

BOLETIN MUSICAL



José Antonio Moreno

Autor de la Suite sinfónica "Dinceladas Goyescas" premiada
en el último Concurso Nacional de Música



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»
María Carratalá. Concertista y musicógrafa

BILBAO

D. Manuel Borés Muñoz. Crítico musical

PALMA DE MALLORCA

Don Juan María Thomás. Organista y 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 M.^a Gálvez Ruiz. Director de la Real Academia Filarmónica «Santa Cecilia»

MURCIA

Don Emilio Díez Revenga. Director del Conservatorio de Música

SAN SEBASTIAN

R. D. 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 del Conservatorio Oficial

SANTIAGO DE CHILE

Don Enrique Soro. Director del Conservatorio Nacional de Música.

HABANA (Cuba)

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

LA PAZ (Bolivia)

Director del Conservatorio Nacional Música

TACNA (Chile)

Don Ignacio Salvatierra. Director de Banda Militar
Don Valentin Cepeda Ríos. 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 (R. 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. CORDOBA

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

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

Año II

Córdoba - Febrero - 1929

Núm. 12

Nuestra protesta y homenaje

Dr. Richard H. Stein (1)

El musicólogo alemán Dr. Richard H. Stein, después de leer un capítulo de la reciente obra de José Subirá «La Música en la Casa de Alba» escribió la impresión de crítica. Y esta crítica, que constituía una satisfacción altamente halagadora para todos los que sinceramente aman y desean el progreso de nuestras actividades musicales en España, y fuera de ella, ha servido para que el Dr. Richard, haya recibido diferentes cartas, insultándole de manera incalificable.

El caso es insólito, pero desgraciadamente cierto y frecuente en el ambiente musical nuestro. Todo se comenta, se habla mal siempre; y, cuando aparece el producto del trabajo lento, serio y callado, no se recurre a la crítica, no se solicita la

tribuna pública para discutir noblemente; no, es más cómodo escribir a un extranjero que se ocupa con simpatía de las cosas de música de España y decirle: «¡Sr. Stein, le escribo para que sepa usted que me han molestado sus juicios acerca de una obra española, y, para que comprenda bien toda mi estulticia, incultura y cobardía, le lanzo dos o tres insultos, como prueba irrecusable, como sólida argumentación en contra de su crítica!»

Pero para sonrojo de los que así se comportan, quizás para ejemplar escarmiento, ha surgido la carta sincera, elevada y cordialmente justa, que los más prestigiosos músicos y críticos españoles, han dirigido al señor Stein, para protestar

de tan tendenciosa cuan injustificada conducta.

BOLETIN MUSICAL se suma al homenaje de simpatía y respeto, dando a conocer la biografía del conocido musicólogo Dr. Ricard H. Stein, junto con la reseña bibliográfica que escribió acerca de la obra del señor Subirá «La Música en la Casa de Alba».

Reseña bibliográfica del Dr. Stein

sobre el folleto «Una ópera española desconocida del siglo XVII»

Es bien poco lo que sabemos de los ricos tesoros musicales de España, porque la mayor parte de ellos permanecen inadvertidos en cualquier rincón, en que haya quien se tome el trabajo de salvar y reunir los más valiosos por lo menos. Las existencias de las bibliotecas públicas son excesivamente mezquinas, y aquellas que guardan los archivos de las catedrales o las bibliotecas privadas, están cerradas al público. Por todo esto es tanto más dichosa la presente publicación, que ofrece una ojeada sobre los manuscritos e impresos musicales de la Biblioteca de la Casa de Alba. La familia de los duques de Alba es una de las más antiguas y pudientes en España. Lo que de ella sabemos por el *Egmont* de Goethe y el *Don Carlos* de Schiller, nos muestran a los Alba como severos señores dotados para la alta política más bien que para la literatura y las artes. Pero también se interesaban por esto; y en el transcurso de los siglos reunieron en su morada numerosos manuscritos e impresos interesantes que ahora ha

(1) BIOGRAFIA DEL Dr. RICHARD H. STEIN, publicada en la edición 11.ª alemana del «Diccionario Musical» de Riemann, que se acaba de publicar en Berlín bajo la dirección del doctor Alfrd Einstein:

«Nació el 28 de febrero de 1882 en Halle; hizo estudios de segunda enseñanza en Halle, Wernigerode, Merseburg y Magdeburg; estudió en la Universidad de Berlín Filosofía y Derecho obteniendo en 1911 el grado de Doctor en Erlangen con la tesis «Los fundamentos psicológicos de la Ética de Wundt.» Mientras residía en Berlín hizo estudios musicales en la Real Escuela Superior y con Humperdinck. Desde 1911 a 1914 fué crítico de revistas musicales alemanas y colaborador de otras revistas extranjeras. Vivió en España desde 1914 a 1919. De 1920 a 1922 dirigió un conservatorio en Berlín-Nikolaussee. En 1923 asumió pasajeramente la dirección del teatro Urania de Berlín, y en 1924 la Radio Berlina. A partir de entonces actuó como pianista. Desde

1925 reside en Berlín-Steglitz como profesor de composición y de piano. Stein ha emprendido numerosos viajes para investigar la música de pueblos exóticos. Pertenece al grupo de los primeros defensores de un ensanchamiento de nuestro sistema tonal, mediante la división de los intervalos temperados. Su obra 26 (dos piezas de concierto (Konzertstück) para violoncelo y piano) es la primera obra en cuartos de tono que se ha estampado. Construyó un clarinete en cuartos de tono para utilizarlos en conciertos, pero lo retiró de la circulación en 1914, porque no quería ser responsable de un desarrollo que contradecía sus intenciones. Escribió el folleto «La Música moderna» (Barcelona, 1928, en alemán y español), una monografía sobre Grieg (1921), y otra sobre Tschaiowsky (1927). Stein ha publicado un centenar de piezas para piano y medio centenar para canto. Tiene inéditos un «Scherzo fantástico» para gran orquesta, una sinfonía para 24 instrumentos solistas y una ópera en un acto para marionetas y vivientes».

tamizado y comentado. Subirá en su obra con gran cariño y a la vez con la más sutil comprensión.

Desgraciadamente solo ha llegado a mí un capítulo de la obra (impresión privada que tiene 374 páginas con 60 ilustraciones) al que acompaña un índice de materias, y por consiguiente, solo puedo informar sobre este capítulo. Desde el punto de vista de la historia musical, ese capítulo parece ser la parte más importante del libro, ofreciendo además una contribución de importancia suma para la historia de los orígenes de la ópera. Hermann Kretschmar trató este asunto en su conocida obra con una amplitud grande, demasiado grande, y sin embargo no mencionó para nada a España, pues aun hoy este país es «terra incógnita» para la musicología. Los comienzos de la ópera española remontan acaso más allá del tiempo de Monteverdi. Se basan en los esfuerzos hechos para enlazar la música con el drama, sin que sin embargo se quisiera poner en lugar de la rápida conclusión de la acción dramática una extendida sucesión no dramática de números musicales. Así nació la «zarzuela» aun hoy apreciada, en la que alternan el texto hablado y el cantado, como en la ópera cómica alemana y francesa. Una «ópera» es para el español aquella obra que tiene música a través de toda ella, sin texto hablado. Es ya sabido que la zarzuela tiene tanta antigüedad por lo menos como la ópera veneciana; pero los musicólogos españoles se aferran a la palabra y solo encontraban zarzuelas en la literatura musical nacional del siglo XVII, zarzuelas y no óperas, por lo cual suponían que la producción nacional carece de importancia para la historia del origen de la ópera. Por eso concede Subirá especial valor a la demostración, para nosotros secundaria, de que sea una ópera y no una zarzuela el primer acto que él ha descubierto de la obra dramática «Celos aún del aire matan». El texto se debe al gran poeta español don Pedro Calderón de la Barca y la música a un arpista llamado Juan Hidalgo. Se ha conservado una es-

pecie de partitura (parte vocal con bajo sin cifrar), y faltan las partes de orquesta. Se trata de un drama mitológico representado como «fiesta musical», y realizado por el compositor con una música dramática severa, y por tanto sin innecesarias repeticiones de palabras, sin adornos, vocalizaciones y arias. El idioma español es de suyo un «canto hablado» por lo cual el paso del lenguaje melódico al canto solo representa una elevación, que se acentúa además con la orquesta acompañante. El autor ha hecho admisible ahora la afirmación de que también se habían ejecutado como óperas y no como zarzuelas. «La púrpura de la rosa» de Calderón y la comedia de Lope de Vega «La selva sin amor».

Quien en el porvenir se proponga escribir una historia del drama musical, no podrá pasar por alto estas obras y deberá andar a la busca de otras de la misma índole. Con ello se abre al historiador musical un campo de trabajo tan rico como nuevo; mientras que en el terreno de la música alemana todos los sitios han sido ya cultivado hasta el punto de que no hay quien sepa donde puede iniciar nuevos trabajos. Verdaderamente la música española no puede investigarse en la Biblioteca Nacional Prusiana. Se debe viajar a aquel país, hacer los estudios sobre el terreno y por añadidura se debe aprender el español. Esto dificulta considerablemente la tarea. Mis propias investigaciones en España me han mostrado que nuestra manera de concebir la música es tan parecida a la de los españoles, como la de los franceses a la de los italianos. Aunque nuestra ópera dialogada no deriva de la zarzuela española, guarda grandes semejanzas con ella en cuanto a la estructura. Y nuestra música tiene una prehistoria que se remonta casi en línea recta hasta los primeros orígenes del arte escénico musical en España. Considérese por otra parte que nosotros hemos descubierto demasiado tarde para nosotros a Velázquez y Murillo; Ribera, Alonso Cano y otros pintores innumerables nos son extraños aún.

Y desde Mozart nosotros hemos llevado continuamente a la escena a Don Juan en renovadas formas, sin conocer el modelo original, el Don Juan Tenorio de Tirso de Molina. Puede decirse que no sabemos nada de Lope de Vega, aunque ha escrito más de 1.500 obras teatrales y se puede colocar junto a Shakespeare por su vocabulario; y a Cervantes solamente conocemos de nombre como creador de «Don Quijote».

Más triste es aún lo que concierne nuestro conocimiento de la música española, que en Alemania suele juzgarse por vulgares piezas de danza y salón. Puede carecer de importancia el hecho de que un negro o un chino juzguen nuestra música alemana por un par de carniciones de moda, pero nosotros estamos obligados a conocer la música española por algo más que «Valencia» y semejantes tonterías de gran éxito. Ya en tiempo de Palestrina España había mostrado un legítimo maestro: Victoria. Y cuando en Italia se iniciaron los primeros ensayos de ópera, la ópera ya era en España una especie de arte independiente, aunque aquí se le denominaba «zarzuela».

Ahora viene Subirá y defiende casi con demasiada modestia para ello, que se puede reconocer en España una pequeña participación en la historia del desenvolvimiento de la ópera, precisamente por causa del manuscrito «Celos aún del aire matan», encontrado por él en la biblioteca de Alba. La importancia especial de esta obra para la historia del drama musical ya la he señalado; para la historia de la ópera es menos importante que las antiguas zarzuelas, frente a las cuales los comienzos de la ópera en Italia no significan ninguna novedad esencial. Estos hechos parecen menos asombrosos que nuestro desconocimiento de ellos. Por lo demás se puede observar repetidamente en la historia la existencia de dos terrenos de origen, independientes entre sí, para un mismo género musical. Si se los quiere separar, puede considerarse a Italia como el país donde tuvo su origen la alianza de

piezas concertantes vocales e instrumentales en la nueva forma de «ópera» (la palabra «ópera» entró más tarde y de un modo casual), mientras que puede considerarse a España como el país donde tuvo su origen el «drama musical», porque no quiso poner en relación diversas piezas musicales uniéndolas por el texto literario, sino que se limitó a reforzarse por aumentar el efecto del drama hablado utilizando para ello la música, por lo cual la música fué una sirvienta en el sentido de Wágner y fué producida las más veces por compositores de segunda fila.

En el porvenir ya no podrá considerarse que una historia del arte escénico musical corresponde al actual estado de la musicología si el autor no sabe nada de la zarzuela española o sabe tan poco que la incluye entre las piezas populares «con canto y danza». Ha llegado el momento de proceder a la investigación sistemática de la música española. Subirá manifiesta con razón que verosímelmente una parte de la producción dramática de Calderón, Lope y otros tenía música en su totalidad, sin poder entrar en más detalles en el marco de su obra. Acaso le faltan a él también los fundamentos que solo se consiguen tras largos años de investigar por un lado y otro, y aun así cuando se tiene además la paciencia y olfato de un detective y se han logrado recomendaciones que abren mil puertas cerradas.

El índice de materias adjunto a este capítulo nos produce algún asombro. Cuando pensamos en los tesoros que reunieron los pequeños príncipes de los territorios alemanes de Wernigerode und Bückeberg, apenas podemos comprender que la biblioteca musical del Duque de Alba solo contenga unas cuantas cosas («diese paar sachen und Sächalchen»). También es incomprendible que en ese país donde el artista vale tan poco, haya producido incesantemente obras maestras en todos los campos del arte, cuya abundancia y belleza llenarán al mundo de asombro y admiración en cuanto España sea por fin descubierta artísticamente. —Richard H. Stein

“Carta abierta al musicólogo Dr. Richard H. Stein

Muy distinguido señor nuestro: Los que abajo suscriben, amantes o cultivadores de la música, envían a usted este mensaje para expresarle su gratitud y simpatía por el afecto que tan desinteresadamente viene usted demostrando a nuestro país en artículos y conferencias, que le acreditan de competente musicólogo y esclarecido hispanista.

Al mismo tiempo rendimos a usted un homenaje de desagravio con motivo de los groseros insultos que desde España se le han dirigido en varias cartas, a consecuencia de la erudita y laudatoria crítica que usted dedicó en la revista «Die Musik» al folleto «Una ópera española del siglo XVII» (capítulo desglosado del libro «La música en la Casa de Alba»), de nuestro compatriota el doctor José Subirá, pues en esas cartas se le tachaba a usted de ignorante y se le preguntaba cuánto había cobrado usted por hacer aquellos elogios.

Habría bastado que el buen nombre de España hubiera sido ensalzado por un extranjero amante de nuestra nación y su arte pretérito para guardar a esa persona las más respetuosas atenciones. El agravio inferido con tan reprochable conducta sube de punto en esta ocasión cuando se advierte que usted hizo esa crítica por propio impulso, sin que hasta entonces hubiese mediado ninguna relación personal entre usted y el señor Subirá, y que el referido folleto sólo contiene un capítulo de una obra de 400 páginas, por lo que declaraba usted su pesar de no conocer sino ese fragmento, en el cual vió «una contribución de importancia excepcional para la historia del origen de la ópera», y cuando se considera, igualmente, que los elogios tributados por usted no constituyen una nota discordante, puesto que las primicias de «La música en la Casa de Alba» habían despertado la máxima atención en la Sociedad Francesa de Musicología y se insertaron en la «Revue de Musicologie»,

de París, y la aparición del mencionado volumen fué saludada con alabanzas unánimes por las principales revistas musicológicas del Mundo (singularmente las alemanas y francesas), declarándose por doquier que esta producción honraba a España y será en el porvenir imprescindible para cuantos quieran conocer interesantísimos aspectos de la historia musical española, hasta ahora absolutamente desconocidos e insospechados.

Si, además, se tiene en cuenta que también los historiadores y musicólogos españoles prestaron cariñosa atención a «La música en la Casa de Alba» (como lo demuestran, entre otros artículos, los firmados por los señores Altamira, Anglés, Gilbert, Julio Gómez, López Chavarrí, P. José Antonio de San Sebastian, Nin, Pujol, Suárez Bravo, Thomas, Torner y Turina), y si no se olvida, por último, que ese libro figura en las listas de los veinte mejores aparecidos en España durante el año 1927 (lista enviada a París para su publicación por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, dependiente de la Sociedad de Naciones), todo ello concurre a testimoniar cuán justificado es el interés con que usted examinó el folleto referido y cuán injustas son las censuras que se le han dirigido a usted, con agravio que no recae tan sólo sobre un hispanista extranjero, sino también sobre nuestro propio país y nuestros musicólogos nacionales más autorizados.

Saludan a usted con toda consideración sus atentos y s. s., Rafael Altamira (jefe del Tribunal Permanente de Justicia Internacional de La Haya), Conrado del Campo (profesor de Composición del Real Conservatorio), Luis Emilio Vega (director de la banda de música del Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos), Julio Casares (miembro de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual de Ginebra), F. Moreno Torroba (compositor y crítico musical), Arturo Saco del Valle (director de la Real Capilla y profesor del Conservatorio), Francisco Suárez Bravo (jefe de la sección de Bellas Ar-

tes de la Biblioteca Nacional), Eduardo M. Torner (del Centro de Estudios Históricos), Manuel Machado (director de la Biblioteca Municipal de Madrid), Rafael Benedito (director de la Masa Coral e inspector de enseñanzas de música del Ayuntamiento de Madrid), Joaquín Turina (compositor y crítico musical), José María

Giner Pantoja (secretario de la Sociedad Filarmónica de Madrid), Emilio Catarelo (secretario perpetuo de la Real Academia Española), Angel M. Castell (académico de Bellas Artes y cronista musical de «A B C»), Julio Gómez (bibliotecario del Conservatorio).»



Ejemplos y enseñanzas

En la Biblioteca Nacional de Munich

Una mañana del pasado otoño, pasé con el insigne hispanista Ludwig Pfandl, un rato excelente en la Biblioteca Nacional de Munich. Es Pfandl un enamorado de nuestro país y de su cultura. A él se le deben estudios de literatura española altamente substanciosos y ediciones de obras clásicas españolas en las que campea una erudición de primera mano.

Cuando le visité en su hogar, la víspera de aquel día, le hallé sentado junto a la mesa de su despacho. Tenía ante sí un pluricentenario libro castellano que hablaba del viaje de un monarca español, perteneciente a la dinastía austriaca. Y vi desplegado sobre aquella mesa, un mapa de España y Portugal lleno de trazos con los que nuestro hispanista iba marcando el itinerario de la excursión regia.

«Todo eso es historia y literatura, se dirá el lector. ¿Pero la música?» La música también le interesa a Pfandl, y no solo la música de su país, sino la de otros suelos, y no sólo la música de nuestro tiempo, sino la de pasados siglos, sobre todo cuando va asociada a la letra.

Dor eso, precisamente, se ocupó Pfandl de un Cancionero español del siglo XVII en la contribución escrita para el Homenaje a Menéndez Pidal e inserta en el segundo tomo (año 1924), de la cual existe una reducida tirada aparte, con uno de cuyos ejemplares me obsequia el autor durante mi breve estancia en Munich.

Ese Cancionero es el de Claudio de la Sablonara. Transcrito en notación moderna por Jesús Aroca, se publicó en 1918 a expensas de la Real Academia Española con el título «Cancionero Musical y Poético del siglo XVII», dedicándole Mitjana en «Revista de Filología» un artículo que incluyó bien pronto en la segunda serie de «Ensayos de Crítica Musical» (Madrid, 1922.) A 78 se eleva el número de canciones transcritas por Aroca, habiendo entre ellas folias, romances, (algunos con coplas y «estrivos»), sonetos, tercetos, endechas, sestinas, novenas, octavas, décimas, y unas seguidillas en eco.

Entre los autores vemos al Maestro Capitán, Juan Blas, Juan de Torres, Gabriel Díaz, Miguel de Arizo, Pujol, Machado, etc. La transcripción, siguiendo el ejemplo suministrado por Barbieri en su «Cancionero musical de los siglos XV y XVI», no está puesta en dos pentágramas ni con las claves de sol y fa en cuarta, tiene reducidos los valores, contra lo que va siendo ya usual en otros países para este género de publicaciones, a fin de adaptarlas en cierto modo a la grafía musical imperante en nuestros días.

Aroca, copió este Cancionero musical en la Biblioteca Nacional. El correspondiente manuscrito «perteneció a don Francisco, quien lo hizo copiar, (pues su letra es moderna, aunque sin advertir donde se halla el original antiguo, ni dar noticia al-

guna de su colector Sablonara», como manifiesta Aroca, en el Preámbulo con que se abre esta publicación suya.

Pero el original se halla en Munich, y en la Biblioteca Nacional. Allí lo examinó Ludwig Pfandl, sirviéndole de tema para una parte de su contribución al Homenaje a Menéndez Pidal. Allí, ahora, nuestro estimadísimo hispanista lo manda traer del estante que lo cobija, para que yo lo examine. Y allí, bajo un cielo alemán lleno de nubes, y pensando en el soleado firmamento español, leo el texto castellano de la dedicatoria, que contiene entre otras frases la siguiente: «...Por ser la música manjar del alma y destierro de toda tristeza y melancolía, y haber sido en todos tiempos siempre estimada y favorecida de los Reyes y Príncipes, y en particular del Rey David y su hijo Salomón, que con muchas diversidades de instrumentos músicos de raros artificios, entretenían el tiempo, y sin salir de España, el Rey de ella (después de haber cumplido con los despachos de su Real obligación) la mayor parte de su gusto y entretenimiento gasta en ella...»

Y pasó la vista por los versos de diversas canciones: «Aquella hermosa aldeana», «Entre dos mansos arroyos», «Alamos del soto, adiós», «En tus brazos una noche», «Barquillo pobre de...», «Ya del soberbio Moncayo», «Sin color anda la niña», «Escucha, oh claro Henares», «Caracoles me pide la niña», «Romerito florido»... Y pasó la vista por melodías que me hablan de mi país natal a tantas y tantas leguas de él.

No es esto lo único de tierras ibéricas que la Biblioteca Nacional de Munich ofrece al hispanista germano y al musicólogo español. También ante mi vista pasan, cuidadosamente encarpados, los manuscritos correspondientes a numerosas piezas musicales: villancicos, tonadas, responsorios. Los hay a tres, a cuatro y a más voces, hasta ocho y nueve. Sus autores son Juan del Vado, Sebastián Durón, José Ferras, Fray Felipe de la Madre de Dios, Cristóbal Galán, Juan Hidalgo — el autor de la ópera con letra de Calderón «Celos

«un del aire matan», que tuve la fortuna de descubrir en el Palacio de Liria y que tanto ha despertado la atención del mundo musicológico europeo —, Alonso Juárez, Fray Domingo Ortiz de Zárate, Dionisio Romero, José Nebra, José de Torres Bravo, etc. Entre los versos de estas piezas leo los siguientes, con que se inaugura alguna de ellas o alguno de sus números: «No te excuses, zagala», y «Dulce clarín sonoro»... Así van desfilando ante mi varios trozos de nuestra España, y de esta España musical tan poco conocida, y lo que es peor, en ocasiones tan censurada por algunas personas que apenas la conocen, aunque se crean competentes, por que manejan la

pluma y han leído — sin digerirlas sino a medias — la historia que le dedicó Mitjana en idioma francés.

Cuando veo el amor con que examinan nuestra antigua música los extranjeros, me contrista pensar que dentro de casa haya quien denomine «inmenso montón de basura filarmónica» alguna de sus manifestaciones más típicas — la tonadilla, precisamente —, como ha hecho o dicho recientemente uno de nuestros musicógrafos más autorizados, don Adolfo Salazar, en un artículo donde los eruditos tendrían mucho que examinar y no poco que rebatir.

José Subirá

por ejemplo *Meyerbeer* en su ópera *Tu- gonotes* escribe varios *Andantinos* y entre ellos dos *quasi Allegretto*, señalando,

uno, a la velocidad de $\bullet = 66$ en com-

pás de $\frac{3}{4}$ y el otro, $\bullet = 104$ en *compasillo*, o sea, en compasillos de igual valoración, y *Berlioz* en su *Condenación*

de *Fausto*, *Moderatto* $\bullet = 138$ en $\frac{2}{4}$

y *Moderatto* $\bullet = 100$ en el mismo $\frac{2}{4}$;

Wagner en *Tannhauser*, *Moderatto*

$\bullet = 60$ ($\bullet = 120$) en compasillo,

mientras que en la recientísima publicación de los «Cantos de mi tierra» de

M. Rücker se ve en el primer número,

Moderatto $\bullet = 69$ en $\frac{3}{4}$ y digo yo

¿No es una... anomalía, (lo diré en modo menor) el indicar con la misma palabra

velocidades tan diferentes?; y si bien es verdad que llevando la figuración metro-

nómica el nombre de las palabras es indif-

ferente, por estar supeditadas a la nume-

ración, júzguese lo difícil que es acertar con la verdadera velocidad si solo indican-

casen, *Andantino quasi allegretto*, o simplemente *Moderatto*, sin la figuración nu-

merada del metrónomo.

Por lo expuesto se ve la poca impor-

tancia que se da la indicación justa de la

velocidad, siendo por lo tanto muy relati-

va la responsabilidad de los directores

que no se ajustan a otras versiones oídas,

en lo que a la velocidad concierne, mien-

tras los autores no la señalen con exacti-

tud, y con ello serán los más beneficiados,

ya que había unidad de criterio en las di-

recciones, y el auditorio podrá apreciar

las bellezas que sus obras encierran al ser

llevadas en su justa velocidad.

M. Rebollo

La velocidad del tiempo en la interpretación de las obras musicales

He aquí un asunto de suma trascendencia, al que no se le ha dado la importancia que en realidad tiene, aun siendo a mi juicio, el principal factor para dar idea exacta del carácter y ambiente de las obras musicales.

Es muy corriente formar mal concepto de los directores que en la interpretación no se ajustan a la manera como llevaba el director X esta o aquella obra, sin tener en cuenta que en la mayor parte de los casos la culpa es de los autores, por no haber indicado con exactitud la velocidad, inicial, que deben llevar sus composiciones, los que se contentan con escribir las palabras italianas indicadoras de velocidad, tal como ellos las sienten, siendo muchos los casos, *muchísimos*, en los que se contentan con poner el socorrido *Moderatto*, el que en realidad no determina velocidad, dejando en la duda de si se referirán al *Allegretto*, al *Andante* o al *Allegro*, ya que a todos suele aplicársele, y bien claramente se ve la enorme diferencia que habrá entre dos versiones que se den, una en *Andante Moderatto* y otra en *Allegro Moderatto*, y no se ar-

guya que para eso está el buen sentido del director, cosa no admisible por no ser todos los temperamentos iguales, y si se toma en cuenta esa consideración huelga el indicar ninguna velocidad, toda vez que el sano criterio del director la averiguará, y si no se indican forzosamente se darán versiones diferentes, según sea la cuadratura artística de cada uno, y volveríamos a los tiempos de los *cánones enigmáticos* y a la época en que se tenía a la Música como una de las *Ciencias ocultas*.

¿No sería mucho más práctico suprimir de una vez las palabras indicadoras de velocidad, haciendo uso del *Metrónomo*, el que, con todos sus defectos, indica la velocidad de las divisiones de los compases en partes, y éstas en mitades o tercios, y con arreglo a esta indicación, inicial, ya es fácil que todas las interpretaciones se aproximen a la verdadera?

Si analizamos las obras, incluso las de los grandes compositores, veremos la diferente interpretación que dan a las mismas palabras, incluso en la misma obra, las que para mayor desconcierto acompañan con la notación metronómica, como

