

BOLETIN MUSICAL

Sumario del mes Agosto.—Número 18

Sección Literaria

Comentarios a un artículo, por
Miedes Aznar.

Los concursos de bandas, por
Julio Gómez.

La zarzuela española en la se-
gunda mitad del siglo XVIII,
por José Subirá.

Galicia, por Arturo Lapuerta.

In Memoriam.—Pilar Fernán-
dez de la Mora.—1867-1929, por
Rogelio Villar.

Teatros

El teatro lírico nacional.—La teo-
ría de la multiplicidad, por Ar-
turo Mori.

Educación musical

Escolástica, por B. Gálvez Bellido.

Música Religiosa

El fin de los órganos, por Juan
M. Fernández C. M. F.

Bandas de música

Certámenes musicales, por X. X.
Concursos de Bandas, por P. B.
Resultados de unos concursos.
Publicaciones musicales.



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 Maria de Gilbert, Crítico Musical de «La Vanguardia»
Don B. Gálvez Bellido, Director de la Orquesta da Càmera de Barcelona.

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. P. Némesio 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 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 (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 - Agosto - 1929

Núm. 18

Comentarios a un artículo

En el diario madrileño «La Libertad» — número 2948 — se publicó un artículo titulado «Revelación de la música árabe», firmado por Luis Astrana Marín.

El señor Astrana Marín, a quien leemos siempre con agrado en su misión acertada de comentarista e investigador de Shakespeare y de Colón, nos ha sorprendido con un artículo en el que, sirviendo de pretexto el elogio a los trabajos que sobre la prematuramente denominada *música árabe* viene publicando el arabista señor Ribera, se extiende luego en consideraciones y fallos histórico-musicales poco acertados, o mejor dicho, bastante equívocos.

Desde tiempos remotos, al tratarse de Arte Musical, no hay ser humano que deje de considerarse competente para emitir juicios y fallar con rotundidad de infalible sapiencia. De Música, todo el mundo entiende y puede disertar. Todo el mundo, menos los músicos profesionales, pues para investigar sobre las nebulosidades de la *música árabe* (que, aún no se le puede dar justamente tal denominación por la poca claridad investigadora de sus orígenes difusos, debido a la mixtificación de otras influencias, hasta hoy poco aclaradas), los menos llamados a realizar o comprender dicho trabajo de investigación son los músicos profesionales. . . . «Era imposible que tratados de tanta ciencia y erudición, tan íntimamente relacionados con las cuestiones árabes, con la filosofía, con la filología, etc., pudieran acometerse por músicos profesionales, en general bastante indocumentados en estas materias».

Muchos españoles rinden culto al tópico, por ser la forma más cómoda para eludir el análisis. Indocumentados en toda clase de materias — hasta las más rudimentarias — existen en todas las carreras y profesiones, y la mayoría de las veces con gran bagaje de títulos académicos que, muchos, ni tenemos ni ambicionamos. No creemos que se precise la gran profundidad que en los estudios arábigo-españoles poseyeron Fernández y González (Francisco) y Cosdera (F.), o los actuales Asín y Ribera, ni el saber filológico de Benot, ni tampoco el estar iniciado en las disquisiciones de un Bergson, para llegar a estimar los pocos estudios hechos hasta hoy sobre la música árabe, y hasta el poder opinar en pro o en contra, bien aportando ideas técnicas (sin saber árabe), o rectificando aseveraciones de juicio extremado, sustentadas por los que quieren ver en los resultados de dichas investigaciones los orígenes de la evolución musical española, cuando no van más lejos, y los amplían en «los orígenes de la lírica europea».

En este BOLETIN MUSICAL — abril 1929 — se publicó la conferencia escrita por don Julián Ribera, que fué leída en Córdoba al celebrarse la *Semana Califal*: «La música andaluza antigua y su influencia», muy interesante y que todos leímos con agrado. Y son bastantes los «profesionales indocumentados» que conocen todo lo escrito por el señor Ribera sobre música árabe, incluyendo su última publicación: «La música de la jota aragonesa» — Madrid 1929. Precisamente por ello y

por los conocimientos técnico-históricos inherentes a su profesión, no pueden estar conformes con algunos párrafos del artículo del señor Astrana Marín. Dice: «Las fuentes hallábanse cegadas. Las hipótesis absurdas abundaban sobremanera. Unos esclarecimientos han originado otros. No pocas leyendas tocantes a la música popular española, singularmente a la gallega, andaluza y aragonesa, quedan destruidas por primera vez».

No queda destruido nada. La influencia árabe se encuentra en España en varios aspectos: en el léxico, en algunas costumbres, en arquitectura e industrias artísticas — cerámica, hierros, en música (también puede verse lo que escribió Mitjana — 1909 — en la ya desaparecida «Revista Musical» de Bilbao); y en otras derivaciones psicológicas como son, los restos de atavismo, la reclusión de la mujer (Andalucía), la indolencia, la pasión inconsciente, el fatalismo. Todo esto es exacto. Ahora que, pretender transformar esta influencia — mixtificada por la evolución a través de los años — en el Génesis del Folk-lore musical español, es fantástico. Esto solamente puede afirmarlo quien no sea músico o haya oído poca música, aunque sepa más árabe que Abenmarrá y de añadidura, mucha filología y filosofía. En el folk-lore español, o por mejor apelativo, en los cantos populares de las regiones españolas, queda mucho por investigar y analizar, por lo cual no hay tales «leyendas destruidas», y uno de los ejemplos es Aragón, donde no solamente es su canto *único* representativo, la *Jota*, con su leyenda (quién sabe si podrá destruirse algún día) de *Aben-jot*, como dice la copla: *La jota nació en Valencia y un*

árabe la inventó..... sino que existen en dicha región múltiples cantos populares poco difundidos y bellos, característicos en determinadas fiestas, ceremonias tradicionales o faenas agrícolas, ajenos completamente a influencias de la dominación árabe. É igualmente puede decirse de Galicia, Vasconia y Castilla.

Interminable podríamos hacer este artículo para rebatir muchos de los conceptos equívocos que el señor Astrana Marín da como infalibles, solamente guiándonos por apreciación y análisis esencialmente musical, sin tener que recurrir al *modo hipodórico*, ni al *íejel*, ni a los *neumas*, ni a la época precedente a los inventos de notación de Hucbaldo y Guido d'Arezzo. Pero si queremos copiar el final de su artículo, donde dice: «De aquí inferirá claramente, contra los prejuicios de los musicólogos, que la música medieval, como la griega, como la eclesiástica, como la profana; esto es, toda la música anterior al siglo XVII, no careció de armonía.»

Un indocumentado aprendiz de músico de los que enlazan *acordes perfectos* y aún no llegaron al *bajo cifrado*, le diría al señor Astrana Marín que esa noticia es, ¡sensacional! Nosotros, suponemos que «no careció de armonía la música anterior al siglo XVII.»

En algunos libros de historia musical o enciclopedias, suele decirse — generalizando — que la armonía data del siglo XVII, pero dicha afirmación convencional, quiere referirse a una armonía más o menos clasificada con arreglo a la terminología técnica más cercana a nuestros días. Antes del siglo XVII, vivieron Ramos de Pareja, Cristóbal de Morales, Francisco de Salinas y Roland de Lattre (Orlando Lassus)..... ¿Sabrían armonía?..... Antes del siglo XVII, existían los órganos de tres teclados y Bertolotti y Amati (Andrea) ya construían violines, descendientes de la *viola-soprano*. Y se escribían obras didácticas: «Ars musicorum sive comentarium facultatis musical» por Guillermo Despuig (Guglielmo de Podio.) *Improssum in inclyta vrbe Valentina* (1495), y la conocida del vihuelista Fuenllana, «Orphenica Lyra» (Sevilla 1554), desistiendo de reseñar otras, para evitar que algún suspicaz nos crea «correspondientes» a la academia de *eruditos a la violeta*, pues suele suceder que muchos censuran la erudición, para así disculparse del poco conocimiento que tienen de la materia que discuten.

Miedes Aznar.

Los Concursos de Bandas

Muchas veces se ha suscitado el tema, y no hace mucho tiempo con gran variedad de opiniones en una revista profesional, de si los concursos de bandas, que son tradicionales en varias regiones de España, y muy principalmente en las de Levante, eran o no convenientes para el adelanto de estas instituciones de cultura popular, y si, por lo tanto, los ayuntamientos debían o no contribuir a su celebración.

No es la primera vez que nosotros exponemos la opinión acerca del particular y tampoco será nueva para los que, si no en este asunto, conozcan nuestra manera de pensar en otros temas de la vida musical española.

Los concursos de bandas, a nuestro modo de ver, solamente reportan beneficios a cuantos inter-

vienen en ellos, y, por tanto, todos los músicos españoles deben contribuir en la medida de sus fuerzas a que se continúen celebrando con la mayor brillantez y publicidad posibles.

La emulación entre bandas rivales, de una misma localidad o de localidades próximas, hace que la preparación de uno de estos certámenes sea una temporada de trabajo intensísimo, en la que se estudian cuidadosamente obras de no leves dificultades, que jamás se estudiarían sin los concursos.

La celebración misma del acto es un espectáculo de entusiasta optimismo. Varias veces he asistido a jurados de esos certámenes y confieso que he gozado emociones inolvidables en ellos. No tiene comparación esta manera de juzgar, con la fría, desagradable y azarosa de los concursos de composi-

ción musical por la lectura de la partituras. En estos últimos el público y la crítica no intervienen casi nunca. Hay muchos señores que no se enteran de lo que hay en las partituras, una veces por incompetencia y otras porque no quieren molestarse en enterarse. Y cuando se quiere entablar discusión, casi siempre resulta estéril, al convencerse uno de que hay poquitos músicos capaces de juzgar por la lectura de una obra de su mérito y del efecto que la audición ha de producir en el público. Y de ahí salen esos fallos absurdos, a cencerros tapados, en que no se puede entrar a investigar sin vergüenza.

En cambio, en la actuación de un jurado de concursos de bandas, la publicidad es constante y la opinión pública siempre atenta y vigilante preside las deliberaciones, aplaude los aciertos y sanciona, a veces contundentemente, los desaciertos. El entusiasmo prende en todos los corazones. Los vendedores son aclamados, sin mengua de los vendidos, que, como es natural, constante y consolador en asuntos de arte, siempre tiene sus partidarios, que aplauden y consuelan, enardecen y estimulan para nuevas nobles contiendas.

Los recibimientos que se hacen a las bandas que han acudido a un concurso, cuando retornan a su pueblo, suelen ser magníficas grandiosas y sinceras del más puro y entusiasta sentir popular.

No hay en ningún espectáculo moderno parentesco tan estrecho con las solemnes fiestas de la antigüedad clásica como en los concursos de bandas. En estas lides artísticas toman parte los pueblos enteros, lo mismo que los griegos, juzgaban públicamente y llevaban a la gloria en un momento a sus grandes artistas, en aquellas fiestas conmovedoras, de encantadora poesía en donde se luchaba con toda el alma por un premio espiritual: por una rama de laurel, por un aplauso de la multitud.

Hasta el local en que estos certámenes se celebran contribuye poderosamente a su esplendor. Las plazas de toros, los cosos en que habitualmente se renuevan las luchas del Circo, sirven también para renovar entre nosotros las espirituales luchas artísticas por las que nuestra madre Grecia es inmortal. Y sobre todo, nuestro sol, la sublime antorcha que deslumbra, la llama vital que caldea cerebros y corazones, presidiendo la fiesta de luz y armonía, como si la presidiera el mismo Dios...

¿Se concibe un fallo injusto en ese escenario? No. Los fallos injustos se incuban en las covachuelas, en las apollilladas aulas de los caducos conservatorios, en los inmundos cuartuchos de los teatros. En una plaza de toros, frente a los del sol dispuestos a linchar a los jurados que no cumplan con su deber, no se concibe un fallo injusto. Y aunque ese fallo se pronunciara, tendría muy poco valor. ¿Qué es y qué vale la opinión de unos cuantos profesionales de la música junto al entusiasmo encendido de almas a las que un artista ha sabido conmové?

Ahora que muy justamente se ha festejado en Madrid el vigésimo aniversario del primer concierto de nuestra Banda Municipal y se han tributado merecidos homenajes al maestro Villa y sus músicos, es justo volver la vista a todos esos trabajadores de la cultura nacional, que son los directores de bandas de tantos pueblos de España, que incansablemente, con tenacidad de apóstoles y algunos con tratos de mártires, vienen laborando por la difusión de la buena música en sitios en donde los gozos artísticos eran totalmente desconocidos.

Quien haya oído, correctamente interpretado, por una banda de catorce o quince músicos, en la plaza de un pueblo de dos mil vecinos, la Marcha fúnebre de «El Ocaso de los Dioses», en medio de la religiosa atención de los circunstantes, si es hombre de sensibilidad no habrá podido dejar de conmoverse, y si es hombre de inteligencia cultivada, habrá forzosamente reconocido que aquel mú-

sico ignorado, a quien quizás el ayuntamiento pague con un no muy confortable techo y algunas cargas de leña, hace más por la pública cultura musical que la mayoría de los orondos profesores de nuestros conservatorios o de los compositores que más dinero se llevan de la Sociedad de Autores Españoles.

Asistan nuestros bravos directores de bandas a los concursos llenos de fe y de entusiasmo, no cejen en la lucha que mantienen por un ideal, procuren el aplauso de sus convecinos, laboren sin desfallecimiento por la música española, tan desdeñada en las altas esferas, y no desconfíen de que algún día han de hallar su recompensa. Ellos y yo somos modestos en nuestras materiales ambiciones. Nos basta, como al poeta, una sonrisa de la madre España.

Julio Gómez

(De la Revista «Harmonía»)

La Zarzuela española en la segunda mitad del siglo XVIII

(Esclarecimientos históricos)

Cuando se habla de la zarzuela, parece que el adjetivo española constituye una perifrasis innecesaria. Sin embargo, lo empleamos con toda intención en el título del presente artículo, porque durante el siglo XVIII, y sobre todo durante su segunda mitad, se denominaron zarzuelas a diversas óperas italianas que se ponían en las escenas españolas sustituyendo los «recitativos» por parlantes en idioma español, como sucede, verbigracia, con «El barbero de Sevilla» de Paisiello, al representarse traducido en castellano el año 1787. Y la costumbre se mantuvo ya entrado el siglo XIX.

Por otra parte, es sabido por todo el mundo que durante el siglo pasado, merced sobretudo a los esfuerzos de Barbieri y otros entusiastas músicos y literatos, se produjo un vasto repertorio de zarzuelas (la «zarzuela grande» de nuestros abuelos); pero es menos sabido, aunque los versados en historia musical no lo ignoran, que tal manifestación musical no era una innovación sin precedentes en nuestro país, puesto

que dos siglos antes, y merced a un libretista que figura entre los más famosos de los dramaturgos universales — Don Pedro Calderón de la Barca —, nació la zarzuela, que no era, a diferencia de la ópera de estilo italiano una obra teatral cantada toda ella desde el principio hasta el fin, sino que daba entrada alternativa a trozos cantados y trozos declamados, como sucede también en la «ópera cómica» francesa, cuyo adjetivo «cómica» viene estableciendo la diferencia entre este género y aquel otro de obra cantada en su totalidad, conocida genéricamente bajo el nombre «ópera».

No es tan sabido que, tras diversas vicisitudes, no muy conocidas en detalle dado lo insuficiente de las investigaciones historiográficas musicales en nuestro país, hubo un nuevo florecimiento de la zarzuela hacia mediados del siglo XVIII, por obra y gracia de otro ilustre escritor teatral: don Ramón de la Cruz.

Por eso ha podido creerse y declararse — como se ha declarado en algún trabajo

repleto de falsa erudición —, que el advenimiento de la ópera italiana fué funesto para nuestra zarzuela española, y que el «farinellismo» — es decir la influencia lograda en España por aquellos productos napolitanos principalmente, merced a lo que en pro de su difusión entre nosotros hiciera Carlos Broschi, *Farinelli*, explotando su prestigio en la corte —, mató a la zarzuela española, y que sobre las ruinas de ésta surgió un género inferior: la tonadilla, que constituía una degeneración digna del menosprecio.

Hay dos modos de escribir la historia. Uno, conociéndola. Otro, inventándola. Como una y otra suelen andar en desacuerdo, por eso, frente a la referida afirmación histórica (o mejor dicho antihistórica), debemos presentar una bien distinta, más ajustada a la realidad y testimoniada con hechos indubitables.

Es el caso que ni el farinellismo mató a la zarzuela, ni sobre las ruinas de la zarzuela se levantó, procaz, la tonadilla. Los hechos se presentaron de un modo bien diferente. Veámoslo aquí:

Cuando muere el monarca que protegía a Farinelli, el nuevo rey aleja de su corte a ese músico. Pero esto sucede, precisamente, cuando ya Misón — el primer tonadillero de renombre — había dado impulso a la tonadilla. Y desde entonces, dejaron de representarse óperas en Madrid durante buen número de años, pero siguieron escribiéndose zarzuelas y tonadillas (porque es entonces cuando la zarzuela reflorece merced a don Ramón de la Cruz y sus colaboradores musicales) compartiendo su reinado con la tonadilla. Así lo declararon Iriarte, Eximeno y el italiano Conca, entre otros. Incluso hay tonadilla escrita para servir de intermedio en una zarzuela y no en una comedia.

Dos famosas zarzuelas de Cruz, con música de Hita, fueron compuestas cuando la tonadilla se había impuesto desde una decena larga de años. Misón la entronizó, efectivamente, en 1757; y data de 1768 la zarzuela «Las segadoras de Vallecas» y de 1769 la zarzuela «Las labradoras de

Murcia», que son aquellas obras a que acabamos de aludir.

También después de haber pasado a la historia el farinellismo español, escriben zarzuelas — algunas notabilísimas si hemos de juzgar ya por los textos que aún se conservan, ya por el testimonio de los autores contemporáneos — compositores tan diversos y algunos tan importantes como don Luis Misón, don Pablo Esteve, don Blas de Laserna y don Antonio Rosales (todos ellos tonadilleros prestigiosísimos). Don Ventura Galbán, don Antonio Palomino y don José Castell (autores preciadísimos de tonadillas igualmente). Don Fabián García Pacheco, etc.

¿Que la tonadilla sustituyó a la zarzuela cuando ésta quedó derrotada por el farinellismo? Nada de eso. Precisamente la primera zarzuela escrita por don Ramón de la Cruz — con la cual da nuevo impulso a tales producciones — data de 1757, es decir del año en que Misón compuso su primera tonadilla, inaugurando con ella un nuevo género, según la tradición admitida por doquier. Aquella zarzuela se titulaba «Quien complace a la deidad, acierta a sacrificar». Le puso música don Manuel Pla y se representó en Madrid aquel mismo año de 1757. En el prólogo del libreto explicó don Ramón de la Cruz los motivos que tuvo para calificarla como «drama» y no como «zarzuela». Y todos los compositores antes citados colaboraron con Cruz, en los años sucesivos, para escribir zarzuelas que, como es natural, no quedaban inéditas.

En 1779, don Tomás de Iriarte, en su poema «La Música», se ocupa con alguna extensión de la zarzuela, que denomina «nuestro drama», para enfrentarlo con la ópera italiana: y mal hubiera hablado en esta forma si la zarzuela hubiera quedado arrinconada varios lustros antes por culpa del farinellismo.

Sobre el cultivo de la zarzuela en los escenarios madrileños durante el apogeo de la tonadilla, es decir tras un ocaso cada vez más distante del farinellismo, hay datos en diversas tonadillas. He aquí algunos, que he recogido en mis investigaciones so-

bre la materia, consultando los manuscritos originales e inéditos hasta ahora. No son los únicos, pero ellos bastan para probar de qué modo coexistían la zarzuela y la tonadilla, gustadas una y otra por los auditorios filarmónicos de la corte, los cuales aplaudían su música y celebraban a los respectivos compositores.

«El rodrigón de la Puerta del Sol» (Galbán, anterior a 1773) pone en labios de una dama los versos:

«Esta zarzuela
cierto que es buena,
de chistes llena».

«El remedo de la Nicolasa y Garrido» (Esteve, 1779) pone en labios del famoso actor Miguel Garrido:

Todo es «Garrido, tonadas»
Todo es «Garrido, zarzuelas».

«El gusto perdido» (Laserna, hacia 1780)

pone en labios de la famosísima Polonia Rochel:

No es extraño que yo haga
también zarzuelas,
cuando hay plaga de ingenios
en esta era...

«La vanidosa en su lugar» (Esteve, 1788) pone en labios de Nicolasa Palomera, que era otra cantante no menos famosa:

«Ya nuestra temporada
de noche empieza...

Habrà de costumbres
comedias muy buenas,
tragedias pasmosas
y lindas zarzuelas...

Por todo lo dicho se ve la importancia que la zarzuela tuvo en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII.

José Subirà

Galicia

Momento musical

Quien no haya vivido unos días en plena naturaleza en este delicioso y emotivo país, desconoce la música popular más íntima, más ensoñadora...

Aquí sí que se puede decir «que todo es música»... Sus dulcísimas canciones de imprecisos modos (mayor y menor), los briosos *alaloes* largos, muy largos, rebotando de montaña en montaña como queriendo éstas participar de las alegrías del hombre...

Así, en este apacible exterior campesino, de fuerte poesía, se nos manifiesta su música como la más espiritual de todas sus hermanas.

En las célebres «romerías» que siempre en sus comienzos son todo alborozos, es rarísima la que no tiene su «intermezzo» por donde pasa la silueta de la tragedia, poniendo en desbandada a las mozas,

canciones y bailes; pero que también rápidamente, vuelve la tranquilidad y con ella, las mozas, la alegría y la danza, que olvidando resquemores amorosos retoman a la aldea contentos sin dejar de cantar ni danzar, entrelazados en cuerpo y alma, llevando siempre al lado la *incansable* y amada gaita, con su bajo «pedal» infinito, como simbolizando los profundos valles, mientras sus agudas melodías se van desgranando melancólicamente en escala tonal.

Sus canciones no precisan, generalmente, acompañamiento alguno; en cambio el estribillo y la danza no se comprenden sin el característico tamboril.

¡Todo canta!, y siempre en pleno concertante, con «partes y coro general», como si dijéramos: toda la Naturaleza, sin olvidar a las pintorescas carretas, que anda, anda, en su siempre *Maestoso*, con los famosos chirridos, agudísimos, dolien-

tes, ¡chiiii...! ¡chiiii...! (1) produciendo en el espíritu tan honda emoción que ya tarde se olvida. Tal conjunto sinfónico, como ofrenda al Creador, es divino.

...Y bien: ¿y hasta cuando se va a estar tomando a Andalucía como punto de «ataque» de Giralda y Torre del Oro? (2) ¿por

(1) Que el gran compositor ruso Borodin los pone en carretas semejantes, describiéndolos maravillosamente en su obra «En las estepas del Asia Central».

(2) Creo sinceramente que la trabajadora y hermosa región andaluza, es algo más que sol y pandereta, única faceta para algunos miopes.

qué ese desdén a las demás regiones, y sobre todo, a la polifónica Galicia.

Algo se ha hecho, pero no todo lo que en esta región tiene su espléndido «folklore».

... ¡Qué pena da ver a algunos, que teniendo en «casa» tanto «oro de ley» se afanan en buscar «oralina» fuera de ella...!
Arturo Lapuerta.

Madrid-9.



IN MEMORIAM PILAR FERNÁNDEZ DE LA MORA

1867 - 1929

El lugar común: «es una pérdida irreparable» que suele aplicarse a los que se van, en el desgraciado caso de Pilar Fernández de la Mora no es un tópico, es una gran verdad.

Indiscutible prestigio del Conservatorio de Madrid, estará considerada siempre en sus anales como una relevante figura artística-pedagógica de extraordinario relieve, de indiscutible autoridad. Era una personalidad; un carácter. Durante treinta años ha sostenido — en compañía del ilustre Tragó — el prestigio de la enseñanza del piano a la que dedicó sus excepcionales aptitudes pedagógicas, sus mayores energías, con vehemente vocación.

Para el alumno bien dotado tenía Pilar — como la llamábamos familiarmente — afectos verdaderamente maternos: enseñaba, aconsejaba, dirigía — desinteresadamente en la mayor parte de los casos —, con cariño y poniendo en su trabajo artístico — que realizaba con claro talento e intensa pasión —, toda su alma, lo que mereció unánimes elogios de amigos y adversarios; pues también tenía enemigos: son la sombra que acompaña a todo el que

desciende por algún concepto. Exigente con su labor nunca la vimos satisfecha; artista de corazón, criticaba implacablemente su propia obra.

Hace algún tiempo que venía delicada, aunque se pusiera en duda por los suspiros; y es que cuando había que dar la cara, defender a un amigo — justa o injustamente, según se enfoquen nuestras actitudes, pues todos nos equivocamos alguna vez —, echaba el cuerpo fuera e iba donde hubiera que ir: cualidad inapreciable por lo rara.

¡Pobre Pilar! Tan excelente profesora, tan buena amiga: sensibilidad, inteligencia, generosidad, eran las cualidades que emanaban de su fino temperamento. Dotada de un singular poder sugestivo, de una simpatía personal atrayente, su trato era un encanto.

En unos cuantos rasgos sintéticos condensaremos su biografía. Pilar nació en Sevilla en la época en que su madre era dama de la Corte. La Reina Isabel la apadrina, comenzando su vida de artista como niña prodigio. Sus primeras lecciones, las recibe de Oscar de la Cinna, discípulo

de Czerny. La Reina Isabel la presenta en Palacio y anima sus conciertos. Monasterio la da a conocer en la Sociedad de Cuartetos y con Guelbenzu continúa su educación musical. En Sevilla conoció a Rubinstein el grande, que la lleva a París, la presenta a Thomas, director del Conservatorio, en cuyo Centro trabaja con la célebre profesora de piano señora de Massart. Más tarde perfecciona sus estudios con Planté en la casa de Montmarsan del ilustre pianista francés y regresa a España. Da conciertos en la Sociedad que fundó Barbieri, dirigida entonces por Bretón (con quien estudió la armonía en ocasión de estar el ilustre maestro español en París de regreso de su pensión en Roma); acompaña a Sarasate en sus excursiones a Londres y Bruselas, e ingresa, después de brillantes oposiciones, en el Conservatorio. Desde este momento su vida se consagra por completo a la enseñanza con la eficacia por todos reconocida.

Decir que los alumnos de la Mora se distinguían en los concursos a premios no es menospreciar el trabajo meritorio de otros profesores. La preparación persistente, enérgica y sin desmayos, cuyo resultado era una técnica segura, un juego brillante, un no se qué especialísimo hasta en la manera de presentarse, que daba al auditor la impresión de dominio de perfección; y aunque la interpretación sea un arte personalísimo sujeto siempre a discusión, como el buen gusto era innato en la eminente profesora, sus alumnos no podían amanerar las obras con desplantes y latiguillos antiartísticos por un equivocado pretexto de personalidad; y si a esto se añade un empleo inteligente y artístico de los pedales, se tendrá una aproximada visión de la intensidad y el arte con que la Mora trabajaba y hacía trabajar a sus alumnos más aventajados.

La muerte de Pilar Fernández de la Mora — que ha sorprendido dolorosamente —, para sus amigos ha sido un rudo golpe; para la enseñanza del piano en España una pérdida insustituible; para sus alumnos una entrañable amiga, una compañera.