

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Año III

DIRECTOR: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 38



BENJAMIN ORBON

50 CTS.



EL MODELO DEL MUNDO

Sólo existe un PIANOLA-PIANO, y es fabricado exclusivamente por

THE AEOLIAN COMPANY

Con ningún otro instrumento similar podrá obtener interpretaciones artísticas comparables a los del

“PIANOLA” - PIANO AEOLIAN

Puede usted comprobarlo personalmente solicitando una audición, oyendo música de su autor preferido, asistiendo a nuestros conciertos (585 audiciones) o bien escuchando las audiciones por «radio».

¡Ningún otro aparato ofrece estas pruebas!!

¡NO LO DUDE!!

Si usted desea lo mejor, sólo puede obtenerlo en la Casa AEOLIAN. Una organización mundial con más de medio siglo de existencia y experiencia, que le dará el máximo valor artístico-positivo por su inversión.

MAXIMAS FACILIDADES

Modelos desde 3.500 a 25.000 pesetas.

Venga a elegir el modelo que sea más de su agrado, y le ofreceremos condiciones excepcionales durante el presente mes. Agentes en las principales ciudades de España y del universo.

GRAMOLAS, DISCOS, AMPLIFICADORES, AUTOMATICOS Y CON RADIO

EN MADRID:

Av. del Conde de Peñalver, 24

THE AEOLIAN COMPANY

EN BARCELONA:

CASA IZABAL, Buensuceso, 5

BANCO CENTRAL

ALCALA, 31. — MADRID

Teléfs. 11140, 11149 y 18282.-Apart 339

AGENCIA: GOYA, 89 (ESQUINA A TORRIJOS)

CAPITAL AUTORIZADO	200.000.000 de pesetas.
CAPITAL DESEMBOLSADO	60.000.000 >
FONDOS DE RESERVA.....	20.000.000 >

SUCURSALES:

Albacete, Alcalá la Real, Alcázar de San Juan, Alcoy, Alicante, Almansa, Almería, Andújar, Arenas de San Pedro, Arévalo, Archena, Avila, Astorga, Ayora, Badajoz, Balaguer, Barcelona, Barco de Avila, Beas de Segura, Bellpuig, Benavente, Campo de Criptana, Carcabuey, Carcagente, Carmona, Cazorla, Cebreros, Cistierna, Ciudad Real, Córdoba, Cervera, Daimiel, Dos Hermanas, Enguera, Haro, Hellín, Igualada, Jaén, Játiba, La Bañeza, La Carolina, La Roda, León, Lérida, Linares, Lora del Río, Logroño, Lorca, Lucena, Málaga, Mataró, Manresa, Manzanares, Marchena, Martos, Medina del Campo, Mora de Toledo,

Morón de la Frontera, Murcia, Nájera, Novelda, Ocaña, Orihuela, Oliveza, Oropesa, Osuna, Peñaranda de Bracamonte, Piedrahita, Ponferrada, Porcuna, Priego de Córdoba, Puente Genil, Quintanar de la Orden, Reus, Sahagún, San Clemente, Santa Cruz de la Zarza, Sevilla, Sigüenza, Sueca, Talavera de la Reina, Tarancón, Toledo, Tomelloso, Tortosa, Torredelcampo, Torredonjimeno, Torrijos, Trujillo, Ubeda, Utrera, Valencia, Villabino, Villacañas, Villa del Río, Villarrubia de los Ojos, Villanueva del Arzobispo, Villarrobledo y Yecla.

Filial: Banco de Badalona (Badalona)

INTERESES DE CUENTAS CORRIENTES EN PESETAS

A la vista.....	Dos y medio por ciento anual.
Con ocho días de preaviso	Tres por ciento anual.
A tres meses.....	Tres y medio por ciento anual.
A seis meses	Cuatro por ciento anual.
A doce meses.....	Cuatro y medio por ciento anual.

CAJA DE AHORROS

En libretas. hasta diez mil pesetas. Interés de cuatro por ciento anual.

REALIZA TODA CLASE DE OPERACIONES BANCARIAS

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

PUBLICACIÓN QUINCENAL

REDACCIÓN: TRAVESIA CONDE DUQUE, 5, 2.º

ADMINISTRACIÓN: JUAN BRAVO, 77

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

ESPAÑA	Trimestre	3,00 ptas.	EXTRANJERO	Semestre	8 ptas.
	Semestre	6,00 »		Año.....	15 »
	Año.....	12,00 »			

NÚMERO SUELTO: 50 CÉNTIMOS

EDITORIAL

En torno a la Junta Nacional de Música

Una representación del Comité ejecutivo nombrado por la Asamblea de la Conferencia Nacional de Música ha visitado al ministro de Instrucción pública para darle cuenta de las conclusiones que, con carácter urgente, elevan a la superioridad, conclusiones que ya conocen nuestros lectores por haberlas publicado en estas columnas.

Pero es el caso que el citado Comité ha visto con sorpresa que al publicar la "Gaceta" la luminosa ponencia del maestro Esplá transformada ¡por fin! —y que sea para enaltecimiento moral y material de la música española y de los músicos vivamente deseamos—, transformada en decreto, se incluyen los mismos nombres que figuraban en la primitiva Junta —protestada por la forma de su nombramiento—, con la sola inclusión de Eduardo Marquina y del maestro Guridi; todo lo cual ha dejado perplejo al susodicho Comité y a muchas personas noblemente interesadas en que las cuestiones musicales de nuestro país marchen por el mejor camino y no se reduzcan a puras fantasías sin posible realización, o bien a satisfacer pueriles vanidades.

El Comité esperaba modificaciones sustanciales en la Junta —que en nada amenguan la importancia de la interesante ponencia de Esplá—, y se ha visto defraudada.

SUMARIO:

Editorial.—Paul Dukas y su obra, Jean Chantavoine.—El momento y la obra maestra de Isaac Albéniz, Condesa del Castellá.—Un caso estupendo del Conservatorio de Música de Cádiz, Un gaditano.—Nuestra portada: Benjamín Orbón.—Entrevistas de «Ritmo»: Dice José Luis Lloret..., B. Soria Marco.—En pro de maestros de capilla y organistas, José Subirá.—Instancia del Comité Ejecutivo de la Conferencia Nacional de Música.—El magno Congreso Nacional de Música anunciado por «Ritmo», Rodríguez del Río.—A los Directores y aspirantes, Victorino Echevarría.—Resolución de un concurso con un nombramiento absurdo.—Asamblea de Empleados de Diputaciones.—Mundo musical.—Revista de Revistas.

La entrevista con el ministro se desarrolló en los términos más afectuosos, prometiendo el señor Domingo ampliar la Junta Nacional con dos compositores teatrales, un director de orquesta y dos libretistas.

El Comité ejecutivo lo constituyen: por los actores, Sres. Cabra y Mon-

teagudo; por los pianistas y maestros, Sr. Hernández; por los coristas, Sr. Badía; por las dependencias, señor Sierra; por los profesores de orquesta, Sr. Cano; por los autores, señor Linares Becerra; por los empresarios, señores Argilés y García Escudero, y como ponentes, los señores Forn, Esplá, Casals, Estela, Lassalle, Subirá, Araca, Luna y D. Conrado del Campo, designado, como antes decimos, por la Asamblea con objeto de estructurar la Junta definitiva que sirviera para ordenar las ponencias y determinar la composición de la Junta, que, una vez publicada, sin reclamación, se elevaría como petición de la Asamblea a los Poderes públicos. De ahí la sorpresa del Comité al tener noticia por la publicación en la "Gaceta" de la Junta ya conocida.

A nosotros no nos mueve en este pleito otro interés que el de informar a nuestros lectores para que formen un juicio imparcial y sólo deseamos una cosa: que se hable poco "y se deje hacer a los que sepan". Por lo pronto el ministro de Instrucción pública ha concedido a la Junta Nacional de Música 100.000 pesetas de subvención. Por algo se empieza. En otro lugar de este número publicamos el escrito que el Comité ejecutivo entregó al ministro de Instrucción pública y Bellas Artes en su cordial visita.

Exclusiva Empresa de Anuncios en esta Revista

Gerente: D. Félix Armero

MAJOR, 6 Y 8, PRAL.- MADRID

Apartado 12.345

Teléfono 12369

«TRAFEHON»



Colaboraciones extranjeras

Paul Dukas y su obra

Un pequeñísimo número de obras ha bastado para elevarlo al primer rango del arte musical francés contemporáneo, y por más que Paul Dukas pase hoy de los sesenta años, la lista de sus obras cabe en pocas líneas. Para piano: una *Sonata* en mi bemol menor, unas *Variations, Interlude et finale* sobre un tema de Rameau, un pequeño *Prélude* sobre el nombre de Haydn, una *Feville d'Album* a la memoria de Claude Debussy; para canto: una *Vocalise* en una colección de M. Hettich; una *Villanelle* para trompa y piano, compuesta para un concurso del Conservatorio en 1906; para orquesta: una obertura de *Polyeucte* (1891), una *Symphonie* en do mayor (1896), *L'Apprenti sorcier* (1897), *La Péri* (1911), una *fanfare* de introducción a la *Péri*; para el teatro: *Ariane et Barbebleu*, ópera cómica (1907) (1).

Junto a esto, otros trabajos, como la terminación de *Frédégonde* de Ernest Giraud y una importante colaboración en la edición de Rameau emprendida por la casa Durand. Finalmente, en la *Revue Hebdomadaire* y en la *Gazette des Beaux Arts*, Dukas ha publicado, durante varios años, notables artículos críticos. Nombrado titular de la cátedra de orquestación en el Conservatorio, Paul Dukas renunció bien pronto a la enseñanza; pero ha vuelto a entrar en dicha escuela como sucesor de Ch. M. Widor en la clase de composición.

En otro tiempo él también fué alumno del Conservatorio, y obtuvo un primer premio de contrapunto y fuga en la clase de Guiraud, quien, en un corto intervalo, formó dos discípulos tales como Claude Debussy y Paul Dukas, demostrando que si la enseñanza del Conservatorio, y especialmente la suya, no dotaba de talento a sus alumnos, por lo menos no les impedía tenerlo. En el concurso de Roma (1888) Paul Dukas sólo obtuvo el segundo premio (2). No insistió.

Sin recurrir a las confidencias, de las cuales un artista tan reservado

como Dukas debe ser poco pródigo, puede ser, analizando su obra, pensar que el arte de Franck no dejó de tener influencia sobre él; y aun no me sorprendería de que, tal vez inconscientemente, hubiese experimentado la influencia más fuerte de Camille Saint-Saëns (3), gran maestro de equilibrio y lucidez. Pero es manifiesto que el arte de Paul Dukas debe muchísimo a la meditación obstinada, al trabajo reflexivo, a la crítica de sí mismo y a su conciencia.

* * *

En la obertura de *Polyeucte* y aun en la *Symphonie* en do mayor, el arte de Dukas no nos da más que bellas promesas, las cuales —ahora— cuando escuchamos ambas obras, agradecemos que se hayan realizado. Se aprecia en ellas un espíritu neto y sobrio, dueño de su pensamiento, un artista ya seguro de sí mismo, hábil y conocedor, cuya independencia se afirma, pero cuya personalidad no se destaca todavía con la imperiosa nitidez característica de sus obras posteriores.

Entre ellas, la *Sonata* para piano en mi bemol menor es una de las obras más importantes que haya producido la escuela francesa en la música de cámara; merece ocupar un buen lugar en la historia general de la sonata, después de las sonatas de Liszt y de Brahms. En el volumen segundo de su *Cours de Composition musicale* (4), Vincent D'Indy ha podido proponerla como modelo de una arquitectura musical a la vez amplia y concisa. Poco sensible sería yo a tal mérito si apareciese solo, si los materiales de esta magistral construcción no tuviesen un valor intrínseco y si su dialéctica careciese de elocuencia. Pero los temas —con excepción, tal vez, del *andante*— tienen acento, claridad, aliento, una amplitud sostenida que concede al desarrollo sólida amplitud. Están adornados de ricas armonías, plenas, y que permanecen armoniosas. La sombra y la luz están dispuestas en completo acuer-

do con las proporciones, para sostener y variar el interés. Después de la exposición meditativa y apasionada de la primera parte, después de la tranquila *reverie* del *andante*, se produce la brillante ligereza del *scherzo*, cuyo *trío* reconduce a los inquietos recuerdos del comienzo. La página más importante de esta sonata es, tal vez, el final (5), cuya vehemencia, al principio de un lirismo incierto, agitada en el estilo de Brahms, se define poco a poco para llegar a la más arrebatadora, a la más luminosa conclusión, en la cual el tono sombrío de mi bemol menor se aclara definitivamente en mayor. El movimiento de este bello final, su decisión creciente, su aire cada vez más ceñido, la adhesión progresiva e irresistible de todos los elementos temáticos a un principio de fuerza y de seguridad que poco a poco se impone antes de triunfar, dan, por los medios más musicales, una rara impresión de fuerza y de seguridad.

Después de la *Sonata* en mi bemol menor, las *Variations, Interlude et Finale* sobre el *Lardon* de Rameau no son más que un entretenimiento, pero muy ingenioso y en cuyo final, por ligero que sea, se encuentran las mismas cualidades de progresión que en la *Sonata*.

Fuó el *Apprenti sorcier* la obra que, en 1897, consagró de pronto la reputación de Paul Dukas, y fué un acto de justicia, porque este *Scherzo pour orchestre* es un poema sinfónico perfectamente realizado en el género descriptivo. Los de Camille de Saint-Saëns y el *Vals de Mephisto de Liszt* pudieron servirle de modelo; ofrece la misma claridad de plan, la misma sobriedad de exposición, el mismo movimiento decidido y vivo, la misma limpidez en el recital musical, pero con una riqueza de medios, un lujo de efectos y una profusión de detalles que, sin ignorarlos seguramente, el aticismo de Camille Saint-Saëns descuida, tal vez por coquetería. Nada más espiritual que el tema cojeante de la escoba convertido en más pesado y vacilante por el grave timbre del fagote; nada más pintoresco que la invasión progresiva de la incierta danza y de la inundación que se extiende como vuelcos de

(1) Podríamos añadir a éstas dos obras de su primera juventud, que permanecen inéditas: obertura del *Roi Lear* (1883) y obertura de *Goetz von Berlichingen* (1884), Paul Dukas nació en 1865.

(2) Camille Erlanger obtuvo el primero.

(3) Dukas colaboró con Camille Saint-Saëns en la terminación del *Frédégonde*, de Guiraud, y redujo para piano a cuatro manos *Samson et Dalila*, dedicando su *Sonate* a Saint-Saëns.

(4) Páginas 431-433.

(5) A mi parecer, sólo hay en la *Sonata* de Dukas un detalle —no diré una falta— que mencionar. Un fragmento de la introducción al final (página 36, línea 3) recuerda de muy cerca el final fugado de la *Sonata* op. 106 de Beethoven.

amplias vasijas. En cada instrumento que viene a juntarse a la ronda mágica, se ve, en verdad, un mueble más entrando en la danza, una nueva capa de agua extendiéndose por el suelo; la buscada monotonía de las repeticiones temáticas —corregida por la extrema variedad de los timbres— y su incesante hinchazón sonora, expresan con intensa fuerza el carácter invencible, a cada instante más fuerte y amenazador, de aquel *sabbat* desencadenado por la inhabilidad del aprendiz de brujo, y que detendrá de pronto una palabra del maestro, como el canto del gallo en la *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns “da al pueblo de los espíritus la señal de su desvanecimiento” (6). Y es, aplicado a fines pintorescos y descriptivos, un principio de desarrollo lógico que constituye la fuerza de este poema deslumbrador.

La Péri, “poema danzado”, no es del mismo carácter que el *Apprenti sorcier*, y, no obstante, se le parece. La música no tiene en ella por objeto o por misión sugerir imágenes o movimientos, sino, solamente, acompañar un espectáculo; por otra parte, si en Goethe el símbolo no está ausente del *Apprenti sorcier*, la música de Paul Dukas podía omitirlo, mientras que conserva en *La Péri* el sentido lírico y simbólico del argumento. De ahí una música menos penetrante, menos incisiva que la del *Apprenti sorcier*, pero más compleja, más flexible, más matizada, más dócil al movimiento de los gestos y a la variedad de los colores. Cosa muy singular —tal vez haya en ello más que una casualidad, y es el ligero defecto de un artista demasiado avaro de sus producciones, demasiado sujeto a unas fórmulas a las cuales lo ha ligado una larga reflexión— el plan es el mismo del *Apprenti sorcier*; una progresión encuadrada entre una corta introducción y una breve conclusión, de carácter meditativo. Un arte extremadamente seguro asocia en *La Péri* las sinuosidades, las ondulaciones, las caricias de un tema seductor, a los ritmos elásticos de la danza. Escrita para una bailarina rusa, después del repetido éxito de los ballets rusos en París, y sobre un cañamazo que recuerda los poemas sinfónicos de Balakirew y de Rimsky-Korsakow, *La Péri* sufrió la influencia evidente de estas obras. En este concepto, Paul Dukas se mostró hábil en la

búsqueda del color oriental —ya que una buena parte de la música rusa es de inspiración y color semiasiáticos—, y se creería escuchar, acá y allá, algún tema procedente de *Antar* o de *Shéhérazade*, y ver brillar algunas de aquellas joyas sonoras con que los rusos adornan a sus bellas princesas legendarias. Que nadie se engañe en esto: no hay en esta analogía reminiscencias involuntarias ni consciente imitación, sino solamente el efecto de una destreza magistral. Debido a estas razones, por la complejidad de los elementos que entran en su desarrollo, por la mezcla de sentimiento y de brillo, por la búsqueda de un colorido brillante y sutil, *La Péri* es, tal vez, una obra más preciosa que el *Apprenti sorcier*, siendo permitido, en revancha, preferir la fantasía y la espiritualidad de éste.

Ariane et Barbebleue, escrita por Paul Dukas sobre la obra de Maurice Maeterlinck, y representada en la “Opéra Comique” en 1907, no ha encontrado ante el público el favor que podía deseársele (7). Trataré de presentar ahora los motivos. Dukas desplegó en este drama lírico las cualidades que se revelan en sus demás obras: lucidez de plan, fuerza y riqueza del desarrollo, limpidez de temas, brillantez del colorido orquestal. El primer acto de *Ariane et Barbebleue*, sobre todo, es el que presenta más fuertes estas cualidades. Primeramente, los amplios presentimientos y los rumores del prólogo, después el deslumbrante, el fantástico *scherzo* variado de las joyas tan vivo, tan diverso, tan ingenioso en la multiplicidad sugestiva de sus ritmos, de sus armonías, de sus timbres, para evocar sucesivamente la afluencia de las amatistas, de los zafiros, de las perlas, de las esmeraldas, de los rubíes, hasta llegar al luminoso resplandor de los diamantes. Y después de esta orgía de luz sonora, el murmullo fatal oído detrás de la puerta, el lamento de las “Filles d’Orlamonde” (8), primeramente casi im-

(7) Me acuerdo, sin embargo, de haber oído, en la calle, algunas semanas después de la primera representación de *Ariane et Barbebleue*, silbar a un paseante el tema de “las joyas” como uno hubiera hecho con un refrán ya popular, y en ello vi un punto de partida para el gran éxito.

(8) El tema de esta lamentación, de un acento popular tan conmovedor, reproduce literalmente, en sus primeras notas, el tema del intermedio de la Sinfonía en si bemol de Vincent D’Indy, pero el tono, el ritmo y la expresión difieren, aún antes de que la línea melódica se diferencie.

perceptible sobre un estremecimiento supersticioso de las violas, ampliándose en seguida poco a poco, anunciando el destino irresistiblemente desencadenado por la curiosidad de Ariana, como antes la burlesca catástrofe fué ocasionada por las palabras del “Apprenti sorcier”. Este soberbio primer acto de *Ariane et Barbebleue*, opulento y patético en su conjunto, nutre de música al resto del drama. Las largas y fastidiosas charlas de las seis mujeres, en el segundo acto, por animadas que puedan ser mediante el delicado trabajo de la orquesta, hacen esperar por demasiado tiempo el poderoso episodio con el cual Paul Dukas pinta la repentina irrupción de la luz en el calabozo. Sin ninguna duda, el tercer acto contiene también brillantes páginas, aligeradas, al parecer, como las cautivas redimidas, y otras, como por ejemplo el preludio y la conclusión, de una noble gravedad. Por desgracia para el efecto final de la obra —o sea para el efecto total—, ni la emoción ni la brillantez del primer acto se encuentran con igual plenitud en los actos siguientes. Parece como si uno quedase musicalmente ciego, para toda la noche, por el brillante y fuente esplendor del primer acto, y que el resto del drama se hallase por ello, en virtud de una ilusión de la vista o del oído, relegado a una relativa sombra.

Además, una música tan fuertemente construida, desarrollada con tal seguridad de deducción, de una expresión por otra parte tan clara y exacta, y, finalmente, de un colorido tan brillante, debía servir para corregir la muelle indecisión característica de la mediocre obra de Maeterlinck: en una ficción vaporosa introducía una armadura de lógica irrealidad; concedía virilidad a pensamientos pueriles, reafirmaba sentimientos flojos, vigorizando su tortuosa languidez; fijaba en sólidos relieves las ondulaciones amorfas de aquella fantasía; daba huesos y músculos a criaturas de insípida gelatina y un sentido plausible a su balbuceo. Por lo menos, hacía todo lo humanamente posible para conseguirlo. Y, ciertamente, no fracasó en ello; llegaré a conceder que tuvo éxito; pero, de todos modos, la música de Paul Dukas acusa su disparidad con la prosa de Maeterlinck: no le es consubstancial. La misma declamación musical, cuya prosodia respetaba escrupulosamente el ritmo verbal, o, mejor dicho, la aritmia del “poeta”, evoca frecuentemente la fluída salmodia

(6) Maurice Barrés.

de *Pelléas et Mélisande*, de modo que, en los elementos en que admirábamos más el arte robusto y lúcido de Paul Dukas, sentíamos la nostalgia de las acariciadoras gradaciones con las que Claude Debussy, sobre un drama más conmovedor, había encontrado una equivalencia tan justa de aquella poesía decayente. Música y drama no llegaron a fundirse con la armonía casi amorosa y voluptuosa que constituye el encanto único de *Pelléas*. He aquí tal vez la razón de que provocando desde un principio menos resistencias que *Pelléas*, *Ariane et Barbebleue*, no haya conseguido un éxito igual. El éxito definitivo, digno de su talento, digno de los éxitos que ha conseguido en el concierto y entre los aficionados con el *Apprenti sorcier* y la *Sonate*, hace esperar que Paul Dukas lo conseguirá en el teatro el día en que su arte vigoroso pueda tratar un asunto de mayor movimiento, un drama más rico en acción, más preciso de pensamiento, de un lenguaje más conciso, con movimientos mejor dibujados, con personajes de una existencia menos desvaneciente.

* * *

Si las obras de Paul Dukas son hasta ahora poco numerosas, demasiado poco numerosas, ofrecen, en cada uno de los géneros que ilustran, modelos en el arte de la buena construcción, del buen desenvolvimiento, de decir bien las cosas que valen la pena, y cuando conviene de pintar bien. Paul Dukas no publica, y seguramente nada produce, que no sea, desde la primera nota a la última, tanto en el conjunto como en los detalles, rigurosamente acabado. Con ello, segurísimo de sus efectos, sabiendo maravillosamente medir su alcance, de espíritu muy objetivo y valorando con impecable exactitud las facultades de percepción y el grado de receptividad de un público, sabiendo a la vez satisfacer las exigencias de los más temibles técnicos y ser accesible a los oyentes menos expertos, convertido en maestro, en una palabra, en el arte de la "mise au point", evita en sus obras la sequedad y la abstracción que, por ejemplo, alteran y afean tan frecuentemente las de la escuela francista y postfranckista.

Finalmente, no menos que las mismas obras de Paul Dukas se admira el escrúpulo con el cual, en plena fuerza y en plena notoriedad,

se limita a no presentar sino páginas escasas y bien realizadas, aunque ello le cueste, como sucede desde largos años, guardar un silencio que aflige a sus admiradores.

Los ejemplos de una conciencia artística tan pura y tan elevada merecen todo el respeto. Producen también algún sentimiento y la sombra de una reserva. Querriase que Paul Dukas nos diese, no precisamente razones más poderosas, sino ocasiones más frecuentes de apreciarlo. ¿Seríamos nosotros solos los que ganaríamos? ¿Su propio arte no ganaría también? Jamás un artista de su talento y de su carácter cae-

rá en el apresuramiento o en la improvisación. Al amparo de esta seguridad, se desearía que una producción más abundante provocase tal vez en Paul Dukas un poco más de empuje, y, si se quiere, de abandono. Aunque fuese al precio de algunas incertidumbres, nos gustaría escuchar de él, acá y allá, un acento de duda, nos gustaría sorprenderlo en lucha con su sensibilidad antes de haberla disciplinado del todo. Ignoro si Paul Dukas cumplirá alguna vez este deseo, y le ruego que excuse mi indiscreción.

JEAN CHANTAVOINE.

El momento y la obra maestra de Isaac Albéniz

I

Habré de sincerarme ante los que pretendan hallar en mí la autoridad del técnico, del musicólogo y del crítico, confesándoles llanamente mi oscura condición de poeta que hizo de la música la pasión más grande de su vida intelectual.

Si necesitáis formalismos, análisis polifónico, teorías del contrapunto, os defraudaré totalmente. Pero si leéis como amadores del divino arte la palabra de vuestra propia emoción, os aseguro que hay afinidad entre nosotros y un táctico acuerdo que nos lleva a indagar como neófitos la verdad de los teólogos.

Ved que sin fe la Teología es cosa muerta, y la más depurada crítica musical será vana retórica si no sabe inspirarnos el amor de la sonoridad y del ritmo; y como la música no es el conjunto de las partituras escritas ni el inventario cifrado de armonizaciones heterogéneas, sino un elemento eterno que en ellas se atesora, deo que os hablen los técnicos de ese arte como si lo hubiesen inventado y pudieran contrastarlo en absoluto: caigan bajo su responsabilidad y censura la fórmula y los procedimientos. Yo me reservo algo más sencillo y trascendente: la emoción pura y la estética; eso es lo que no se inventa, porque preexiste y nos sobrevive; es lo que crea en nosotros una conciencia psíquica maravillosa, y por ella sentimos que la música es una voluntad y una representación.

Fué dado a mi oscura condición de poeta desflorar un tema de asunto inédito, novísimo; quizás prema-

turo para la crítica serena; había de abrumarme ante vuestra competencia si un largo y detenido estudio y una ferviente investigación no me alentasen en el camino del olvido propio con que busco a la justicia para nuestro arte.

Somos en España modestamente ignorantes de lo nuestro; no nos defendemos de la cobarde aquiescencia de una inferioridad muy discutible que tácitamente nos inhibe de las gloriosas competencias. ¿Dónde visteis sancionar el depresivo concepto de la humildad colectiva? Sin embargo, un tesoro nacional de música, escondió el esplendor macizo de sus oros en la solemnidad de nuestras catedrales y polvorosos archivos.

Allí dormía el dogma del canto isidoriano, propio de España, el gótico, que otros llaman muzárabe, y se tenía noticia de la enseñanza de Boecio y Guido de Aretilino, base de los estudios de arte.

¿Sabéis de las cantigas de Alfonso el Sabio, del elogio de la música de Rui Sánchez de Arévalo en su introducción al *Vergel de Príncipes*, de la nomenclatura de instrumentos que nos da el Arcipreste de Hita, de la teoría del temperamento con que el español Bartolomé Ramos Pareja hacía en 1482 una revolución en el arte, de los villancicos de Juan del Encina en 1525, de tantas cosas sabias y amenas que cuenta el insigne Barbieri, hasta los días gloriosos de los didácticos, teóricos y maestros de la polifonía, como Victoria, Guerrero, Morales, Cabezón, Ciruelo, Eximeno, Vicente Espinel, Martín de Tapia y tantos que fuimos olvidando, como las neumas de los cantos li-

lúrgicos, esos que con la música popular debieron ser el *ethos* de nuestro arte, pues bien dice Goethe con su profundo concepto que "La música litúrgica y la música popular son los polos sobre los cuales debe girar el arte musical"?

Y vinieron los insignes comentaristas musicólogos, Barbieri, Eslava y Pedrell, críticos como Pérez Pastor, Saldoni, Mitjana, Roda y otros ilustres que acogieron el seno de su fervoroso reconstituir cuanto podía empautarse de nuestra musicalidad dispersa. Nombres que están en la conciencia de todos aportaron su contribución a la historia de nuestra lírica con oratorios, óperas, zarzuelas, sinfonías, *suites*, cuartetos, sainetes líricos; hasta con el género chico, ínfimo; *maléfico* digo yo, porque en él claudican talentos que venden su primogenitura artística, porque con él se ha prostituído el respeto de nuestros públicos para el arte propio y verdadero.

Sin embargo, durante largos años de desorientación e italianismo aquí no se producía nada grande, castizo ni de carácter universal; en la feria del mundo no se cotizaba ya ese *sangre moro* de Victoria que dió a nuestra música, no sólo inmortalidad inconcusa, sino *la ventaja de la expresión*, que según Barbieri se nos concedía ya en pleno Renacimiento. Además, el fenómeno no ocurre en ambientes hostiles y sin preparación, ni el caso de Wagner es aislado, como quiere ver la crítica francesa; tenía inmensos precedentes musicales, tuvo precursores y un punto de apoyo de tradición clásica inicial.

Pero en arte hay silencios que son hondo germinar de simientes, y hace algunos años empezó nueva floración para nosotros. Huelga ya la irreverente blasfemia de *ignorantes con los músicos*. El movimiento de cultura se ha iniciado, y nuestros artistas labraron con ella surcos de su inspiración para recoger ópimos frutos.

La masa asiste sin entusiasmo ni protesta, y aunque será un *perpetuo filisteo* ante las innovaciones, tiene hoy una inconsciente capacidad que podría cultivarse.

Pero lo peor en España son los grupos sistemáticamente hostiles a lo nuestro. Por desconfianza, por exotismo, por mal dirigida y digerida cultura, por lo que sea, no se acepta más que la tradición clásico-romántica, que formó el gusto de los más cultos; ajenos, sí, a todo eclecticismo, ciegos a la moderna orientación. Pero a los que han convalecido

de música huera, llorona, cursi, con lo cual perdieron miserablemente el tiempo maestros y discípulos; a la joven generación que sobre el plutónico cimiento de Bach y la cumbre beethoviana mira frente a frente las pirámides de Bayreuth y no teme interrogar a la esfinge de la innovación el secreto de los genios venideros, a esos, digo, por principio debe interesarles que España tenga un arte propio que acabe con esas cobardías humildes de la conciencia nacional.

¿Por qué no ha de ser ésta la hora de nuestra regeneración lírica? Los músicos, que antes eran inferiores a su música, son hoy dignos de nuestra musicalidad, capaces de un gran ideal artístico.

Por eso vemos que, como esos escritores que se refugian en la dignidad del libro, algunos músicos se escudaron en un noble y altivo ideal, más noble si se pondera lo que significa renunciar en España a un triunfo fácil y productivo.

Esos solitarios, que tienen alma de justicieros, como dice Taine, han meditado interrogándose ante su obra y la de otros, se han dejado orear por ráfagas de aire puro, han escrudinado la sombra para sorprender el *fiat lux* creador; y luego, en su santo afán de renovarse y ser algo definitivo, han puesto en su labor el más poderoso estímulo. Pues qué, ¿no había en España música propia, solera con que macerar el vino joven, aunque fuese con precedimientos modernos, novísimos, hasta exóticos, si del vinillo sin cuerpo había de hacerse el propio falerno de Alejandro? En arte, aun partiendo del principio de que lo mejor está hecho, hay que crear y renovar.

Aunque Mauclair diga con singular clarividencia que después de Wagner los músicos debían volver a las fuentes pristinas para seguir nuevos derroteros, ya que es imposible imitarle y continuar al coloso, a pesar de la flagrante contradicción del caso de Strauss, el arte no podía ser estacionario, pues la evolución no es sólo una teoría, es un hecho fatal que busca el riesgo de nuevas empresas.

Aun innovando quedaba siempre el concepto de Goethe; y si en música a pesar de todo modernismo no podemos llegar a la aberración, porque hasta los maestros del impresionismo a ultranza tienen el decoro de un buen gusto innato, tenemos la prueba de que el genio musical lleva en sí algo divino y superior que no

puede dejar de ser eufónico, una aristocracia de origen que es el sentido de euritmia musical eterno. Ni conjuntos inarmónicos de sonidos, ni estridencias *a piacere*, ni sonoras vaciedades son música: es la necesidad de armonía universal, la razón melódica, el ritmo de la emoción psíquica. Si nuestro oído no tolera aberraciones conscientes, nuestra alma estética no puede soportar la negación de lo bello.

Por eso a los desconfiados y detractores de nuestro arte habría que preguntarles: ¿Qué razón veis para que el genio de la raza no pueda manifestarse musicalmente?

¿No somos un pueblo artista, de brillante tradición estética, sujeto a la influencia greco-latina, hispano-árabe y a esa tercera influencia que tantos pensadores aceptaron sin recelos, la influencia mediterránea que es un abolengo generador de ideas y obras de arte?

Y esa música de nuestra tradición secular, la de oriental refinamiento, que tiene grandezas ibéricas que nos legaron los árabes, la que llevamos en el corazón y en la médula como una armonía ancestral, la que tiene levadura del *sangre moro* que los defensores de Palestina echaron en cara a nuestro gran Victoria, es la imperiosa y valiente *música popular*, "la admirable música natural", como cita Pedrell, la que dice al sabio y al artista:

No escudriñes en los libros y no te ahogues en la ciencia. Sólo yo soy el arte puro; sólo yo soy la música verdadera.

II

En esa fuente pristina e inagotable bebió su inspiración el artista cuyo prematuro morir nos legó entre el oro de su obra una perla de maravilloso oriente, un momento que en la literatura pianística de Europa había de tener la importancia y trascendencia que Collet considera comparable a la obra schumaniana. Sin afirmar ni contradecir del todo aserto tan grave, que requiere largo análisis, es tal su importancia, que puedo tranquilizar a los *extranjerezantes* con ese juicio de un crítico francés, templando así el irónico escepticismo de los melómanos suspicaces, levantando la melancolía de nuestros profesionales, y con el deseo de sacar de su ignorancia y depresiva indiferencia a nuestros públicos, que con su actitud hacia los músicos españoles me recuerdan al inquisidor

Yzarn cuando dijo ante la matanza de cristianos y albigenses: "¡Matadlos a todos! ¡Dios ya conocerá a los suyos!" Y yo pienso: "¡Matad a nuestros músicos! ¡Ya España los conocerá!"

Ahora dejadme decir que hemos perdido a uno tan insigne que fué el romancero de piano, el artista verdaderamente merecedor del respeto patrio, hijo preclaro del calumniado solar español, gallarda encarnación del genio latino. Cuando su obra, orgullo de los músicos y asombro de los amadores del arte, sea conocida a fondo os explicaréis esa primera impresión que al oír sus fragmentos fué como un grito doloroso y rápido como una visión radiosa y fugitiva donde vibraron nuestros nervios deslumbrados de sonoridad y emoción, pero sin gustar el íntimo goce de contados espíritus que hemos tenido la fortuna de compenetrar su *ethos* refinado e intenso con audiciones íntimas memorables, lecturas diarias al piano, viendo cuanto integra la creación e interpretación de una obra. A ese estudio retrospectivo quisiera invitaros sin discusiones de polifonía ni contrapunto; más bien por una amorosa persuasión de la excelencia de una obra que considero poema de dolor y de gracia, porque su emoción está armonizada con algunos de esos gritos esenciales y eternos de la Humanidad que hallan eco en todas las almas.

Y no temáis la imposición de un mérito discutible o mezquino, porque existe como prueba fehaciente la obra contrastable, obra hecha con la admirable lógica de las cosas bellas, y esperad sin impaciencia la hora de la consagración póstuma para Isaac Albéniz.

Su gloria no pudo ni debía ser inmediata: para ser estable habría de llegar lentamente a la masa, que sin preparación podría profanarla, ignorante de su alto significado. Las deidades ignotas viven en templos herméticos, de donde los teósofos las llevan al pueblo; y hay dioses que nunca se revelan, que no se comunican más que con sus iniciados, hasta el día del pavoroso respeto de la multitud que presiente el paso de una divinidad y se prosterna: así, el tiempo dirá si la *Iberia* de Albéniz, que pertenece al tipo de obras que bajo la belleza exterior y asequible posee otra interior más trascendental y duradera, ha de permanecer hermética para la masa culta como si tuviese en su entraña la altiva divisa que Rubén Darío ostenta en su frente apo-

línea: *Yo no soy un poeta para las multitudes.*

He de someter a vuestra atención no sólo la obra de arte que nos ocupa, sino sus causas inmediatas, porque en música, como en las demás artes, no se hace nada por sorpresa. Hasta esas innovaciones del genio que parecen bajadas del Cielo para crear una revolución del pensamiento y de la forma, son la floración visible de una serie de síntomas ocultos que han fermentado anteriormente; son la condensación brusca de una sensibilidad secreta que toma una autoridad súbita porque es fruto de la expresión latente que no había sido formulada. El artista es la principal causa de su obra. Si dijo Nietzsche "que el arte no es más que la belleza vista a través de un temperamento", el hombre creador tiene una importancia capital en la obra creada. Echad conmigo una mirada retrospectiva a la vía dolorosa del artista, a su odisea de niño precoz y adolescente pobre, a los humildes anales del pianista de café, del virtuoso de fama y del compositor temprano y fecundo en quien se esboza una personalidad grande, pero incompleta, sin la promesa de obras definitivas.

¿Cuál fué su carta de naturaleza? Cataluña, España, Barcelona, Madrid, Bruselas y Cuba vieron sus primeros pasos, estudios y balbuceos musicales; pero huelgan esas biográficas noticias, que son la parte externa de una personalidad; yo quiero mostraros el hombre interior, el peregrino del ideal, bebiendo en las amargas fuentes del camino, cayendo a menudo para levantarse maltrecho bajo la cruz material; en esos años de juventud y vida aventurera, el peregrino hace su acopio de impresiones vívidas que después repercutirán en su obra. Es cierto que sus maestros y condiscípulos le llamaron a menudo genio, mientras con inflexibles lápices de *Kapellmeister* (permitidme el despectivo dicitivo que los músicos de última hora prodigan a los viejos académicos) tachaban al rojío la defectuosa notación, la escritura musical de aquel extraordinario discípulo que se permitía ignorar ostensiblemente el laberinto del contrapunto. Y era optimista, *bon prince*, cordial y ostentoso, espiritual y fanfarrón como un Casanova. No supo precaver el problema de los problemas mezquinos, y llegaron los días de incertidumbre y de dificultad pecunaria; el ambiente inhóspito que aquí respira el artista español hubo

de vencer sus últimas dudas, y Albéniz emigró a tierra extranjera.

Benedicid conmigo la hégira de ese electo, que fuese cara al Norte, de donde viene la luz según el filosofar moderno; porque iba descalzo de prejuicios y en busca de una misión ignota, y, como Zaratrústa, estaba en el promedio de la vida humana para subir a la cima que lleva al sol de la ciencia total. Y entonces empieza la verdadera evolución de nuestro artista, el espiritual desenvolvimiento del hombre definitivo. Sólo desde entonces vislumbro yo la línea divisoria que separa el talento del genio. Y no extrañéis que estudiando la vida de Albéniz como un paralelo de su obra, paralelo de emoción estética y de emoción vívida, os afirme que de su salida de la patria vino su rotunda afirmación en el arte.

No parezca depresivo mi criterio porque se apoye en el vulgar axioma *de los aires de fuera* que traen consigo cambios de vida donde los horizontes nuevos se ven amplificadas. Además, las influencias son seguras y más fuertes en los ambientes propicios a la creación artística, y se imponen avasalladoras en un temperamento privilegiado.

Si Europa fuera el foco inerte de mentalidades complejas, podría prescindirse de las sugerencias artísticas favorables; pero existe el alma europea, prodigiosa, fecunda y profética, que en determinados lugares se concentra y manifiesta mejor. Creo que poseyendo la raza del viejo mundo la mayor facultad de emoción estética y el impulso generador de belleza más fuerte y estable que existe, puede comunicarlo y provocarlo.

Las patrias respectivas de poetas, músicos o pintores, las tierras de filósofos, sabios y estadistas no dejan de fundirse con estrecho lazo en nuestra geografía espiritual. Europa, aun extenuada por el peso de su gloriosa epopeya, guarda un factuoso legado del Oriente caduco, y seguirá siendo cuna de ínclitos genios. Así fué evidente el contacto de esa vida europea, de intenso palpitar artístico, de profundo meditar científico, lleno de la moderna emancipación de las ideas, de los sistemas y formalismos, y había de revelarse una personalidad intensa como la de Albéniz y cumplirse su alta misión.

En España se olvidaron de aquel músico que enviaba a editores y empresarios los frutos de su inspiración sin que el aplauso le llamase a escena.

Bendigamos la injusta indiferencia que guardó son su nieve la semilla generosa, las nostalgias de la patria olvidadiza; porque gastaron en el músico la belleza de una visión pretérita. Las decepciones iban macerando la soberbia estéril, anunciando la vanidad malsana, dando lugar a la magnífica humildad de un Albéniz catedúmero-pontífice, que sufrió el tormento de la duda ante la elección de rumbos, y la desconfianza en sí mismo le preparó a una nueva perfección. La hora musical de Europa apareció ante el emigrado como un formidable monstruo de múltiples cabezas, y con él habría que medirse: para luchar había que conocerlo y compararlo todo, había que estudiar sin tregua, furiosamente, hasta escalar las cumbres de un arte propio que hablase en lenguaje universal.

¡Qué arduo debió de ser reconocerse! ¡Qué abnegado compararse! ¡Qué penoso ascender en un calvario de amarguras y cansancios infinitos! Admiramos esa paciente espera en la meditación y el trabajo incansables hasta vencer con audacias de conquistador y héroe.

Del hombre viejo se despojaba Albéniz. Sus páginas pianísticas, que tenían nuestros ritmos, nuestra prosodia armónica, nuestras cadencias, habían llenado los atriles de editores; pero eran *demasiado* para el vulgo y *poco* para los musicólogos. La zarzuela no llegaba en sus manos al acierto y la oportunidad que avasallan, y el público, deleitándose con su música, olvidaba al autor. De aquel tiempo es su cuadrito lírico de costumbres *San Antonio de la Florida*, que obtuvo éxito lisonjero; el *Anillo del Diablo*, que con unos baillables preciosos fué pateado en la Zarzuela, y, por último, su ópera *Pepita Jiménez*, estrenada en Barcelona, que no tuvo mucha fortuna; pero la obra tenía ese sello peculiar de inspiración, de gracia y elegante frescura que son el secreto de Albéniz: fué refundida más tarde, modernizada y orquestada de nuevo, y ha de estrenarse en París, donde, para confusión nuestra, su extraordinario mérito será mejor estimado.

Como veis, Albéniz recorrió el desierto de las decepciones con hambre y sed de justicia, hasta llegar moribundo a la victoria.

Después de muerto el caudillo sueñan los clarines de su obra y se derrumban las murallas de la indiferencia, porque el sol del arte se ha detenido de nuevo ante el genio español. CONDESA DEL CASTELLÁ.

Un caso estupendo del Conservatorio de Música de Cádiz

Un día en unos periódicos y otros días en otros, avalados a veces por firmas u opiniones tan prestigiosas como las de José Fornés o el Director de nuestro Conservatorio Nacional Sr. Fernández Bordas, han visto la luz pública escritos en los que comentándose la creación de centros musicales por los procedimientos que se establecen en la Ley de junio de 1905, se estimó siempre que ésta debe sufrir una reforma radical. Tan radical a nuestro modesto juicio también, que no se permita de ahora en adelante el ingreso en el profesorado oficial de la nación a quienes incluso en los simples actos de examen que verificaron en el Conservatorio de Madrid para llenar los requisitos que la mentada Ley establece, obtuvieron como "justo galardón" a su indiscutible falta de capacidad "suspensos" en los más elementales conocimientos.

Y así como con una unanimidad rara se aprecia esta tendencia de que los valores artísticos sean verdaderamente contrastados y de que la enseñanza musical no se encuentre radicada en profesores faltos de conocimientos y harto sobrados de influencias, así también hemos de hacer patente la unanimidad que apreciamos al juzgar sobre el Conservatorio de Cádiz, asunto el más confuso que hasta hoy hemos apreciado y en el cual disentimos absolutamente de las opiniones que vienen siendo expuestas.

El caso del Conservatorio de Cádiz, hasta el momento en que al mismo se concede la validez elemental de los estudios musicales, es perfectamente normal si hemos de atenernos para juzgarlo a lo que la citada Ley de junio de 1905 dispone, ya que con arreglo a ella y cumpliéndose todos los trámites de rigor se llegó a la citada concesión. Claro está que es muy discutible y hasta incluso si hubiera una reclamación en debida forma pudiera llegarse tal vez a una variación radical de este particular, ya que la validez elemental le ha sido concedida a los dos centros unidos que existían en Cádiz, de los cuales uno sólo —el Conservatorio Odero— reunía las condiciones exigidas y tenía a su favor el informe favorable del Consejo de Instrucción pública, mientras todos los informes fueron desfavorables para la Academia de Santa Cecilia, que hubo de

aprovechar a su favor las simpatías del dictador, que obligó a los dos centros a fusionarse, cometiendo una indudable ilegalidad con perjuicio notorio de derechos para Odero y con el sólo objeto de proteger a Santa Cecilia.

Pero sobre este asunto no hemos de hacer hincapié. Allá los perjudicados de Odero, que han dado hasta ahora una prueba de compañerismo enorme al no intentar siquiera lo que en estos tiempos de justicia creemos sería no muy difícil conseguir.

Hemos dicho antes, y repetimos, que salvo esta anomalía, todo se hizo de perfecto acuerdo con la Ley, y por lo tanto todo se encuentra perfectamente concedido. Cinco fueron los profesores nombrados y dos los auxiliares, quedando el resto del profesorado con carácter particularísimo prestando su concurso a las enseñanzas particulares, que, como siempre, se continuaron dando en los dos centros unidos.

Pero una vez conseguida la validez elemental, se aspiró a más; se solicitó la incorporación al Estado de las enseñanzas elementales, y aquí empieza el calvario.

En el mes de noviembre de 1929 aparece en la *Gaceta* una Real disposición en la que dice *de una manera terminante* que se incorporan al Estado las enseñanzas que se cursan en el citado centro y que *se confirman en sus puestos a los profesores que con anterioridad ya habían sido confirmados oficialmente*, con arreglo a la lista que obra en el expediente.

Es indudable que si con anterioridad sólo habían sido nombrados cinco profesores y dos auxiliares oficialmente, a éstos sólo se confirma en sus cargos, como indudable es también que en la citada disposición no se dice en ningún sitio que se conceda la validez superior a ninguno de los estudios, ni aun siquiera se hace mención de que ésta haya sido solicitada.

Se nombró un comisario regio, y un buen día se encontró el pueblo de Cádiz con que se le anunció que tenía un centro oficial con más profesores que el propio Conservatorio Nacional, en el cual se podían cursar con validez todas las enseñanzas musicales, y se dió cabida en el profesorado no sólo a todos los profesores que pertenecían a los dos centros fusionados, los cuales

(sea dicho de paso) en su inmensa mayoría ni siquiera han cursado los estudios en ningún centro oficial y carecen por tanto hasta del mínimo reconocimiento de capacidad, (aunque entre ellos, justo es consignarlo, hay algunos verdaderos artistas), sino que asimismo aparecieron ingresados en el escalafón señores que ni habían pertenecido jamás a ninguno de los centros unidos, ni habían tampoco cursado nunca que sepamos estudios de música, así como a otros que por el sólo hecho de ser amigos o protegidos de determinadas personas tuvieron cabida en el personal docente del centro.

Se ha llegado al colmo. En vez de cobrarse las matrículas en papel del Estado, se han venido percibiendo en efectivo, aunque este es el momento en que después de dos años de actuación, todavía no se ha rendido ni una sola cuenta, ni se ha abonado a nadie sus haberes, hasta el triste extremo de que el fluido eléctrico, el agua y el teléfono hubieron de ser cortados por falta de pago, a pesar de existir ingresos mucho más que suficientes para estas atenciones.

Pero todo esto que sólo es una demostración de la incuria y abandono en que las enseñanzas artísticas estuvieron hasta el advenimiento de la República, es bien poco comparado con el daño que a los alumnos se ha ocasionado, que es verdaderamente irreparable por lo que supone el tiempo perdido y el dinero que se les ha cobrado, ya que es nuestra opinión que no existe la citada validez superior y repetimos no hay ninguna disposición que así lo consigne, aunque participando del error a que se ha inducido a todo el mundo, el propio Conservatorio de Madrid esté reconociendo como válidas unas enseñanzas no autorizadas y sancionadas, como ya hemos dicho, por profesorado que no reúne ninguna de las condiciones mínimas exigidas, en su inmensa mayoría.

Aun hay más. No sólo el Estado abandonó al centro (convertido en este verdadero maremagnum), abandono que era de esperar, sino que las corporaciones locales hubieron de hacer lo mismo, lo cual confirma una vez más que nadie ha querido incurrir en la responsabilidad de proteger ilegalidades.

Ni aun siquiera se ha confeccionado un reglamento, a pesar de estar mandado que se hiciera.

Y tras una denuncia un día y otro día sin conseguirse nada, mien-

tras ancianas profesoras pasan hasta el martirio del hambre, en este centro en donde puede procederse a mansalva, hace su aparición el egoísmo y la ambición, y los puestos de mando son asaltados por los que nunca respetaron la Ley, y que considerando la ocasión propicia, vuelven a procurar que todo venga a convertirse en campo apropiado de sus negocios particulares, algunos de los cuales ya van en buena marcha.

Este es el verdadero y escandaloso estado del Conservatorio de Música de Cádiz, en donde sólo se tiene concedida la validez elemental y se da la superior, en donde no se paga a nadie ni se justifica la inversión de los ingresos, en donde no hay un reglamento que ponga dique a las ambiciones de conocidísimos ambiciosos de siempre, en donde la buena fe de los alumnos encuentra quienes están dispuestos siempre a decirles lo contrario de la triste realidad y en donde para terminar, por hoy, hay motivos más que suficientes para una intervención judicial con exigencia de responsabilidades, de gravedad algunas de ellas.

Ahora acaba de ser nombrado

Nuestra portada

Benjamín Orbón

Nuestro insigne pianista Benjamín Orbón pertenece a esa rara categoría de artistas españoles beneméritos —como Angel Grande en Londres y Nin en París— que laboran con el pensamiento puesto en su patria, teniendo en ellos fervorosos admiradores nuestra música y nuestros intérpretes y conferenciantes.

La actividad de Orbón en los aspectos de profesor y de concertista en la República de Cuba ha sido de considerable eficacia cultural. En La Habana, sede artística del pianista asturiano, ha puesto de relieve sus intensas aptitudes organizadoras, creando —como se sabe— una red de escuelas de música incorporadas a su ya célebre "Conservatorio Orbon", y a la vez que difunde la cultura musical, propaga también las obras de autores españoles con gran cariño y desinterés, probablemente poco agradecidos. Y toda esta labor —sin ningún apoyo de la colonia española— es debida a su solo esfuerzo, esfuerzo al que los cubanos han correspon-

Delegado del Gobierno de la República en el Conservatorio el prestigioso abogado D. José de Barrasa y Muñoz de Bustillos, de preclaro abolengo y caballerosidad reconocida, que indudablemente se habrá dado ya cuenta de la verdadera situación y, al tener poderes para proceder a la reorganización del centro, habrá ya comprendido que no cabe otra solución más sino que retrotraer las cosas a su verdadero lugar, reconocer que sólo existe la validez elemental incorporada al Estado, dotar al Centro de su reglamento y entonces hacer en debida forma la petición de validez superior.

Haga el destino que el Sr. Barrasa no olvide, como lo olvidaron sus antecesores, que a todo lo que se actúe ha de prestársele su consentimiento por la superioridad y que se hace precisa una labor de depuración tan eficaz, que ponga a cubierto su gestión de todo fracaso, cuando en Madrid hayan de aprobar su propuesta, que sólo puede triunfar si va concebida en los términos de acuanimidad y rectitud que cabe esperar de su reconocida hombría de bien.

UN GADITANO.

dido con su adhesión más entusiasta y fervorosa.

En el aspecto de concertista Orbón ha logrado éxitos rotundos en La Habana, París, Bélgica y Madrid, habiéndose elogiado unánimemente su técnica y su arte de tocar el piano, figurando siempre en sus programas alguna obra de autor español.

Recientemente ha cultivado con fortuna la composición, como lo atestiguan sus últimas obras para piano, inspiradas en el ambiente melódico del folklore asturiano.

Orbón es un músico estimable por su cultura y su talento musical, que le han llevado a conquistar una envidiable posición, recompensa a sus titánicos esfuerzos, bien merecida, pues la vida de Orbón ha estado consagrada por entero a su arte y a su patria.

RITMO honra hoy su primera página publicando el retrato de Orbón, modesto homenaje a tan admirado pianista, ya que todo lo merece el gran artista.

Entrevistas de «Ritmo»

Dice José Luis Lloret...

Intenta preocuparse RITMO con insistencia del problema de nuestro teatro lírico, y al objeto de tener opiniones en que basar una acción futura, va a ponerse en contacto con cuantos elementos intervienen hoy en nuestro teatro. Hemos elegido ahora a José Luis Lloret.

La personalidad artística de José Luis Lloret es de valiosa integridad, por su doble calidad de compositor e intérprete. Recién venido de Barcelona, donde actuó con felicísimo acierto, me apresuré a visitarle, en la certeza de obtener una interesante entrevista para RITMO. José Luis Lloret, de espíritu sencillo, rehuyendo todo cuanto signifique exhibición (las mejores condiciones que debe poseer todo verdadero artista), se apoya en su arte, bien conseguido como compositor y exquisito como intérprete. Sobre todo, en este último aspecto es más significativo. Sabe imprimir en su voz las notaciones más sentidas, capaces de impresionar espiritualmente al público. Inteligente y con fe en sus excelentes condiciones, cada vez más animado por justos éxitos, sin considerarse endiosado por el auge de su carrera, sino sólo intimamente satisfecho de sus actuaciones, le permiten tales características conocer bien al público.

Tenía, ante todo, gran interés en esta visita, ya que como ha estado en América podría revelar algo de importancia capital sobre nuestro estado musical en ella.

La revelación tan sensacional que me hizo es para preocuparnos muchísimo. La independencia espiritual surge después de la independencia política. Bien está que la Argentina (país en que estuvo Lloret) dé preferencia a su arte; es lógico y razonable, mas no por eso debe alejarse hasta el punto de relegar el género español, creándole así múltiples dificultades, cada vez mayores como menores fueran las relaciones espirituales. España ha dado favorable acogida al arte venido de la Argentina; justo es, pues, que la Argentina nos corresponda asimismo. El principio básico de la reciprocidad espiritual estriba en el intercambio. He aquí el problema de urgentísima necesidad fomentadora: intercambio. RITMO realizará los más grandes esfuerzos para contribuir a la prosperidad y engrandecimiento de tales relaciones, esperando verse secundado de todos aquellos que estimen la importancia del problema; y si acaso se viera aislado no se desanimará, no hará mella en él el desaliento y pesimismo. A toda costa acudirá, incluso hasta penosos sacrificios dentro de su esfera de acción y medios, para traducir en hechos lo que no debe enfriarse en palabras. Que la palabra se convierta en un hecho materialmente positivo, sí; que la palabra se troque en un hecho material, indeciso, flojo, precursor del surgimiento independiente de relación espiritual, no, nunca. Esto persigue RITMO, y verificará grandes campañas con ob-

jeto de unirnos todos y proceder al intercambio de estas relaciones espirituales, mencionadas una vez más.

Otra de las preocupaciones que llevaba era el problema de los subarrien-

do de la crisis tan lamentable por que atraviesa éste y estimar que los Ayuntamientos no debían subarrendar los locales a las empresas, y peor todavía cuando hay intermediarios; y mucho



dos de los teatros. El teatro es patrimonio del arte y debe desligarse en seguida de todas aquellas particularidades que dañan mucho, muchísimo a la realización de obras teatrales. El Gobierno debe adoptar medidas para tal problema. Ha de hacerse car-

peor aún si estos intermediarios no son elementos artísticos; así se presencia el espectáculo de ver especular a un señor ajeno por completo al arte teatral o cualquier manifestación suya, que negocia el arriendo del local como si fuera un antiguo abastecedor

de materias primarias a los ejércitos contendientes en la Gran Guerra; entonces este negociante, al entrevistarse con una empresa deseosa de local, eleva la valorización que pudiera tener por incluirle el precio bien subido de su intervención. A esta clase de "negociantes" hay que hacerlos desaparecer, pues el Arte no debe sufrir un "affaire" semejante. El Arte debe estar sólo en manos de artistas.

El Gobierno debía ordenar a los Ayuntamientos propietarios de teatros una medida análoga a la que se sigue en América: ceder los locales a las empresas artísticas, es decir: que tuvieran un verdadero ideal artístico, secundado, como es natural, de un fin comercial. Y no determinando tiempo, sino el que necesitaran las mencionadas empresas, o directamente a las compañías. Sólo así el arte podría hallar la expansión necesaria, al igual que si un pájaro, en vez de soltarse libremente para trinar con todo su arte peculiar, se le encerrara en una jaula dentro de una habitación, falto de comida (aquí los impuestos excesivos, unidos a la valorización elevada), que acabaría el pobrecillo anémico y escuchimizado (aquí la crisis teatral).

Tenemos fe en el Gobierno, como todos, y esperamos no caigan en el vacío nuestras palabras, llenas de justas quejas, que tanto nos dañan comúnmente.

Luego de ser anunciado paso al despacho del Sr. Lloret. Me tiende sonriente la mano y muy amable accede a contestarme. Las respuestas, rápidas y claras, son las mejores pruebas de su alcance, que abarca todo, confirmando así su dominio en las expresiones e impresiones artísticas...

—¿La ópera y género lírico en el "cine" sonoro?

—Se ha de tener en cuenta una cualidad importantísima en el teatro: el actor se posesiona de una gran emoción que transmite al público, y éste sigue con interés sentido su actuación. He aquí una relación esencialísima entre el actor y el espectador. Esa emoción, traducida en cálidos y deliciosos tonos, llega a él con toda la perfección natural de la voz, cosa que no puede llegar a reproducir fielmente el "cine" sonoro para dar la sensación de única realidad.

—¿Cree usted en la perfección del "cine" sonoro?

—No pongo en duda que llegará a una buena perfección, pero de todas formas soy de opinión que a él debe ir todo aquello que sea genuinamente propio para el "cine": un vodevil, una revista, y aquí cito otra cosa muy apropiada asimismo: "El desfile del amor". Pongo esto por ejemplo, ya que es una opereta amena, de mucha visualidad, bien distraída en los momentos cómicos, y cuyas partituras de buen gusto ayudan bastante a la impresión recibida del "Desfile del amor". Operetas de semejante talla, sí; pero una gran ópera o zarzuela, no creo dé el exigente resultado en el "cine" sonoro. No ha de olvidarse nunca la construcción tan distinta del teatro al "cine". Yo soy partidario del "cine" mudo.

—Siendo el sentimiento y la emoción el creador del Arte, y existiendo

unas escuelas filosóficas que tratan de anularlo, ¿cree que lo conseguirán?

—No, desde luego no. El arte no es fruto de cerebro, cálculo; nace del sentimiento. Por muchos principios filosóficos que se establecieran nunca bastarían a convencer, ni aún a los más dudosos siquiera, de tales pretensiones; pues habría algo en lo más íntimo de nuestra conciencia que determinaría el reconocimiento de las manifestaciones artísticas debido, sólo y exclusivamente, al único productor del arte: el sentimiento.

—¿Existe un grupo de compositores capaz de renovar el triunfo lírico?

—Hay elementos jóvenes de grandes condiciones en los que se ha de tener confianza. Van surgiendo, de algunos años a esta parte, unos cuantos de ellos de indudable valor, cuya preparación artística les lleva a prometer al género lírico buenas obras, suficientes para despejar este período que peca de algún marasmo creador. Unidamente la producción de los veteranos en este sentido, con los elementos nuevos que menciono, es para renovar y reanudar éxitos líricos de elevada estimación.

—¿Comprende el público el arte lírico?

—Empecemos porque a nosotros mismos, los artistas, en ocasiones nos llega a costar trabajo la comprensión de algunas obras líricas. Esto es una aseveración demostradora de que el público, al no tener un alcance profundamente artístico, ha de hacerse difícil la comprensión. Por un don particular, fuerza del sentimiento también, puede llegar a asimilar un poco; pero no existiendo en él una elevada concepción artística, es, a grandes rasgos, como creo ha de entenderle: por intuición. Claro que toda regla tiene sus excepciones, pues en él se encuentran buenos entendedores.

—¿Qué clase cree usted que es el más interesante para el público?

—El género chico. La base principal de mi opinión es por ser el que más oye y, por consiguiente, habituado a él puede entenderle, dentro de las condiciones anteriormente expuestas, lo más cerca posible.

—¿Cómo se desenvuelven los negocios teatrales?

—Medianamente. El "cine" le resta mucho. Hay que reconocer que el público aprueba, en su mayoría, la superioridad del teatro; pero también al ser empujado por las necesidades, se ve privado de su gusto favorito para buscar otra delectación artística más a tono con sus recursos materiales. Así, la mayoría va al "cine" por serle de mayor facilidad pecuniaria su ida, aun cuando esto no implique, como es natural, su verdadera predilección.

—¿A qué atribuye el fracaso de todas las empresas líricas?

Aquí, lector, un denso velo. Las manifestaciones que me hizo son conocidas de ti y de mí. Tú eres suspicaz. La índole de tal problema vamos a hacerla permanecer en estado "impune" involuntariamente, por supuesto.

—¿Cree usted en el Estado como organizador y director de nuestro teatro, o sería mejor la existencia de empresas competentes y solventes por sí mismas?

—Mi opinión es que subsistan empresas libres de intervencionismo artístico con el Estado. Sí, me parece muy oportuno que recibiera una subvención, o exención de impuestos; pero, desde luego, sin estar sometidas a una organización y dirección artística por parte del Estado.

—¿Cuál es nuestra posición musical en América?

—No puedo hablarle extensamente sobre esto, ya que sólo he estado en la Argentina, en la capital. Allí existe un teatro nuevo, tan del gusto y favoritismo del público bonaerense, que el arte criollo absorbe casi por completo al género español, haciéndole caer en franca decadencia...

José Luis Lloret es un hombre joven, de carácter agradable, pues su conversación refleja el buen humor de su optimismo cuando se entra en terreno diferente del artístico, y así tuve ocasión de conocer un detalle que terminó con unas frases humorísticas y de gran acierto para el cómico caso:

Ultimamente actuaba en Barcelona y al despedirse de la Empresa, como no tenía sustituto, tuvo que trabajar el miércoles, día 20 de mayo, incluso por la noche. Aquí en Madrid, la Empresa del Calderón, puesta de acuerdo anticipadamente, estaba muy intranquila. Le esperaba el miércoles y, al no llegar, se posesionó de impaciencia, ya que pensaba anunciar el estreno del "Cantar del Arriero" para el día siguiente. La Empresa le preguntó si podrían anunciarlo o esperar a su llegada por si acaso no pudiera llegar asimismo el jueves. Entonces Lloret les contestó: "Si el avión no vuelca, "volcaré" en esa jueves toda seguridad; anuncien estreno"; y efectivamente, a la una de la tarde de este día el avión que le condujo descendió en el campo de aterrizaje con suaves vaivenes, como un pájaro que se posara en tierra nervioso de alegría e impaciente de deseo por escuchar las dulces notas del "Cantar del Arriero"...

B. SORIA MARCO.

Magnífico triunfo de Halffter en Oxford

Recibimos y publicamos con emoción la siguiente postal de nuestro insigne amigo Angel Grande:

"Sr. D. Rogelio del Villar.

Querido amigo: Unas líneas para decirle que Halffter y su "Sinfonietta" han obtenido un grandioso éxito verdad, siendo en realidad la obra de nuestro compatriota la revelación en los festivales de Oxford.

Por considerarlo un deber se lo comunico, seguro que tanto usted como todos los músicos españoles compartirán mi alegría.

Le abraza,

ANGEL GRANDE."

OPOSICIONES Y CONCURSOS

En la *Gaceta* del 31 de julio se publica el programa de las oposiciones a la cátedra de piano, vacante en el Conservatorio.

ACTO DE JUSTICIA Y NO DE GRACIA

En pro de maestros de capilla y organistas

Alguien me ha preguntado con curiosidad insistente: "¿Por qué ha salido usted en defensa de los maestros de capilla y organistas en la Conferencia convocada por el Ministerio de Trabajo para el estudio de la crisis musical, que se celebró en los primeros días de julio?"

Mi respuesta hubiera podido ser esta: "Por puro quijotismo o cosa parecida, es decir, por las mismas razones que me he puesto siempre al lado del débil en su lucha contra el fuerte, cuando éste, usando de su poderío, abusaba de aquél, contra toda razón y justicia. Y digo que por puro quijotismo, porque en tales empresas, que tal vez amilanasen a los apocados, ya sé de antemano que nada he de ganar y que, en cambio, puedo perder algo, aunque este algo sea tan sólo las horas que dedico al estudio y defensa de aquello en que no soy juez y parte interesada a un tiempo."

Pero hay otra razón que podríamos denominar filarmónico-sentimental. Y esta razón queda expuesta terminantemente en mi ponencia oficial, que se leyó en la asamblea antecediendo a la respectiva conclusión. El párrafo donde se tocaba este punto tenía las siguientes palabras textuales: "Recuérdese la meritísima labor musical que algunos de esos sacerdotes realizan en poblaciones modestas como fomentadores de agrupaciones instrumentales u orfeónicas, como recopiladores de música folklórica o como investigadores de música erudita que duerme en los archivos ignorada no obstante su valor e interés."

Y por encima de todo hay una cuestión de ética económica, a la que aludo con igual claridad en mi ponencia, como lo comprueban las líneas siguientes: "Si el Estado español decide seguir sosteniendo el culto, sería muy deseable — como acto de justicia y no de gracia — que se mejorase la situación de inferioridad en que se hallan maestros de capilla y organistas adscritos a cabildos catedralicios, lo cual se lograría equiparándolos en categoría y sueldo a los canónigos, pues a los estudios de su carrera eclesiástica añadieron los de su carrera artística."

¿Hay exageración en mis palabras? Hablemos de este asunto sinceramente, ya que con ello no tocamos ninguna cuestión de dogma o de fe, sino simplemente una cuestión de culto y de clero. Según el Concordato vigen-

te, en los cabildos hay dignidades, canónigos de oficio y de gracia y beneficiados. El sueldo de los beneficiados es exactamente la mitad del asignado a los canónigos, y el de los canónigos es algo inferior al que perciben las dignidades: 6.000, 12.000 y 14.000 reales, respectivamente, en las catedrales de Obispos, y 8.000, 16.000 y 18.000 reales, respectivamente, en las catedrales de Arzobispos. Los "beneficiados" resultan "perjudicados" en dicha graduación, por lo cual acaso convendría variar ese título con que se les conoce.

¿Cuáles son las funciones de unos y otros? ¿Y cuáles las condiciones requeridas para el logro de los puestos respectivos? Esto puede verse en cualquier tratado de Derecho Canónico, y no entraremos en detalles al respecto, salvo por lo que directa o indirectamente concierne a la música.

Diremos, sin que constituya la más leve novedad para quienes están enterados, pero que seguramente proporcionará una gran sorpresa a los legos en estas materias canónicas, que entre los "beneficiados" se encuentran los maestros de capilla y los organistas. Y que entre las "dignidades" se encuentran los "chantres".

¿Qué misión llevan aneja esos beneficiados? Huelga decirlo, porque todos lo saben. ¿Cuál es la misión del "chantre"? El chantre posee un cargo honorífico o dignidad, en recuerdo de una tradición histórica. Porque en la antigua iglesia el chantre estaba encargado de enseñar la música al coro, y sus funciones equivalían a las de nuestros maestros de capilla.

Y aquí viene lo curioso. El chantre percibe un sueldo muy superior al doble del que obtienen nuestros maestros de capilla y organistas. No se le exige más que la carrera eclesiástica, mientras que estos beneficiados necesitan poseer la carrera musical. No necesita hacer oposiciones, porque su nombramiento es de gracia; mientras que esos otros compañeros suyos de cabildo las han de hacer, y durísimas. Sus horas de trabajo son breves, mientras que las de esos "beneficiados" se dilatan sensiblemente, ya que es preciso ensayar obras, enseñar a los infantillos del coro, etc., etc. En resumen, dicho con todo el respeto debido, para ser chantre sólo hacía falta tener un buen padrino, aunque se anduviese regularmente de latín y

no muy bien de castellano, y se pudiese decir con aire de suficiencia lo que decía aquel buen filarmónico en cierta ocasión: "Las siete notas de la escala son ocho, a saber: do, re, mi, fa, sol, la, si y do." En cambio, para ser maestro de capilla u organista, ¿cuánta horas de estudios artísticos, cuántos sinsabores amargos a veces en la lucha para no obtener la plaza sino después de varias oposiciones, etcétera!

¿Compréndese ahora bien lo justo de mi petición? ¿Explícate que la formule diciendo que sería un "acto de justicia y no de gracia"?

Las prescripciones del Concordato vigente impedían tocar este asunto para resolverlo en justicia haciendo cesar la gracia; pero probablemente habrá un nuevo Concordato entre la República española y la Santa Sede, y entonces será preciso — por amor a Orfeo y a la Justicia — que se remedie tal mal.

Mi petición fué aprobada unánimemente en la Conferencia y elevada, como conclusión definitiva, al Ministerio de Trabajo — patrocinador de la Asamblea — para que a su vez la remita al Ministerio de Justicia. Y como ahora ya no tenemos Ministerio de Gracia y Justicia, sino sólo de Justicia, es de esperar que la Justicia se anteponga a la gracia en este punto, a fin de que los "beneficiados" de hoy, aun sin llegar a ser mañana verdaderos "beneficiados", al menos que no vean en esta palabra una designación irónica, por cuadrarles más acertadamente el título de "perjudicados".

Y a esta petición se agregó otra, que no me parece menos razonable, a saber, la de que no se exija la carrera eclesiástica para el desempeño de esos cargos en las catedrales españolas. También fué aprobada por la asamblea y se incorporó a la lista de las peticiones formuladas. Se puede ser un excelente sacerdote y un pésimo músico, porque, desgraciadamente, por lo que a España respecta, ya no contamos con ilustres varones que como San Leandro, San Isidoro, San Eugenio, San Julián y otros muchos, desempeñen ambas misiones con igual fervor y autoridad. Y algo más añadiría, si no temiera ser acusado de irreverente, a saber, que ni siquiera habría que exigir una profesión de fe religiosa a quienes quisieran desempeñar esos cargos. Porque si coincidimos con Verlaine en aquello que dió lugar a esta frase puesta en una poesía suya — "De la musique avant toute chose" —, no vacilaremos en pedir que lo esencial sea ser un excelente

músico. Y a quienes consideren absurdo y pagano tal punto de vista, les recordaremos que la más grandiosa misa católica —la famosísima "Missa solemnis" de Beethoven— fué escrita por un deísta. Esto puede parecer bien o puede parecer mal, pero es un hecho histórico que no cabe rechazar. Más aun; es un hecho

histórico que todos aplaudimos, porque de esta manera cuenta la humanidad con una obra cumbre en la literatura musical contemporánea, que no tiene nada parecido —y eso dentro de otro estilo— sino en el ferviente católico Palestrina.

JOSÉ SUBIRÁ.

creando la expresada Junta, pues si bien acogemos con todo agrado y complacencia los nombres ilustres que en ella figuran, por no haberse tenido en cuenta el sentir de la Conferencia respecto a las representaciones de dicho organismo, según se expresa en el acuerdo número 3.º, aparecen omisiones que en el propio interés de la Junta y de su eficacia urge reparar y subsanar.

Por todo lo expuesto, el Comité que suscribe tiene el honor de someter a V. E. las conclusiones aprobadas por la Conferencia Nacional de la Música en lo que se refiere a la competencia del Ministerio de Instrucción Pública y respetuosamente le suplica se sirva llevarlas a la práctica con toda su integridad, disponiendo que se amplíe la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos en la forma propugnada en las conclusiones que se acompañan.

Asímismo llama respetuosamente la atención de V. E. sobre la importancia que para la cultura en general tiene el que se incluyan las enseñanzas de la Música en los diversos grados de la Instrucción pública, según se propugna en las conclusiones finales de este escrito adjunto.

Viva V. E. muchos años.—Madrid 27 de julio de 1931.

Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Instancia que el Comité ejecutivo de la Conferencia Nacional de Música eleva al ministro de I. P.

Excmo. Señor:

El Comité ejecutivo de la Conferencia Nacional para el estudio de la crisis del arte musical cumple hoy el honroso encargo que se le confirió de elevar a V. E. las conclusiones o acuerdos aprobados que se relacionan directamente con el departamento ministerial que V. E. tan acertadamente rige por referirse principalmente a la forma que los sectores profesionales de la Música española —totalmente representados en dicha Conferencia— estiman que deben estructurarse desde las altas esferas del Poder público las actividades de la cultura musical para lograr su máximo desarrollo en consonancia con el elevado exponente de la riqueza artística del país en la más excelsa y emocional de las Bellas Artes.

No ignoraba la Conferencia al iniciar sus trabajos que el cultivado espíritu de V. E. se preocupaba de estas interesantísimas cuestiones y recibió con fevoroso aplauso la oficiosa noticia comunicada por uno de los miembros de dicha Conferencia Nacional de que V. E. esperaba conocer las conclusiones que en este orden se aprobasen para llevar a la *Gaceta* un proyecto de Decreto encaminado a crear el organismo que auna y encauzase las actividades musicales en forma que reflejara el unánime sentir de los profesionales españoles.

La Conferencia Nacional de la Música, agradecida a esta deferencia del Sr. Ministro, apreciada en su justo valor, orientó sus deliberaciones en el sentido de interpretar el pensamiento y los deseos de V. E. y a ese efecto aprobó las conclusiones contenidas en el pliego que se acompañan.

Pero este Comité ejecutivo, al tratar de dar cumplimiento al encargo que le confirió la Conferencia de elevar a V. E. las expresadas conclu-

siones, se ha visto sorprendido por la *Gaceta* del día 22 del actual en que se publican dos Decretos firmados por V. E. y relacionados con el punto aludido. Por el primero se recogen íntegramente aquellas conclusiones aprobadas por la Conferencia como constitutivas de las atribuciones que se estimó debía asignarsele a la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, cuya creación se consideró necesaria de acuerdo con la Ponencia del Maestro Esplá. Plácemes y la gratitud más efusiva por parte de este Comité, mandatario de la aludida Conferencia, ha de merecer el Sr. Ministro por esta importantísima disposición; pero a fuer de sinceros no hemos de ocultar a V. E. con el mayor respeto el dolor que nos ha producido el segundo Decreto

DESPUES DE LA ASAMBLEA NACIONAL DE MUSICA

El magno Congreso Nacional de Música anunciado por RITMO

Han pasado ya varios meses sin que RITMO haya hablado ni una sola palabra del primer Congreso Nacional de Música. Esto sólo ha tenido una causa justa.

Anunciado por RITMO el magno acontecimiento, unos sectores de la profesión, recogiendo tal vez la idea de RITMO, o como mera casualidad, alzaron la idea de celebrar un acto que unas veces lo llamaban Congreso, otras Asamblea y otras Conferencia. La desorientación en el título no hace al caso que comentamos. RITMO, ante este otro movimiento, no tuvo más solución que la de paralizar toda su acción en espera de que el acto profesional se realizase, en la seguridad de que el mismo nada beneficiaría al arte excelso que profesamos. Las fe-

chas en que había de celebrarse la Asamblea fueron trasladándose sucesivamente, creando a RITMO una dificultad, ya que no era ni oportuno ni conveniente involucrar los dos actos.

Celebrada el mes pasado la Asamblea en un ambiente que por amor al arte y por deferencia a la profesión no hemos de comentar, podemos proseguir la labor de gestión pro Congreso, interrumpida por las causas que quedan explicadas.

Es preciso que el Congreso Nacional de Música disipe el mal efecto que ha producido la Asamblea. El Congreso Nacional ha de ser el magnífico exponente de un movimiento plenamente nacional y artístico, en el que tengan maravilloso contraste lo relacionado con la profesión y con el

arte. El Congreso Nacional había de celebrarse en octubre y tenemos que fijarlo ahora para abril a fin de que todos los detalles para asegurar la brillantez del Congreso estén estudiados. Hemos de dar al Gobierno, a España y al mundo entero muestras de la vitalidad musical de nuestra patria y hemos de sacar del Congreso consecuencias y soluciones prácticas en las que el Gobierno sólo tenga que asentir a las demandas que se formulen.

Ha surgido en estos días una Junta Nacional de Música y a ella se ha de dirigir el Congreso para exponerle los anhelos de la profesión, de la afición musical y de la Música que no están ahí, en ese famoso Decreto que tan combatido ha sido por los que a última hora se han dado un beso de Judas y un abrazo de Vergara.

Y ahora por nada ni por nadie interrumpirá RITMO la organización del Congreso. y por nada ni por nadie sufrirá modificación la fecha del Congreso. Urge movilizar a todo el cuerpo musical. A los intelectuales y maestros para que nos asesoren; a los artistas para que den brillo y esplendor al Congreso; a la afición para demostrarla el agradecimiento del arte y de la profesión; a las Masas corales, institutos perennes de arte, para que se multipliquen; a los maestros de capilla para que conquisten sus derechos postergados; a los directores de bandas para que, conseguido su anhelo profesional, puedan ver realizado el ensueño de dirigir sus bandas convertidas en magníficas orquestas. Es preciso que al Congreso Nacional de Música vengan miles de personas. Las unas para colaborar en las tareas del Congreso, las otras para participar en los actos artísticos y otras para con su asistencia dar magnitud y esplendor al Congreso. Que sea el mejor Congreso que una profesión haya organizado en España. De este modo las conclusiones podrán llevarse al Estado en medio de una manifestación nacional.

RODRÍGUEZ DEL RÍO.

JOAQUIN TURINA, CATEDRÁTICO

Es con verdadera satisfacción que RITMO felicita al Conservatorio y a su claustro por incorporar al plantel de profesores al ilustre compositor, que ha de realizar, seguramente, una interesante y profunda labor artística. Al maestro Turina, a quien tanto se aprecia en esta casa, nuestra efusiva enhorabuena.

Cuestiones de Banda

A los directores y aspirantes

Es preciso que los directores de Bandas civiles, o aquellos que pretenden serlo, observen un dato altamente perjudicial para sus intereses, y que, unidos, vean la forma de neutralizarlo.

En los programas en que se anuncian concursos u oposiciones para cubrir alguna de estas plazas vemos con frecuencia un detalle pintoresco en las condiciones de los mismos. Me refiero a aquel que especifica que serán preferidos los que hayan sido Músicos Mayores del Ejército. Esto, sobre ser absurdo, tiene sin duda el inconveniente de cerrar el paso a músicos de positivo valor.

Es absurdo, porque además de constituir una viciosa preponderancia en arte del elemento militar en menoscabo de la clase civil, parece indicar que únicamente en las oposiciones a Músico Mayor militar es donde se aquilatan los valores, sin darse cuenta de que hay músicos que por su temperamento, o por causas más complejas, no sienten la profesión artística bajo el punto de vista militar.

Y si esto fué siempre un peligro para la clase civil, lo es aún en mayor grado después de las reformas militares llevadas a cabo por el primer Ministro de la Guerra de la República, pues al dejar en situación de disponibles a un buen número de Músicos Mayores, nada se opone a que éstos, por lógico instinto, se procuren un nuevo ingreso ocupando las plazas de directores de Bandas civiles. Y a evitar esta anomalía hemos de tender todos cuantos tengamos intereses que defender en este sentido.

Nada más lejos de mi ánimo que herir susceptibilidades. En el ínclito cuerpo de Músicos Mayores del Ejército cuento con amigos del alma, antiguos compañeros de estudios y de profesión e incluso un venerado maestro a quien tengo mucho que agradecer. Pero esto no es óbice para que ellos mismos reconozcan la injusta postergación de que se nos hace objeto a los músicos civiles, y juzguen desinteresadamente cuán razonable es nuestra demanda reivindicadora.

Hemos, pues, de procurar de los Poderes públicos que desaparezca de los citados programas la tal cláusula, y que, aunque el título de Músico Mayor del Ejército o la Marina se

reconozca como mérito, no lo sea de un modo tan absoluto como hasta hoy. El mismo Ayuntamiento de Madrid ha protestado en estos días de una ley de la Dictadura por la que se le obliga a reservar una parte de sus empleos para cubrirlos por el procedimiento denominado "destinos por Guerra". Y si tal procedimiento se reputa absurdo para ocupar cargos como el de la Guardia Municipal, con más razón habremos de considerar ilógico cubrir por ese medio cargos técnicos.

Si los Ayuntamientos y Diputaciones quieren tener una garantía del nivel artístico de los opositores o concursantes, que exijan a éstos la previa presentación de títulos académicos, que por algo y para algo tiene el Estado sus Centros artísticos, como son las Escuelas de Música y los Conservatorios. ¿Es que las Diputaciones y Ayuntamientos, para cubrir sus plazas de Abogados y Médicos, consideran como mérito decisivo el que éstos lo hayan sido antes de la Marina o el Ejército? No; sino que basta para concursar con el título de la respectiva Facultad, y los servicios prestados tanto al Estado como particularmente.

Brindo la idea de unirnos para elevar a las autoridades la petición de la reforma de los programas referentes a concursos y oposiciones a directores de Bandas civiles, y, a ser posible, la confección de un programa único (como el de funcionarios municipales y provinciales) en el que se especifique los títulos necesarios para poder concursar u opositar, desplazando a lugar muy secundario el mérito de haber sido Músico Mayor militar, y pedir asimismo que estos no puedan disfrutar simultáneamente de su sueldo o jubilación y el de la Diputación o Ayuntamiento en que presten sus servicios, puesto que el tener dos sueldos —aunque como subterfugio se le llame a uno de esos sueldos *gratificación*— es una inmoralidad no permitida por el Estado, inmoralidad que adquiere mayor relieve si se tiene en cuenta la crisis que atraviesa nuestro arte; bien entendido que para ocupar las plazas de directores de Bandas civiles los Músicos Mayores militares habrían de renunciar definitivamente al sueldo del Estado, como también aquel que sin ser Músico Mayor militar

precisamente disfrute otro sueldo oficial. Naturalmente, esto trae como consecuencia inmediata la revisión de los actuales directores que siguen cobrando su sueldo o jubilación y desempeñan la dirección de Bandas civiles.

Yo invito a todo el que se considere lesionado en sus intereses a una acción conjunta que, sin duda algu-

na, ha de ser beneficiosa para nuestra clase.

La forma en que ha de condensarse esta idea y el modo de llevarla a buen puerto los encomiendo a otros más hábiles y expertos, que seguramente acertarán mejor que yo.

VICTORINO ECHEVARRÍA.

Para el Sr. Ministro de Instrucción Pública

Resolución de un concurso con un nombramiento absurdo

En el concurso de Profesores de Educación Física de la Fundación de D. Manuel G. Allende, instituída en Toro (Zamora), en donde la educación física se dará a base de gimnasia rítmica y no se ejecutará otra en los grados de enseñanza primaria, según determina el reglamento de dicha Fundación, se ha nombrado una profesora para dirigir las expresadas enseñanzas que carece de los conocimientos musicales que requiere la especialidad a que va a dedicarse.

El artículo 33 del reglamento por el que se rige dicha obra pía, dice: "Los niños y niñas practicarán separadamente ejercicios de gimnasia rítmica de conjunto durante media hora."

La gimnasia rítmica es un género de gimnasia que no está el alcance de cualquier advenedizo; es condición indispensable en quien la dirija tener conocimientos musicales muy fundamentados; todos los movimientos en la gimnasia rítmica, sus actitudes, gestos, flexibilidad de sus inflexiones, etc., tienen que reflejar las particularidades, no sólo rítmicas, sino melódicas y armónicas de un trozo musical o canto. Si se carece de conocimientos musicales, si no se sabe con justeza todo lo referente al fraseo, períodos, cadencias, ritmos aritmétricos y libres, ritmos simétricos y regulares, etc., la gimnasia que se intenta hacer no será gimnasia rítmica, será una gimnasia descentrada, falta de equilibrio.

Los únicos conocimientos que alegó la concursante que ha sido nombrada son los referentes a los cursos de Educación física del grado de Bachiller, cursos que no capacitan para dirigir la gimnasia rítmica, ni hasta otro género de gimnasia. Los Institutos de segunda enseñanza no son centros ordenados de preparación de

profesores de educación física; la finalidad de los Institutos es dar al alumno una cultura general sin carácter de especialización. En las Normales también se da Educación Física, y, aunque la enseñanza tiene otro carácter, que es el de capacitar al alumno para transmitir las enseñanzas, tampoco pueden considerarse como centros adecuados de preparación de la referida especialidad.

Si prevalece el nombramiento a que nos referimos, quedará un portillo abierto por el que penetrarán en esta clase de concursos —con perjuicio de la enseñanza— quien acredite ser sólo Maestro o Bachiller, pues con la misma razón habría que reconocerles capacidad para dirigir la Rítmica, lo cual es un absurdo que debemos combatir para evitar esos intrusionismos.

Pero lo más sorprendente es que al concurso se presentó la profesora de Música de la Fundación Allende, profesora bien capacitada en todo lo referente a educación física y especializada en gimnasia rítmica, cuyas enseñanzas ya había dado en la Fundación, demostrando su capacidad hasta en actos públicos, con unánime elogio de la prensa; tiene hecho el cursillo que dirigió D. Rafael Benedicto por orden de la Superioridad, único oficial que hasta la fecha se ha hecho referente a estas materias; practicó Rítmica en diversas épocas en el Instituto-Escuela; recientemente estuvo con permiso ministerial practicando en dicho Centro en Rítmica y todo lo referente a educación física, juegos y deportes; ha hecho otro cursillo de Educación Física dirigido por doña Cándida Cadenas, Inspectora de primera enseñanza en funciones de Inspectora de educación física; es Maestra; en fin, reúne con creces todas las condiciones que el

Reglamento fundacional impone, hasta la de antigüedad; demuestra su aptitud práctica y documentalmente y nombran a otra profesora que no sólo no está capacitada para ser profesora de educación física, sino que es materialmente imposible dé la gimnasia rítmica que el reglamento determina hasta con fijación de tiempo, por carecer de conocimientos musicales.

Dado el celo por la buena marcha de la enseñanza, unido a la recta justicia que caracterizan los actos del actual Ministro de Instrucción pública y Director general de primera enseñanza, tenemos la seguridad que su buena fe ha sido sorprendida y pondrán remedio inmediatamente a tamaña equivocación.

La verdadera gimnasia rítmica, cuyo principal propulsor es Jacques-Dalcroze, tiene tal importancia educativa, que toda persona bien orientada en cuestiones pedagógicas la preconiza, y no dejaremos en silencio la autorizadísima voz del Sr. Barnés, actual Subsecretario de Instrucción Pública, que en un artículo publicado en el "Boletín de la Institución. Libre de Enseñanza", titulado: "La educación física y el juego", dice, refiriéndose a la gimnasia rítmica: "Es el complemento de toda enseñanza corporal en cuanto que aspira a realizar todos los movimientos de que es susceptible", y añade: Gracias a la música se regula en este método el ritmo corporal. La música juega el papel de ordenadora de los movimientos y también de inspiradora porque estimula las funciones nerviosas."

Confiamos en que el Excmo. señor Ministro no consentirá que la Fundación Allende, que con gran acierto tiene implantada en su reglamento la gimnasia rítmica en los grados de enseñanza primaria y contando dicho Centro con profesora especializada, se cometa el disparate de no dar la Rítmica, pues de intentar darse con la profesora nombrada el disparate es mayor, pues no habría coordinación de movimientos y ritmos, se harían evoluciones enteramente arbitrarias, sin expresar siquiera las cesuras más aparentes; ni la célebre broma clásica podríamos aplicar: ¡"Señores, en el calderón nos encontraremos!"

La Dirección de esta Revista no se hace solidaria de las opiniones en ella manifestadas y cuya responsabilidad incumbe a sus respectivos firmantes.

- De la Asamblea de Empleados de Diputaciones

Profesores de Música.—Directores de Banda.

El profundo sentimiento que me ha producido el alejamiento por parte de los profesores de Música y directores de Bandas Provinciales en la Asamblea de Empleados de Diputaciones ha sido la causa que me hace escribir estas líneas, impregnadas de una gran desilusión por la apatía que han demostrado aquéllos ante los problemas de mejoras de nuestra clase. En esta Asamblea se observaba un gran entusiasmo en todos por el mejoramiento de sus cargos. Los empleados administrativos, mediante una competente y gran mayoría, se han esforzado para conseguir sus fines, basados en pedir un *mínimum* de sueldo de 5.000 pesetas.

Pero contrastando con esta sólida preparación, los Directores de Bandas provinciales hemos permanecido al margen de toda mejora, y no sólo al margen, sino que la única que se pretendía la hemos dejado derrumbarse sin más discusión que el acuerdo de unos votos particulares e incompetentes.

La ponencia técnica, tan bien nutrida, defendió sus aspiraciones, sobre todo la sanitaria, hasta conseguir fuesen incluidas sus mejoras tal como las había pensado. En esta comisión pedí que se me incluyese siquiera para hacer "acto de presencia".

Con grandes trabajos pude conseguir que los profesores de Música (*titulados*, así consta en el apartado) fuesen clasificados como un empleado administrativo (5.000 pesetas); es decir, que a un profesor de música, para disfrutar este sueldo, se le exigirá como requisito indispensable el título profesional, más la correspondiente oposición, mientras a los empleados administrativos su ingreso en el Cuerpo les es suficiente con la preparación de un cuestionario más o menos amplio y la correspondiente oposición. Fácilmente se hace notar la falta de equidad, y no es que con esto crea que la consignación asignada al profesor de música es insuficiente; por el contrario, juzgo firmemente que está dotada con largueza; pero visto el sueldo inicial que se señalaban los empleados administrativos, ¿debía yo consentir que los profesores de música quedasen con una remuneración más baja que el sueldo inicial que piden los administrativos, máxime teniendo necesidad de aportar, repito, el título profesional, como está ordenado recientemente por Decreto del actual Ministro de Instrucción pública? Pues bien, reconocido este sueldo al profesor de música, ¿no es justo una retribución mayor al Director de Banda, puesto que mayores son también los conocimientos técnicos que se le han

de exigir para el desempeño de su cargo? He aquí el motivo de mi empeño ante la ponencia por conseguir un articulado aparte para Directores.

Expuse lo más claramente posible la diferencia de conocimientos técnicos que hay entre el profesor de Música y el Director de Banda, pues aquél terminaba sus estudios con los tres cursos de Solfeo y los establecidos para las carreras de piano, violín, etc., mientras que el Director de Banda necesitaba además de estos conocimientos los de Armonía y Composición y la especialización en este cargo, todo esto unido a una responsabilidad mucho mayor por lo público de su labor artística. Añadí que recientemente a la "Conferencia nacional para el estudio de la crisis del arte musical" le animaba el espíritu de creación de Profesores de Música en Diputaciones, Municipios, Institutos, etc. Otro de los motivos que me animaban era remediar y ofrecer un medio de solución a la actual crisis musical con la separación de funciones entre el Profesor y el Director (funciones que en la actualidad suelen recaer en una sola persona); con esta separación se podría dar cabida a nuevos compañeros.

Estas y otras razones más empecé en tratar de convencer a la mesa, pero todo fué inútil debido al concepto que desgraciadamente de nuestra profesión en general se tiene. Un poco desilusionado por la incomprensión de que era objeto, me ausenté de la Comisión y de Madrid, pero decidido y constante en mis propósitos volví después e insistí cerca de algunos señores de la Comisión técnica y logré que se haga un apartado para Directores, pero un señor técnico, cuyo nombre no recuerdo (pero sí se preocupó de hacer mejoras en su clase del doble de lo que generalmente tienen asignado ac-

tualmente en presupuestos), me hizo una oposición tenaz; aún teniendo esta oposición, dejé un escrito a la Asamblea pidiendo que sea incluido en la ponencia correspondiente un apartado para los Directores de Banda, *dejando al criterio de la misma el sueldo que creyera oportuno.*

No sabiendo cuándo se discutiría este asunto, me ausenté nuevamente por ser precisa mi presencia en mi destino. Mi sorpresa crece al enterarme por la prensa de la siguiente nota: "En primer término se dió lectura de una proposición, que se desechó, de la Banda Provincial de Guadalajara solicitando ser incluida en la categoría superior de profesores de música". Es decir, que esta proposición se desechó por la Asamblea sin una competente controversia en la materia.

Esto no es más que la exposición de lo sucedido en esta Asamblea en relación con los Directores de Banda. Creo que desgraciadamente nos servirá de ejemplo a lo que conduce la negligencia e inacción.

¿De qué servirá nuestra labor personal, cuando es difícil que las sepan apreciar (salvo alguna excepción particular) las Corporaciones? Conseguiremos el fruto y la esperanza de la recompensa cuando todos unidos formemos un Cuerpo de Directores de Banda Municipales Provinciales, sólido y robusto, que sirva para reivindicar nuestros derechos olvidados y aspiraciones deseadas y justas, a semejanza de lo logrado en la actualidad por Secretarios, Contadores y Depositarios Provinciales-municipales.

Elementos de valía nos apoyarán y darán bríos estimables a nuestros deseos; es preciso acometer rápidamente esta empresa para la dignificación de nuestra clase, tanto artística, intelectual como económicamente.

R. GARCÍA SANZ,

Director de la Banda Provincial.

- Guadalajara, 16 de julio de 1931.

MUNDO MUSICAL

* Se ha colocado en el *foyer* de la Opera Nacional de Viena un busto del compositor Gustavo Mahler, obra de Rodin. Mahler, que como se sabe fué uno de los primeros directores de orquesta de su tiempo, ejerció este cargo en la Opera de Viena desde 1897 hasta el año 1907 en que pasó a ocupar la dirección de la Orquesta Filarmónica de New York, puesto que desempeñó hasta su muerte en 1911.

* Durante las fiestas mozartianas que se celebran actualmente en Salzburgo, el maestro italiano Fausto Torrefranca dará una conferencia sobre *Mozart* y el *Cuarteto italiano*.

* La temporada lírica de otoño en California se desarrollará en las ciu-

dades de San Francisco y Los Angeles desde el 10 de septiembre hasta el 17 de octubre. Es director artístico Gaetano Merola. La inauguración será en San Francisco el 10 de septiembre con la ópera *Marouf* de Rabaud. El 12 se cantará *Aida* por la Rethberg y el tenor Martinelli. A estas óperas seguirán *Lohengrin*, *Andrés Chenier*, *Madame Butterfly*, *Un ballo in maschera*, *Tosca*, *Tannhauser*, *La bohemia*, *El trovador*, *Los maestros cantores* y *Carmen*. El 29 de septiembre terminarán en San Francisco las representaciones con *Carmen* y el 2 de octubre empezarán en Los Angeles.

* Cuando escribimos estas líneas se estará celebrando en Lausanne

(Suiza) el segundo Congreso anglo-americano para la educación musical, con asistencia de representantes músicos de ocho naciones, para discutir los problemas derivados de la enseñanza de la música.

* Con motivo de la celebración en Berna de una Exposición de higiene y de deportes, se anuncian importantes manifestaciones musicales. Una de las más notables, será la ejecución de la célebre obra de Handel *Alexanderfest*, con nutridos coros, cuerpo de baile y orquesta.

* En el teatro Colón de Buenos Aires se ha cantado con éxito extraordinario *Fra Gherardo* del maestro Ildebrando Pizzetti. La obra fué puesta con todo lujo, dirigiendo la orquesta el autor. Como deferencia al público bonaerense, el maestro Pizzetti dará dos conciertos y estrenará el prelude de su obra *Agamenón*.

* En las Arenas de Verona se ha cantado con éxito clamoroso *Los maestro cantores* de Wagner. María Caniglia en la parte de Eva, Marcel Journet en Hans Sachs y el tenor Parmegiani en Walter, estuvieron admirables. Un coro de 400 voces, cuidadosamente ensayado, dió extraordinario relieve a las escenas finales de la obra y al célebre final del acto segundo.

* El déficit de la *Chicago Opera Company* ha alcanzado en la temporada que acaba de terminar, 1930-31, la cantidad de 1.079.473 dólares. Este déficit es el más alto que registra la historia del teatro. Supera al de la temporada anterior en medio millón de dólares, aproximadamente. M. Samuel Insull, verdadero magnate de la industria eléctrica, que sostiene en gran parte el teatro lírico de Chicago, ha declarado que para compensar el balance y atenuar el déficit, sería preciso elevar a más del doble el precio de cada billete. Una de las causas que han contribuido a la disminución de los ingresos es la menor afluencia de público, que se calcula inferior en un tercio a la de otros años. No obstante las pérdidas experimentadas, la temporada del año próximo se anuncia brillantísima, en cuanto a los artistas, con la excepción de Mad. Mary Garden, *estrella* que fué durante muchos años de la Opera de Chicago y que se ha retirado del teatro con el propósito de dedicarse principalmente a dar conciertos.

* Erwin Piscator, el famoso director de escena alemán, ha sido nombrado director del Teatro Internacional de Moscu.

* El maestro Félix Weingartner se hará cargo, en el invierno próximo, de la Escuela de directores de orquesta fundada por él en Berna hace cinco años.

* Recientemente se ha cantado en el Conservatorio de Estrasburgo *La muerte de Orfeo*, cantata compuesta en 1827 por Hector Berlioz y cuyo texto se daba por perdido. La historia de esta interpretación no deja de ofrecer cierto interés. M. Adolphe Boschot, musicógrafo francés especialmente dedicado al estudio de la

vida y de la obra berlioziana, encontró en la Biblioteca Nacional de París una copia de la cantata en la que había ciertas acotaciones, hechas por el propio Berlioz. Al ser nombrado prefecto del Bajo Rhin, M. Roland Marcel, que había sido administrador de la Biblioteca Nacional, dió conocimiento de la cantata al Conservatorio de Estrasburgo. Entonces el director M. Munch preparó la audición de esa obra por los coros y la orquesta del Conservatorio con el concurso del tenor M. Jouatte. La audición fué precedida de una conferencia de M. Boschot, que recordó las circunstancias en las cuales el insigne músico romántico compuso su obra, que corrigió más tarde y algunas de cuyas melodías fueron utilizadas en otras composiciones suyas.

* Se anuncia una nueva adaptación del *Idomeneo* de Mozart, debida al maestro italiano M. T. Wolff Ferrari.

* Las lecturas musicales de la Universidad de Glasgow han tenido este año como tema *La música de iglesia de Bach*. El doctor Whitaker hizo un admirable comentario; y hay que tener en cuenta que su labor era abrumadora, puesto que de los cuarenta y cinco volúmenes en que está recopilada la obra de Juan Sebastián Bach, veinticinco están dedicados exclusivamente a la música religiosa.

* La bailarina *estrella* de la Opera de París Mlle. Olga Spessivtzeva, se encuentra actualmente contratada en el teatro Colón de Buenos Aires. Su repertorio se compone principalmente de ballets reglados por Fokine, entre los cuales figuran *Apolo*, de Stravinsky, el *Pájaro de fuego*, *Petrouchka*, *Sylphide*, *Las cuatro estaciones* y *Los preludios*, de Liszt. Creará también un ballet sobre música de Bach y una variación coreográfica sobre el *Claro de luna* de Beethoven.

* Se proyecta en Rotterdam la construcción de una sala de conciertos. El presupuesto se eleva a tres millones de florines, es decir, unos catorce millones de pesetas.

* Una revista italiana ha dedicado recientemente un interesante estudio a Camille du Locle, el libretista de *Aida*. Esta obra fué, como se sabe, encargada por el Khedive de Egipto al escritor francés que, al tratarse de buscar compositor, pensó primeramente en Feliciano David, después en Wagner y se decidió más tarde por Verdi. Esta colaboración dió como resultado la magnífica presentación de *Aida* al inaugurarse en 1871 el teatro del Cairo, y una partitura de subido valor en el repertorio de la ópera.

* A la edad de setenta y dos años ha fallecido en Tivoli (Italia) el notable musicólogo Giuseppe Radiciotti, autor de notables publicaciones y conocido especialmente por su monumental *Vita di G. Rossini*.

* Se dice que el maestro Gunter ha compuesto, con diversos trozos musicales tomados de las obras de Grieg, una ópera que será representada en

Berlín en la próxima temporada de invierno.

* Leemos en un periódico italiano que la compañía que en la próxima temporada del Liceo de Barcelona ha de cantar el repertorio italiano, estará compuesta por los siguientes artistas: Arangi Lombardi, Carosio, Cigna, Spani, Scavizzi y Zamboni, sopranos; Buades, Rossini y Toini, mezzosopranos; Granda, Marini, Palé, Pertile y Wesselowski, tenores; Borgonovo, Guiciardi, Morelli y Viviani, barítonos; y el bajo Donaggio. Director de orquesta para el repertorio italiano será el maestro Antonino Votto.

* El teatro regio de Parma no se abrirá en la temporada próxima. Por falta de elementos de orden económico y ante el temor de que no respondiera la organización de los espectáculos al rango y a la historia del teatro, los más significados elementos de la ciudad, presididos por el *podestá*, han acordado la no apertura del citado coliseo.

* El Carro de Tespis lírico sigue su viaje triunfal por las principales ciudades del Norte de Italia. En uno de los próximos números daremos a nuestros lectores interesantes detalles de este viaje artístico.

Revista de Revistas

* *The Musical Times* (Londres 1.º de julio).—Contiene, entre otros, los siguientes artículos: *Algunos recuerdos personales de Eugenio Isaye*, por M. Montagu Nathan; continuación del estudio sobre *La música de órgano de Brahms*, por Archibald Farmer; continuación del estudio sobre *La obra de Bela Bartok*, por Laszló Pollatsek; diversas informaciones bibliográficas, radiotelefonía, discos de gramófono, movimiento musical en Inglaterra y en el extranjero y noticias varias.

* *Le Menestrel* (París, 24 de julio).—*Geografía musical de Francia*, por Henri Bachelin; *El Conservatorio de música y declamación*, por Henri Rabaud; *La crisis de la Opera cómica*, por P. B.; movimiento musical en provincias y en el extranjero, ecos y noticias.

* *Das Orchester* (Ratisbona, Berlín, 1.º de julio).—Publica un estudio sobre Joachim, con motivo de su centenario, por el Dr. Hans Joachim Moser; interesantes informaciones de teatros y conciertos (estrenos de *Valerio*, de Hans Simon y de *Wozzek*, de Alban Berg, en el teatro de Darmstadt); estreno de *Mazepa* de Tchaikowsky en la Opera de Wiesbaden; fiestas musicales Max-Reger en Tubingen, etc.

ALMACENES MADRILEÑOS

Muebles de todas clases y estilos.
Gran variedad en camas doradas.
Sastrería para caballero a medida.
Calzado para caballero, señora y niños.
Tejidos en toda su extensión.
Confecciones, Sedería, Lanería, etc.

-- GRANDES FACILIDADES EN LOS PAGOS --

ALMACENES MADRILEÑOS

Magdalena, 4. - Teléfono 12456

MADRID

DICTIONNAIRE DES LUTHIER

PAR

HENRI POIDRAS

EXPERT

12, Champ des Oiseaux, ROUEN (FRANCE)



Cet ouvrage est unique pour
se documenter. 150 planches
hors texte. 976 reproductions
d'étiquettes.



NOTICE SUR DEMANDE

UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA

(ANTES CASA DOTESIO)

Carrera de San Jerónimo, 30 y Preciados, 5. - MADRID - Teléfono 14612

PIANOS

BLÜTHNER

FONÓGRAFOS

SONORA

REPRODUCTOR ELÉCTRICO MARAVILLOSO

FONÓGRAFOS

MECAPHONE

LOS MEJORES EN SU CLASE

MÚSICA

ESPAÑOLA
EXTRANJERA

Editores de los compositores

Turina

Esplá

Conrado del Campo

Bacarisse

Bautista

Antonio José, etc., etc.

INSTRUMENTOS, ACCESORIOS, DISCOS, ROLLOS

PÍDANSE CATÁLOGOS

DIRECCION Y ADMINISTRACION

CONCIERTOS RITMO

Revista musical ilustrada RITMO, cuya defensa en pro de los intereses nacionales está siendo patente, a fin de realizar una labor práctica, y recogiendo los deseos insistentes de nuestros artistas y de nuestras Sociedades, crea la Dirección y Administración Conciertos RITMO, servicio que pone a disposición de cuantas entidades o artistas lo necesiten.

Dirección y Administración Conciertos RITMO, será una organización de gran seriedad, ajustándose sus normas a un reglamento.

Para toda clase de informes relacionados con dicho servicio, dirigirse a Revista Musical ilustrada RITMO, indicando como referencia Conciertos RITMO, Juan Bravo, 77. Madrid.

La «Revista Musical ilustrada RITMO» dans l'intention de développer ses affaires en établissant une organisation de concerts pour l'Espagne, le Portugal et tous les pays de langue espagnole, ouvre ce bureau international «Conciertos RITMO». Il sera de la plus grande valeur pour les artistes étrangers, qui trouveront ainsi en Espagne une organisation de concerts des plus sérieuses, mettant ses services entièrement à leur disposition. Pour tout renseignement concernant ce service, prière de s'adresser à «Revista Musical ilustrada RITMO», Juan Bravo, 77, Madrid, en indiquant comme référence «Conciertos RITMO».

GUIA DEL PROFESIONAL Y AFICIONADO

Anuncios recomendados por RITMO

(Precio: 8 pesetas al mes dos inserciones, con derecho a la suscripción de la Revista.)

Ángeles Oftein

Enseñanza de canto
CARMEN, 6, 3.º
MADRID

H A Z E N

Fuencarral, 55
MADRID

Pianos de marca y estudio

A. Ribera

Goya, 115.-MADRID
Técnica moderna del piano.
Clases de armonía, etc., por
correspondencia.
PIDANSE PROSPECTOS

AEOLIAN COMPANY

Avda. Conde Peñalver, 24
MADRID

Pianolas - Pianos - Discos

Unión Musical Española

Carrera San Jerónimo, 30.-MADRID
Ediciones Nacionales y Extranjeras.
Pianos, Instrumental, Discos

CASA GORGÉ

Felipe V, 6.-MADRID
LUTHIERIA ARTISTICA.-Reparaciones en toda clase de instrumentos de cuerda. Casa la más acreditada de Madrid.

SATURNINA RODRIGUEZ

Francisco Silvela, 73
MADRID

Enseñanza de solfeo y piano

T. DIEZ CEPEDA

(Sucesor de Riva)

PAPELERÍA - IMPRESOS
JUGUETES-PERFUMERÍA

Toledo, 129. Madrid

Organos GHYS

SAN MATIAS, 24-26
GRANADA

ORQUESTA

Los Orfeos

Dirección:
Sagunto, 9. Madrid

JOSE RAMIREZ

Constructor de guitarras
para concertistas.

Concepción Jerónima, 2
MADRID

ILUSTRADORA ESPAÑOLA

Fargas, Barahona y C.ª Sdad. Lda.
Plaza de la Encarnación, 3
Teléfono 16366

Fotografado y todo lo concerniente a las artes Fotomecánicas

Henri Poïdras

LUTHIER

ROUEN (FRANCIA)

Ildefonso Alier

EDITOR

Pl. de la Opera, 5. MADRID

Gaston Fritsch

Reparador y afinador
de pianos.

Plaza de las Salesas, 3

VILLAR

Músicos Españoles

I volumen. . . Ptas. 2,50
II volumen. . . Ptas. 6,—