

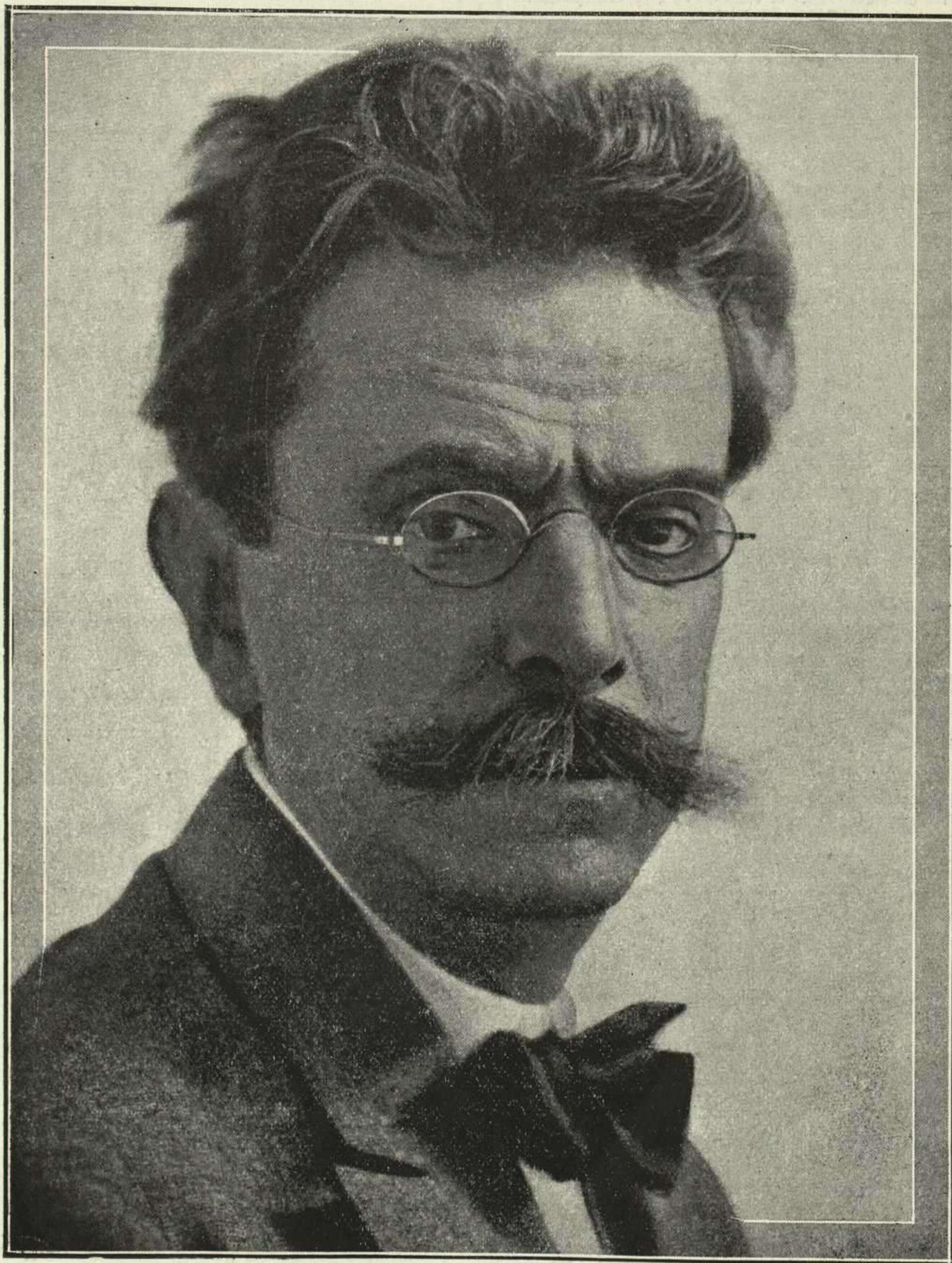
REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Año IV

DIRECTOR: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 59



ENRIQUE MORERA

50 CTS.

GUIA RITMO

Dividida en secciones, cuya lectura se recomienda a todos nuestros lectores, ya que en ella encontrarán alguna información que pueda interesarles.

Precio de la línea: UNA PESETA

ACADEMIAS

A. RIBERA
GOYA, 115.-MADRID

Técnica moderna del piano. Clases de armonía, etc., por correspondencia
PIDANSE PROSPECTOS

«Academia Abeger». Plaza de Santa Bárbara, 4.
Teléfono 3234.
Bachiller, Peritos, Oposiciones, Idiomas, etc.

Cecilio Gerner. Profesor de violín.
Oficinas RITMO

ACCESORIOS

Unión Musical Española. Carrera de San Jerónimo, 30.-Madrid.

AGRUPACIONES

GALIMIR QUARTET
Oficinas RITMO

Orquesta Sinfónica. Madrid.
Orquesta Filarmónica. Madrid.

ALMACENES

G. Fritsch. Salesas, 3. Pianos, armonios, pianolas.
Nuevos y ocasión, reparaciones, etc.

CASA PIELTAIN

Teléfono 94033

CORREDERA BAJA, 12, PRAL.-MADRID

Almacén de Instrumentos de Música para Bandas Militares de las marcas Besson Buffet Rihland Rott y Stowssers (cornetas-Carines (trompetas) y Tambores Reglamentarios Instrumentos de Música para Bandas Civiles, Populares y Orquestas. Depósito de cañas, zapatillas y accesorios de todas clases y marcas. Juegos de atriles plegables, etc. etc. Tambores y Cornetas especiales para «Exploradores y Colegiales.»

CONCIERTISTAS

Enrique Iniesta Domingo Fortín. Madrid.
Luisa Menárguez. Costanilla de los Angeles, 2.
Madrid.

Julia Parody. Costanilla de los Angeles, 2.-Madrid

SANCHEZ GRANADA

Guitarrista
Oficinas RITMO

Agapito Marzuela Velarde, 22.-Madrid.
Laura Nieto. Lagasca, 122.-Madrid.
Sanchiz Morcill. Albacete.

ANGEL GRANDE

Violinista
Oficinas RITMO

CONCIERTOS (Administración de)

CONCIERTOS RITMO

Juan Bravo, 77.
MADRID

DISCOS

Columbia Graphone y C.^a -San Sebastián.

EDITORES

Unión Musical.

ESCUELAS DE MUSICA

INSTITUTO MUSICAL RITMO

En período de organización.

GUITARRERIAS

JOSE RAMIREZ

Constructor de Guitarras para Concertistas. Concepción Jerónima, 2.-Madrid.

LUTHIERS

CASA GORGE

Felipe V, 6.-Madrid.

LUTHIERIA ARTISTICA.

Reparaciones en toda clases de instrumentos de cuerda.

Casa la mas acreditada de Madrid.

Henri-Poidras. Rouen (Francia).

MUSICA (Almacenes de)

U. M. Española. Carrera de San Jerónimo, 30.
Madrid.

U. M. Española. Wad Rás, 7.-Santander.

PIANOS (Almacenes de)

H A Z E N

Fuencarral, 55.-Madrid.
Pianos de marca y estudio

AEOLIAN COMPANY

Avenida del Conde Peñalver, 24.-Madrid.
Pianos-Pianolas-Discos.

Pianos desde 12 pesetas y media se alquilan.
Salud, 8 y 10, 1.º centro.

RADIO

Aeolian Company. Avenida del Conde Peñalver,
24.-Madrid.

SALAS DE CONCIERTO

Sala Mozart.-Barcelona.

SOCIEDADES CORALES

Sociedad Coral Vallisoletana.-Valladolid.
Sociedad Coral de Santander.

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

PUBLICACIÓN QUINCENAL

REDACCIÓN: TRAVESIA CONDE DUQUE, 5, 2º

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

Nacionalismo musical

Contendiendo el ilustre Chapí —aquella gloria auténtica de nuestro teatro lírico— con uno de esos camelos —el eterno camelo español—, sobre el nacionalismo musical, decía el llorado Chapí: "Pero si es que realmente existen las nacionalidades musicales, ¿cuáles son sus caracteres distintivos? Si éstos son fijos e inmutables y comunes a todos los individuos de una misma raza, subsistiendo a través del tiempo y de todas las evoluciones y transformaciones sociales y artísticas como expresión de un temperamento determinado, o si se modifican en relación y proporción de esas evoluciones y transformaciones; si el temperamento nacional o de raza se manifiesta de igual modo y en relación íntima de carácter y expresión en las demás artes paralelamente con la música, ¿qué causas determinan el diverso temperamento artístico de las razas? Si la manifestación artística ha surgido espontánea en cada raza conforme a su temperamento, o si es que éste ha modificado inconscientemente la expresión y el sentimiento del arte de otras razas; si hay alguna razón al amparo de cuya lógica podamos prometernos que la música llegue a encontrar, por excepción, entre todas las demás manifestaciones de la humanidad, una forma estable y definitiva, merced a cuya poderosa influencia desaparezcan en el hombre el hastío de lo desconocido y la ley de evolución, que parece ley universal; si la música popular es germen puro o bárbaro residuo, si la encontramos bella por naturaleza o por contraste, si es elemento indispensable de toda evolución, si el canto popular es manantial inagotable y, en tal caso, en qué forma, con qué ele-

mentos y en qué circunstancias se renueva y vivifica, o si, en caso contrario, su agotamiento podría determinar el aniquilamiento del arte; si las nacionalidades musicales, ya tradicionales y universalmente reconocidas, se formaron también a su tiempo sobre la base del canto y música populares en la misma forma que ahora lo intentan las nuevas escuelas; si esta tendencia constituye el fin o no es ni

SUMARIO:

Editorial. — Nacionalismo musical. La música religiosa en Barcelona, F. Baldelló. El Códice Colonial de Fr. Gregorio Dezuola, A. Margeli. — Homenaje a Ravel en San Sebastián. Nuestra portada: Enrique Moreta. — Las primeras obras de Ricardo Wagner, M. Manrique de Lara. El caso Mussolini en música, J. Salvador Martín. — Una admirable institución de cultura musical. — Dos composiciones, P. de Mugica. Necrología. Curiosidades: Música de éter, Doctor C. Winter. — Subvenciones a orquestas y sociedades corales. Nota de la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio (F. U. E.) Conjunto armónico, A. Peyrona. La música de la pintura. Información musical. — Mundo musical. Música de Egipto, J. S. — Revista de Revistas.

puede ser más que un medio pasajero de hacer interesante un período de infecundidad y de tanteo; si es que el fin de esos períodos de amaneramiento no lo determina siempre la aparición de un genio extraordinario, que aun arrollando y contradiciendo teorías y procedimientos, es el que verdadera y casi siempre inconscientemente viene a fijar los fundamentos de una nueva escuela al calor de su propio temperamento y en la incontrastable expansión de una absoluta libertad..."

Las obras de arte adquieren a nuestro juicio, universalidad por la elevación y originalidad de las ideas, por su calidad y por la forma (técnica) con que están expresadas, prescindiendo de lo que se llama carácter nacional (folklore), aunque, en momentos determinados, se haga uso del canto popular estilizado (Falla).

La tonadilla y la zarzuela no traspasan el límite de lo local. Nuestros polifonistas del siglo XVI traspasan este límite haciéndose universales.

Las investigaciones folklóricas tienen su lugar en los estudios etnográficos y de psicología experimental, en los de la novísima sociología estética y en los de historia de la música. Ahora bien: cuando se trate de componer música de carácter nacional hay que huir tanto de hacer inventarios o rapsodias sobre temas populares, como de caer en deformes caricaturas del canto popular.

Porque nacionalismo artístico es limitación y esterilidad. Bien está exaltar lo genuino y característica, pero tanto mejor si se injertan valores ajenos que lo enriquezcan creando nuevos estilos que renovando su personalidad la universalicen.

¿Escuelas? ¿Estilos? Palabrería y literatura huera. ¡Personalidades! ¡Obras!, es lo que se necesita para incorporarnos al arte universal. Y se va logrando merced al esfuerzo de algunos compositores cuyos nombres están en la memoria de todos.

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

La música religiosa en Cataluña

No es nuestro propósito dar al presente reportaje el carácter de estudio histórico de la música religiosa catalana. Este aspecto se está estudiando detenidamente y gracias al talento y a la tenacidad de nuestros investigadores va dando en estos momentos admirables frutos. El presente artículo se limitará a hacer una sucinta relación del movimiento musical religioso de Cataluña en el momento actual, partiendo de la promulgación del Motu proprio de Pío X sobre música sagrada. Para mayor claridad dividiremos nuestro trabajo en dos partes: gregorianismo y música figurada.

Por lo que se refiere al canto gregoriano, podemos afirmar que en nuestra tierra comenzó a cultivarse antes de la publicación del Motu proprio. Cabe a los Padres benedictinos del Monasterio de Montserrat el honor de haberse anticipado con su actuación al famoso documento, ya que desde el año 1897 sus novicios se dedicaban al estudio del canto gregoriano y copiaban en sus libros de coro las melodías que habían de ser interpretadas en las funciones litúrgicas. El año 1901 dicho canto era declarado oficialmente obligatorio en el Monasterio. El P. Gregorio Sunyol, formado en la Escuela de Solesmes fué el propulsor de la renovación litúrgica.

No hay que decir que con el terreno así preparado la voz del Pontífice inmortal fué agradablemente recibida entre nosotros y produjo rápidamente abundosos frutos. El joven clero barcelonés, alentado por el gran Obispo Cardenal Casañas, se lanzó decidido y entusiasta al estudio del nuevo canto, mientras procuraba interesar la atención de los fieles invitándoles a cumplir la voluntad del Papa fundando agrupaciones de cantores a semejanza de las antiguas *Schola cantorum*.

El Congreso litúrgico, celebrado en Montserrat en el año 1915, dió a la obra del gregorianismo un impulso definitivo. Su influencia se extendió rápidamente por doquier de nuestra tierra, dando a conocer las bellezas de la liturgia y del canto gregoriano. En cursos y conferencias era expuesta teórica y prácticamente la verdadera interpretación del canto litúrgico a la manera tradicional, siguiendo las enseñanzas de la Escuela de Solesmes.

Como a conclusión práctica del Congreso litúrgico de Montserrat, surgía la "Asociación gregorianista", formada por una selección de jóvenes eclesiásticos y seculares, bajo la alta y sabia dirección del Rdo. D. Gregorio M.^a Sunyol, monje de Montserrat. La nueva agrupación iba encaminada preferentemente a la seria formación de los elementos directores de los diversos grupos de cantores que actuaban en las parroquias e iglesias de religiosos, a fin de que bien poseionados de la verdadera interpretación del canto, fuese posible agrupar en las grandes solemnidades un gran número de cantores para llegar, sin ne-

cesidad de muchos ensayos previos, a conseguir una interpretación justa y uniforme.

Los hechos nos dicen de qué manera tan admirable se ha llegado a conseguir aquella alta finalidad. Sería prolijo reseñar las grandes solemnidades celebradas en nuestra tierra, con el concurso de grandes masas cantoras. Los grandes pontificales de nuestras Catedrales, de Sant Cugat del Vallés, de la parroquia de San Agustín de Barcelona, con motivo de la celebración de las bodas de plata del Orfeó Catalá y, finalmente, el solemnisimo del Estadio de Montjuich, durante la Exposición internacional, en el cual se reunieron ocho mil cantores, nos demuestran el gran progreso que ha realizado el gregorianismo entre nosotros.

En todos los actos mencionados se ha podido admirar una afinación perfecta y una igualdad de ritmo impecable, a pesar de tratarse de agrupaciones de millares de cantores; y aún cabe añadir que no se han limitado a la simple interpretación de cantos silábicos, sino que en la mayoría de aquellas solemnidades se han cantado las partes variables del oficio, que no hay que decir presentan generalmente grandes dificultades y cuya ejecución está reservada a los especializados en la materia.

Nuestros gregorianistas no han limitado sus actividades a la interpretación del canto litúrgico; han dedicado también su atención al estudio de los diversos aspectos del mismo, su historia, su estética, su teoría, de tal manera que poseemos en este sentido una copiosa y muy interesante bibliografía (1). Actualmente la revista "Vida Cristiana" y otras similares publican constantemente trabajos encaminados al estudio y difusión de diversos temas gregorianos. Sobre todo se insiste en la necesidad de la participación activa del pueblo en los actos litúrgicos.

Después de reseñar el movimiento gregorianista, tocaos hablar brevemente del estado de nuestra música figurada. Cábenos el honor de constatar que también en este aspecto nuestros músicos religiosos se anticiparon al Motu proprio de Pío X, lanzándose al estudio de los grandes polifonistas que habían caído durante siglos en el más lamentable de los olvidos para dar paso a composiciones vulgares y antiartísticas de autores mediocres influenciados por el ambiente malsano de una época de decadencia.

Algunos espíritus selectos emprendieron la obra magna de dar a conocer a nuestro público las incomparables bellezas de la polifonía clásica. El venerable Pedrell desenterraba los antiguos códices y transcribía manuscritos que pacientemente iba publicando en su monumental obra "Hispania Schola musica sacra", al par que en artículos y conferencias no

cesaba para dar a conocer su noble ideal. El conocimiento de estos antiguos documentos despertaba en seguida la sensibilidad de algunos músicos jóvenes y se adivinaba la necesidad de hacerlos revivir en nuestras iglesias para reemplazar la mala música que reinaba en todas partes. El gran maestro Luis Millet, que a la sazón entraba de lleno en el campo de la música con su naciente institución el "Orfeó Catalá", fué el hombre providencial para emprender tamaña obra. Su agrupación coral, formada entonces por hombres y niños, dedicó preferentemente sus actividades al cultivo del nuevo género musical y a copia de trabajos y sacrificios incansables llegó a obtener interpretaciones perfectas que le granjearon la admiración de todos los devotos de la buena música.

Millet no se contentó con revelar los secretos de la polifonía clásica nacional y extranjera en el recinto del templo con su capilla de San Felipe Neri, sino que apasionado por ella, con un fervor de apóstol anhelaba mostrar sus bellezas al público, como una obra magistral y digna de la admiración de todos los tiempos. Así, en el año 1897 el Orfeó Catalá se presentaba ante el público del Teatro Lírico, con un programa integrado exclusivamente de música polifónica. *In monte Oliveti de Palestrina, ecce quomodo moritur justus* y la gran misa *O quam gloriosum est regnum* de Victoria fueron, entre otras, las composiciones que se dieron por primera vez al público flarmónico barcelonés. Dicho concierto constituyó uno de los más memorables acontecimientos de nuestra vida musical y conquistó un número tan creciente de adeptos y admiradores que en adelante se hizo imposible la confección de un programa de música vocal sin figurar en el mismo alguna composición polifónica. El credo de la misa del Papa Marcelo ha quedado desde entonces de repertorio obligado en todas las sesiones musicales de alguna importancia y ha sido admirado y aplaudido como una obra **inmortal** por gentes de todos los países y de todas las clases sociales, sobre todo por la manera magistral con que la interpreta el Orfeó Catalá.

Fácilmente se comprenderá que con estos antecedentes el Motu proprio regulador de la música sagrada no había de ser recibido en nuestra tierra con muestras de extrañeza. El gregorianismo y la música polifónica eran, como hemos dicho, asaz familiares, por lo menos a una selección. Lo que interesaba de momento era llamar la atención de nuestros compositores para que, obedientes, se incorporasen al movimiento renovador. En honor a la verdad, es preciso confesar que, en general, la renovación plana fué recibida con espíritu de sumisión y que la mayoría de compositores amoldaron desde aquel momento sus producciones a los cánones del nuevo código. Consta que algunos de los viejos autores de música sagrada —Cándido Candi, tan celebrado en su tiempo, fué uno de ellos—, procedieron inmediatamente a la destrucción de su archivo de música original y se esforzaron en seguir las disposiciones

(1) Véase Francisco Baldelló. —Bibliografía a Pentorn del Motu proprio de Pío X. Revista Musical Catalana, Agosto de 1929.

manadas de la Autoridad de la Iglesia. Entre los elementos jóvenes las lecciones del Motu proprio fueron recibidas con vivas muestras de júbilo ante la necesidad evidente de reglamentar de una vez la música eclesiástica y poner coto a las desviaciones y excesos, tan lamentables como frecuentes, que desnaturalizaban el verdadero carácter de aquella sagrada arte.

De momento procedióse a alejar la influencia de la música teatral y frívola y todo resabio de italianismo que es la característica de la música sagrada.

Eran necesarias nuevas formas en sustitución de las viejas y rutinarias. Para conseguir esta finalidad encaminaban los jóvenes compositores su celo y sus aptitudes. Perossi, desde Roma, fué el hombre del momento para esparcir por el mundo católico sus composiciones y su personal visión de los nuevos caminos que debía seguir la música litúrgica. No cabe duda que su influencia fué decisiva y quizá excesivamente duradera.

Los compositores catalanes, siguiendo las orientaciones del Motu proprio, echaron mano para sus nuevas composiciones de dos elementos purísimos: ricos de posibilidades para conseguir su finalidad. Los cantos gregorianos y popular, en íntima fusión, constituían una fuente inagotable de inspiración para el músico sagrado. Los elementos de nuestro rico folklore descubrieron amplios horizontes hasta entonces desconocidos. Constituiría una injusticia no hacer constar que el verdadero inventor del nuevo género fué el ilustre organista de la Catedral de Vich, Rydo, Luis Romeu. Su estilo, justamente calificado de gregoriano-popular, tiene la gracia especial de permanecer tan estrechamente y de una manera tan imperceptible las dos modalidades, litúrgica y popular, que el más sagaz observador no llega a adivinar dónde empieza la una y dónde termina la otra. Toda su copiosa producción está inspirada en este sentido.

La influencia de Romeu es notoria en la mayoría de compositores de la nueva generación. Quizá ha sido excesivamente imitado. Le ha faltado el sucesor, que imbuido de su sistema, le abriera nuevos horizontes en consonancia con las corrientes modernas sin apartarse del más riguroso diatonicismo. De haber seguido este camino, este género tan nuestro habría arraigado de una manera definitiva y se habría perfeccionado hasta constituir una modalidad característica admirada por los compositores de todos los países.

Abandonada esta tendencia por la mayoría de nuestros compositores, se han buscado orientaciones en los más modernos procedimientos de composición de música profana aplicados al carácter que debe revestir la música litúrgica.

Nuestros músicos de las últimas promociones, influenciados por las corrientes modernas importadas de otras tierras, creen que no deben desearse los moldes de la música antigua para serpir de estudio y de orientación que el canto gregoriano y la polifonía clásica deben formar parte del

cúmulo de conocimientos del músico sagrado, pero que en la composición moderna pueden utilizarse todos los procedimientos de técnica conocidos, sin excluir el cromatismo ni los más atrevidos recursos de sonoridad. Con tal de que todos estos elementos vayan regulados y dirigidos por un ritmo sereno y pausado, la música sagrada podrá fácilmente cumplir su altísima misión aprovechando los progresos del arte de nuestros tiempos.

Hay que confesar que este espíritu de excesiva modernidad es algún tanto perjudicial a algunos de nuestros jóvenes compositores, los cuales, deseosos de acertar el camino que ha de seguir la música figurada en la iglesia, olvidan a menudo el verdadero

carácter que ésta debe tener, que no consiste en halagar los sentidos con la brillantez de bien halladas sonoridades, sino que debe tener por primera y única finalidad elevar la mente y despertar santos afectos en el corazón de los oyentes. Nunca debe actuar de perturbadora. Ante todo la música sagrada debe ser meditación y plegaria.

Inspirado en estos sentimientos el músico bien dotado podrá dar algún día en el camino verdadero, que en el momento presente es aun desconocido a pesar de las muchas tentativas que continuamente se están llevando a cabo en este sentido.

FRANCISCO BALDELLÓ.

El Códice Colonial de Fr. Gregorio Dezuola

Recientemente ha sido publicado en Buenos Aires por el Instituto de Literatura Argentina un libro intitulado "La Música de un Códice Colonial del siglo XVII" en el que su autor, el musicólogo argentino D. Carlos Vega, comenta y transcribe las obras musicales que se hallan, entre otros documentos históricos, en un códice que escribió el misionero español Fr. Gregorio Dezuola, por los años desde 1670 hasta 1709.

Sin otro fin que el de contribuir a la consecución de la más fiel interpretación de la música española del siglo XVII, me permito contradecir algunas de las afirmaciones que hace el Sr. Vega sobre las erratas del códice y presentar las transcripciones a notación moderna de varias de las obras, distintas de las que él expone, apoyándome en las teorías de los maestros polifonistas contemporáneos de dicho Fr. Gregorio.

Fr. Pablo Nassarre, organista, que fué, del convento de San Francisco de Zaragoza, escribió una obra, "Escuela Música" (1724), en la que se encuentran todo género de detalles para la interpretación de las obras musicales del C. Colonial. Da la coincidencia de que los dos religiosos, además de contemporáneos, fueron hermanos en religión (de la V. O. de San Francisco), por lo que es de suponer siguieran la misma escuela de música.

En el presente artículo cito varios textos del libro del Sr. Vega y de cada uno de ellos hago mi comentario. Expongo, a la vez, las fotocopias de algunas de las obras musicales del C. Colonial con las transcripciones que de ellas ha hecho el Sr. Vega tomadas de su libro, y además las transcripciones hechas por el que suscribe.

En la página 42 de su libro, línea 12, dice el Sr. Vega:

"La extensión normal de las voces no parece haberse tenido en cuenta muchas veces. Me inclino a suponer que las cuatro canciones para varias voces no han pasado de un simple gráfico; pasatiempos conventuales, acaso, pues que han echado mano de los intérpretes con el optimismo de quienes no los tienen. En el órgano devieron hallar su realización."

En la música medida antigua, denominada música de órgano, hay ocho tonos que, prescindiendo de sus nombres primitivos, son llamados con su número de orden, y tienen cada uno su escala propia. A estos ocho tonos debemos acudir para interpretar la música polifónica española de los siglos XV, XVI y XVII, tanto religiosa como profana, y no a los tonos o *modos mayor y menor* (este último con sus tres escalas) de nuestra música moderna, como hace el Sr. Vega.

Me atrevo a hacer esta afirmación, porque, además de que los maestros polifonistas españoles, entre ellos el P. Nassarre, nos hablan de estos ocho tonos de la música medida de órgano, aún tratándose de música profana, he encontrado, en un cancionero, detalles interesantísimos que lo demuestran. En el cancionero "Romances del siglo XVII" de la Biblioteca Nacional hay una obra de Compañi cuya letra es: "Ya con la salud de Flori"... que tiene escritas en la parte del *bajo*, folio 76, estas palabras: "Bassus a 3. 1.º tono por cruzado remisso". No cabe duda de que se refiere al primer tono de la música de órgano, pues la obra está escrita, con claves llamadas *altas*, en *sol menor*, con un bemol, el de *si*, en la clave. Las palabras "por cruzado remisso" quieren decir que los autores de las obras de este cancionero practicaban la teoría de las cláusulas *internas* y *remisas* que expone el P. Nassarre, de las que hago mención más adelante.

En la obra de folio 117 del mismo cancionero y también en la parte de *bajo*, que tiene por letra "Mirando está el Rey Fernando la gran ciudad de Sevilla", escribieron un *dos* y lo tacharon, y a continuación se ve escrito: ("1.º"). La obra está en *re menor*, y es un primer tono con claves llamadas *bajas*. Tiene puesto un bemol en el *si*, en la clave, caso muy raro, el único que he visto. Entre los ocho tonos de la música polifónica antigua hay algunos que, cuando está escrita la obra con claves *altas*, deben cantarse, según los polifonistas, una cuarta baja. Por ejemplo: el primer tono que con claves *altas* viene a ser *sol menor*, cantado una 4.ª baja, resulta *re menor*; el 5.º tono que con claves

altas es *fa mayor*, con un bemol en la clave, transportada una 4.^a baja, resulta *do mayor*, etc. Así se explica el que en los cancioneros aparezcan algunas obras como escritas en tesitura más alta que la extensión que pueden tener las voces ejecutantes.

Cuando la voz fundamental de la obra es el *tenor*, como se ve en los madrigales a voces mixtas, las otras partes son para voces femeninas que tienen mayor extensión, y no hay necesidad de transportar. Este caso se da en muchas de las obras de los cancioneros españoles del siglo XVII.

En la obra a dos voces, *tenor y bajo*, núm. 4 del C. Colonial hay un detalle que indica este transporte de la cuarta baja.

Véase la última frase de la primera voz (libro de Vega, pág. 66, tercer pentagrama). En esta frase, dice el Sr. Vega (pág. 68, línea 18), hay una errata que se advierte a simple vista. A mi juicio, no hay ninguna errata, pues lo que fué errata ya lo corrigió el copista del código. El *do*, figura núm. 16, tiene que ser, como lo es, una mínima que vale medio compás de 2/4, y el Sr. Vega la hace semínima de una cuarta parte de compás.

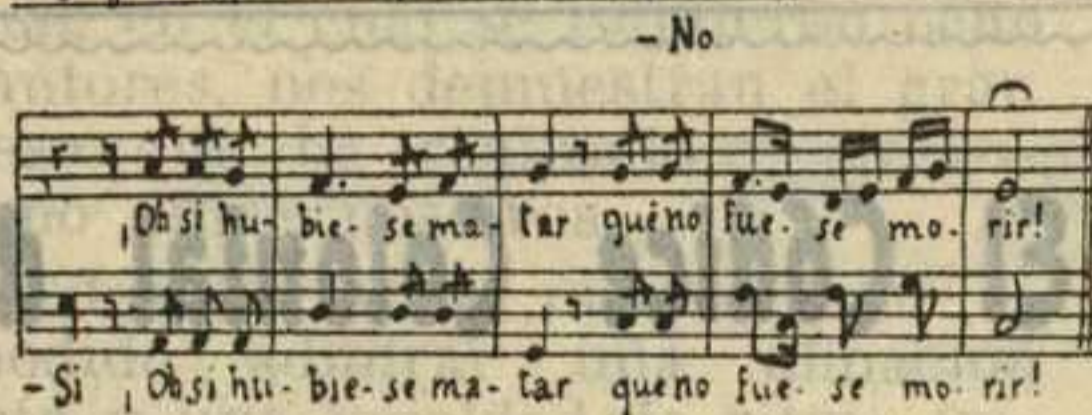
La figura núm. 17 no es nota, no es un *mi*, como transcribe el Sr. Vega, sino un clave de *do en 4.^a línea*. Sin duda el copista se equivocó de línea al escribir el *do* siguiente. En vez de escribirlo en la tercera línea, según la clave del principio del pentagrama, lo escribió en la cuarta, y para corregir la equivocación necesitó cambiar la clave. Véase que ese fragmento melódico, *do do si b. la sol la si b. do la*, se encuentra también en las dos frases anteriores, en clave de *do en tercera*, con las mismas notas de los mismos valores, y con la misma armonización en el bajo, las tres veces. La única diferencia que existe, es que en la frase corregida, tanto el tenor como el bajo, empiezan por dos notas sencillas, para colocar dos sílabas de la letra en el tenor dos *do*, y en el bajo dos *fa*, y en las otras frases, en vez de dos notas sencillas, hay una doble.

El detalle que indica el transporte de la 4.^a baja, es que encima de la primera nota *do* que sigue a la clave de *do en 4.^a*, se lee, como puede verse, esta palabra "sol". A mi juicio, quiere decir que aun habiendo corregido la equivocación con el cambio de clave, como la clave de *do en 4.^a*, no quedó muy clara (casi hay que adivinarla), quiso el copista advertir, con poner la palabra "sol" encima de la nota *do*, que este *do* es unísono con el *sol* del órgano, o sea que la obra se ha de ejecutar una 4.^a baja de como está escrita.

Esta obra es un 5.^o tono con claves altas el *tenor en do en 3.^a* y el *bajo en do en 4.^a* (1), en *fa mayor*, y transportada la 4.^a baja, resulta en *do mayor*.

Tomando las notas de la frase corregida como de *do en 3.^a*, según hace el Sr. Vega, diciendo *mi, mi, re, do, si b., do, re, mi, do*, a la vez que el bajo dice: *fa, fa, si b., fa, si b., do, fa*, resulta antitonal y antiarmónica.

Véase mi transcripción de las dos voces que parece dialogan como si estuvieran en escena, el tenor en clave de sol y el bajo en clave de *fa en cuarta*. Transcritas de esta manera, teniendo en cuenta la distancia de una 8.^a que hay del timbre de la voz de *bajo* al de una voz blanca, no se cruzan las voces. Transportando la obra a *do mayor 4.^a baja*, las dos voces cantan dentro de su extensión respectiva. En el segundo fragmento de la frase, o sobra una sílaba de la letra, o habrán de decirse dos sílabas en la primera nota, dividiendo ésta, en dos.



Línea 32.

"Un sólo bemol, el de *si*, se presenta en la armadura de la clave, ya se trate de *fa mayor*, *re menor* o *sol menor*, con el bemol del *mi* omitido..."

"No se usan aquí otras tonalidades con bemoles, aunque no nos falten pronunciaciones de lo contrario."

Pág. 53, línea 11.

"La canción núm. 15 está en *sol menor*, con *fa sostenido* en todas las notas, cadencias interiores y final de la tónica, y marcha armónica regular; esto no obstante, el bemol de *mi* no aparece en la clave..." "Exactamente lo mismo puede decirse de la núm. 16 que, a despecho de la tonalidad de *sol menor* revelada por la armonía del original, no tiene en la clave sino el bemol de *si*. Los números 10, 13 y 14, que sin duda están en *re menor* con cadencia final a la dominante, no presenta el bemol de *si* en la clave..."

Los ocho tonos de la música de órganos se escribían, todos ellos, o con sólo un bemol en la clave, o sin ninguno. En relación con los tonos de la música moderna, los tonos, diríamos, *menores* de la antigua, tienen un bemol menos. Por ejemplo, el primer tono en claves altas que viene a ser *sol menor* no tiene más que un bemol en la clave, porque en su escala el *mi* es natural. El mismo primer tono en claves bajas, que es *re menor*, cuya escala está representada por todas las teclas blancas desde *re* al *re* de la octava no tienen ningún bemol, el *si* es natural.

Es bemol el *si* en el primer tono en el giro melódico, *la si la*, en el que el *si* es nota de floreo superior y en otros giros, pero no como esencial en la escala.

Ninguna de las obras en *sol menor* que se encuentran en todos los cancioneros que cito más adelante tiene dos bemoles en la clave. Solamente he visto puestos en la clave los dos bemoles, por ser bemoles todos los *si* y todos los *mi* que se encuentran en ella, en la parte de bajo (no en las otras voces) de la obra de J. Dellencina cuya letra empieza: "Ques de ti desconsolado, ques de ti rey de Granada", que se encuentra en el folio LI vto. del Cancionero de Palacio.

Las obras que están escritas en *re menor* no tienen bemol alguno. Un detalle, por cierto muy significativo, es el hecho de que en el código original del Cancionero de Palacio, en la obra del folio LXI cuya letra empieza: "Por mayo era, por mayo, cuando fase las calores", que está en *re menor*, habían escrito bemol en la clave, sin advertirlo, solamente en la parte del bajo, y después lo rasparon. Se distingue perfectamente.

Si en el transcurso de una obra se modulaba a otro tono que requiera bemol, se lo ponían accidentalmente, no en la clave.

Para la colocación de bemoles y *becuadros*, que así llamaban indistintamente a los sostenidos y a los *becuadros*, pues en todos ellos sube el sonido un semitono, se han de tener en cuenta los giros melódicos propios de cada tono, los de los tonos a que se modula y las llamadas cláusulas.

Línea 39.

"El *la mayor* es la única tonalidad del código que requiere sostenidos..."

Ninguno de los ocho tonos de la música de órgano se escribía en *la mayor*. No necesitaban escribir en este tono, puesto que con poca diferencia de tesitura, un grado más bajo, tenían el octavo tono que es *sol mayor*. La canción núm. 6 del C. Colonial a que es refiere el Sr. Vega, está en *la menor*.

Esta melodía es un *tercer tono* que transportado una 4.^a baja resulta en *mi menor*.

La semibreve negra del segundo compás, por ser negra, en compás binario, pierde, según los tratadistas, la cuarta parte del valor que tendría si fuera blanca, y, para completar el compás, hace falta una pausa de semínima, que es la que representa la cuarta parte restada de la semibreve negra. El copista escribió una pausa de mínima, en vez de una de semínima.

Véase la transcripción de la melodía completa: La presento en tono de *la menor*, como está en el original, sin transportarla una 4.^a baja, para que se entienda mejor la explicación que sigue.



La inflexión o modulación del compás 11, en la segunda frase, no se verifica, a mi juicio, a *fa sostenido menor* como opina el Sr. Vega, sino a *fa mayor*, y para esto debe ponerse bemol en el *si* (segunda figura del fragmento *la si b., do fa*); porque lo exige el giro melódico que es de *fa mayor*. La nota *do* no evitaría la 4.^a de tritono entre *si 4-fa*.

Aunque, algunas veces, en el transcurso de las obras, no están colocados estos accidentes, los autores los daban por supuestos. Lo mismo ocurre en las cláusulas. Si es cláusula *intensa*, según lo indique la marcha del bajo, se hace sostenido en la séptima o sen-

(1) La clave alta del *tipte* es la de *sol y a del alto la de *do en 2.^a**

sible, aunque no esté escrito en la obra, y si es cláusula remisa, no.

Tomada esta canción núm. 6 como de la mayor, se habría de suponer muchos sostenidos, incluso en el *mi* sensible de *fa* sostenido menor, que no están indicados en parte alguna, y no debemos violentar las melodías, cuando se pueden transcribir con naturalidad.

Página 46, línea 25.

"En la núm. 15 el clérigo plantea en dos la notación de una página evidentemente ternaria..."

Pág. 82, línea 6.

"...Se observa también aquí la tendencia del amanuense a prolongar las finales..." "...la acentuación de esta melodía es absurda desde la anaerusa hasta las eadencias. En otras páginas pasa igual cosa, pero no con tal exageración. Lo que ocurre aquí simplemente, es que el clérigo ha concebido en dos la anotación de una melodía ternaria. Nótese cómo los acentos caen donde corresponde escribiéndola en 3/4.

Y no hemos hecho otra cosa que reducir la duración de una cadencia interior, 2-3, y de la final, ya hemos dicho que el monje no era un notador hábil".

A mi juicio, esta obra, con carácter marcado de romance popular, resulta mucho mejor en compás binario de 2/4, como está escrita en el original. Lo indica el semicírculo, señal de la breve imperfecta. Lo exige la marcha rítmica de la obra. Además, en compás binario no hay necesidad de alterar el valor de ninguna de las figuras.

Por considerarla de compás ternario, se vió obligado el Sr. V. a disminuir el valor de los dos semibreves del final de la segunda frase y de la semibreve, figura penúltima de la obra. Estas figuras prolongadas que aparecen con frecuencia en las obras del C. Colonial no son erratas cometidas por el monje, como dice el Sr. V., sino que están muy bien indicadas en medio y al final de la obra, como en otras del mismo C. Colonial. Con estas prolongaciones de frases los ejecutantes pueden respirar cómodamente, antes de entrar en la frase siguiente, y esto se hace más necesario si son muchas las veces que se ha de repetir la canción, por constar de muchas estrofas el romance. Además, la acentuación de esta melodía, interpretada como de compás binario, a mi juicio, no es en nada absurda. Solamente una vez no viene la sílaba acentuada de la letra en la parte fuerte del compás, que es en la palabra "detén"; pero esto el pueblo no lo rechaza. En cambio si se toma la obra como de compás ternario, además de no corregirse este inconveniente que presenta la palabra dicha, porque la sílaba *de* se canta con nota más elevada y de más duración que la que corresponde a la sílaba "tén", recae la sílaba acentuada de las palabras *raudales* y *precipitada* en la segunda parte del compás ternario que no es la parte fuerte. Véase mi transcripción de la melodía completa:

Para interpretar fielmente la música antigua, no hemos de encajarla en la cuadratura de la de nuestro siglo, sino que debemos acomodarnos a la manera de ejecutarla que tendrían los antiguos, y esto lo conseguiremos ateniéndonos a las enseñanzas de los maestros polifonistas de la época de los cancioneros, y, sobre todo, respetando la paleografía. Ni hemos de querer ejecutar de la misma manera un mismo giro o diseño melódico que aparece dos o tres veces con algunas variantes, pues con estas variantes se proponían los autores de las obras darles variedad y evitar la monotonía. Además, se ha de aplicar debidamente la letra a la música, y esto no se puede apreciar si se transcribe solamente la melodía, como hace el Sr. V.

En ninguno de los cancioneros que he visto corresponde la letra debajo de la música. Solamente en el de J. Vázquez y en algunas obras del Colonial parece que se corresponden, aunque por lo general sin separación de sílabas. El transcriptor debe acomodar la letra a la música atendiendo a los acentos para que puedan ser ejecutadas las obras.

Pág. 42, L. 36.

En la canción n.º 16, 4.ª pauta, el bemol está duplicado en primer espacio y en quinta línea, no obstante tratarse de clave de *sol*. Es errata indudable, pues nada explica un *fa* bemol en clave."

No es en la cuarta pauta y en clave de *sol*, como puede verse en la fotografía, en donde está duplicado el bemol, sino en la segunda, que es la voz de *Alto*, y está en clave de *do* en 2.ª, en la que es *si* la nota del primer espacio y la de la quinta línea. En la cuarta pauta, que es la que está en clave de *sol*, se puede apreciar que el bemol que habían escrito inadvertidamente, en la quinta línea, está tachado.

En los cancioneros se observa, muchas veces, que el bemol está puesto también en el *si* de la octava, para que lo advierta mejor el ejecutante; pero es un sólo bemol en el tono. Esta duplicación del bemol a la octava se ve también en el núm. 17 del mismo Códice Colonial, que es un Credo. Sin embargo, el bemol de la octava, como se ve en el libro del Sr. Vega, no está colocado en su lugar más que una vez.

Pág. 43, línea 21.

"El compás: Los signos de medida son dos: uno, como el de nuestro compasillo, para la binaria; y otro —semejante a una R manuscrita, grafía posible de un 3— para la ternaria..."

Este signo al que se refiere el señor Vega es el de la proporción sexquiáltera, con relación al compás de compasillo (1).

(1) Los límites de un artículo, aunque sea extenso, no permiten exponer detalladamente todas estas cuestiones.

En mi libro (en preparación) "Escrito his-

No es una *erre* manuscrita, sino la combinación de una C, un 3 y un 2:

o la de un tres y un dos

solamente La C indica que la

breve, es imperfecta y vale

dos semibreves, esto

mismo (también lo indica el 2), y el 3 quiere decir que estas dos semibreves son perfectas y vale cada una de ellas

tres mínimas, tres mínimas.

Tanto con el primer signo como con el segundo, el compás se divide en dos partes *dar* y *alzar*, y cada una de estas dos partes se divide, a su vez, en tres. Es igual al compás de 6/8 de la notación moderna.

ANTONIO MARGELÍ.

Beneficiado-Tenor de la S. I. C. de Madrid.

(Continuará).

tórico del Zortziko y su hallazgo en el Cancionero de Palacio", "Juicio crítico del Cancionero de Barbieri", hago, con la claridad que me es posible y con alguna extensión, un estudio de estas materias tan complicadas que se refieren a la parte rítmica de la música polifónica antigua.

Homenaje a Ravel en San Sebastián

Organizado por el Ateneo Guipuzcoano, se celebró en el Teatro Kursaal el anunciado festival Ravel, al que asistió el ilustre músico francés. Un auditorio muy distinguido llenaba casi todas las localidades. Allí vimos, entre otros, a los maestros Falla, Arbós, Guridi, Bustinduy, Tabuyo, Francés, al pintor Zuloaga y a otros.

La fiesta resultó brillantísima, y Maurice Ravel recibió el homenaje cariñoso y entusiástico del público.

El ilustre músico fué obsequiado después con un banquete por el Ateneo Guipuzcoano.

Nuestra portada.

Enrique Morera

Hace tiempo que RITMO tenía el propósito de dedicar unas líneas —honrando su primera página— al gran compositor, al preclaro artista catalán Enrique Morera. Hoy realizamos nuestro deseo, al fin, poniendo en ello un sincero entusiasmo hacia esta seria personalidad de la música peninsular.

A Morera se le ha catalogado entre los compositores belgas y no hay tal; Morera es un wagneriano dotado de un amplio y comprensivo espíritu moderno en el más elevado sentido de esta palabra. No escribe esperpentos, compone obras artísticas, valiéndose de una técnica de maestro, no de aficionado, como ahora es corriente.

En sus obras dramáticas "Bruniselda" y "Emporium" se delatan —como ha dicho el malogrado Mitjana— la valentía y el brío; rico en ideas, las derrocha con sin igual desinterés; pero no como necio dilapidador que desconoce el valor de lo que derrocha, sino como hombre caudaloso que hace alarde de su poderío, dando a cada cosa el mérito que tiene. Como artista hecho y derecho, conoce a fondo la técnica de su arte, escribe con corrección y elegancia, y su estilo nervioso, sobrio, severo y trabajado sorprende tanto por la claridad como por la sencillez, y naturalmente su música, conseguida por lo general sobre armonías perfectas —pues Morera rehuye los socorridos acordes de séptima disminuída,

tan favorable para encubrir la falta de conocimientos—, resulta sana, robusta y vigorosa.

Tales cualidades resaltan en su abundante producción, particularmente en su trío para piano, violín y violoncello, en su Sonata para violín y piano, en sus hermosas colecciones de Canciones catalanas y en sus Sardanas, de la que la titulada "La santa espina" se ha hecho popular.

"Emporium" —que es su obra maestra— debió estrenarse en aquel fracasado intento de teatro lírico nacional de Berriatúa. Se estrenó en Barcelona en 1902 con el éxito que merece una obra de esta importancia e interés artístico.

Su obra "La noche de San Juan", "La danza de los gnomos" y otras de diversos géneros y estilos completan la personalidad del ilustre compositor catalán, artista de considerable cultura artística y excelente profesor de la "Escuela Municipal de Música" de Barcelona, donde sus actividades pedagógicas han producido un grupo de discípulos que honran al maestro.

Este pequeño homenaje que hoy dedica RITMO al maestro Morera no es más que un anticipo de un estudio extenso que dedicaremos en estas columnas al compositor catalán, una de nuestras figuras más interesantes, que con Pedrell, Albéniz, Granados, Mañén, Pahissa, Lamote de Grignon, Garreta, Millet, Vives y otros, particularmente entre los jóvenes, honran a Cataluña y a España.

En la época más fecunda de su labor poética y musical, y cuando ya había contribuido con buen número de obras a la gloria del arte, los derechos de representación alcanzaban todavía cifra tan irrisoria, que no podían constituir renta suficiente a normalizar una situación pecuniaria perturbada ya de antiguo por deudas abrumadoras. Los editores, por su parte, trocando en grajería su pobreza, pagaban cantidades que hoy parecen ridículas y aun ofensivas al adquirir el derecho para la publicación de las partituras originales y de sus reducciones, en las formas más diversas, cada una de las cuales había de llegar a producir más tarde una verdadera fortuna. Wágner, entre tanto, atormentado por la más angustiosa indigencia, ponía constantemente a prueba el afecto y la adhesión de sus amigos y de sus prosélitos, y pasaba por la humillación de aceptar los subsidios que la generosidad ajena le brindaba, logrando solamente acallar las necesidades cotidianas, sin llegar a verse redimido jamás de la amenaza, perturbadora para un cerebro menos firme, de un mañana desesperado y cruel. Fué precisa la protección inesperada y fortuita de un Rey para determinar el triunfo supremo. La apoteosis de Bayreuth pudo, al fin, convertirse en compensación providencial de las amargas pasadas, trayendo para Wágner el bienestar apetecido y rodeando para siempre su nombre de un nimbo de gloria imperecedera.

Sus obras de tal período marcan inaccesibles cumbres en la historia del teatro lírico; mas su creación, a través de una vida entera de incesante perfeccionamiento, ha sido penosamente preparada en los lejanos días de la adolescencia. La educación musical de Wágner en su niñez; las primeras obras de su juventud, en que pocos acertaron a adivinar la aurora del genio; las circunstancias que rodearon sus esfuerzos creadores, sirviendo de estímulo a su sensibilidad y de acicate a su mente; la diversa suerte trazada por un sino fatal a tales invenciones, que, tras ser en su origen mal comprendidas y peor juzgadas, llegaron unas a quedar destruidas, otras a desaparecer ignoradas, todas a yacer en perpetuo olvido; estos elementos críticos, esenciales, cuando aparecen relacionados con la formación y desarrollo de un gran artista, han tenido que ser, hasta hace bien poco, forzosamente mal conocidos, no sólo por la carencia de documentos fidedignos relativos a una época en que nada hacía presumir la

Las primeras obras de Ricardo Wagner (1)

La extensa autobiografía del compositor de Parsifal, publicada en fecha aún reciente, y su copiosísima correspondencia, ya conocida, al menos en parte, desde época más remota, nos revelan con la viveza de la impresión directamente sentida, y con la minuciosidad de la narración diariamente dictada, los obstáculos de todo orden que constantemente se alzaron ante sus pasos y amenazaron el desenvolvimiento de su genio. Ricar-

do Wágner estuvo predestinado desde su nacimiento a una lucha sin tregua. La pobreza de su niñez, la miseria de su adolescencia, la angustiosa estrechez de que sólo se vió redimido en sus últimos años, amargaron por igual el período de su educación escolástica y de su producción artística con tan insistente crueldad, que puede ser reputado por verdadero milagro de un pensamiento y de una voluntad prepotentes el esfuerzo que alcanzó a vencer todo linaje de contrariedades y a impedir que perecieran, agostadas o esterilizadas, sus facultades creadoras.

(1) Por el interés que tiene esta nota crítica del llorado Manrique de Lara, publicada hace unos años, la reproducimos hoy aquí.

futura grandeza del nombre de Wágner, sino también por la dificultad insuperable de conocer y manejar las rarísimas ediciones contemporáneas de las obras publicadas en remotas fechas, o los originales autógrafos o copias manuscritas de las composiciones que no llegaron nunca a ser grabadas.

La casa Breitkopf y Haertel, de Léipzig, tan ligada durante más de un siglo a la difusión del arte musical, ha emprendido la publicación de las *Obras completas de Ricardo Wágner* en una magnífica edición, digno complemento de las que, siendo sus precedentes, abarcan casi en su totalidad la historia musical de Europa en la Edad Moderna.

Los volúmenes que han aparecido hasta ahora son cuatro. El primero contiene un fragmento dramático dispuesto ya para voces y orquesta, correspondiente a una obra dramática inacabada, *La boda* (Die Hochzeit), y compuesto en Wurzburg cuando Wágner no había cumplido todavía veinte años. El segundo volumen abarca la totalidad de otra ópera de juventud, compuesta en el mismo año de 1833, que el fragmento antes citado. La partitura de *Las hadas* (Die Feen), durante la vida entera de su autor ha permanecido desconocida, y sólo algunos años después de su muerte la iniciativa del admirable director Hermann Levi, haciéndola representar en el Hoftheater, de Munich, la incorporó al repertorio wagneriano. Los otros dos volúmenes publicados comprenden una larga serie de composiciones monódicas y corales. Unas tienen acompañamiento de piano, entre ellas las siete composiciones para el *Fausto*, de Goethe; la melodía *Der zinnenbaum* (El abete),

sobre una poesía de Schenerlein; las seis romanzas escritas en París sobre letras francesas; el *Saludo* al Rey Federico Augusto de Sajonia; los cinco célebres poemas de Matilde Wefendonch. Otras aparecen con acompañamiento orquestal, como las adiciones hechas por Wágner para determinadas arias en representaciones del *Vampiro*, de Marschner; de la *Norma*, de Bellini, y de *María, Max y Miguel*, de Blum.

Entre las ocho composiciones corales hay algunas a voces solas. Otra, la conocidísima escena bíblica *La cena de los apóstoles*, sólo en su comienzo está privada de la colaboración orquestal. Las demás la exigen en todo su desarrollo, siendo entre ellas la más extensa la *cantata de Año Nuevo*, que comprende 53 páginas de partitura, y la más sorprendente por su estilo opuesto totalmente a cuanto de Wágner conocemos, el coro escrito sobre palabras de Dumersan para el *vaudeville* francés *La Descente de la Courtille*.

Esta enumeración sumaria basta para que pueda ser advertida la importancia que la nueva publicación tiene para cuantos dediquen su actividad a los estudios wagnerianos. En fecha próxima se anuncia la aparición de la serie completa de oberturas y obras puramente instrumentales independientes de toda vida escénica. Mas con lo que ya conocemos hay elementos bastantes para emprender una investigación crítica e histórica que persiga desde su origen el desarrollo del estilo en las primeras obras del genial compositor y depure los elementos con que a su formación ha contribuido la labor inmortal de gloriosos predecesores.

MANUEL MANRIQUE DE LARA.

El caso Mussolini en música

Con el título de "La gran duda pedagógica" y el subtítulo "Un ensayo curioso en Italia", el eminente crítico Adolfo Salazar ha publicado en *El Sol* de Madrid un precioso trabajo como todos los suyos.

Se pregunta en dicho artículo si una de las causas de la actual superproducción y de la calidad inferior de esta superproducción consiste en la dirección equivocada que se ha dado a la enseñanza, ya que no se ha atendido debidamente al "aficionado", y afirma muy justamente que en España, como en otros países, el

sistema pedagógico de la técnica por la técnica ha producido un resultado nefasto. En suma, preténdese crear una cultura musical que hoy no existe.

Para ello, y según mi criterio, precisa que esta cultura sea iniciada en la escuela primaria, que es en donde deben iniciarse todas las culturas, y de forma que permita fomentar el amor al divino arte y hacer al pueblo músico, que no lo es, y enseñarle a cantar, que no sabe; que se organice la enseñanza del aficionado, objetiva y subjetivamente, con métodos ade-

cuados, cultivando la afición, procurándole una capacidad de comprensión no ya sólo como actuante, más aún, como auditor inteligente y preparado para substituir al público de hoy, "asiduo concurrente"; articular la enseñanza técnica con severa selección en el alumnado, que no permita profesionales mediocres que producen un arte deleznable y que estorban a los profesionales de categoría; esta selección deberá ser más severa en el profesorado, para lo cual tendrá que eliminarse al inepto y evitar así su funesta actuación.

Destruir los absurdos textos, ya que no es bastante el que un profesor —nombrado muchas veces indebidamente, muchísimas—, por su omnímoda y libérrima voluntad imponga una obra de texto por el solo mero hecho de ser él su autor, gozando de este modo de una inmunidad e impunidad incomprensibles.

Precisa se controle no solamente si la obra de texto llena las funciones pedagógicas a que está destinada, sino hasta el precio que deba venderse, ejerciendo de esta manera una tutela en los intereses morales y materiales del alumno, al cual debe dársele todas las facilidades y garantías.

No, la didáctica no debe ser un negocio particular de uno o varios señores; debe ser organizada ampliamente, y, sobre todo, asequible a las más modestas fortunas.

Es más: en el solfeo, que es la asignatura más importante, porque es la que hace músicos y también la que los deshace, debiera llegarse al texto único, confeccionando "el método nacional" entre los más eminentes maestros españoles, utilizando para ello nuestra maravillosa colección de cantos populares.

Claro está que para transformar el actual estado de cosas, precisa una absoluta independencia en pugna con los "intereses creados" y la "fuerza de los hechos consumados", que en ningún caso puede legitimar la arbitrariedad, independencia, que permita no doblegarse ante ningún interés particular, pues de lo contrario nos sumergiremos en la impotencia y continuarán siendo algunos centros de enseñanza verdaderos asilos de desválidos.

El ilustre crítico señor Salazar también cita en su artículo, entre los nuevos trabajos de renovación y ensayos pedagógicos, el nombramiento de profesor de violín en la Academia Juvenil de Música de Roma, recaído, a instigación de Mussolini, en un violinista de doce años, Willi Cornides; la revista norteamericana, en

donde lee el señor Salazar la noticia, encomia el buen resultado del ensayo. No sé la preparación que pueda tener el muchacho, pero de todos modos auguro un fracaso total. Cuando Mussolini va, aquí ya hay quien está de vuelta y está descansando.

Y no es que yo sea enemigo de la idea, puesto que la tengo ensayada ya hace años, y recientemente en mis escritos la recomiendo por su eficacia, pero únicamente como medio educativo y no como un fin pedagógico.

Como medio de averiguar el profesor si han sido aprovechadas por el alumno sus enseñanzas, y, al mismo tiempo, para ir enseñando a enseñar al discípulo, pero siempre bajo la gestión y dirección del maestro,

que irá encauzando sabiamente esta práctica. Pero de esto a nombrar porque sí profesor a un niño de doce años, media un abismo.

Ahora bien, pudiera ser que la intención de Mussolini fuere más aviesa de lo que a simple vista parece: es muy posible que crea poder decir, pasado algún tiempo, a sus profesores: ahí tenéis a un niño que sin preparación alguna, sin haber terminado quizá sus estudios, sin ninguna experiencia, ha obtenido en sus discípulos iguales o parecidos resultados a los vuestros, pretendiendo así darles una aplastante lección, con lo cual resultaría el duce ser un humorista formidable y de una sangrienta y cruel ironía.

JOSÉ SALVADOR MARTÍ.

Una admirable institución de cultura musical

La Biblioteca Municipal Circulante.

Una razonada moción elevada al Ayuntamiento de Madrid por Víctor Espinós, acogida con entusiasmo por la Corporación municipal, fué la base para la creación de la Biblioteca Circulante Musical, en pleno desarrollo actualmente.

No es bien conocida toda la extensión del servicio municipal de la Biblioteca Circulante. La creciente importancia de la Biblioteca municipal circulante y las ampliaciones de que está siendo objeto nos determinan a dedicarla estas líneas, pues que se trata de una institución que no es tan sólo índice de las constantes atenciones dedicadas por nuestro Concejo a todo aquello que contribuye al mejoramiento cultural de sus administrados, sino que también, por modo especialísimo, pone de manifiesto la fina sensibilidad y las ansias de cultura de las clases humildes a quienes más directamente aprovechan los servicios municipales de esta índole.

Por lo expresado, podemos asegurar que la Biblioteca municipal circulante y sus anejos complementarios de reciente creación, los sostiene y fomenta el Ayuntamiento; pero se acrecientan, se mantienen en constante tensión emocional, se elevan en importancia "pro cultura", por la acción del mismo público, que presta a la institución el apoyo de su interés y el agradecimiento de su concurrencia.

No puede silenciarse sin pecar de

ingratitude la benemérita labor del ilustre crítico Víctor Espinós al frente de la organización de tan complejos servicios. Nos consta el entusiasmo de este funcionario, que no cesa de poner a contribución forzada su actividad para conseguir la máxima perfección posible en su elevado cometido, aunque recompensado —según propia manifestación— por haber encontrado en este trabajo la felicidad espiritual. Vibran, pues, al unísono el desvelo del director, el apoyo decidido y constante de la Corporación y la respuesta grata y estimulante de los que se sirven y benefician de tan notable dependencia municipal.

Como dato informativo de positivo interés debemos consignar que dicha Biblioteca puede ser aprovechada por cualquier persona, mediante el simple requisito de adquisición de una tarjeta de lector, a cuyo efecto deberá acreditar su personalidad y garantizar la devolución y conservación en buen estado del libro que le sea prestado, por medio del contrato de inquilinato o, en su defecto, mediante prestación de fianza personal de un vecino de Madrid, industrial o persona que ofrezca la garantía de la mínima solvencia exigible para este caso. No debe olvidarse que los libros, textos, tratados y demás elementos que esta institución pone al alcance del público alcanzan en ocasiones un crecido valor y que pertenecen al acervo común. Los incalculables beneficios que reportan a los necesitados y la extraordinaria ayuda

que prestan a los investigadores, contrapesan las inevitables molestias, que se traducen en extraordinarias facilidades.

Hemos podido conseguir unas referencias estadísticas acerca del número y condición de los beneficiarios de esta Biblioteca, que son innumerables y de variadísimas condiciones y edades. Desde el modesto lector, que busca en la literatura el reposo espiritual necesario después de la fatigosa jornada de trabajo, hasta el ilustre investigador musical, que necesita completar sus datos, o el artista consagrado, que acrece sus conocimientos. A cargo de esta institución están, asimismo, las bibliotecas populares de los parques, y el suministro de juguetes a los niños que concurren a los mismos. Pero debemos hacer resaltar uno de los servicios más importantes que comprende la organización.

Uno de los casos en que la necesidad se manifiesta más patente, es el de los jóvenes de familias humildes que encuentran como obstáculo insuperable para sus estudios la dificultad de adquisición de libros de texto, por su elevado precio. Esta dificultad no es fácilmente subsanable con la asistencia a la bibliotecas ordinarias, procedimiento menos eficiente, y, en ocasiones múltiples, fatigoso hasta el extremo de desanimar al estudiante.

A reparar esta deficiencia acude el Municipio por medio de su biblioteca circulante, prestando a los estudiantes modestos los elementos didácticos precisos para la consecución de sus anhelos de cultura. Y como muestra de los excelentes resultados que el método proporciona, diremos que en los finales de curso, casi todos los jóvenes usuarios acuden jubilosos a enseñar al director de la Biblioteca las notas conseguidas en los exámenes, que, por regla general, son meritísimas. Consignaremos unos nombres, elegidos al azar, como comprobación de nuestro aserto: José María Escudero ha alcanzado en un curso nota de sobresaliente en todas las asignaturas, dos de ellos con matrícula de honor. La señorita María del Pilar Álvarez ha conseguido diez sobresalientes y un primer premio, haciendo el grado de bachiller en dos años. Julio Medina, dos matrículas de honor, un sobresaliente y tres notables.

Como los consignados, podríamos citar una extensa relación de casos. Tanto es así, que existe una iniciativa municipal para crear dos premios anuales a los alumnos que es-

tudian con los libros que les presta la Biblioteca circulante.

Si gran importancia alcanzan los diferentes cometidos que cumple a maravilla la organización que nos ocupa, es justo señalar el extraordinario relieve que las cuestiones musicales ofrecen, por la cuantía de elementos de que dispone. Así, vemos cómo se facilitan partituras de todas clases, obras didácticas y de consulta, toda la colección de textos vigentes en el Conservatorio, desde el Pinilla hasta el tratado de orquesta de Pinisky Korsakof. Partituras de bolsillo, tratados de estética, y, finalmente, el copioso legado recientemente recibido, que comprende muy interesantes muestras de folklore español y extranjero, que coleccionó don Sebastián de Borbón, juntamente con autógrafos valiosísimos de la misma y diferentes procedencias. Tan copiosa y completa colección musical, la estudian, con frecuencia, artistas tan eminentes como Zabaleta, el prodigioso arpista; Rafael Martínez, Enrique Iniesta y otros muchos. Y en contraposición con tan prestigiosos nombres, pero como una de las notas más simpáticas en la heterogeneidad de asistentes, vemos al "cojo de la bandurria", músico popular y callejero, que con el natural esfuerzo impuesto por su defecto físico, sube trabajosamente la escalera del local donde se halla instalada la biblioteca y requiere al benemérito Espinós: "Maestro, ¿tiene usted alguna obrita nueva que "me vaya bien"? Esta, y múltiples peticiones parecidas, las atiende en el acto y con todo cariño el digno bibliotecario.

Una de las condiciones más preciadas que se han recibido de este departamento municipal, es una guitarra, regalada por el coloso de tan españolísimo instrumento, Andrés Segovia. Y una de las consecuencias más inmediatas de su donativo, tuvo lugar hace tiempo, concretada en un caso que no podemos dejar en silencio.

Asistía con frecuencia a la biblioteca un muchacho, casi un niño, hijo de un modesto peón caminero, pensionado por la Diputación provincial de Avila, para estudiar en Madrid el divino arte euterpiano. Un día solicitó la atención del maestro Espinós al objeto de hacerle conocer una transcripción que había hecho de un minuetto de "Bach". Como pidiese una guitarra para ejecutar su trabajo, el maestro le dijo: "Mira, mientras yo sigo la partitura original, tú vas a tocar la transcripción nada menos que en una guitarra de Andrés Se-

govia". Hízose como dijo, y al final no podía Espinós contener su entusiasmo. El joven era un maravilloso guitarrista y un músico extraordinario. Desde entonces no le falta protección decidida y facilidades sin tasa para seguir su carrera, y en breve el nombre de Pedro Moreno Gómez figurará entre los más afamados concertistas.

Como el caso referido y otros muchos hacían sentir una necesidad de ampliación, decidióse Espinós a estudiar la forma de facilitar instrumental a los modestos y entusiastas músicos que se valen de la Biblioteca para sus trabajos. Y esta notable iniciativa tiene ya realidad. Desde primeros del mes de octubre se prestarán instrumentos musicales a aquellos solicitantes cuyos medios de fortuna les imposibiliten la práctica de su vocación. En principio, el Consejo no desembolsa cantidad alguna para estas atenciones. Cuenta con bastantes donativos de instrumental de todas clases, que permiten la implantación inmediata del servicio. Sería poco generoso no dar publicidad a los nombres de algunos de ellos, por si, además, sirve de acicate para que las donaciones se multipliquen. Nuestra Asociación de la Prensa ha regalado un violonchello "tres cuartos". La Academia de Bellas Artes dos conjuntos de cuerda, uno de pulso y púa —laúd, guitarra y bandurria—, y otro de arco —violín, viola y violonchelo—. El Conservatorio de Madrid, no contando en su presupuesto con cantidad para esta buena obra, ha iniciado una colecta entre profesores de su claustro para aportar también su donativo. Las Orquestas Sinfónica y Filarmónica, Unión Musical Española, la Asociación de Cultura Musical, Círculo de Bellas Artes.

Es de suponer que otros Círculos y entidades llamados a hacerlo, acudan en breve a completar esta nueva "instrumentoteca" circulante, que tantos beneficios reportará a las clases menesterosas.

Una colección sin par, de gran valor bibliográfico y notabilísimo interés, se conserva —y se acrecienta— constantemente en esa Biblioteca. Se trata de todos los comentarios musicales a que ha dado lugar la magna creación del genio de nuestras letras, y es un españolísimo homenaje a Cervantes, cuya obra inmortal ha inspirado a tantos músicos. La más antigua conocida es la "Ouverture burlesque du Quichotte", original de Telemann. Mencionaremos las obras más salientes, todas las cuales se encuen-

tran en la colección municipal, además de la referida.

"Sancho Pança, dans son "isle" (en la expresión ortográfica arcaica), del creador de la ópera cómica francesa, Philidor. "The comical history of Don Quichotte", de Henri Pursein; las obras de los mencionados Telemann y Purcell, de Paisiello, Salieri, Mercadante, Venna, Boismortier, Corbois, Renaud, Masenet, Chapí, Macfarren, Minkous, Dalcroze, Mazzucatto, Kienzl, Rivier, Tourne-mire, Esplá, Rispo, Conti, Caldara, Manuel García, Barrera, San José, Strauss, Da Silva, Antón Rubinstein, Emilio Serrano, Philidor, Hervé, Beer Walbrunn y otras que se están copiando o fotografiando en distintas bibliotecas del extranjero con el mismo fin, ya que Espinós ha logrado encontrar cerca de ciento cincuenta obras musicales, de muy diverso carácter y tendencia, inspiradas en el "Quijote", unas escénicas —óperas y óperas bufas, bailetes, pantomimas— y otras instrumentales, ya sinfónicas, ya de cámara, poemas y piezas que podrían denominarse de arte menor.

Las realizaciones musicales del Quijote desde Telemann en Alemania y Henri Purcell en Inglaterra, que fueron los primeros compositores que utilizaron la novela de Cervantes como estímulo para su inspiración. Otros muchos les siguieron desde pocos años después de la muerte de Cervantes hasta ahora mismo, en el que el francés Juan Rivier escribe una "Obertura para Don Quijote". Muchas partituras inspiradas en el libro inmortal figuran ya —como hemos consignado— en la colección que Víctor Espinós está formando en la biblioteca que dirige en el Ayuntamiento.

Músicos como Mendelssohn con sus "Bodas de Camachos"; Caldara, con su "Don Quijote en casa de los duques"; Conti, con "Las desdichas de Cardenio"; Philidor, "Sancho en su insula", y el "Retablo de Maese Pedro" en Manuel de Falla.

Para aumentar esta colección mantiene Espinós correspondencia con todos los países, labor ímproba que lleva personalmente en cinco idiomas una distinguida e inteligente hija del maestro.

Hasta el ministerio de Estado se ha interesado en este asunto, dirigiéndose en carta circular a todos los representantes de España en el extranjero solicitando noticias de hallazgos de obras musicales inspirados en el Quijote.

Las donaciones particulares de par-

tituras, instrumentos y libros de literatura musical con destino a esta gran obra de Víctor Espinós aumentan considerablemente.

Don Alfonso de Borbón y de Borbón Braganza, ex infante de España, ha hecho a la Biblioteca Musical Circulante que sostiene el Ayuntamiento un espléndido donativo.

Trátase de la interesantísima colección de partituras que poseía el infante D. Sebastián Gabriel, padre del donante. La mayor parte de estas obras son de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

De sus más gloriosos maestros de entonces —Rossini, Bellini, Donizetti— hay abundantes muestras en los 900 volúmenes de la donación. También las hay de maestros españoles tan afamados como Carnicer, Andreu y otros.

Parejo al valor musical de esta colección es el bibliográfico. Las encuadernaciones son, por lo general, riquísimas.

También la acompaña un curioso

instrumento que podría llamarse "guitarra-lira", ya que junto a las características sonoras de aquél ofrece en su caja sonora la forma de ésta.

Espinós se propone estudiar detenidamente todos los volúmenes donados, en los que quizá se encuentren curiosos datos para la historia del divino arte.

La biblioteca grafomónica —ya importante— con destino a las escuelas municipales es otro de los proyectos de Espinós, auxiliado con un aparato de proyección para ejemplos musicales, anécdotas, etc.

Esta es, a grandes rasgos, una muestra de la enorme labor que nuestro querido amigo, el insigne escritor Víctor Espinós, realiza calladamente con voluntad e inteligencia dignas del elogio público en favor de las clases madrileñas necesitadas y de la cultura musical popular, con un sentido artístico-social que bien merece una recompensa y el apoyo que le presta nuestra Corporación municipal.

DOS COMPOSICIONES

(A Emilio Cotarelo)

El cual me escribe:

«Mi antiguo y siempre admirado D. Pedro: ¡Qué alegría más verdadera me ha causado la última carta de usted! Dios le conserve muchos años la salud, para consuelo de su buena familia y contento de los suyos, especialmente de los de por acá, que probablemente no le verán ya algunos (yo entre ellos), por defecto no de usted. He recibido con placer las dos piezas de música de su composición, aspecto que yo no conocía de su grandísimo talento y lozana imaginación. Inmediatamente nos la hizo oír D. José Subirá, que es un formidable pianista y viene con frecuencia a mi casa. Me han parecido muy hermosas, y una de ellas con marcado sabor español norteño (como de Bilbao, Navarra o cosa así). El *Nocturno* es más vago y misterioso, más alemán, a mi juicio.

Una nietecita mía, que ya araña el piano (*datilea*, diría Chávarri), las está tocando, pues, por dicha, no tienen mucha dificultad de ejecución. Son para principiantes.»

El *Nocturno*, mi primera composición sería, se lo dediqué a mi hija, con su retrato, cuando mis *Bodas de Plata* (hemos celebrado las de *Rubí*, 40 años), así como dediqué a mi esposa, ideal, una de mis numerosas (y no malas) *Tandas de Valses*, una de las cuales comenté precisamente, mientras las tocaba yo (en casa

de mis padres y en un piano que se teclera en el *Liceo de Mugica*), un amigo médico del pueblo de mi apellido (sin acento), compañero en la «pensión» madrileña, que pasó a Bilbao, en la cual moró, aquí, Gayarre. Llamábase Gregorio Bengoechea, de Meñaca (Vizcaya).

Hallábame solito en mi gabinete de *Bilbao la Vieja*, cuyo ambiente pinté hace poco, con regocijo de mi sobrino, el doctor Bilbao, apreciadísimo, según Cotarelo. Encontrábame en un estado de depresión grande (que al fin me forzó a abandonar mi pueblo) Y fué saliendo el *Nocturno*, mientras leía esta poesía, que debe recitarse bien:

«Tiende la noche su manto de estrellas sembrado,
Muere en el prado, en las fuentes, el aura al pasar,
Blando entre vagas visiones el sueño desciende,
Plácida tiende su plata la luna en el mar.

Suena lejana feble campana,
Dulce el sonido de paz nos convida a dormir,
Sólo entre tanto corre mi llanto,
No hay más gemido en la tierra que mi hondo gemir.
Sólo en la noche se eleva mi triste lamento,
Que el eco del monte repite, turbando la paz,
Sólo a la noche el secreto del alma confío
Y un nombre al murmullo del río entrego y al viento

[fugaz.
¡Ay! Es tu nombre, celeste belleza que adoro,
Tu nombre que encierra el tesoro del cielo y la tierra
[a la par.
Nombre que pued'n llevar los arcángeles mismos,
Y sólo a los altos abismos entrego del cielo y del mar.»

La poesía es de la *Invitación al Vals* de Weber. Háganme ustedes el favor de decir si cuadra mejor a esa música que a la mía. (No recuerdo de quién es.) La mía es de un *tetricismo* y romanticismo de mi época, de allá hace unos cincuenta

años (y que parece volver). Acaso sea, con mi *Lied* alemán, mi composición mejor, salida de lo más íntimo del corazón. Un violinista italiano, de Turín, de un cuarteto excelente de Flims (Suiza) lo tocaba portentosamente. El público aplaudía y yo me ocultaba. El director de la sección fonográfica de la Biblioteca Nacional de Berlín me la hizo tocar al piano, recitando horriblemente una española de origen alemán. La parte de piano resultó bien; pero se destrozó el disco por culpa de la señorita, poco sería.

En la Radio de Berlín lo interpretaron con violín. Estaba yo en Luckewaralde, en casa de mi hija. Desconocía el programa, y me quedé sin oírlo. Pero los parientes del piso superior lo escucharon, y el hijo me pidió un ejemplar, encantado de la pieza.

El hermano de la célebre cantante Haggren-Waag (del Real berlinés antaño, amigo de mi íntimo barítono Schmanz), sueco, me escribió una carta ponderándomela, y diciendo, como Cotarelo, que es pintiparada para principiantes.

Años y años la tuve olvidada, y ni siquiera la toqué, en Bayreuth, en 1896, al director futuro de la *Revista Musical*, quien me sorprendió con mi arreglo de la *Lamentación de Ledesma*.

En mi jubileo veinticinco la resucité, quedando absorto de lo lindamente que sonaba en el violín, tocado por un alumno, Ehrenheim, primer violinista, berlinés, de una orquesta de Magdeburgo, adonde solía ir en una motocicleta. Seguramente fué él quien la tocó en la Radio, repitiéndola a poco, según me dijeron. En verdad estoy orgulloso de él.

Conservo un programa suyo para un concierto en mi casa, en el cumpleaños 75, de él y su futura, con violín, violonchelo, piano y laúd, en que tocarían la *Appassionata* de Beethoven; *La húngara*, de Arriaga, un concierto de Paganini, un solo de violín en una cuerda, de Bach; un concierto de piano de Mozart, el adagio del concierto de violonchelo de Haydn, las *Variaciones rococo*, de Tschaikowsky, dos sonatas de Paganini, mi *Nocturno*, con violonchelo, y la *Sonata Dante*, de Liszt. Enfermó el padre, y no se lo pudo ejecutar, dejándonos chasqueados, pues era un portento.

La segunda edición llevaba la poesía, difícil de recitar.

Leyendo un tomo de poesías alemanas de mi alumno el barón de Taube, un *Frescales*, dí con una que me petó, e hice el *Lied*, que dediqué a Lola Antón de Padilla, cuya efigie tenía la primera edición, de *Caballero de la Rosa*, que estrenó en el Real berlinés, ante Strauss, deliciosamente, y de cuya obra hice dos críticas.

Llevólo a una posesión bávara del marqués de Elduayen, donde estaba la Dahusen, gran cantante, conocidísima en Madrid y Buenos Aires. Una ínsula Bara-

taria, como escribí a la infanta doña Paz. Era en la época más crítica de la gazuza, a fines de la guerra. Carlota estaba estudiando el papel de *Eva*, en *Maestros Cantores*, con su esposo Chad. Yo diccionaseaba en una casucha, solito, como un anacoreta.

Ambos artistas motejaron el final, breve y fuerte. Preguntáronme el motivo, y díjelos que porque me ponían nervioso los finales liederistas largos, a no ser como uno de Straus, en que el compositor acompañaba a un barítono amigo suyo, a la Sala de Beethoven haciendo unos volatines en vascuence por todo el teclado de lo cual él mismo se reía guasonamente. Y me obligaron a hacer el final de la segunda edición, en la cual estropearon el retrato de Lola, con su aplauso. Mi sobrina Margot, de Bruselas, lo canta divinamente, con magnífica voz. Y su prima Georgette, de allí, dedicada al canto, lo interpreta asaz bien, por más que le haya instruído en su interpretación, Corrigiólo Galban, ruso, profesor de canto, así como la *Lamentación*, que canta Margot magistralmente.

Es de lo más fino que he compuesto.

P. DE MÚGICA.

Sanatorio Horneg, 26-8-32.

Necrología

Abelardo Bretón.

Ha fallecido en Madrid el profesor de armonía del Conservatorio y notable compositor Abelardo Bretón, hijo del ilustre autor de "La Verbena de la Paloma."

Abelardo Bretón y Mathéu muere en plena juventud, pues nació en mayo de 1887. Era natural de Madrid y fué discípulo de su padre, ingresando después en el Conservatorio madrileño. En 1918 obtuvo, por oposición, la cátedra de Armonía, que en la actualidad desempeñaba en ese centro de enseñanza.

Como compositor había producido varias obras de carácter sinfónico, estrenadas en las orquestas madrileñas; alguna obra teatral que queda inédita, y, últimamente, una zarzuela, que mereció el premio del duque del infantado, con colaboración del señor Ruiz Morcuende. Se titulaba la obra "El amor ronda en Palacio", y fué objeto de una acogida calurosa.

El entierro del llorado amigo constituyó una sentida manifestación de duelo.

Reciba su atribulada familia nuestro pésame por tan irreparable pérdida.

CURIOSIDADES

Música del éter

Alemania tiene en la música posición preponderante en el mundo, no sólo porque cuenta con numerosos y eminentes compositores, sino porque también participa notablemente en el desarrollo y construcción de instrumentos de música, pues siempre ha habido en Alemania célebres constructores cuyos instrumentos tienen fama mundial. No se limitaban a fabricar mecánica y rutinariamente según modelos y reglas establecidas, sino que han inventado y creado nuevos instrumentos. De los pocos y relativamente sencillos instrumentos del principio de la Edad Media se ha formado la orquesta moderna, tan rica en combinaciones de sonidos, armonías y melodías, y esa transformación se ha realizado con la muy importante colaboración y a veces con las innovaciones de los constructores de instrumentos alemanes.

Ahora nos encontramos en una época de transición y han aparecido nuevos instrumentos que pueden clasificarse en un grupo especial como instrumentos de éter. Estas son las ondas eléctricas, aprovechadas hoy en la telegrafía y telefonía sin hilos y en la radio. La física las considera como vibraciones de una substancia imponderable que llena y penetra todo en el espacio y designada con el nombre de éter. Aunque el principio sea discutido o puesto en duda por algunos físicos, en general se considera como probada la existencia del éter para explicar la propagación de las ondas. Las vibraciones eléctricas se producen por cualquier número de vibraciones. Si se emplean números de vibraciones muy bajos, nuestro nervio acústico se halla excitado de modo que estas vibraciones nos impresionan como sonido. Tan pronto que se atraviesa el límite de vibraciones impresionando sonidos, el cual está entre 20 hasta 16.000 vibraciones por segundo, nuestro nervio acústico descansa.

Y precisamente en el hecho fisiológico de que nuestro nervio acústico reacciona a cierto número de vibraciones de las ondas del éter se funda la música de ondas de éter. Para obtenerla no hay más que construir instrumentos que emitan ondas del número de vibraciones indicado. También nuestros antiguos constructores de instrumentos de música producían vibraciones incluídas dentro del límite indicado y cada instrumento tenía su sonido especial, pero con los instrumentos de ondas de éter nos ha sido posible obtener nuevos efectos de sonido y además producir un nuevo tono dulce y acariciador desconocido hasta ahora. Además, tienen la ventaja de que se puede regular con ellos exactamente el número de vibraciones.

Como innovador en la construcción de instrumentos musicales de ondas de éter hay que citar al maestro de escuela alemán Jörg Mager. Según lo que hemos dicho antes es evidente que el instrumento musical de ondas de éter no es sino un emisor de radio

que sólo emite vibraciones que impresionan nuestro nervio acústico y para obtener música hay que sintonizar exactamente los sonidos y el que toca el instrumento ha de estar en condición de producir según quiera tonos bajos, altos o medianos. Esto no es muy fácil y los emisores de radio tropiezan en este sentido con dificultades, pero Mager ha inventado mecanismos semejantes a los antiguos y ya conocidos de los músicos. Por lo tanto, el músico no necesita trabajar como electrotécnico o ingeniero de radio y no tiene más que recorrer con la mano un teclado que ya conoce para obtener sonidos producidos por las ondas del éter. El primer instrumento que construyó Mager ha sido el esférico; también ha construído un órgano sin ningún tubo que en realidad es un emisor eléctrico que da sonidos iguales a los del órgano; ha obtenido por medio de las ondas del éter sonidos de campana sin necesidad de campana.

Pero especialmente se ha ocupado con éxito de la construcción de instrumentos musicales de ondas de éter el ingeniero *Dr. Federico Trautwein*, pues ha hecho minuciosas investigaciones científicas sobre el origen del timbre, cualidad que caracteriza cada instrumento y permite distinguir si el do o re o cualquier otro tono es de un violín, flauta, piano o instrumento de viento. El Dr. Trautwein ha encontrado que el timbre del instrumento resulta de la vibración fundamental de los sonidos y de otras vibraciones que designa con el nombre de *tonoformantes*. Como resultado de sus investigaciones resultó el *Trautonium*, instrumento de ondas de éter que permite agregar al tono fundamental las tonoformantes y obtener de esa manera una enorme cantidad de matizaciones del sonido. Para combinar el tono fundamental con las tonoformantes y el Trautonium suena de diferente manera; primero suena como flauta y dando una vuelta al botón el sonido parece ser de violín; otra vuelta y el sonido es de violoncelo; nueva vuelta y se oye el bajo, contrabajo, clarinete, etc., según el número de vueltas, etc., según el número de vueltas. Pero las posibilidades del instrumento son todavía mayores, pues imita el ruido del propulsor de un aeroplano, el de la caída de gotas de agua y muchos otros ruidos. Su manipulación es muy sencilla y la intensidad del tono se modifica desde pianísimo hasta fortísimo apoyando sobre un pedal. La producción de tonos es muy fácil, pues basta apretar con el dedo un alambre de metal colocado sobre una larga tabla. Como el Trautonium imita el timbre de muchos instrumentos empleando varios trautionios, se pueden tener tríos, cuartetos, etc., en los cuales un artista toca el violín, otro el violoncelo, el tercero la flauta y el cuarto el bajo.

Otro instrumento musical de ondas de éter es el *Hellertion*, llamado a producir también los semitonos en la es-

cala de doce tonos generalmente empleada hoy y a dar de esa manera nuevos efectos de timbre y nuevas posibilidades al compositor. Además era necesario que el instrumento se pudiera tocar muy fácilmente y que una sola persona pudiera tocar al mismo tiempo con diez voces.

Este problema sólo se puede resolver eléctricamente porque la electricidad produce el sonido y modifica también su altura. Para resolver este complicado problema musical y eléctrico el pianista *Helberger* se asoció al ingeniero de radio *Dr. Lertes* y las dos primeras sílabas de ambos nombres dieron el nombre de *Hellertion* al instrumento. En la construcción eléctrica hubo necesidad de apartarse de muchos principios establecidos, y aunque el instrumento es en realidad un emisor de radio se han aplicado en su construcción numerosas innovaciones electrotécnicas que felizmente resuelven problemas difíciles. *Helberger* se ha empeñado en facilitar la tarea del músico y construyó un teclado en el que con un solo dedo se modifican al mismo tiempo las alturas de tono moviendo horizontalmente el dedo sobre un alambre o cinta y las alturas de sonido con presión vertical sobre el mismo alambre o cinta. El *Hellertion* se puede combinar fácilmente con otros instrumentos, por ejemplo, con un piano, y en ese caso el pianista puede tocar varias escalas con la mano derecha en el *Hellertion* y acompañarse con la mano izquierda en el piano.

Para reforzar el tono se emplean tanto en la radio como en los instrumentos musicales de ondas de éter válvulas eléctricas de amplificación y amplificadores formados con ellas, pero la audición puede hacerse por medio de altavoz. Por eso en el nuevo piano de cola *Bechstein-Siemens-Nernst* se ha renunciado por completo al fondo de resonancia y para aumentar el tono se ha empleado reforzamiento eléctrico combinado con altavoz. Este instrumento es un piano de cola de 1,40 metros de largo que gracias a la posibilidad de adaptación del amplificador eléctrico en cuanto a intensidad del tono puede adaptarse a pequeñas y grandes habitaciones. Además, el tono o acorde puede modificarse en cuanto a su intensidad. Aunque este piano no es propiamente dicho un instrumento de ondas de éter se han empleado en su construcción principios surgidos del desarrollo en la construcción de mecanismos de radio y lo mismo que los otros instrumentos musicales de ondas de éter constituye una valiosa adquisición musical.

DR. C. WINTER,

Un aniversario

El día 14 de agosto se cumplió el tercer aniversario del fallecimiento de la ilustre profesora **Pilar Fernández** de la Mora, la eminente pianista, de la cual fueron discípulos algunos de nuestros artistas jóvenes que destacan en primera fila. A ellos, principalmente, y a sus deudos y amigos, reiteramos en este día nuestro sentimiento.

Subvenciones a orquestas y sociedades corales

Se ha publicado en la *Gaceta de Madrid* una lista de las subvenciones a las orquestas, Sociedades corales y Agrupaciones de música de cámara, que a propuesta de la Junta Nacional de Música, han sido concedidas por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes e incluidas en el presupuesto vigente. Estas subvenciones parten de un estado de cosas anterior a la fundación de la Junta, y que ha habido que respetar en su mayor parte; pero tenemos entendido que el régimen de subvenciones sufrirá en lo sucesivo modificaciones importantes, a fin de que rinda una creciente eficacia, de acuerdo, sobre todo, con las necesidades culturales del público, por las que el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes y la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos velan en primer lugar, sin dejar de atender a otros puntos de vista de organización del trabajo, mejoras económicas de los profesores, etc.

La cuantía total de las subvenciones concedidas este año asciende a más de 200.000 pesetas, y su distribución es como sigue:

Orquesta Sinfónica, de Madrid, 60.000 pesetas; Orquesta Filarmónica, de Madrid, 60.000 pesetas; Orquesta Lassalle, 9.000; Orquesta Clásica, de Madrid, 4.500; Masa Coral de Madrid, 6.412,50; Orfeón Pamplonés, 6.412,50; Coral de Zamora, 5.250; Coral de Pontevedra, 2.025; Orquesta Bética, 4.500; Orquesta de cámara de Alicante, 1.875; Orquesta Sinfónica de Valencia, 10.500; Orquesta Sinfónica de Logroño, 2.250; Cuarteto Rafael, 2.062,50; Voces Cántabras, 1.500; Masa Coral Vallisollitana, 750; Dúo Telmo Vela-Fúster, 1.500; Coral de Bilbao, 6.412,50; Orquesta de Bilbao, 10.500; Orquesta de Cádiz, 1.500; Sociedad Coral Torrelavega, 400; Orfeón Onubense, 375; Orfeón Burgalés, 375; Sociedad Coral de Portugaleta, 375; Sociedad Coral Santa Cecilia, de San Sebastián, 300; Orfeón Leonés, 300; Or-

feón de Alicante, 750; Saski Naski, 375; Orfeón Coruñés El Eco, 375; Coro Parayas-Maliaño-Santander, 375; Coral Socialista de Santander, 375; Sociedad Coral de Castro-Urdiales, 337,50; Unión Orenzana, 337,50; Sociedad Coral de Granada, 350.

Premio de antigüedad artística

Orquesta Sinfónica de Madrid, 7.125 pesetas; Orquesta Filarmónica de Madrid, 4.275.

Todas estas entidades subvencionadas remitirán al domicilio social de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos (Velázquez, 29), dentro de veinte días naturales, a contar desde el siguiente al de la publicación de la presente en la *Gaceta*, datos oficiales, como programas, impresos, Memorias, estudios, etc., demostrativos de una actuación continuada y seriamente activa durante todo el pasado año y lo que del presente va transcurrido. Sin este requisito previo, que la Junta estimará o no suficiente para la ratificación y sostenimiento de la subvención otorgada, no podrá ninguna Sociedad percibir la cantidad con que en principio se la favorece.

Quedan también obligados dichos organismos, una vez que hayan hecho efectivo el cobro de las subvenciones, a comunicar a la Junta el desarrollo de sus actividades artísticas, mediante el envío igualmente de programas, críticas, Memorias y consultas en relación con el desenvolvimiento progresivo de su misión de arte y de cultura, ya que la Junta, al estudiar la distribución de auxilios económicos a Corporaciones artísticas en el próximo curso, y ante nuevo presupuesto, habrá de tener presente para mantener, elevar, reducir o anular las cantidades ahora otorgadas, la importancia, intensidad y orientación de la labor realizada por cada organismo favorecido durante el presente año.

Nota de la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio (F. U. E.)

La Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio de Madrid (F. U. E.) y la Delegación Escolar en el Claustro de Profesores de este Centro, ante el Congreso de la Federación Española de Espectáculos Públicos recientemente celebrada y ante la proyectada Asamblea Nacional en pro del Arte Lírico y del Teatro, creen conveniente manifestar que tanto la Delegación Escolar en el Claustro con la representación que les conceden los votos de todos los estudiantes del Conservatorio como la Asociación con la de todos los escolares organizados, ven con disgusto la intromisión en la reorganización de la enseñanza en sus escuelas de organismos de arte industrializado. Estos escolares no aceptan tuteladas de entidades extrañas a las organizaciones universitarias y escolares, ni más planes de reforma de la enseñanza que los que dimanen del Ministerio de Instrucción Pública o por delegación de éste en la Junta Nacional de Música de Teatros Líricos, y siempre se tenga en cuenta las conclusiones de la ponencia del compañero José Castro Escudero, que hicieron suyas los escolares de los Conservatorios de Madrid, Valencia y Málaga en el Congreso extraordinario para la Reforma de la Enseñanza, celebrado por la Unión Federal de Estudiantes Hispanos en noviembre de 1931.

José Castro Escudero, José la Rosa, Silvia Martínez, Antonio Aznar, José Jordá, Manuel Lazareno de la Mata, Emilio Palomo, José Franco.— Por la Asociación, el *Secretario*, ENRIQUE ROS.

Rectificación a esta nota.

“Con motivo de una nota dirigida a la prensa por la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio de Madrid (F. U. E.) y la Delegación Escolar en el Claustro de Profesores de este centro, en la que se alude a la Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos, conviene hacer constar a esta Federación, para rectificar los extremos que la citada nota señala:

Primero. Que en el Congreso recientemente celebrado por esta Federación no se ha debatido ningún asunto que pueda rozar la función pedagógica que le ha sido encomendada al Claustro de Profesores del Conservatorio, y, por tanto, no ha existido el menor intento de intromisión en la reorganización de la enseñanza en sus escuelas.

Segundo. Que la Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos y su Congreso nada tienen que ver con la proyectada asamblea que se trata de celebrar en pro del arte lírico y del teatro, a que hace referencia la citada nota; y

Tercero. Que no se puede sospechar de lo que representan las aspiraciones de esta Federación al tratar en su último Congreso de buscar el control, dentro de la Junta Nacional de la Música, en lo que se refiere al aspecto económico-social de las profesiones cuyos intereses representa, sin que en ningún momento pretenda inmiscuirse en las reformas pedagógicas que la referida Junta Nacional trate de realizar para difundir la cultura musical. *La Comisión ejecutiva.*”

opinión más general es la de que el intérprete debe limitarse a comprender la belleza de la obra y tratar de amoldarse al pensamiento del autor; de tal suerte que si llegase a identificarse con aquél, estimaríase como la más eximia perfección.

No obstante, conviene fijarse en que se trata de un artista, y así como existe diferencia entre el melógrafo y el compositor, el intérprete no es el trujumán abúlico, sino el que exterioriza los efectos de su alma, y sería inicuo aprisionar la del que experimenta la emoción de lo que interpreta cual si fuera obra creada por él mismo. Por ello se intitulan “creaciones”, las obras dramáticas representadas artísticamente.

(C)

Predisposición de oyente y educación de su oído.

Si el “estro” del compositor y la inspiración del intérprete son factores importantísimos, para que exista conjunto armónico, todavía es más interesante la cultura artística del oyente, la educación de su oído y la disposición de su ánimo, libre de toda influencia ni prejuicio.

Así como el hipnotizador requiere el “medium” y aun a éste se le exige especial atención y decidida voluntad de sugestionarse, para que el oyente musical pueda llegar a percatarse de la belleza de una obra ha de prescindir de toda comparación, menospreciar nimios detalles que no afecten el fondo de la misma y procurar asimilarse aquel don transmitido al compositor, cual celestial efluvio emanado de la divinidad...

Alma de artista, en suma, que unida a la del compositor y a la del intérprete, forman un conjunto armónico maravilloso y constituye el verdadero éxito de toda producción.

ALBERTO PEYRONA.

Presidente del Comité musical de Guipúzcoa.

Conjunto armónico

Improvisación literario-artística dedicada a RITMO.

(A)

Inspiración del compositor.

El arte musical, para quien Dios dotó de buen oído, es algo sobrenatural que eleva el espíritu a regiones etéreas, algo que traspasando los límites de las ruindades humanas, conmueve nuestras fibras sensibles y parece desligarnos de la vida material; algo, en fin, que nos deleita, emociona y subyuga.

Esa encantadora sensación sólo se experimenta si el “estro” iluminó al compositor. Sin ese fluido magnético no hay sugestión fascinadora. No bastan primorosos ropajes ni galanuras de estilo; es necesario que aquél se halle poseído de genio artístico; ese “speculum vite”, reflejo directo del Creador a la criatura, cual destello maravilloso de su infinito poder. Sublime

emoción que no se adquiere por el estudio, el trabajo ni las fuentes de conocimiento.

Claro que si existe belleza en la inspiración será mayor el efecto si el compositor transcribe aquélla al pentagrama con la ayuda de la técnica; pero si no existe, todo ornato artificioso resulta estéril.

De ahí que el artista pictórico prefiera el desnudo como la más supina representación artística.

(B)

Temperamento artístico del intérprete.

De nada sirve el estro del compositor si el intérprete carece a su vez de tan preclaro don supra-sensible. Sin él, toda emisión resulta débil, pues nadie puede expresar lo que no siente y menos transmitirlo al auditorio.

Sin embargo, al músico únicamente suele exigírsele fidelidad. La

Alban Berg

Por un olvido involuntario dejamos de consignar que el retrato de Alban Berg publicado en la portada del número anterior, expresamente dedicado a RITMO, era copia de un cuadro de la distinguida pintora Lilly Steiner. Conste así.

La música de la pintura

La música con la pintura no tiene ninguna relación directa. Son dos cosas completamente diferentes, porque puede haber pintor que no entienda en música y músico que no conozca la pintura y ser los dos genios de su arte, pero la música y la pintura están tan íntimamente unidas que no podrían existir la una sin la otra, y su unión es tan íntima y se confunden tanto, que muchas veces no acertamos a distinguirlas y las aceptamos como una sola cosa, siendo dos. La música tiene sus colores y la pintura tiene música. No la oímos con los oídos, sino por los ojos, y al mirarla nos hace vibrar como los sonidos de un instrumento cualquiera.

Si la música es la elevación del espíritu, la pintura es la elevación de la humanidad.

La pintura debe tener toda la humanidad que tenemos nosotros... hecha de línea, volumen y movimiento... llena de sentimientos y pasiones, con todas las gracias y defectos de los hombres y toda la música que tenemos en el fondo de nuestra alma; si faltase esta música que se expresa con el juego de la línea, la armonía del color y el sonido de los tonos no nos llegaría al alma.

Toda pintura tiene su música. Por esto muchas veces delante de un cuadro decimos: ¡qué cuadro más triste!... o ¡más alegre!... Esta sensación de tristeza o alegría, no nos la da el asunto del cuadro, no, sino su música, porque si es un bodegón con una manzana y un plato, si no hay música, no veremos una manzana llorando con lágrimas, ni un plato con una beatífica sonrisa, sino que según la música que hay en él, lo encontraremos

como una marcha fúnebre llena de tristezas y lágrimas... una manzana que va a morir y un plato cansado de la experiencia de la triste vida... O será un cántico de alegría lleno de optimismo, con una manzana llena de todos los colores del campo y la alegría del vivir, y un plato perfumado de los dedos de la joven que lo tocó... lleno de la luz del día... Todo según el estado de ánimo del pintor, en el momento de pintarlo, según la música que llevaba en el alma que espació por el cuadro como los anillos de un lago al tirarle una piedra.

¿Por qué *Corot* en sus paisajes nos recuerda *Mendelssohn* sino es por la música que tienen sus gigantescos árboles, su cielos pálidos y las ninfas ligeras que pisan el verde prado lleno de melodías?

Las grandes composiciones del *Greco*, con su juego de luces y sombras, tienen la misma magnificencia de la música de la Tetralogía de *Wagner*, y sus figuras atormentadas, dulces y angustiosas, evocan la música plañidera que da *Wagner* a sus personajes.

La pintura de *Goya*, con la picardía de las *majas*, el paisaje, la luz descargada y la misteriosa penumbra... todo acusa los tonos y melodías de la música de *Falla*.

Picasso, si nos pinta un retrato o una guitarra abandonada (con su gracia a componer descomponiendo y deshaciendo) es tan melancólico como *Chopin*. Delante de un cuadro de *Picasso* nunca tendremos una sensación de alegría, porque su música es triste, y aunque nos presenten un grupo de gente de circo, no pensaremos en las jocosidades de los payasos, si-

no que veremos la tristeza del vivir de aquella gente y su vida nómada, dramática y romántica... noches de luna y tristezas infinitas... como en todas las obras de *Chopin*, ¡tristes y amorosas!

Cezanne, el precursor de la nueva pintura, ¿cómo podría darnos las mismas emociones que *Strawinsky* con su música si no fuese que en su pintura, que es humana, hay espíritu, que es música? Por eso, para humanizar más la pintura, los pintores modernos descomponen y desdibujan el asunto, y con la simplificación de las líneas, la estilización del motivo y las tonalidades de los colores, van a buscar la música de la pintura. Todo lo que se suprime en detalles superfluos se gana en emoción, y cuanto más arte individual se ponga —cuanta más espiritualidad— más intensamente nos emocionará, y no solamente nos hará sentir el alma del pintor, sino también el alma inquieta y perturbada de la época en que vivimos.

La pintura de ahora es muy diferente de la de otros tiempos. Tiene más dinamismo, es más deshecha y más fuerte; hay una excitación en todas sus líneas, que no tenía la pintura antigua. Y es que la humanidad de ahora, con la fiebre de vivir y de movimiento; los aeroplanos, los rasca-cielos, los ruidos desagradables de las grandes ciudades, etc., es muy diferente de la humanidad que vivía la vida patriarcal, ¡todo poesía y quietud!, pero como el alma humana no ha cambiado ¡ni cambiará!, siente lo mismo ahora, que... mil años atrás. La música de una pintura actual puede ser la misma que la de otra época y... producirnos las mismas emociones.

(De una conferencia de la Sra. Homs, celebrada en Barcelona).

INFORMACION MUSICAL

BILBAO

Se han celebrado los tres conciertos que patrocina nuestro Ayuntamiento en sus festejos municipales. Han tomado parte en ellos la Sinfónica de Bilbao, la Sociedad Coral y los artistas señores Luis Antón, violinista, y Aurelio Castrillo, pianista. Estos conciertos fueron dirigidos por los señores Arámbarrí, Sorozabal y una obra que lo fué por su autor el señor Guridi. Músicos, cantores, solistas y directores eran vascos y hemos tenido unos conciertos, en los que cultivándose repertorio de la región, se han hecho también programas de universalidad.

D. Luis Antón, ventajosamente conocido en Madrid por su actuaciones en el cuarteto "Rafael" y en la Orquesta Filarmónica, obtuvo un gran éxito ejecutando la "Sinfonía española" de Lalo. Es artista de sonido muy agradable y temperamento ponderado. Alcanzó una acogida entusiasta en el público y otro tanto podemos decir de Aurelio Castrillo que con unión

exquisita tocó "Noches en los jardines de España" de Falla. En el programa de este último concierto y en su primera parte, había un sorprendente choque de efectos diametralmente opuestos. Eran dos mundos, dos culturas musicales extrañas y distanciadas, más que por medidas de tiempo, por espacios siderales que en el firmamento musical separan a escuelas y procedimientos de opuestos rumbos. Estas trayectorias contrarias las señalaban un poema sinfónico de Listz, "Los Preludios" y "Nocturnos" de Falla para piano y orquesta.

Para Listz, la emoción se reviste de una forma sensacionalista y autólata. Es el romántico que extrema su corporeidad con aquel énfasis que hoy nos irrita un poco. Siempre nos lleva por la esfera retumbante del escenario donde exhibe su egolatría; pocas el arte que maneja. Y aunque no vayamos a rebelarnos contra él, desde luego nos distanciamos prudentemente. Para el segundo, para Falla, la vida se ha revestido de formas más sencillas y por tanto más sinceras. Su

emoción es certera, sin excesos sentimentales; va por intimidades amables otorgándonos sensaciones igualmente bellas. Para Listz, el fragor de su pensamiento se resuelve en una época que bordea corazones y sauces en estremecimientos históricos. Para Falla, la forma poética se tiñe de malva y oro, como "Jardines galantes" de Juan Ramón Jiménez, y sus resonancias musicales quedan en vagorosas sensaciones estéticas. El poema de Listz son gesticulaciones declamatorias de los personajes de Delacroix con igual calibre de estrofas de Lamartine. La música de Falla aprisiona la luz como en un cuadro de Manet y con alma sana vemos en estos "Jardines de España"

"Esos fondos de las tardes —grises, viejos, hondos, vagos—, que entreabren el secreto de los parques y los campos."

Es de agradecer y alabar al pianista Aurelio Castrillo el que haya incluido la obra de Falla para su presentación. Y esto no sólo por la dá-

diva espléndida que supone la ejecución de una obra tan bella, sino porque los solistas, en su vanidad, suelen desdeñar una intervención como la que exigen estos "Nocturnos". Lo hacen por estimar —no sabemos por qué— como un tanto discreta su posición de ejecutante, apreciación ligera. El solista quiere más el diálogo, la peroración en que él lleva la parte brillante, la voz de mando e imperio. En esta obra de Falla, el piano, con importante relieve, es un familiar de consideración en la familia orquestal, al que Castrillo dió un matiz verdaderamente destacado.

El Sr. Sorozabal dió una interpretación, como no la habíamos escuchado en otras ocasiones. Decimos esto en su honor y en el del Sr. Castrillo. Porque otras veces el solista imponía su criterio y en esta ocasión se ha permitido actuar a la orquesta en su plano correspondiente. No siempre encontrará el Sr. Sorozabal el sometimiento que halló en el Sr. Castrillo, quien consciente de su cometido, fué el artista incluido en la disciplina de dirección.

El Sr. Arámbarrí, joven director que comienza sus actuaciones de un modo muy esperanzado, nos dió a conocer nuevamente su orientación excelente y algún día ampliaremos, como es de justicia, su personalidad con los datos que tenemos de sus experiencias. Por de pronto, la Sinfónica de Bilbao le ha contratado para que dirija la mayor parte de los conciertos de su próxima temporada.

Como obras sinfónico-corales se ejecutaron la "Suite Vasca" de Sorozabal, que agradó extraordinariamente al público; "Cuadros Vascos", de Guridi, estrenados con toda felicidad el pasado año; y la Cantata 140 de Bach. Figuraron también en los programas obras sinfónicas ya consagradas. El público se retrajo en su asistencia a los conciertos, y es que atraviesa Bilbao una crisis industrial y financiera que desanima toda empresa de espectáculos, aun cuando a éstos se les rodee de toda clase de atractivos de cualquier orden.

ISUSI.

ZARAGOZA

Orfeón Zaragozano (Coro infantil)

La sección de niños de esta entidad, integrada actualmente por 40 voces de ambos sexos, ha dado un selecto concierto ante el micrófono de la emisora local "Radio Aragón", concierto que ha sido justamente elogiado, poniéndose de manifiesto la gran labor que al frente de este pequeño conjunto realiza el notable maestro D. Pascual Tello, Subdirector del Orfeón.

Con gran justeza y afinación interpretaron obras a voces solas y con acompañamiento de piano, destacando entre ellas la hermosa oración cantada María Mater Gratiae de Walzyski, a tres voces solas, y la Retreta Infantil, original del Maestro Tello, que merecieron las más calurosas felicitaciones para esta admirable agrupación infantil.

Patronato de la Música.

Se acaba de constituir en Zaragoza el Patronato Municipal de la Música, creado bajo la protección del Excelentísimo Ayuntamiento, que lo subvenciona, e integrado por cuatro señores Concejales bajo la presidencia del Alcalde de la ciudad.

Es misión de este Patronato el fomento y difusión del arte musical en todas sus manifestaciones, sostenimiento de las entidades artísticas, organización de conciertos, certámenes de jota, conferencias y toda clase de actos de carácter musical.

Felicitemos al Excmo. Ayuntamiento por tan plausible acuerdo y deseamos al naciente Patronato muchos éxitos en su gestión, habiendo de notar únicamente la ausencia en esta formación de elementos representativos de las distintas agrupaciones artísticas, que seguramente hubieran sido unos poderosos auxiliares y gran elemento consultivo para la orientación de la gestión encomendada al citado Patronato.

Sociedad de Conciertos.

Esta admirable agrupación orquestal está trabajando con gran entusiasmo para la reanudación de sus magníficos conciertos en nuestro primer coliseo.

Su insustituible Director, D. Antonio Gracia, gran entusiasta y alma de la Sociedad, prepara con gran cariño las obras que han de constituir el programa del próximo concierto, que será muy en breve.

B. V. A.

Unión Eléctrica Madrileña

Servicio de Obligaciones 6 por 100.—Emisiones años 1923 y 1926

A partir del día 1.º de septiembre próximo se pagarán contra cupón número 19 de las obligaciones 6 por 100 emitidas en 1923, y contra cupón número 14 de las Obligaciones 6 por 100 emitidas en 1926, los intereses vencimiento 1.º de septiembre de las que tiene esta Sociedad en circulación, a razón de pesetas 15, libre de todo impuesto.

Este servicio se efectuará en Madrid, Oficinas de la Sociedad, Avenida del Conde de Peñalver, número 23, y Banco Urquijo; en Bilbao, Banco Urquijo Vascongado; en Barcelona, Banco Urquijo Catalán; en San Sebastián, Banco Urquijo de Guipúzcoa; en Gijón, Banco Minero Industrial de Asturias; en Granada, Banco Urquijo (Agencia de Granada), y en Sevilla, Banco Urquijo (Agencia de Sevilla).

Madrid, 20 de agosto de 1932.—
VALENTÍN RUIZ SENÉN, Consejero y Director Gerente.

Mundo musical

* El maestro Mascagni, con el concurso de la sociedad coral Guido Monaco, ha dado en la Plaza de la Signoria en Florencia, un concierto de sus obras, que resultó verdaderamente triunfal.

* La Real Sociedad Filarmónica de Siena abrió un concurso entre compositores para poner música a dos libretos de comedias infantiles anteriormente premiados por la misma entidad, y que se titulan: *Italica Leggende* y *La Bandiera*.

* En Leningrado ha dado varios conciertos el pianista francés Casadesus, en los que se reveló como un artista de primer orden. Fué muy festejado y aplaudido.

* Nuestro distinguido amigo y colaborador, Antonio M. Abellán, se ha trasladado desde Jumilla a Fernán-Núñez (Córdoba), donde va a dirigir una Escuela Municipal de Música, en cuya gestión le deseamos el acierto que siempre le ha acompañado por su cultura y dotes artísticas.

* En un hospital de caridad ha muerto la célebre cantante francesa María Delna. Su nombre va unido a todos los grandes éxitos de la Opera Cómica. En 1928 se le otorgó la Legión de Honor. María Delna vivía desde hace algún tiempo en la mayor miseria.

* La niña Isabel Delso, en los últimos exámenes que han tenido lugar en nuestro Conservatorio, obtuvo la nota de sobresaliente en el 2.º año de solfeo, siendo muy felicitada por su actuación escolar.

* Leemos en *Le Menestrel* una comunicación de M. Guido Gatti, secretario general del *Mayo musical florentino* del Congreso Internacional de Música, que reproducimos a continuación por juzgarla de interés para nuestros lectores:

"En la segunda quincena del mes de abril de 1933 se verificará en Florencia un Congreso Internacional de Música. Este Congreso, que reunirá a los más notables músicos contemporáneos y a los representantes más autorizados de los estudios musicales, será muy diferente de las manifestaciones de este género, organizadas hasta ahora. No se discutirán allí, en efecto, ni temas de historia ni de ciencia musical, ni temas de orden estrictamente práctico ni profesional, sino que se plantearán y explicarán los más importantes problemas del arte musical poniendo en contacto las tendencias y los hombres más notables y más característicos de nuestro tiempo. La finalidad de los debates será, pues, no lograr una aparente conciliación de elementos opuestos, ni deseos platónicos, sino conseguir, por un examen atento de los argumentos, una exposición clara y sintética del momento presente, momento crítico, como pocos lo han sido, en la historia del arte musical.

Los temas del programa son seis, en número, agrupados en tres secciones:

1.º *Problemas teóricos*: La crítica musical (métodos, funciones, finalidad). Creación e interpretación (derechos y deberes del intérprete ejecutante);

2.º *Problemas de actualidad*: Las

tendencias del nuevo teatro musical. La música reproducida o mecánica (relaciones de la música con la radio, el disco y el film);

3.º *Problemas prácticos*: La situación de la música y de los músicos ante la opinión actual. Difusión de la cultura musical y cambios internacionales.

Al mismo tiempo que el Congreso, que se reunirá en la *Sala dei Dugento*, en el *Palazzo Vecchio*, se abrirá una exposición de *Lutheria italiana antigua y moderna*, que agrupará los más hermosos ejemplares de aquel arte desde los tiempos de Gaspare de Saló hasta nuestros días. La exposición no comprenderá más que instrumentos de primera calidad, procedentes de las más notables colecciones públicas y privadas de Europa y de América, de manera que el visitante podrá rápidamente darse cuenta del desarrollo de este arte secular que puede glorificarse con nombres tan famosos como los de Stradivarius, Amati y Guarneri, para no citar más que los reconocidamente ilustres.

Los congresistas podrán asistir a varias manifestaciones del *Mayo musical florentino*, cuyo programa comprende una serie de óperas italianas del siglo XIX desde *La Vestal* a *Falstaff*, *La Cenerentola* a *Lucrezia Borgia*, *I Puritani* a *Nabucco*; representaciones al aire libre en los jardines de Boboli y en el claustro de Santa Croce del *Sueño de una noche de verano* de Sakespeare; conciertos sinfónicos de las orquestas de Florencia, de Roma (Augusteo) y de Milán (Scala); conciertos de música de cámara; conferencias musicales, etc."

Bibliografía musical

Música de Egipto

La "Edición Oriental de Música", que dirige el compositor Alberto Hemsí en Alejandría, ha publicado últimamente una colección de composiciones musicales, siendo algunas de ellas particularmente interesantes para los filarmónicos, folkloristas y etnógrafos españoles.

Destacaremos, en primer término, la titulada "A una bailarina egipcia", danza oriental laureada con el primer premio en un concurso internacional abierto por dicha "Edición". Su autor se llama Fernando Gravina, y es un español que, según nuestras noticias, vivió algún tiempo en tierras turcas, por lo cual domina el ambiente musical que le ha permitido trazar una obra llena de rasgos típicos, debidos a la familiarización con el medio y no a la fantasía caprichosa del intuitivo. La circunstancia de que acudieron al mismo concurso artistas de muy variados países, tanto del Viejo como del Nuevo Mundo, unida a la consideración de que el Jurado estaba compuesto por personas sin ningún vínculo con los intereses artísticos españoles, avalora la sinceridad del fallo, así como el prestigio de este compositor, a quien no conocemos personalmente, sino tan sólo por esta danza oriental. Dicha composición aparece

ahora reducida para pequeña orquesta con piano conductor, y está llena de acentos bien sugestivos.

A la misma colección pertenecen las siguientes composiciones de Alberto Hemsí, sefardí enamorado del idioma castellano, que conoce, y del suelo ibérico, que desearía conocer: "Tres danzas egipcias (Fatma, Aischa y Ghemila), muy interesantes por sus ritmos y por su armonización; el boceto egipcio "Carovana al tramonto", para orquestina, igualmente muy típico por sus rasgos, y dos piezas para pequeña orquesta y piano conductor, inspiradas ambas en antiguos motivos judeoespañoles recogidos por el autor en la isla de Rodas, cuyos títulos respectivos son: "Antigua canción del Gheto" y "Danza popular hebraica", noble la primera en su línea melódica, armonizada con arpegiados acordes que recuerdan el laúd, y encendida la segunda en la vivacidad de sus ritmos, que acusan aristas firmes.

Ahora que tanto se habla por estas tierras de folklorismo —y a veces por quienes se figuran capaces de enseñar aquello mismo que desconocen aún y tal vez serían incapaces de aprenderlo— es para mí bien grato conocer estas composiciones de Fernando Gravina y de Alberto Hemsí, nutridas por la savia de un arte popular, al que ha sabido engalanar primorosamente el arte erudito.

J. S.

Revista de revistas

* *The Musical Times* (Londres, agosto 1932).—*El porvenir del aficionado*, por Frank Howes; un artículo de Thomas Wood sobre la música de Malaya; la continuación del estudio de Rosa Newmarch sobre las *Cartas de Dvorak a Hans Richter*; una reseña del *Festival Internacional de Viena*, por Hubert J. Foss; estudio acerca de los *Orígenes persas del Parsifal y de Tristán*, por Max Unger; la *Música en Costa de Oro*, por W. E. Ward (interesante estudio de la música de las tribus negras de aquel rincón africano, con ejemplos musicales); la *Música checoeslovaca en nuestros días*, por Jan Lowenbach; la *Vida musical en la Rusia soviética*, por Francis Musgrave; y las copiosas informaciones de costumbre acerca de bibliografía, prensa extranjera, vida musical en Londres, provincias, Escocia y los países extranjeros, etc.

El artículo de Francis Musgrave es uno de los más instructivos publicados recientemente sobre la vida musical de Rusia. El comunismo no se extiende hasta el talento, toda vez que los artistas han sido repartidos en cinco categorías. La primera comprende todos aquellos que tienen disposiciones corrientes; la segunda aquellos que tienen talento más desarrollado y general cultura y educación especial artística; la tercera no admite más que a los artistas buenos, capaces de desarrollar, a satisfacción del auditorio, la tercera parte de cualquier programa; la cuarta comprende a los concertistas, que pueden ejecutar por sí solos un recital; la quinta categoría es la más elevada y, al mismo tiem-

po, la más reducida; sólo comprende artistas de excepcionales dotes como Chaliapine, Katchalov, Sobinov, Gellzer, etc.

Para juzgar de la categoría se les imponen dos pruebas: el llamado *Politgramat*, que requiere conocimientos especiales sobre la finalidad política que persigue el gobierno ruso y la organización del propio gobierno; y otra prueba que versa sobre la lucha que los "trabajadores sociales" deben mantener contra la ignorancia y el alcoholismo. Es de suponer que habrá también otra prueba en la que se contrasten los méritos artísticos propiamente dichos.

* *Le Menestrel* (París, 5, 12, 19 y 26 agosto.—*La crisis del teatro lírico: la música y la letra*, por Max D'Olone; *El Congreso de Órgano de Strassburgo*, por Félix Raugel; un interesante estudio sobre las diversas variantes de la obra de Offenbach *Orfeo en los infiernos*, por H. de Curzon; *Las fórmulas melódicas de las obras de Beethoven*, por Jean Chantavoine (reseña interesantísima de un estudio publicado por la Casa de Beethoven de Bonn, en el que se clasifican sistemáticamente las melodías beethovenianas; se busca en esta clasificación las melodías tipos, las semejanzas entre unas y otras y como consecuencia de todo ello el aspecto psicológico de la obra beethoveniana. Algunos estudios se han hecho sobre este punto en las obras de grandes maestros. Se han señalado, por ejemplo, analogías en las melodías wagnerianas que corresponden a situaciones escénicas parecidas o a motivos poéticos de la misma clase —el cisne en *Lohengrin* y *Parsifal*— y no hay duda del interés y de la trascendencia de estas investigaciones si se prosigue la senda que parece iniciarse; el *Porvenir del teatro*, por Paul Bertrand; la *Radio-difusión de los espectáculos líricos*, por Paul Bertrand; *Aires populares marroquíes*, por A. Chottin, con ejemplos musicales; estudio de J. Tiersot acerca de las *Sinfonías y temas populares en la música de Haydn*, que promete ser interesantísimo y que continuará en números sucesivos.

También publican los dos últimos números del *Menestrel* que reseñamos un estudio del conocido escritor musical J. Chantavoine, sobre diversos autógrafos de músicos célebres, estudio que continuará igualmente en números sucesivos.

* *Revista Musical Catalana* (Barcelona, agosto de 1932).—*La cornamusa a Catalunya*, por Joan Amades; *La inteligencia i la invenció de Chopin*, por Vicents M.ª de Gibert; *La cançó de l'enfadós*, por Frances Pujol y otras informaciones y artículos.

* *España Sacro-Musical* (Barcelona, 15 de agosto de 1932).—*Por el decoro del templo*, por J. Noguer; *Música calagurritana*, por L. Hernández Ascunce; *Música primitiva hispano-americana*, por J. Artero; *La composición gregoriana*, por G. Prado; *¿Quién es el inventor de la caja expresiva del órgano?*, por C. Saez; *Órganos, organeros y organistas*, por Fr. J. Miguélez; *Bibliografía*.

Obras de Literatura, Historia y Estética Musical

Las obras anunciadas en estas páginas pueden adquirirse, previo envío de su importe, en la administración de RITMO

SALAZAR (Adolfo)	«Música y músicos de hoy».....	6 00 ptas
»	» «Sinfonía y ballet».....	6,00 »
»	» «La música contemporánea en España».....	10,50 »
LALO (Charles)	«Estética musical».....	10,00 »
CHAVARRI (Eduardo L.)	«Música popular española» (Colección Labor).....	4,00 »
SUBIRA (José)	«La Tonadilla escénica». (Publicación de la Academia Española). Tomo I, Origen e historia.....	15,00 »
»	» Tomo II, Morfología literaria y morfología musical.....	15,00 »
»	» Tomo III, Libretos y transcripciones.....	20,00 »
»	» «La música, sus evoluciones y estado actual».....	4,00 »
»	» «El músico poeta Clavé».....	1,50 »
»	» «Enrique Granados».....	1 50 »
»	» «Músicos románticos», Schubert, Schumann y Mendelshon.....	4,50 »
»	» «Los grandes músicos» Bach, Beethoven y Wagner.....	4 50 »
FERNANDEZ NUÑEZ (Manuel)	«Folk-lore leonés».....	10,00 »
»	» «Las canciones populares y la tonalidad medieval».....	5,00 »
RIBERA (Julián)	«La música andaluza medieval». Tres volúmenes. cada volumen..	5,00 »
VILLAR (Rogelio)	«La armonía en la música contemporánea».....	2 50 »
»	» «Músicos españoles». I volumen.....	2,50 »
»	» » » II ».....	6 00 »
»	» «Soliloquios de un músico español».....	5,00 »
»	» De música: «Cuestiones palpitantes».....	2,50 »
»	» «Orientaciones musicales». Crítica y estética.....	5 00 »
»	» «Ensayos de crítica musical».....	2 50 »
»	» «Teóricos y músicos».....	2,50 »
»	» «El sentimiento nacional en la música española». (Conferencia).....	1,00 »
»	» «Cuestiones de técnica y estética musical». (Conferencia).....	1,00 »
»	» «Programa de música de cámara del Conservatorio de Madrid».....	1,00 »
»	» «La música y los músicos españoles contemporáneos». (Conferencia).....	1,00 »
MARTÍ (José Salvador)	«La nueva enseñanza de la música».....	1,00 »
DOMINGUEZ BERRUETA (Juan)	«Teoría física de la música».....	15 00 »
FORNS (J.)	«Estética aplicada a la música».....	13,00 »
»	» «Historia de la música». Tomo I.....	11,00 »
SOCIEDAD DIDACTICO-MUSICAL.	«Tratado de armonía». Primero y segundo curso, cada curso.....	12,50 »
»	» Realizaciones del Primer curso de armonía.....	15 00 »
RIEMANN (H.)	«Elementos de estética musical».....	5,00 »
BOFARULL (Salvador)	«Anuario musical de España».....	17 50 »
RIBERA (J.)	«La música en las Cantigas». (Publicación de la Academia Española).....	100,00 »
SCHUMAN (R.)	«Escritos sobre la música y los músicos». (Traducción de E. López Chávarri). Tomo I.....	5,00 »
GIBERT (V. M. ^a de)	Chopin: Sus obras.....	5,00 »

Publicaciones del Departamento de Música de la Biblioteca de Cataluña, que dirige en Barcelona don Higinio Anglés, del Consejo Directivo de la Sociedad Internacional de Musicología.

Los madrigales y la Misa de Difuntos de Brodieu, transcripción y notas históricas y críticas por Pedrell y Anglés. (1921). 20 pesetas.

Catálogo de los manuscritos de la Colección Pedrell, por Higinio Anglés. (1921). (Agotada).

Obras completas de Juan Pujol (1573-1626), maestro de capilla de la Catedral de Barcelona, transcritas por Anglés, con estudio biográfico. Vol. I. (1926). Vol II (en prensa).

Obras completas para órgano de Juan Cabanillas (1644-1712), editadas y prologadas por Anglés. Volumen I (1927). Vol. II (en prensa).

«El Canto mozárabe», estudio histórico crítico, por Casiano Rojo y Germán Prado.

Algunas publicaciones musicales de la Abadía de Montserrat:

«Introducción a la Paleografía musical gregoriana», por D. Gregorio M. Suñol (1925), (con un centenar de facsímiles de manuscritos gregorianos), 25 pesetas.

«Maestros de la Escolanía de Montserrat». Obras de Juan Cererols, transcritas, revisadas y anotadas por D. David Pujol. (Publicados dos volúmenes, en 1929 y 1930. Hay otros en prensa y preparación.)

Publicaciones de la «Obra del Cancionero Popular de Cataluña». Van publicados un fascículo a 8 pesetas, un volumen a 25 pesetas y otros dos a 30 cada uno, bajo el epígrafe común «Materiales». Contiene monografías, memorias, estudios, numerosos textos de romances y canciones, muchos centenares de melodías (Cataluña, Valencia, Baleares) y abundante documentación iconográfica. En breve aparecerá un cuarto volumen; los autores son: Pujol, Punti, Llongueras, Tomás, Anglés, Bohigas, Romeu, Barberá, Baldelló, Sansalvador, Ferrá, Samper, etc. Esta publicación constituye un documento folklórico de altísimo valor.



PIANOS

DE LAS AFAMADAS MARCAS

**C. BECHSTEIN, RONISCH
ZEITTER WINKELMANN**

PIANOS FABRICACIÓN NACIONAL DE LA ACREDITADA MARCA J. HAZEN, A CUERDAS CRUZADAS EXTENSIÓN DE CONCIERTO, TRES PEDALES. GARANTÍA ABSOLUTA. PRECIOS DE FÁBRICA. FACILIDADES DE PAGO EN PLAZOS MENSUALES DESDE 50 PESETAS.

**Autopianos R. S. HOWARD de N. I.
Pianos de ocasión. - Pianos de alquiler**

CASA HAZEN



Fuencarral, 55

TELÉFONO 10867

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