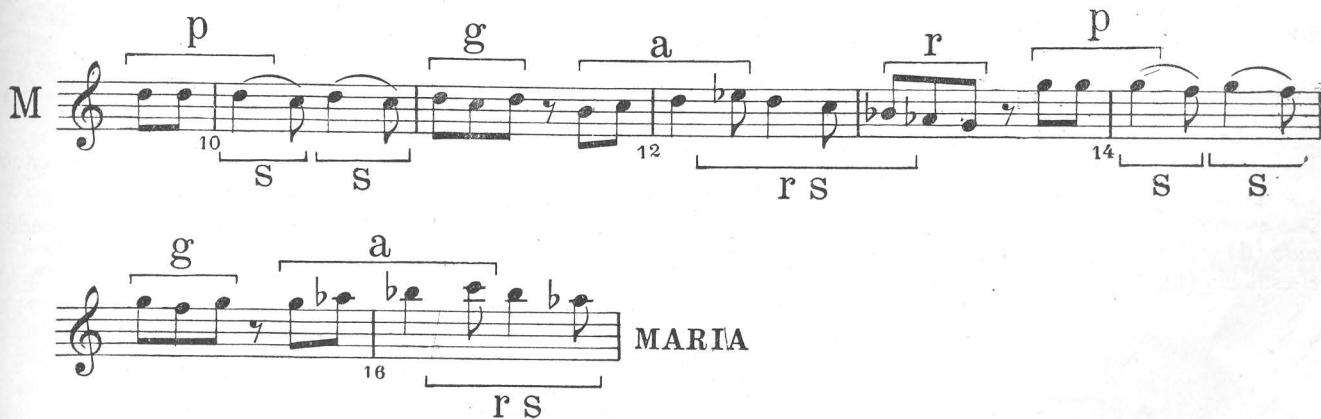
seño compuesto de cuatro notas descendentes denota la *resignación* (r) de la enamorada doncella.



Las siete primeras notas de este tema son exactas en ritmo y tonalidad, a las de la canción catalana *Els Segadors*: por esto hice catalán al protagonista. Este tema se encuentra en infinidad de obras a principio del siglo XIX. Beethoven por ejemplo, lo emplea en el Rondó de su Sonata Patética.

Este tema con su línea ascendente, expresa una *aspiración*

(a), un deseo de liberarse de algo que oprime al enamorado, pero este se ve obligado a retroceder (circunstancia denotada por el *zig-zag* [Z]) más abajo del punto de partida (1.ª nota la) que traza la línea melódica, la cual termina con un *suspiro* (s). Todo esto va acompañado del ESTRIBILLO (E) cada dos compases.



En el compás 9 empieza otro tema que aunque se refiere a MARIA (M) más bien podría decirse que es del novio, visto a través de la angustia de ella. La descomposición del tema en letras

(a, g, p, s, r) nos hace ver claramente el parentesco que guarda con el del NOVIO. Aquí el *suspiro* (s) se destaca mucho más que en el tema N y a veces se funde en el de la *resignación* (rs).

Musical notation for 'INQUIETUD' (Ni) in treble clef. The melody starts at measure 22 and ends at 28. It features a series of eighth notes with various accidentals. Above the staff, there are annotations: 'a' over measures 22-24, 'ae' over measures 25-28, and 'r' under measures 23-24 and 27-28.

Una variante (Ni) de N pinta claramente la *inquietud* (i) creciente de ella.

Del compás 29 al 37 se repite M un poco variado y del 45 al 53 se repite N con E.

Musical notation for 'VALENTON' (V) in treble clef. The melody is split into two staves. The first staff contains measures 54 to 58, with annotations 'a' over 54-56, 's' over 57-58, and 's' over 58. The second staff contains measures 60 to 62, with annotations 'r' over 60-61, 'v' over 61-62, and 'a' over 62. The melody consists of eighth notes with various dynamics and accents.

Ahora damos otra variante de N (53 a 64) que nos presenta el carácter atrevido, arrogante, VALENTON (V) del novio. Aquí vemos la partícula **a** ascender toda una octava en forma de escala mayor de dominante a dominante. No le basta esta ascensión: en el compás 56 llega hasta la sensible (*fa*) y de allí descende en forma de *suspiros* (S). En el compás 59 a 60 lu-

cha con la *resignación* (r), en el 61 se envalentona (v) de nuevo. Unos acordes bruscos (65 a 66) hacen presentir la tragedia que se aproxima.

Suena el cañonazo (67), Durante cuatro compases más la *fatalidad* acompaña al tema Ni.

Musical notation for 'DISIMULO' (Nd) in treble clef. The melody is split into two staves. The first staff contains measures 72 to 76, with annotations 'aa' over 72-74, 'gi' over 74-76, and 'aa' over 76. The second staff contains measures 78 to 80, with annotations 'gi' over 78-80, 's' over 78-79, 's' over 79-80, and 'r' over 80. The melody features eighth notes with various dynamics and accents.

Esta es otra variante del tema del NOVIO expresando el *disimulo* (d) y el deseo apagado de darse el adiós, terminando con el estribillo (r).

Oímos de nuevo N (79) pero en *mayor* como animado por la esperanza de escapar sano y salvo.

Musical notation for 'ELEVACION' (Ve) in treble clef. The melody is on a single staff from measure 84 to 86. It features a series of eighth notes with various accidentals. Above the staff, there are annotations: 'aa' over measures 84-85, and 'e' over measures 85-86.

Con la variante del tema **V** (83-86) el Novio da a María un mudo adiós y toda su alma parece *elevarse* (**e**) en infinito deseo. Del 87 al 162 el ritmo indica el andar lento de la mula, y

los acordes con el *sol* (la *fatalidad*) la pesadez del atardecer de un día de Agosto en una carretera calcinada por el sol. Este detalle no necesita ejemplo musical.

**C** **CARCELERA**

La melodía de la **CARCELERA** (**C**) encierra en sí ya el *afán* (**a**) del protagonista, y la *percusión* (**p**) reiterada sobre el *sol* la *fatalidad*.

125-144. Terminada la carcelera, una infinita añoranza se despierta en el fugitivo. Por un momento cruza por su mente el

adiós mudo (127 a 128) dado a la novia (véase 86 a 87). Declina el día (131). El paso de la mula sigue sin interrupción como también el *sol* agudo, símbolo de la *fatalidad*.

Parece iniciarse de nuevo (145) la carcelera, mas una desazón subconsciente (149 al 152) embarga al fugitivo.

**Vs** **SOSPECHA**

El **VALIENTE** (**V**) *sospecha* (**s**) (153 a 156) que los guardias que se divisan van en su persecución.

Unos acordes secos (157 a 162) describen con gran veris

mo el chasquido del látigo, y unas escalas rápidas (**Vs** en *disminución*) el *afán* de escapar de Ramonet.

**Na** **ANGUSTIA**

Una *angustia* (**a**) (163 a 164) mortal se apodera de él. En el fragmento siguiente se renuevan otros anteriores, el 165 al 168 = al 153 a 156; el 169 al 174 = 157 al 162; el 175 al 176 = al 163 al 164.

Ahora el tema **M** (177 a 184) sale en forma desesperada como indicando que la canción que ella entonó para evitar sospechas no sirvió de nada ya que el *Novio* ha sido descubierto en su fuga. Las escalas rápidas (derivadas de **Vs**) indican su huida.

Por fin (**N** 185 al 188) se encara tenaz con los guardias.

Las cuatro primeras notas del tema **V** (189 a 192) se reproducen otras tantas veces en movimiento ascendente y desesperado y con el primer acorde del compás 193 es herido de muerte.

Por vez última (193 a 167) se manifiesta, persistente, su

tenacidad (**N**), más (**N** retrocediendo, 197 a 200) va perdiendo las fuerzas.

El tema **N** toma aquí (201 a 207) un aspecto torturado (por su armonía y forma melódica) oyéndose en el bajo la percusión de la *fatalidad*; el agonizante (208) da un último adiós a María (Véase **Ve** 85 a 86).

Ahora (210 a 227) la *fatalidad* como *pedal* acompaña el paso de la mula y el recuerdo de la **CARCELERA** (**C**).

La Carcelera sigue fluctuando (228 a 245) perdiéndose tristemente entrecortada por torturados acordes.

Desde el compás 242 hasta el final no cesa casi de repercutir la *fatalidad* (nota *sol*).

De este mismo *sol* fatal (246) se yergue en pasos agigantados el acorde que parece el presentimiento de la tragedia a venir.

**Mm** **MUERTE DE MARIA**

MARIA (Mm 247, con la *percusión* [p] de la *fatalidad*) lanzan un horrible grito de dolor y cae inanimada sobre el cadáver de su amante. Véase cómo este tema que es la inversión de V solo está formado por un encadenamiento de suspiros o quejas (s).

Por fin, la *fatalidad* (250 a 256) se ensaña con el tema del NOVIO, en una forma de armonías verdaderamente torcidas.

Un aura fugaz (257 a 258) parece llevarse unidas las almas de los amantes.

Paz nocturna (259 a 260).

Trágica fatalidad (261).

Domina en casi toda la pieza la tonalidad de *sol* mayor, y, sin embargo, sólo hay un momento de claridad, en los compases 79 a 83: todo el resto es sombrío debido al empleo continuado de dos o más segundas a la vez.

## La tardía glorificación de Schúbert

La celebración del centenario de un hombre célebre, no debe de servirnos solamente para sumarnos a la unánime apología de su figura, sino para desglosar las apreciaciones que nos pueda sugerir su vida o su obra, casi siempre divergentes a las de sus contemporáneos.

El conocimiento que de Franz Schúbert tuvieron sus contemporáneos, podemos clasificarlo de área limitada. Le conocían en Viena como compositor — que tampoco quiere decir aprecio en su justo valor — sus relaciones amistosas, algunos aficionados y los profesionales. Esta limitación, tan frecuente en los grandes genios, nos hace pensar si será posible el inquirir sus causas originarias. Dos son los factores: o inadaptación del artista o incompreensión de su época. No parece que la obra de Schúbert llevase en sí profundos gérmenes innovadores que pudieran repeler el ambiente de época. Fué un compositor de equilibrio accesible, diáfano, de línea melódica sencilla y bella. Y fecundo, excesivamente, al observar que su catálogo marca profusión de obras producidas en treinta y un años de vida. ¿Cómo no pudo triunfar rotundamente durante su existencia y vivir sin privaciones cual correspondía a su mérito?

Franz Schúbert, ¿fué un inadaptado?...

Indudablemente. Le faltaron algunos requisitos imprescindibles en todo tiempo para triunfar. El que dijo que, *el Genio no puede estar oculto*, no analizó bien en las vidas de artistas. El temperamento de un artista genial, excesivamente rígido, pue-

de encontrar como barrera infranqueable de su expansión espiritual, un conglomerado de causas refractarias que le vayan alejando paulatinamente de su misión lógica: el ser conocido y apreciado durante su vida, sin esperar a la revisión del crítico-historiador, que es siempre el iniciador de la tradicional glorificación tardía. El artista que lleve como único bagaje de su triunfo, el mérito intrínseco de sus obras, podemos asegurar que está completamente equivocado. Esta opinión, valedera para el siglo pasado, adquiere más fuerza de realidad en el presente. Las condiciones dinámicas de la vida actual, cierta nivelación cultural, cada día en ascenso y el mayor adiestramiento en la vida de relación, afianzan nuestro aserto. Con las condiciones artísticas en posesión, tienen que aunarse los detalles imprescindibles al triunfo. Una mirada regresiva de cuatro siglos nos brinda ejemplo: Lope-Cervantes. El primero, listo de adaptación, sabiendo hacer resaltar el producto difusor de su talento. Vive bien, saboreando su celebridad en vida. El segundo, más genial pero inadaptado, hasta parece que le acuden las desgracias por la falta de táctica en su vida experimental. Vive en la miseria, comenzando a ser enaltecido dos siglos después de muerto. En los grandes compositores tenemos a Beethoven, disfrutando durante su vida de un aprecio artístico muy relativo; a Schúbert, ignorado; hasta que a mediados del XIX, el *Genio* de sorprendente temperamento, posee además ímpetu, voluntad y un adiestra-

miento certero, radical, personalista. Se adivina quien es: Wágner.

No faltan biógrafos que atribuyan el fracaso de Schúbert durante su existencia, a sus atrabiliarias condiciones personales e inclusive a su vida desordenada, a sus vicios. Si miramos al Schúbert retratado por el pincel de Rider, no lo creeríamos. Más nos parece un hombre equilibrado, metódico, contento, con la elegancia del buen tipo; todo lo contrario de lo que nos cuentan sus contemporáneos. Si Rëpin, el pintor amigo de Mussorgsky, lleva a Schúbert al lienzo, hoy conoceríamos al verdadero Schúbert que existió, hubiera reflejado en su semblante el estigma de su vicio. Hubiera pintado al hombre de carácter desigual, de mal tipo, que rehuye el trato, sombrío, alcohólico, con un organismo en ruinas por la bebida.....

Estos detalles verídicos del Schúbert que fué, desmienten el *meus sana in corpore sano*, de Esculapio, otra de las frases carentes de justificación lógica que han venido circulando siglo tras siglo. Según la frase clásica, nuestro tiempo sería profuso en genios y talentos conocidos. Ni en la época griega de los Juegos Olímpicos, prestó el hombre la atención de hoy día hacia el deporte físico, hacia la superación orgánica, con sus consiguientes adelantos en pro de la higiene, y sin embargo, la penuria actual de grandes genios se manifiesta bien ostensiblemente en todas las fases del saber humano. Hay muchos hombres de *in corpore sano* a los que su vigor físico, solo les sirve para golpearse su cabeza contra un balón. El temperamento artístico y el triunfo pueden anidar en organismos enfermos o viciosos, lo