

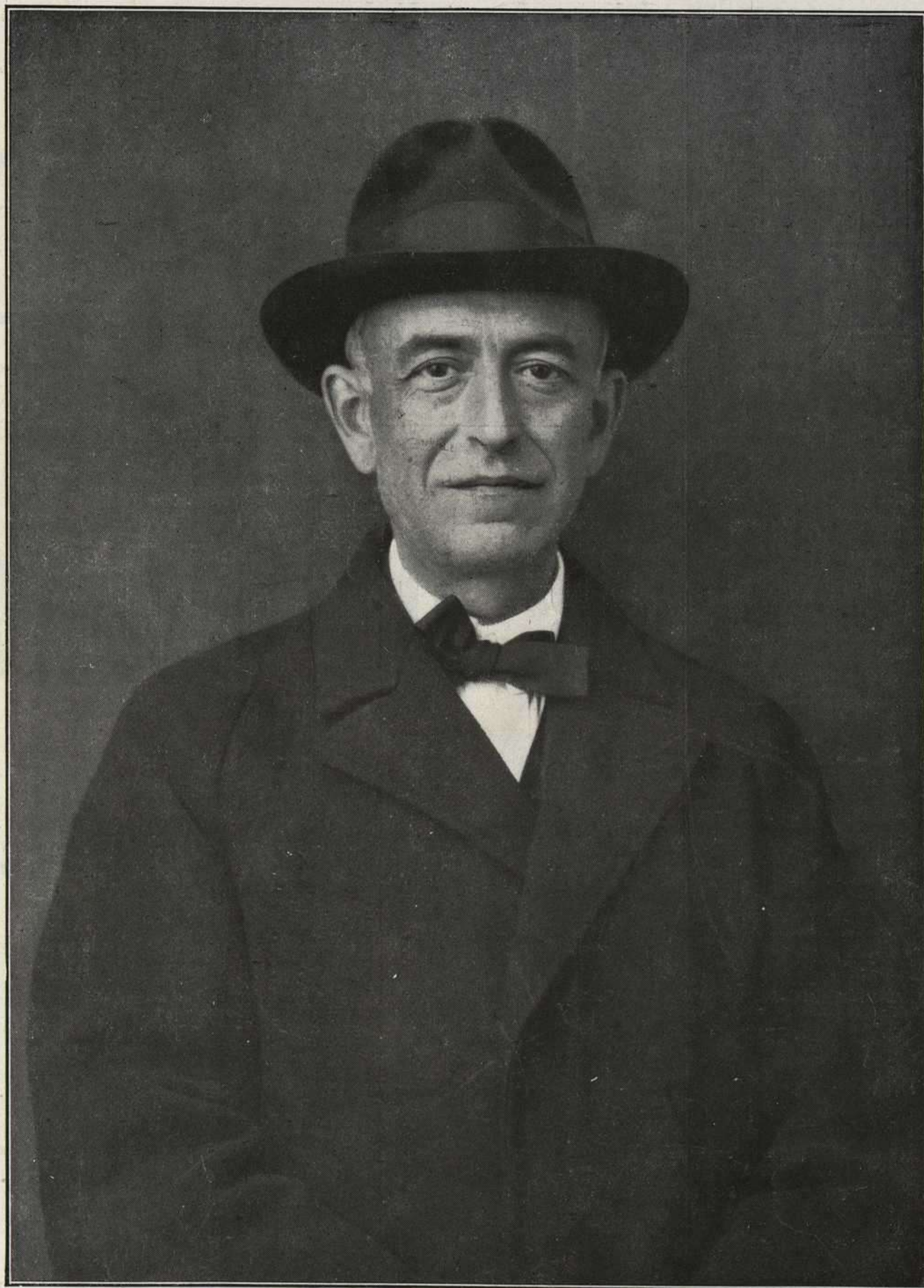
REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Año II

Director: ROGELIO DEL VILLAR

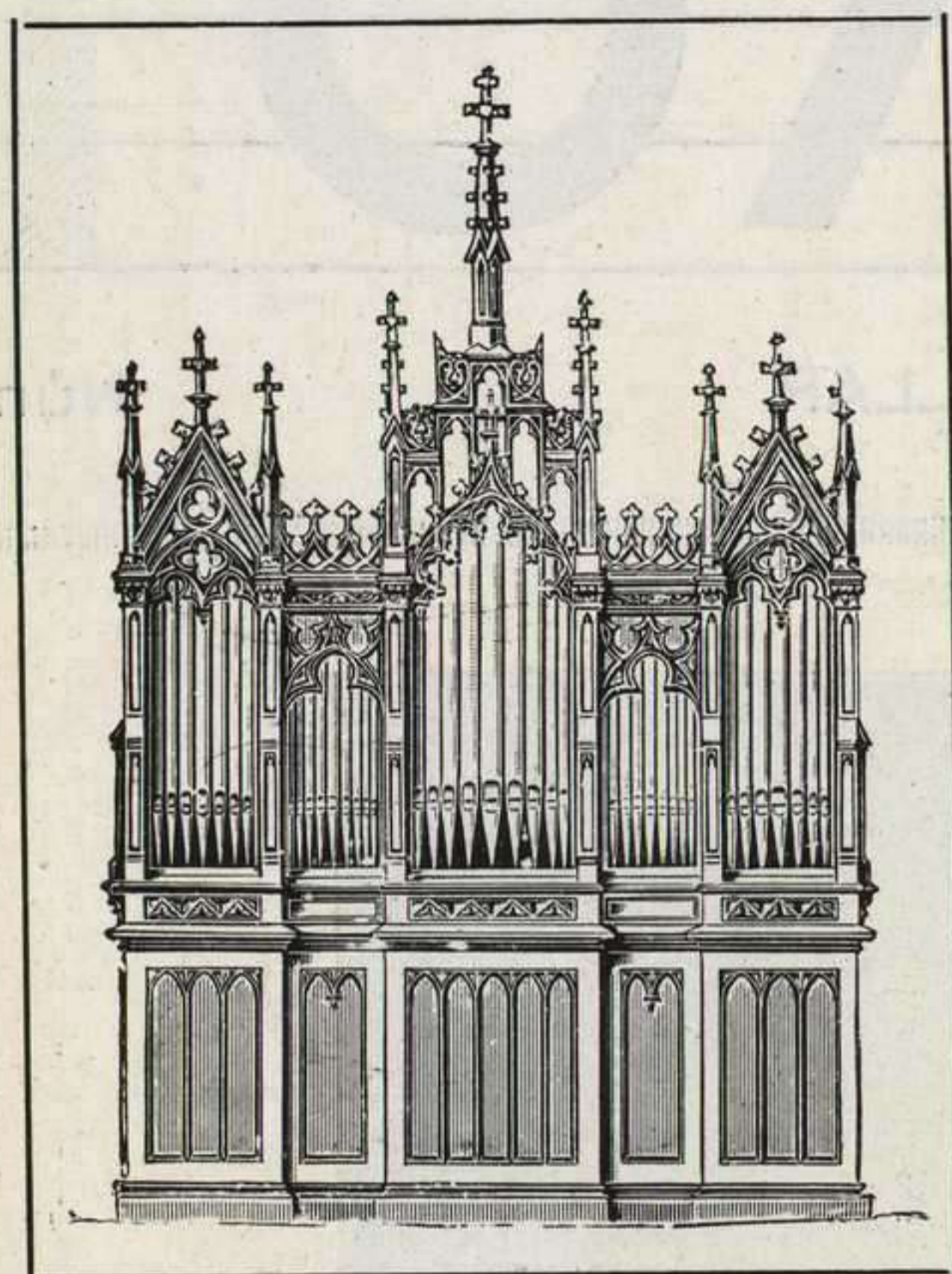
Núm. 8



MANUEL DE FALLA

50 céntimos

ORGANOS GHYS



Construcción esmerada

Belleza

Sonoridad

Grandeza

DIRECCIÓN: GRANADA

GRABADOR DE MUSICA

Trabajo esmerado :: Precios sin competencia

SE EDITA TODA

CLASE DE MUSICA

Dirigirse a la Administración de RITMO, Reloj, 2 y 4

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

PUBLICACIÓN QUINCENAL

TODA LA CORRESPONDENCIA DEBE DIRIGIRSE

A LA ADMINISTRACIÓN:

CALLE DEL RELOJ, 2 Y 4, PRAL. DCHA.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

ESPAÑA	{	Trimestre. 3,00 pts.	EXTRANJERO	{	Semestre. 8 pts
		Semestre. 5,50 »			Año... 15 »
		Año... 10,00 »			

NÚMERO SUELTO: 50 CÉNTIMOS

EDITORIALES

Los Precusores.

La generación actual desconoce la gestación que el desarrollo de la música sinfónica ha adquirido en Madrid, pues no ha surgido por generación espontánea, sino que ha sido fruto, en gran parte—perseverante y tenaz durante varios años—, de un grupo de músicos que, cada uno en su esfera, ha coadyuvado al resurgimiento de la música de concierto, género, por fortuna, aclimatado entre nosotros y del que no se podrá ya prescindir, por ser una necesidad para los espíritus cultos.

Casas, Del Campo, el llorado Arregui, La Viña y Villar, son los nombres a que nos referimos. Ellos consiguieron con su actividad y entusiasmo, la incorporación de la música a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; algún mayor impulso para que en el Teatro Real se estrenaran—en dosis homeopáticas—obras de autores españoles, haciendo cumplir la cláusula del contrato de arriendo del citado Teatro, referente a este extremo; pequeñas subvenciones para Agrupaciones de Cámara y para la Orquesta Sinfónica—única Orquesta a la sazón organizada—; en este grupo se incubó la idea de la Sociedad Nacional—lamentablemente fenecida, pero que afortunadamente va a resurgir—, la organización de una Orquesta y hasta la celebración del primer Congreso de Música Española, idea que realizará la Revista RITMO, si consigue la adhesión de la masa de profesionales y aficionados inteligentes, necesaria para desarrollar sus planes artísticos.

No saben los compositores jóvenes el calvario recorrido por sus compañeros de ayer: visitas a los Ministros de Instrucción pública y Bellas Artes, a

los políticos influyentes de aquel tiempo—hacia 1907—, a los periódicos, con las partituras de acá para allá, sin esperanza de oír sus obras, costándoles el dinero las copias; una verdadera odisea, en fin. Hoy se lo encuentran casi todo hecho, y aunque se replicará que todavía se muestran rehacias las Orquestas a incluir en sus programas obras de autores españoles, y que no se repiten con frecuencia las que el público ha acogido con aplauso, han cambiado mucho—afortunadamente—los tiempos.

Claro que no hay que olvidar que sin el entusiasmo y el desinterés de los profesores de orquesta, particu-

larmente de los que componen la Orquesta Sinfónica, la más antigua por su gloriosa tradición e historia artística, no hubiera podido realizarse el hermoso resurgimiento que la música nacional de concierto ha logrado adquirir en los últimos años. Ejemplo que han imitado las Orquestas Filarmónica, de Lassalle y Clásica.

No olvidemos—porque es de justicia reconocerlo—la intensa labor que han realizado—además de las Sociedades Filarmónicas y Culturales—los Cuartetos, «Francés» en primer término, «Español» y Vela, y la que se propone realizar el «Cuarteto Rafael», cuya brillante actuación pública—que ha sido elogiadísima—promete ser fecunda para los compositores españoles y para la artística Agrupación.

DE NUESTRA COLABORACION

LAS FORMAS MUSICALES

(De un volumen en preparación. Reproducción reservada)

I

Desarrollo de las formas musicales.

Es el arte la realización de las ideas por medio de la forma. Así, pues, no hay obra de arte sin forma.

¿Cómo nacen y se desarrollan las formas de la música? Merced a los principios fundamentales: la imitación y la simetría. Un impulso instintivo del hombre le lleva a imitar reiteradamente gestos y actitudes de cuantos seres le rodean. Esta reiteración obedece a un sentimiento de simetría innato en nosotros, y es exigida por la necesidad de «equilibrio» que sentimos al contemplar las cosas normales.

En cambio, la contemplación de lo

anormal nos produce sensación de desequilibrio, y, por lo tanto, de inquietud y desasosiego.

El ritmo, por su parte, preside la vida, y, por lo tanto, es el que rige al Arte. El instinto de la imitación y el de equilibrio, aparecen en la Música, y ésta puede seguir ritmos de palabra o ritmos de acción: así nace la música de canto y la de danza.

Las formas musicales en la Edad Media. Diafonía. Discanto y Polifonía.

Durante los primeros siglos de la Edad Media fué formándose en Europa la civilización, que sustituyó a la civilización greco-romana. Eran tiempos difíciles, de guerras e invasiones; la nueva vida surgía con fatigas y

lentitud; no es obvio determinar cómo era la Música de entonces, con todas sus manifestaciones.

Las noticias que más abundan son las concernientes a la música religiosa, porque de ella conservó documentos la Iglesia. En los primeros siglos cristianos, el canto era unisonal; y debieron de ser rechazadas las combinaciones, con variedad de voces e instrumentos, porque acaso recordaban cantos y danzas del paganismo.

El primer vestigio de independencia en las voces melódicas lo hallamos en el siglo IX; aparece entonces la *diafonía*. Significa esta palabra una melodía cantada por dos o más voces, simultáneamente y a distancia de cuarta, o quinta o sexta... Como se ve, las voces, marchando por movimiento directo, producían series de cuartas y quintas seguidas que no estorbaban a los oídos primitivos.

Al mismo tiempo que la diafonía existió el *organum*, especie de armonía primitiva, que no tardó en confundirse con la diafonía.

Pero a fines del siglo XI aparece una nueva forma: el *discanto*, que inicia, tímidamente al principio, la independencia de las voces; efectivamente, éstas son llevadas por movimiento contrario.

El completo desarrollo del discanto forma la *polifonía* o canto a varias voces independientes. Esta se muestra ya bien definida en el último tercio del siglo XV.

Desde ahora se van concretando rápidamente las formas de la Música.

El Canon y la Fuga.

La forma más elemental nacida del principio de la imitación es el *canon*. Es aquella forma en que dos o más voces se presentan sucesivamente, ejecutando el mismo tema, de manera que éste se sirve de acompañamiento a sí propio.

En el siglo XIII ya se encuentra un ejemplo de canon, atribuido al monje Fonsete, de la Abadía de Reading (Inglaterra).

Los contrapuntistas de los siglos XV y XVI dieron gran desarrollo al canon, sometiéndole a innumerables combinaciones. Citemos, entre otros, el canon al *unísono*, a la *cuarta*, a la *quinta*, etc., lo cual significaba que cada voz entraba a dichos intervalos de la primera que comenzó a cantar.

Canon por *aumengtatio*, cuando la segunda voz aparecía con sus valores aumentados, respecto de la primera; por *diminutio* era el caso contrario. Canon *canorizante* significaba que la segunda voz empezaba a cantar por

el final y hacia atrás, según cree el vulgo que camina el cangrejo. Canon *enigmático* era el que no podía cantarse sin descifrar antes el enigma, puesto al frente de cualquiera de las voces; por ejemplo: *nocte in dia vertere* («convertir la noche en día»), lo que significaba dar a las notas blancas el valor de negras, sin lo cual era imposible ejecutar el canon.

La fuga.

Desde el punto de vista de la construcción, la fuga es la forma más completa, pues que suma todas las demás y resume todas las posibilidades técnicas, tanto desde el punto de vista del contrapunto, como desde el de la armonía.

Berlio nos dió una definición humorística de la fuga. Fuga es—decía—una composición musical en donde cada voz va huyendo de las demás, y el público delante de todas.

Pero dejando aparte estas humoradas (en las cuales hay un fondo de verdad), diremos que la fuga es una composición musical a varias voces, en la que una de ellas, llamada *motivo*, es seguida sucesivamente por las demás en escritura de contrapunto; cuando una voz ha expuesto el motivo, lo toma otra, y la que antes entró, le opone ahora un nuevo tema que se llama *contramotivo*. El motivo y el contramotivo pasan así por todas las voces, se combinan, se fragmentan y cambian de valores y de posición en el transcurso de la obra.

El plan general de una fuga ofrece estas características: Primeramente, son presentados los temas principales sobre los que descansa la composición; una voz propone el tema principal llamado «motivo», y las demás voces lo van repitiendo, sucesivamente, a distancias y entonaciones convencionales. Así, pues, cuando una voz ha cantado el motivo, lo toma luego otra, es decir, le da la llamada «respuesta», y, entre tanto, aquella voz que acaba de cantar el motivo, expone ahora otro, que sea bien diferente del anterior para evitar la confusión de melodías; este nuevo tema es el llamado «contramotivo». Cuando todas las voces han presentado el mo-

tivo y el contramotivo, queda terminada la primera «entrada» de temas, o sea la *exposición*.

Sucede entonces un intermedio llamado «episodio», escrito en contrapunto sobre algún fragmento del contramotivo o del motivo, y en donde se establece alguna modulación. Cuando se estima bastante alejado el recuerdo de los temas y de la tonalidad, una voz cualquiera vuelve a proponer el motivo, y entonces las demás han de presentarlo sucesivamente. Estas nuevas presentaciones se llaman «entradas». La fuga es una sucesión de entradas y de episodios.

Hacia el centro de la fuga suele ponerse un episodio más desarrollado.

Al final suele aparecer la «stretta» (literalmente, estrechamiento, y, en lenguaje músico, «estrecho»), en donde las voces entran alcanzándose, cual si quisieran presentar simultáneamente los temas.

Como se ve, todos los elementos del contrapunto tienen su empleo en la fuga.

Otro elemento importante interviene en ella, y es la *modulación*, que aumenta el interés. La exposición, las respuestas, los episodios, las entradas, siguen las reglas de la modulación, a fin de afirmar mejor la tonalidad. Por eso se ha dicho que, desde el punto de vista armónico, la fuga es una *gran cadencia*.

Formas cantables nacidas de la Polifonía.

Durante los siglos XV y XVI, paralelamente a la suma sencillez del canto popular, se fué desenvolviendo aquella música más artificiosa llamada *Polifonía*.

La polifonía consiste en música formada por varias melodías independientes que se desarrollan en contrapunto, sin otro acompañamiento que ellas mismas.

Es nota distintiva de esta música el ser ejecutada vocalmente, sin intervención de instrumentos.

La música polifónica dió origen a tres formas estilísticas principales: la Misa, el Motete y el Madrigal. Estas tres formas se diferenciaban al principio más por el texto que por la música. La misa y el motete contenían texto religioso, mientras que el madrigal tenía letra profana (cantos de amor o de guerra, cantos humorísticos, etc.).

Formas cantables opuestas a la polifonía.

A medida que fué complicándose la acumulación de voces y de armonías,

«RITMO» SALDRA LOS DIAS
15 Y ULTIMO DE MES
PIDASE EN TODOS LOS
KIOSKOS
CENTRO DE SUSCRIPCIONES Y VENTA: LIBRERÍA
FERNADO FE, PUERTA DEL
SOL, 13

nació la necesidad de apoyarlas con instrumentos. Así se llegó a escribir música en donde una sola voz humana estuviese apoyada por un acompañamiento instrumental. La música popular tuvo mucho este aspecto.

Vino a favorecer este resultado el hecho de ser creada la ópera. Efectivamente, el nacimiento de la ópera se verificó en Florencia por los años de 1590. En este nuevo género se adoptó definitivamente el empleo de una melodía cantada, acompañada por instrumentos. Así resultó creada una forma musical importante: el aria.

El aria.—Esta es una pieza de canto para una sola voz con acompañamiento instrumental. Queda indicado que nació el aria con la ópera; este nacimiento lo habían preparado los madrigales y sus congéneres las canciones polifónicas que se transformaron dejando una voz cantante entonada por garganta humana y reduciendo las otras a un acompañamiento armónico instrumental en forma de acordes o de apergios.

Monteverde, en su ópera «Incoronazione di Poppea» (1642), presenta ya el aria bien construída. Cavalli, en su ópera «Serse» (1654); Carissimi, y sus contemporáneos, ofrecen arias *da capo*, o sea con repetición de la primera parte.

El plan del aria así constituída, es sobrio; una, primera, el tema principal y un leve desenvolvimiento; segunda parte, o parte central, presentando otro u otros temas, cuyo carácter contrasta con el de la primera parte; tercera parte, reexposición de la primera; en esta reexposición solían los cantantes aumentar los efectos de agilidad y adornos que su gusto o su capricho les sugiriesen. La reexposición fué luego sustituída (o seguida en otros casos) por una parte rápida, en donde se acumulaban aquellos rasgos de agilidad y «virtuosismo» que tanto exaltaban a los oyentes.

El aria fué también realizada para instrumentos. Muchos tiempos lentos de conciertos, sonatas, suites, etc, llevan ese nombre.

Formas intermedias. Las variaciones.

Constituyen las variaciones una forma en la que un tema se presenta bajo diferentes aspectos, merced a alteraciones rítmicas, melódicas o armónicas.

Las variaciones instrumentales más antiguas que se conocen son españolas, del famoso Antonio de Cabezón (1510-1566), organista de Carlos V. Nuestros músicos les llamaban «diferencias».

¿Qué razón hay para que los músicos españoles tengan esa prioridad en la escritura de variaciones? Ello se explica por la influencia de la música popular, la cual practicaba de antiguo las variaciones. Nuestros romances eran cantados con acompañamiento de vihuela sobre un tema corto, cuya insistente repetición había de traer consigo la necesidad de ir variando el canto y el acompañamiento, a fin de evitar la monotonía.

Así, pues, la vihuela y el cantar popular (el morisco especialmente), como también por otra parte el estilo oriental de la dulzaina, daban hechas las variaciones a los músicos sabedores de las reglas teóricas, quienes escribían para los instrumentos más perfectos, como eran el órgano, el laúd, el arpa, el claricémbalo...

Formas nacidas de la danza o formas instrumentales. La «suite».

Junto a las anteriores formas, tan ricas en técnica, se presentan otras nacidas de los ritmos de danza. En este respecto tiene singular importancia la «Suite» (palabra francesa que significa «serie» o «encadenamiento»), y consiste en un conjunto de piezas musicales con ritmos de danza. Estas piezas no tienen relación temática entre sí, y sólo presentan unidad de tonalidad, especialmente las primeras *suites*, que ya aparecen en el siglo XVI.

Con el tiempo fué aumentando el

número y extensión de las piezas que formaban la *suite*; entonces, para evitar la posible monotonía, se cambió la tonalidad de algunas de ellas, y se las puso en diferente modo; así, por ejemplo, si la mayoría estaban en modo menor, se intercalaba alguna pieza en modo mayor, especialmente si era de carácter cantable, para mejor contraste con las otras piezas de danza.

El origen bailable de estas composiciones lo prueba el que muchas de ellas conservan sus antiguos nombres populares, tales «Giga», «Pavana», «Gallarda», «Rigodón», «Zarabanda», «Rondó», etc.

Con los elementos contenidos en las formas musicales estudiadas (sobre todo con los elementos técnicos de la fuga, y los variados de la *suite*) se fué elaborando una forma definitiva de extraordinario valor: la «Sonata».

La forma «Sonata». Su origen.

Hasta mediados del siglo XVII no tuvo la palabra «sonata» una significación precisa. Cualquier pieza breve de carácter instrumental recibía ese nombre.

A fines del siglo XVI había comenzado a distinguirse la «sonata» (palabra italiana que significaba música *per suonare*) de la «tocata» (música *per toccare*). Pero con el nombre de «sonata» continuábase designando piezas escritas en rigurosa imitación que venían a ser cánones muy desarrollados, y se diferenciaban de las obras escritas en los estilos de danza o de canción.

El estilo cantable nacido de la ópera, pasó también a los instrumentos, dando origen a la emancipación de la melodía y a la independencia de la armonía.

En definitiva, puede afirmarse que si la fuga es el resumen de los elementos técnicos de la composición musical, la «sonata» es el resumen de los elementos estéticos.

Empieza a existir la «sonata» con carácter definido en Italia, en época de Juan Gabrielli (1597-1615), quien ya las escribe en varios tiempos, recordando las *suites*, y todavía con predominancia del estilo contrapuntístico.

Los contemporáneos de Gabrielli, como son Corelli, Abaco y Scarlatti, contribuyeron a fijar la forma de la «sonata», la cual oscilaba entre dos modelos: uno, de carácter grave y de contrapunto severo («sonata» de iglesia) y el otro, de tendencia hacia la *suite* con sus ritmos de danza y estilo más libre («sonata» de cámara). Esta última es la que adoptó e hizo florecer el estilo llamado «galante».



DR. P. DE MUGICA

ilustre corresponsal de RITMO en Berlín, correspondiente de la Hispanic Society of America, corresponsal de la «Raza» y Caballero de Alfonso XII e Isabel la Católica

El estilo galante.

¿Qué significa ese adjetivo que se le aplica a la música de los siglos XVII y XVIII?

Estilo galante es el estilo *di' camera*, o de salón de aquellos tiempos.

No estará de más advertir que no debe ser confundida la música «de salón» de la época mencionada con la menguada música de «salón de hotel» en los tiempos presentes, con sus ritmos negroides desprovistos por completo de dignidad y distinción.

Pero en aquella época de la galantería, aun cuando la música se emancipó en los rigores del contrapunto, éste no desaparece por completo; lo que hace es adquirir mayor flexibilidad y elegancia.

El estilo galante presenta los siguientes caracteres principales: predominio de una melodía cantante; no mantiene el número estricto de voces en el transcurso de la obra; usa diversidad de ritmos; emplea con profusión los ornamentos (mordentes, trinos, apoyaturas, grupetos, etc.); favorece la facultad de improvisar adornos y trozos melódicos, dejando en el uso de los mismos, tanto los cantantes como los instrumentistas, a un verdadero abuso.

La «sonata clásica» y su plan.

Así fué elaborándose la «sonata», aprovechando todos los elementos musicales de que pudo disponer. En tiempos de José Haydn (1732-1809) alcanzó la «sonata» su forma definitiva, y es por ello denominada «sonata clásica».

El plan de la «sonata clásica» nos presenta esta composición formada por tres piezas fundamentales o «tiempos», cada uno de los cuales, a su vez, está construido en división ternaria.

Estos tiempos siguen un orden de contraste en sus movimientos, lo cual es originario de la *suite*.

El primer tiempo (*allegro*) presenta los temas (exposición) y termina en función de dominante; efectivamente, sigue la parte central de este tiempo, en donde se presenta un desarrollo temático y modulaciones que distraigan de la tonalidad fundamental (he aquí una derivación de la fuga); terminada esta parte con vuelta a la presentación de los temas (reexposición), y ahora en vez de concluir en dominante se termina en la tónica.

El segundo tiempo (moderado) suele ser en forma de canción, más o menos desarrollada, o en forma de variaciones.

El tercer tiempo (aire vivo), o es de construcción análoga al primero o es en tiempo de «rondó», presentando en

este caso un tema que alterna sucesivamente con otros cada vez distintos.

Este cuadro general se va aumentando (ya en tiempos de Haydn) con la intercalación de un «minué», forma de danza tomada, evidentemente, de la *suite*.

A partir de Beethoven el romanticismo ensancha el cuadro de la «sonata» y se le da carácter poemático; convierte el «minué» en *scherzo* (palabra que significa «broma» o «juego») y no vacila en alterar su plan y establecer las más atrevidas modulaciones.

Formas derivadas de la «Sonata».

La «sonata clásica» fué el tipo de construcción de las sucesivas obras instrumentales desde el siglo XVIII hasta nuestros días.

En la época clásica, los «tríos», «cuartetos», «quintetos», «septiminos», y demás obras análogas de cámara, no son, en rigor, más que «sonatas» para tres, cuatro, cinco, siete, etc. instrumentos. Pero siempre estos pequeños conjuntos emplean los instrumentos como solistas.

La forma suprema a que llega el desenvolvimiento de la «sonata» es la «sinfonía».

La «Sinfonía».

Este nombre fué dado en el siglo XVI a cualquier trozo musical escrito para varios instrumentos. También los pequeños preludios o intermedios que se intercalaron en las primeras óperas se les llamó «sinfonías». Pero cuando en el siglo XVII fué tomando forma la «sonata», los autores escribieron «sonatas» de iglesia, a cuatro, es decir, en estilo severo, y para cuatro instrumentos, los cuales podían ser ejecutados indistintamente por cuatro instrumentos de cuerda o por el órgano. También las piezas orquestales destinadas a prólogo de las óperas en el mencionado siglo XVII fueron llamadas, como hemos visto, «sinfonías», ya las constituyesen simples series de acordes, ya fragmentos fugados, ya piezas en forma de obertura completa.

Hacia mediados del siglo XVIII fué cuando la palabra «sinfonía» se aplicó a una composición orquestal trazada según el plan de la «sonata». En 1734, la primera «sinfonía» de Juan Bautista Sammartini ya muestra el plan citado. No hay que decir que las «sinfonías» presentan los instrumentos (en especial los de cuerda) como agrupaciones de conjunto y no como solistas; esto último sólo se verifica, por lo general, como efecto de contraste.

Con Haydn y Mozart llegó la «sinfonía» a la perfección de la forma. A

partir de Beethoven, y luego con los románticos, ensancha la sinfonía sus límites, vuélvese poemática, singulariza los efectos instrumentales y presenta efectos dramáticos, pintorescos, descriptivos, etc., y hasta se desenvuelve siguiendo el desarrollo de una acción, con lo cual se confunde con el poema sinfónico.

«Obertura». Poema sinfónico.

«Obertura» significa tanto como pieza instrumental que sirve de prólogo a una obra de importantes proporciones, como un oratorio o una ópera.

Cuando hacia el año 1590 fué creada la ópera en Florencia, los prólogos de aquellas representaciones eran pequeños trozos orquestales denominados también «sonatas». El «Orfeo» de Monteverde, representado en 1607, tiene como «obertura» una *tocata* en *do* mayor de muy pocos compases.

Paulatinamente fueron adquiriendo estos prólogos mayor importancia, y aparecen no sólo para empezar una ópera, sino también para comenzar obras instrumentales, como la *suite*, por ejemplo.

En 1672 dió Lully, en París, su primera ópera para la Corte; desde entonces las «oberturas» que escribió presentan el mismo plan, a saber: tiempo lento, un *allegro*, con frecuencia en estilo fugado, y repetición abreviada (a veces tan sólo unos compases) del tiempo lento.

Por aquella época, Alejandro Scarlatti (1659-1725) y sus contemporáneos, emplearon en Italia una forma de «obertura» más viva, y opuesta a la antes citada; era así: *allegro* (casi siempre fugado), parte lenta cantable y repetición del *allegro*.

En el siglo XVIII las «oberturas» abandonan el estilo fugado y adoptan el tipo de un primer tiempo de «sonata», aunque más reducido.

La «obertura» de los tiempos románticos tiende a convertirse en «poema sinfónico», es decir, en una composición orquestal que se desenvuelve siguiendo un argumento; y el argumento es aquí el de la ópera que se va a representar. Sirven de ejemplo las «oberturas» para «Leonora» (o «Fidelio»), de Beethoven; las de «Freyschütz», de Weber; «Guillermo Tell», de Rossini; «Benvenuto Cellini», de Berlioz; «Dinorah», de Meyerbeer; «Los Maestros Cantores», de Wágner, y tantas otras.

Como «oberturas» de concierto, es decir, independientes de toda acción teatral, y de aspecto poemático, recordemos «La gruta de Fingal» o «La bella Melusina», de Mendelssohn;

«Hermann y Dorotea», de Schumann...

Cuanto a los poemas sinfónicos, bien conocidos son los de Liszt, Saint-Saens (¿cómo no citar su popular «Danza macabra»?), y las grandes obras de Ricardo Strauss.

Citemos, por fin, las «sinfonías» que, sin perder del todo el plan de «sonata», lo modifican según las necesidades de la idea poemática que desarrollan; tales la sinfonía «Pastoral», de Beethoven, la «Reforma», de Mendelssohn; la «Fantástica», de Berlioz; «Sinfonía de Fausto», de Listz;

«Sinfonía doméstica» y «Sinfonía alpina», de Ricardo Strauss...

Algunas formas particulares.

De las formas fundamentales estudiadas, se han derivado muchas otras, ya en estilo cantable, ya en estilo de danza; tales Canción, Divertimento, Elegía, Estudio, Fantasía, Preludio, Rapsodia, Scherzo, etc. Tal vez en otra ocasión volveremos sobre estas formas.

EDUARDO L. CHAVARRI

ROMANTICISMO

El gesto desdeñoso de los elementos avanzados de hoy hacia la música del siglo XIX no me parece del todo justo. Ciertamente, en ese centenar de años ha habido infinitos matices e irregularidad de valores. Entre las últimas obras de Beethoven y César Frank, hay una gama multicolor, que comprende el romanticismo: Rossini y los operistas judaicos, el Verismo italiano, Wágner y el nacionalismo ruso. Convengamos en que ha sido, por lo menos, un siglo muy variado.

Cuando Beethoven planeaba sus grandes obras: la «Novena Sinfonía» o la «Misa Solemne», en la misma barriada de Viena, un músico tan genial como bohemio, Frank Schubert, colocaba los cimientos del romanticismo tomando como base unas piecitas cortas, miniaturas en apariencia, pero que llevaban en sí la revelación de un mundo nuevo. ¿Qué era el *lied*? Impsible clasificarlo como aria, romanza o canción. La compenetración de un poema literario, con el canto y con una parte instrumental, que no puede llamarse acompañamiento, pero que forma el ambiente sonoro, propicio para exaltar el sentimiento; Schubert encontró el *lied*, porque forzosamente tenía que encontrar algo que no fuese por el mismo camino de Beethoven. La arquitectura clásica había llegado al límite y urgía buscar otra cosa al extremo opuesto. Del mismo modo, en nuestra época, Debussy pudo hallar el individualismo orquestal al otro lado de la polifonía Wagneriana.

Aquel eterno cantor del amor; aquel tertulante del café e impenitente bebedor de cerveza; aquel niño grande, es posible que no se diera cuenta de la trascendencia de su gesto.

Porque Schubert quiso también copiar a Beethoven, como lo demuestran sus sinfonías, sus cuartetos y sus so-

natas. Por el desarrollo temático tenía que caer por fuerza hasta el último tercio del siglo, cuando un alemán, Brahms, y un belga, César Frank, recogieran la herencia Beethoveniana.

Dice un historiador que Schubert es «el gran clásico del *lied*». Todas las poesías son buenas para él, con tal que expresen lo que él siente; Goethe, Schiller, Ossian o Heiner, ¿qué más da? Inventa siempre algo personal en los acentos de la voz, y, genialmente, une la melodía incomparable a los acordes del piano, produciendo aquellos admirables ciclos: «La bella molinera» y el «Viaje de invierno». Cuando Schubert murió (un año después que Beethoven), el romanticismo estaba ya en marcha.

No hay nada más inconexo que el grupo de románticos. La intuición genial de Schubert no se parece nada al tecnicismo cincelado de Mendelssohn; ni la sinceridad de Schumann al virtuosismo aparatoso de Liszt; mucho menos aún el alma vibrante de Chopín a la imaginación desbordada de Berlioz. La escritura pianística de Schumann realiza un enorme progreso sobre el piano clásico de Beethoven, y no está aún contaminada con el veneno del virtuosismo. Y ¡cosa curiosa!, este genial compositor, que hizo una orquesta del piano, no sabía orquestrar. Padecía una enfermedad que no deja de ser frecuente entre los compositores, y consiste en una especie de pánico, de miedo, a que las combinaciones orquestales no respondan, no suenen lo suficiente; y refuerzan los instrumentos, y añaden sonoridades, y mientras más refuerzan y más añaden, menos suena la orquesta. Se comprende esto fácilmente, pues la orquesta es color, policromía, y ya sabemos que el constante empleo de todos los colores re-

unidos, produce inevitablemente una tonalidad gris.

La música de Chopín no es enfermedad. El compositor se alza por encima de las miserias humanas. Una exaltación vibrante repercute por sus *Scherzos*, por sus baladas y por sus polonesas. Su polonesa en *la* es un grito de triunfo; su vals en *mi* una explosión de alegría. Técnicamente, la estructura de sus obras es siempre la misma: el patrón ternario; con esta forma simple y sin complicaciones, sabe defenderse. Cuando quiere abordar formas de mayor fuste, se pierde en divagaciones; el desarrollo central de la sonata en *si*, es caótico, y la orquestación de sus conciertos, lamentable. En cambio, diríase que sus piezas breves, preludios y mazurkas, son a modo de testamento espiritual; no se puede expresar más con menos materiales sonoros. Chopín inauguró, por decirlo así, el virtuosismo pianístico. En esto se diferenciaba enormemente de Schumann. Las dificultades pianísticas del autor de «Manfredo» forman parte integrante de la música, pero Chopín se deja ir por los senderos del lucimiento; no en balde la construcción y perfeccionamiento del piano avanza rápidamente. Parece como si la música se interrumpiese de pronto para dar paso a esas brillantes cadencias cuya riqueza es su único fin.

JOAQUÍN TURINA

NUESTRA PORTADA

MANUEL DE FALLA

Se honra hoy RITMO publicando en su primera página el retrato de uno de nuestros valores musicales universalmente reconocido; de Manuel de Falla.

¿Cuál es, aparte de su temperamento esencialmente musical, su sentido melódico y su gran talento, lo más característico de su producción hasta el momento presente, que culmina en el Concierto para clavicémbolo, flauta, óboe, clarinete, violín y violoncello, dedicado a Wanda Landowka? La condensación de materiales, elegidos entre los más puros; una superación de los medios técnicos expresivos; su quintaesencia; cierto perfume singular, específicamente español—«el estilizador del elemento popular», se le llama—, son sus cualidades técnicas y estéticas, que sobresalen en sus obras. Obras de selección, trabajadas

con mano de orfebrè, con afinidades, en muchos aspectos, de Albéniz, Debussy, Ravel y Strawinsky, realizados con un admirable sentido de la proporción, cualidad que en Falla constituye uno de sus más afortunados aciertos; la ausencia de cosas inútiles, que tanto afean el trabajo temático y episódico de la obra de arte—sus obras carecen de rellenos—; el modo de concebir la orquesta, una pequeña orquesta clásica, por la acertada decisión de los timbres, que la da un color característicamente modernísimo, cuya sonoridad rica, variada, nueva, produce un indefinible encanto, y en la que cada instrumento representa un valor expresivamente individual; el modo de emplear el tema popular, no en su forma natural o auténtica, literal, sino en lo que constituye su esencia, su perfume, que Falla plasma en obras originales.

Podríamos resumir, en tres rasgos característicos, de acuerdo con los críticos que han estudiado la personalidad de Falla, la formación y evolución de su personalidad; asimilación del elemento popular folklórico español, siguiendo el ejemplo de Pedrell, Albéniz y Granados; adaptación de los medios técnicos y perfeccionamiento en la armonía, orquestación y estilismos franceses; y asimilación del elemento rítmico, con tendencia al teatro mímico, según el modelo ruso. Falla no cesa de superarse en cada obra que brota de su pluma; tal es el deseo vehemente de su talento y de su sensibilidad nunca satisfechos. Cada nueva obra de Falla representa—hay que repetirlo—un evidente progreso sobre las anteriores, por la perfección de los elementos sonoros que maneja con singular maestría. Su técnica moderna impecable, su innato buen gusto, que le salva de las deformaciones y extravagancias sistemáticas e inexpresivas de cierto sector de la música actual, pues lo que sólo es «cáscara sin fruto» en otros compositores del día, es en Falla, por lo menos, flor, merced a la cantera de la música popular ibérica, de la cual ha extraído el jugo, por así decirlo—ritmos, cadencias, fórmulas modales, formas melódicas, la esencia del cante popular elaborada con un sello personalísimo inconfundible, principalmente por el estilo, dentro de la producción musical contemporánea; influido—como he indicado, lo que no es un reproche—por Albéniz, Debussy, Ravel y Strawinsky.

Albéniz en la música de piano, y Falla en la orquesta de cámara y sinfónica contemporánea, son únicos; pues han logrado, con su gran talen-

to, elevar la categoría de la música española, envolviéndola en un ambiente de prestigio de que carecía, en el plano de lo bien hecho, de lo sólidamente realizado.

R. VILLAR

DOS CARTAS

LA BIBLIOTECA DEL REAL CONSERVATORIO

Sr. D. Rogelio del Villar, Director de RITMO.

Querido Villar: En el último número de la Revista musical RITMO, que usted con tanto acierto dirige y bajo el epígrafe de «La Biblioteca del Real Conservatorio», aparecen dos errores que conviene desvanecer con el fin de que la verdad ocupe el sitio que le corresponde. Se refiere el primero a la afirmación rotunda de que «la Biblioteca de D. Valentín Arin, en lugar de haber desaparecido, debió adquirirse por el Estado». Puede usted asegurar al autor del suelto en cuestión, que todos los libros que integraban aquella, fueron adquiridos por el Conservatorio en 1913, poco después de la muerte de nuestro llorado compañero. Se denuncia también el hecho de que nuestra Biblioteca «está pudriéndose entre hierros y cascotes». Nada más lejos de la realidad, puesto que la Biblioteca del Real Conservatorio se halla al presente a cubierto de todo riesgo y en lugar decoroso y seguro», ya que ha sido trasladada cuidadosamente a locales del Teatro de la Princesa, y el no estar abierta al público obedece a que todavía no se ha dado fin a las obras que para su definitiva instalación se realizan en dicho edificio. No creo, pues, en la necesidad de molestar la atención del Excmo. Sr. Ministro para que adopte medidas que están tomadas por este Centro.

Deseo hacer constar, por último, mis gestiones en diferentes momentos encaminadas a que por el Estado se dotase al Arte Musical de dos Salas de conciertos, la una destinada a las grandes audiciones sinfónicas,

¡Artistas! ¡Editores!

Se traducen por persona técnica, del francés al español o viceversa, CRÍTICAS, CARTAS, LIBROS, CATALOGOS, etcétera. Dirigirse a la Administración de RITMO.

y a los conciertos de música de cámara, la otra. La memoria, planos y demás detalles obran en el Conservatorio, donde se hallan archivados en razón a que el Gobierno de S. M. ha adoptado el acuerdo de llevar el proyecto a la Ciudad Universitaria, donde tendrá espléndida realización.

Gracias por la inserción de estas líneas en su periódico y créame su buen amigo y compañero q. e. s. m.,

ANTONIO FERNANDEZ BORDAS

Madrid, 24 de febrero de 1930.

Sr. Director de RITMO.

Distinguido señor: En el número de su Revista, tan bien escrita y tan notable en todos conceptos, correspondiente al 15 del corriente, se publica un editorial, muy bien intencionado y a cuya principal petición me adhiero de todo corazón, en el que hay algún error que creo conveniente rectificar para conocimiento de quien por estos asuntos se interese, y una acusación inconcreta de incuria, a la que he de poner un reparo, que salve la responsabilidad que en esa incuria pudiera correspondernos al ilustre artista que dirige el Conservatorio y a mi modesta persona.

Las rectificaciones son las siguientes:

La Biblioteca del Sr. Arin fué adquirida por el Estado y se conserva en la del Conservatorio. En su adquisición intervinimos el señor director del Conservatorio y yo. Aprovecho esta ocasión para hacer público, por ser de justicia y por lo mismo que he interrumpido con gran sentimiento mis relaciones personales con él, que en mis gestiones como bibliotecario del Conservatorio siempre he hallado en D. Antonio Fernández Bordas un entusiasmo y un interés por el fomento de la Biblioteca verdaderamente plausibles, más de notar por formar contraste con la cerril indiferencia de otras personas, tan obligadas o más a cooperar a esa obra de cultura.

La Biblioteca del Sr. Sbarbi no está desperdigada, sino que fué adquirida por el Ayuntamiento de Madrid y se conserva en la Biblioteca Municipal. En esta adquisición también me cabe la honra de haber intervenido, solicitado por el inolvidable bibliotecario D. Ricardo Fuente.

No es cierto que la biblioteca de Barbieri se conserve en la Nacional en lamentable estado: sus fondos se guardan cuidadosamente en las varias secciones a que corresponden, enri-

queciendo notablemente las de Manuscrito y Música. Al frente de ésta se halla persona tan competente como el ilustre musicólogo D. Francisco Suárez Bravo, bien conocido de todos los eruditos que han utilizado sus informaciones, tan sabias como desinteresadas. Por todo esto creo de notoria injusticia la afirmación de que la Biblioteca de Barbieri se conserve en lamentable estado.

En cuanto al traslado de la Biblioteca del Conservatorio, el Sr. Director y yo hemos hecho cuantos esfuerzos han estado a nuestro alcance, como puede comprobar quien quiera revisando documentos oficiales que de ello tratan, y no es culpa nuestra si hasta ahora no se ha conseguido. De todos modos, los libros del Conservatorio ya están a salvo, empaquetados en varias habitaciones del Teatro de la Princesa, y no ha de pasar mucho tiempo sin que esos fondos bibliográficos puedan utilizarse por los estudiosos, pues en las obras de habilitación del citado Teatro se está construyendo una amplia sala de lectura.

Mucho le agradecerá, señor Director, la publicación de esta carta, y

quedo de usted atento servidor, saludándole respetuosamente,

JULIO GOMEZ

19 febrero 1930.

Nos complace que uno de nuestros últimos Editoriales haya dado motivo a las cartas que los señores Director y Bibliotecario del Real Conservatorio nos han dirigido, pues con su información han venido a satisfacer la curiosidad de muchos de nuestros lectores, que constantemente solicitaban noticias del estado en que se hallaba la citada Biblioteca, celebrando también que sean erróneos los informes que teníamos referentes al paradero de las bibliotecas de Sbarbi y Arin y al lamentable estado en que creíamos seguía la de Barbieri.

Respecto a la Biblioteca de Barbieri, nos parecería mejor a los admiradores de aquel músico insigne, que en vez de repartir sus interesantes libros en las diferentes secciones a que corresponden, se le hubiera designado una sala consagrada exclusivamente a conservar la Biblioteca del gran erudito.

de este color y tricornio.

El Laburdi, los nativos tenían antaño que socorrer al rey con dos mil hombres al menor son de tamboril que se hiciese oír en la frontera (Bernou).

Cuando en 1558 los españoles se presentaron delante de San Juan de Luz, las milicias del país se congregaron al son del tamboril en la plaza de Bayona. Pierre de Lancre decía, en 1612, que los laburdinos amaban la danza turbulenta al son del tamboril y que los curas eran los primeros en el baile de la aldea. Cuando Felipe II de España reunía tropas en la frontera de los Pirineos, la autoridad real en Bayona declaraba que, en vez de entristecerse como los demás franceses por la situación del reino, los vascos no dejaban de bailar y saltar al son del tamboril (1593).

Acudieron los tamborileros al akelarre. Juan de Goiburo tocaba el tamboril en el akelarre de Zugarramurdi, y su primo Juan de Sasiain tañía el atabal. Ambos fueron apresados por la Inquisición y juzgados por ella el año 1610 en el auto de fe celebrado en Logroño. Por haberse confesado reos, prometido enmienda y llevado a los Tribunales muchas noticias de brujería, fueron perdonados. El ciego de Ziburo, después de tocar el tamboril en la plaza pública para que los ziburutarrak bailasen, de noche se trasladaba al akelarre a seguir tocando para que las brujas y brujos se mezclasen en danza infernal... Como caso notable se cita al tamborilero Roque Ansola, que desde los dieciséis años hasta los ochenta y siete (!), ejecutaba aires todos los días festivos en la plaza de Elgoibar, su villa natal, y en los distintos valles en que se celebraron romerías. Falleció en Elgoibar a los ochenta y nueve años de edad.

Hoy, como ayer, en la pequeña plaza del villorrio, los *gizonaq* del pueblo y los campesinos de la jurisdicción, se reunirán los días de fiesta. Por la tarde, los tamborileros, apoyados en el muro del pórtico, golpearán los parches y soplarán en los flautines que ya los romanos llamaron «tibias» vascas». El txistulari, símbolo racial euskaldun testimonio gallardo de la vida de nuestros lejanos antepasados, requiere un monumento que diga a las generaciones venideras el homenaje que supimos rendir los vascos del siglo XX al juglar humilde pero de rancia esencia aristocrática, según frase del P. Hilario.

MARTÍN DE ANGUIOZAR

San Sebastián,

TXISTULARIS

El txistulari nace, vive y muere en él. El tamborilero es emblema genuino, reflejo fiel de nuestra música, y, por tanto, de nuestra raza. En todo tiempo, nuestros músicos juglares tuvieron el prurito de demostrar su habilidad en el manejo del difícil instrumento, llenando las melodías de adornos y «retruécanos» de todo género, como puntillos dobles y sencillos, fusas y semifusas, pequeños contratiempos de detalle, «rubato» diversos, etc. Muy pocas gentes se han fijado en las enormes dificultades de tocar el txistu. El silbo, no tiene más que tres agujeros: dos delante y uno detrás. El tamborilero no dispone ni de una sola llave, y, sin embargo, abarca las dos mismas octavas que la flauta y hace los mismos exactos equilibrios de agilidad y rapidez que el instrumento dotado de todos los elementos de ejecución fácil. Tapando más o menos tales o cuáles agujeros de los tres únicos existentes, hace el txistulari todos los bemoles, sostenidos, cromatismos y enarmonismos habidos y por haber. ¡Es realmente admirable y nadie se fija en ello! (F. Gaxcue, Materiales para el folklore, músico vasco).

Decía Bowles en 1775, que Bilbao

«a la manera de los griegos y romanos, tiene asalariada esta especie de música, que consiste en una flauta y tamboril». Larramendi dijo que se diferenciaba de los tamburinos o tuntunes de Francia, en que en Laburdi y Benabarre las flautas (txirulas), eran más largas, dulces y sonoras, y en que en Guipúzcoa se usaban tamborcillos, mientras los vascos ultrapirenaicos, empleaban una especie de arpa con cuerdas gruesas, que, heridas del palo, suenan roncamente y sin tanta bulla como nuestro tamborcillo.

Pero tan sólo hemos visto como descripción de indumentaria peculiar del tamborilero, la referencia de J. Manterola en el último cuarto del siglo pasado: «El traje característico de estos artistas consiste, por lo general, en chaqueta negra y boina oscura, esta última sustituida habitualmente en los días de fiesta por el sombrero de copa alta, o, cuando menos, de media copa. En algunas localidades, como San Sebastián y Tolosa, por ejemplo, los tamborileros visten todavía a la vieja usanza en los días de gala, con calzón corto, media blanca, zapato bajo, con hebillas de plata, chaleco encarnado o azul oscuro, con botonadura de plata, frac

ENTREVISTAS DE "RITMO"

EL MAESTRO ARBÓS NOS HA DICHO...

De New-York—que no siempre ha de ser de La Habana—ha venido un barco, lector amigo. Llegó, no ha muchos días, un barco. Y en él se reintegró a la madre patria, el ilustre (¡ea!, ¿por qué omitir el justo adjetivo?), Director de la Orquesta Sinfónica de Madrid, D. Enrique Fernández Arbós.

Porque adivinábamos tu deseo inquisitivo y porque placía también a nuestra curiosidad, quisimos visitar al maestro.

En verdad, que no carecía de sugestión el empeño. Arbós, uno de nuestros músicos más inteligentes, culto, por lo que los libros le enseñaron y por lo que el magnífico texto abierto de su vida andariega le mostró, posee, además, un bien orientado sentido de observación y una palabra llana y amena, envoltura galana y sutil de aquellas ideas, de aquellas inquietudes y palpitaciones estéticas que la perspicacia de su espíritu supo captar.

Esto ya justificaba nuestra visita. Pero es que pretendíamos saber algo del movimiento musical en Norteamérica. ¿Comprendes, lector, la atracción? Hemos oído tales cosas acerca de la metalización espiritual de los yankees; nos han hablado tanto de su falta de sensibilidad artística, que la pregunta surgía inevitablemente: «¿Acaso en los Estados Unidos hay terreno fecundo para el cultivo del arte musical?»

Reía el Director de la Sinfónica cuando, más tarde, nos atrevimos a exteriorizar este pensamiento.

—¿Que si hay terreno fecundo? Un campo vastísimo: toda Norteamérica lo es. Por ella desfilan de continuo los más preciados valores concertísticos. Y en cada población importante hallará usted una Orquesta bien constituida, competentemente regida, espléndidamente dotada. Figúrese usted que en Cleveland...

El maestro, para descansar de la fatiga del viaje, ha emprendido la no menos fatigosa tarea de instalar su vivienda. Baúles, maletas, alfombras, cortinones se desbordan por los pasillos.

Una criada nos guía hacia una pequeña habitación—la única, según nos confiesa Arbós, que puede hacer, sin gran rubor, los honores a una visita—y ha-

llamos en ella al maestro, departiendo jovial y animadamente con el buen pianista Balsa y con otro amigo. Presentaciones, saludos, y la conversación se generaliza. Arte, por supuesto, es el tema: comentarios al momento musical, remembranzas de pretéritas actuaciones, proyectos de labor futura, excursiones, intercambios...

Por fin nos quedamos a solas con nuestro visitado; y es entonces cuando dispuestas las cuartillas, presto el lá-



piz y el oído alerta, comienza el reportaje.

—Maestro, ¿dónde cursó sus estudios?

—En el Conservatorio de Madrid, con Monasterio; Galiana fué mi profesor de armonía.

—¿Después?

—Obtenido el primer premio de violín, Monasterio me presentó a la Infanta Isabel; y Su Alteza me concedió una pensión para el extranjero.

—¿París, acaso?

—No. Fuí a Bruselas. Allí estudié el violín con Vieuxtemps, y la composición con Geraert. Dieciséis años de edad tenía cuando ¡imagínese con qué legíti-

ma satisfacción! obtuve el gran premio de «Excelencia».

—Excelentísima disposición, querido maestro—le digo.

—En Berlín—prosigue—adonde marché desde Bruselas, tuve por maestros al gran Ioachien y a Herzogenberg; con el primero cursé los estudios de violín, y los de composición con el segundo. Ioachien fué quien me presentó como violinista al público berlinés, precisamente en el mismo concierto en que se interpretó por vez primera la «Cuarta Sinfonía», de Brahms.

—Grato recuerdo, ¿verdad?

—Doblemente grato, sí, señor.

—¿Continuó usted en Berlín?

—Algunos años más. En Ioachien encontré, no solamente un profesor admirable y un mentor competentísimo, sino, también, para suerte mía, un amigo paternal. Tres años habité en su misma casa; durante los cuales alcancé la amistad íntima de Hans von Bülow, de Anton Rubinstein, de Clara Vieck (la esposa de Schumann), de Brahms y de casi todos los artistas de la pasada generación alemana.

—¿Desempeñó usted algún cargo en Alemania?

—Fuí concertino de la Orquesta Filarmónica, de Berlín, y más tarde profesor del Conservatorio de Hamburgo.

—Y su ingreso en el profesorado del Conservatorio madrileño ¿cuándo fué?

—Después. Vacó la cátedra de violín, y la obtuve por oposición. Tenía yo entonces veintitrés años.

—¿Qué le parece el aspecto pedagógico de la profesión?

—Tiene un grandísimo, interés, no cabe duda.

—Pero su vocación, su verdadera vocación, caminó por derroteros distintos, ¿no es eso?

—Cá; ni mucho menos—me contesta el maestro—. La cátedra me ha gustado siempre y he puesto en ella, como en la labor didáctica, un empeño muy entusiasta. Mi larga actuación en el profesorado, los libros que he publicado, las conferencias dadas en España y en el extranjero lo atestiguan. Fueron los vaivenes de la vida, no sé si la visión de un horizonte más amplio también, quienes me hicieron derivar hacia este otro aspecto de la música.

¿Intervino usted—inquiero— en la

constitución del Cuarteto Monasterio?

—No. Yo formé, *in illo tempore*, un Cuarteto (hasta del nombre me he olvidado ya) con Agudo, segundo violín; Gálvez, viola; Rubio, violoncello, y Tragó, pianista.

—Y pudiendo ser un virtuoso del violín, ¿cómo cambió el arco por la batuta?

—La sugestión de ese palito, amigo mío—me dice ingenuamente el maestro.

—¿La tiene, en efecto?

—Yo creo que sí; y hasta pienso que es la aspiración máxima de todo músico. Cualquier instrumento se cambiaría por la batuta. Vea usted Casals, el primer violoncelista del mundo y no ha podido sustraerse a la tentación de empuñarla.

—¿Cuándo dirigió usted por vez primera una orquesta?

—Recuerdo tan sólo que fué en Santander, y que tenía yo veinticinco años. Dirigí, después, una serie de conciertos en el Palacio de Bibliotecas, y así, de aquí para allá, transcurrió algún poco tiempo, hasta que esta magnífica y benemérita Orquesta Sinfónica me nombró su Director. Hace veintiocho años que me puse al frente de ella.

—¿Y está usted satisfecho del conjunto que rige?

—Plenamente; absolutamente satisfecho.

—¿Y de la labor artística realizada?

—También.

—Ha calificado usted antes de benemérita a su Orquesta—le hago observar.

—Lo es, créame—me dice el maestro—. Ella ha propagado el culto a la música en sus *tournés* anuales por toda España, y, sobre todo, ha tenido la honra de dar a conocer a la mayor parte de los jóvenes compositores de la joven escuela española. Cuando eran todavía casi ignorados, la Orquesta Sinfónica intercalaba de continuo en sus programas las obras de Albéniz, de Granados, de Falla, de Turina, de Conrado del Campo, de Esplá, de La Viña, de Arregui, de Halffter y de tantos otros

cuyas obras pasean hoy por el mundo entero del arte, con aplauso fervoroso.

—A tal divulgación, usted, particularmente, ha contribuido no poco, ¿verdad?

—Por lo menos—concede el maestro—he aportado mi granito de arena a esa obra de la difusión de la música española. Como Director, he actuado en Francia, Inglaterra, Rusia, Holanda, Portugal, Alemania, Suiza, y, reciente-

música española ocupa su lugar en el repertorio de conciertos, como lo ocupa la música rusa, o la alemana, o la francesa.

—¿De modo que nuestra producción tiene un alto valor artístico?

—Evidentemente.

—Entonces, ¿por qué en nuestro propio solar nos la ofrecen en dosis homeopáticas?

El maestro nos mira y sonríe comprensivo: ha traducido, sin duda, todo el empeño patriótico de nuestra protesta.

—No son tan pequeñas las dosis—contesta—; convenga usted en ello. Si usted y yo—añade filosóficamente—discurriéramos ahora acerca de la relatividad de las cosas, encontraríamos una relación proporcionada entre la producción y la interpretación. ¿No le parece?

—Continúe maestro.

—La producción musical nuestra—prosigue Arbós—es bastante reducida; puesta al lado del inmenso archivo alemán y aun del ruso y del francés, tiene una estatura de pigmeo. Además, el verdadero interés por la música española data de dieciocho o veinte años. Antes de esa época apenas el nombre de Albéniz era conocido; los demás, Falla, Turina, Esplá, permanecían absolutamente ignorados. De modo que, siendo pródigos en la ejecución del repertorio español, hubiéramos llegado a una repetición constante de obras y de nombres.

—¿Y opina usted, circunscribiéndonos ya al momento actual, que ese no muy desarrollado repertorio nuestro bastaría para organizar festivales con música exclusivamente española?

—Sí, desde luego; pero yo no aconsejaría que se hiciese. Únicamente, en una ocasión determinada, en una fecha que exigiese la realización de tal programa. A mi juicio, tiene más relieve entremezclar en un concierto las obras españolas con las extranjeras, simultanear, establecer el contraste.



El maestro y su señora a bordo del vapor «Magallanes», de regreso a España

(Cosmo News Photos.)

mente, en todos los Estados de la Unión Norteamericana, y ha sido muy raro el concierto al que no he llevado una composición de un compatriota nuestro.

—¿Y cómo acogía y acoge el mundo filarmónico nuestra producción musical?

—Encantado; con verdadero cariño y con un gran interés.

—Pero—insisto—¿la música española se oye en el extranjero únicamente cuando la llevan concertistas, orquestas o directores españoles?

—No—contesta rápidamente el maestro—. ¿Quién puede suponer eso? La

—Que pudiera lograrse también—objetamos—dando las obras de la escuela clásica con las que se inspiran en las modernas teorías estéticas, ¿verdad?

El maestro no contesta: y este mismo silencio nos acucia a lanzar la pregunta que es ya tema obligado de nuestras entrevistas y con la que pretendemos que se manifieste la posición de nuestros músicos ante la avalancha vanguardista contemporánea.

—Dígame: ¿qué le parece a usted el arte nuevo?

Arbós no titubea para contestar.

—Mire usted—me dice—el arte, cualquiera que sea su manifestación, tiene y ha tenido siempre una lógica tendencia a transformarse. Ya sabe usted la frase italiana: *rinovarse o morire*. Hay teorizantes enamorados del romanticismo dieciochesco, que afirman solemnemente que nada de lo hecho en el siglo XIX es bueno. Esto no es cierto. Porque el talento no ha pertenecido exclusivamente a una época, ni a un país.

—Ni se vincula en un determinado apellido—añado.

—Exacto. Por eso se expresa según la personalidad del individuo y de la moda. A la mujer, nuestros abuelos la encontraban encantadora con miriñaque; nosotros hallamos la sugestión en la línea actual y en la falda corta. Es la transformación natural y prevista.

—Luego, según esto, en la música avanzada se encuentra indiscutiblemente belleza.

—¿Qué duda cabe!—responde el maestro—. Existen, cierto es, producciones que tienen un evidente interés para los músicos, como procedimiento, como mecanismo, pero que al público no siempre llegan, porque el público busca, más que nada, emoción, cualidad ésta que se halla un poco reñida con la música moderna.

—Un «bastante» reñida, maestro. Ya sabe usted que las tendencias modernas propugnan la desaparición de lo emotivo, de lo que Schoenberg calificó de romántico.

—Pues yo no admito tal finalidad: porque creo que la música debe ser, ante todo, emoción.

—¿Resumen de todo esto?...

—Que no es posible afirmar, en un concepto genérico, si es buena o si es mala; puede decirse tal obra gusta, tal no gusta, o concretando más, ésta se entiende, aquélla pasó incomprendida. Vea usted. «El aprendiz de brujo», «La siesta del fauno» y la «Sinfonía», de Frank, por no citar más, se silbaron aquí en España cuando las ejecuté por primera vez; y ahora se tocan hasta en los pueblos.

—¿Evolución del gusto?

—Acortarse la falda—responde ingeniosamente el maestro—. Dejarse llevar por la corriente.

—¿Sin temor a que la corriente nos precipite en el caos?

—Existió al principio ese peligro; cada mes aparecía una nueva estética, cada semana una nueva teoría. Hoy ya no; se advierte una visible reacción.

—¿Y usted cree que este movimiento redundará en beneficio de la música?

—Sí, señor—conviene el maestro—. Toda inquietud es saludable. Cuando se creía la música terminada con la gran epopeya alemana, vinieron las escuelas rusa y francesa a aportar ideas novísimas y ciertamente bellas.

—¿Y la escuela española, no enseñó nada?—le digo al maestro, mitad humorista, mitad celoso de esta superioridad extranjera.

Fernández Arbós protesta:

—¿Puede alguien negar—arguye—la existencia perfectamente definida de la escuela española y su participación indiscutible en el progresivo desenvolvimiento musical?

—Sin adulación, ¿verdad?

—Sin adulación ninguna. El advenimiento de la música española es de muy reciente fecha, ya lo dijimos antes; pero ha ocurrido en un momento en que el público mundial, conocedor ya de las escuelas rusa y francesa, ha acogido la nuestra con sumo interés. Y hoy podemos presentar obras que todos los públicos las colocan en el mismo plano de las mejores producciones de los compositores extranjeros.

Florece la tranquilidad en nuestro espíritu. Y alentados por las optimistas palabras del maestro, ahondamos más en la entraña del patriotismo.

—¿Podríamos llegar a la ópera española?

—Sí, señor—me contesta el maestro—; nuestros músicos y nuestra música podrán hacer surgir la ópera nacional. Pero tenga usted presente que no llegaremos a ella mientras estemos sometidos al yugo del idioma italiano. En Inglaterra, las óperas se cantan en inglés; en Francia, en francés; en Alemania, en alemán; el español, en cambio, no se acostumbra a que en el Real se escuche el idioma patrio.

—¿Acaso el castellano no es lo bastante rico en matices para expresar los más varios reflejos emotivos?

—¿Pues no ha de serlo? Con el castellano se expresan brillantemente todas las afecciones anímicas. Pero, amigo mío, no se le quiere cantado. Recuerdo el estreno de «Los Amantes de Teruel». El libro, la música, el asunto, el ambiente, todo netamente, absolutamente español. Española la orquesta, y el Director, y los autores, y los cantantes y madrileño el público. Pues hubo que traducir el libreto al italiano: era, dijeron, condición *sine qua non*.

—¿Qué vergüenza!—comento.

—Hasta me acuerdo—prosigue el maestro—que en días sucesivos al estreno (la primer noche llevó la orquesta Bretón), aparecía así en los carteles el nombre del Director, que era español y se llama Enrique Urrutia: «Maestro director: Enrico Urrutia».

—¿Y cómo no se les ocurrió redactar en italiano los carteles?

—No sé; quizá fuese un olvido. Hay también un hecho—continúa Arbós—que, a mi juicio, constituye una equivocación. Las tentativas que hasta

ahora se han llevado a cabo, han sido a base de óperas nuevas, con libros originales de escritores españoles; yo creo más acertado empezar la cruzada con la versión al español de las más celebradas óperas; pero, claro es, versiones bien cuidadas, hechas con cariño, con inteligente competencia. Porque de dos o tres traducciones que hemos conocido, vale más no hablar.

—¿Por qué este procedimiento?—pregunto al maestro.

—Porque al público, sin privarle de sus obras predilectas, se le acostumbra a escucharlas en castellano; y era el primer reducto ganado. Después, nuestros literatos y nuestros músicos, unos y otros con sobrada capacidad para hacerlo, se encargarían de la implantación definitiva de la ópera nacional.

—Sin despreciar la extranjera, por supuesto.

—¡Ah! Claro. ¿Cómo íbamos a cerrar las fronteras al Arte? Pero pasaría por el tamiz de la traducción, salvo, naturalmente, en aquellos casos especiales en que hubiera que cantarlas en el idioma nativo.

—Bien, maestro. Demos por concluido este tema y hablemos algo de las orquestas. ¿Ha influido en la vida de éstas la subvención que el anterior Gobierno les concedió?

—Su fisonomía, en realidad, no la cambia la subvención; es tan grande el presupuesto de una Orquesta, que lo asignado no basta. Sin embargo, constituye una ayuda eficacísima, tanto para la adquisición de música, cuanto para atender a los conciertos y poder también ofrecer a los profesores alguna remuneración.

—Son muchos los gastos de una Orquesta, ¿verdad?

—Cada día mayores—contesta el maestro—. Vea usted uno de sus aspectos: la adquisición de partituras. El público exige obras nuevas; y como la petición es justificada, forzoso es atenderla. Pues hallamos que antes, una obra nueva se compraba por tantas pesetas, las que fueran; pero la Agrupación adquirente podía ejecutarla cuantas veces quisiera, sin más que pagar por cada ejecución los derechos de autor. Ahora, no; en estos tiempos, los editores no venden las obras, sino que las alquilan; y a más de los derechos de autor, hay que satisfacer el precio del alquiler, que, en ocasiones, ha llegado a 900 y a 1.000 pesetas por audición.

—¿Y el autor, cuánto cobra?

—Ponga usted dieciocho pesetas y quizá pequemos por exceso.

No hacemos ningún comentario, ¿verdad, lector? No; preferible es no hacerlo. Porque de tal guisa sería, que nuestro Director no habría de permitirlo. Dejemos, pues, el hecho escuetamente expuesto. Y escuchemos a Arbós.

—Otra gran contrariedad—prosigue—es la carencia de salas de concierto. Por no haberlas, las Orquestas tienen que pasar el calvario de la busca de un teatro, que nunca pueden, de un modo

INFORMACION MUSICAL

ESPAÑA

MADRID

En la Sala Aeolian.

La casa Aeolian ha hecho en su sala de audiciones una exhibición de las extraordinarias posibilidades artísticas del dúo Art y del pianola-piano.

Obras de Raff, Chopín, Rachmaninof, Wágner, Mendelssohn, Sarasate, Massenet, Rossini, Mascagni y Martínez Valls componían el variado programa, en cuya ejecución colaboraron con gran éxito la excelente mezosoprano, señorita Velázquez y el gran violinista Sr. Corvino.

La sesión resultó sumamente grata, y el selecto y numeroso auditorio prodigó sus muestras de complacencia.

Vecsey.

En la Asociación de Cultura Musical ha actuado el violinista húngaro Frec de Vecsey, acompañado al piano por José María Franco, el excelente maestro español.

Frec de Vecsey es un buen violinista, en pleno dominio de sus recursos técnicos y en perfecto apogeo de su personalidad artística. En su concierto de la Cultural incluyó una sonata de Honneger, de escaso interés; obras de Bach, Corelli y Paganini; transcripciones de Debussy y Ravel y alguna composición suya, tan amable y grata como «Cascada».

La magnífica ejecución, el bello sonido que obtiene de su valioso Stradivario y la clara comprensión con que interpretó todas las obras, le valieron muchos y merecidos aplausos, que compartió con Vecsey José María Franco.

Orquesta Lassalle.

El segundo concierto de abono de la Orquesta del Palacio de la Música, estuvo consagrado a Wágner, uno de los ídolos del maestro Lassalle. Un grupo de obras del genio alemán del arte sonoro, fueron interpretadas por la Orquesta Lassalle con afortunado acierto. «Tannhäuser», «Lohengrin», «Rienzi», «Maestros Cantores» y «Parsifal», se aplaudieron con entusiasmo por el numeroso auditorio, aplausos que compartió el joven cantante señor Picatoste, que dijo muy bien la «Meditación de Hans Sachs», de los «Maestros Cantores», y la romanza

de la Estrella, de «Tannhäuser». El señor Picatoste cantó, acompañado al piano, el aria de «Don Carlos», de Verdi y la calunnia del «Barbero de Sevilla», de Rossini, oyendo muchos aplausos.

La labor artística de Lassalle produjo grata impresión, siendo ovacionado durante todo el interesante concierto.

El tercer concierto de abono lo dedicó la Orquesta Lassalle a la interpretación de obras de autores españoles: Pahissa, Massau, S. J., Bruner, Ortiz y Recio, con la colaboración del concertino Celso Díaz, el organista Moreno Ballesteros y el pianista José María Franco. De la factura y calidad de las obras de Pahissa y el P. Massau al resto de las otras que figuraban en el programa, iba una notable diferencia.

No aplaudimos el sistema ni la forma de presentar un grupo de obras de autores españoles, sin fuerza suficiente para sostener el interés. Separadas, hubieran hecho mejor papel.

El público aplaudió discretamente a los autores, y como decimos, las obras del P. Massau y Pahissa, sobresalieron con superioridad manifiesta.

Bien la Orquesta, que hizo cuanto pudo por sacar a flote aquel *maremagnum* sonoro. Y que no se repita, deseamos por la música española. No puede medirse todo con el mismo rasero.

Orquesta Filarmónica.

Los dos últimos conciertos de la serie que la Orquesta Filarmónica celebra en la Zarzuela, han sido dos nuevos resonantes triunfos para la admirable entidad sinfónica y para su director el maestro Pérez Casas. Seriedad de estilo y fuerza de expresión, son, a nuestro juicio, los dos conceptos que con más exactitud reflejan la labor interpretativa de Pérez Casas.

La parte dedicada a fragmentos de Wágner fué un encanto de interpretación y de ejecución. En la deliciosa Sinfonía concertante de Mozart, hicieron primores de técnica y buen gusto los solistas Rafael Martínez y Faustino Iglesias—violín y viola, respectivamente—que dijeron esta obra con gran sentido musical y una perfección sin igual.

En este concierto se estrenaron «Dos

Paisajes», de Adolfo Salazar; «Pastorel» y «Cortejo», acogidas muy cordialmente. Se trata de dos fragmentos musicales breves, de gran valor artístico y técnico, de orquesta clara y brillante a la vez, alegres y graciosos, de gran movilidad rítmica, precursores de otros que enriquecerán seguramente el repertorio de la música moderna española. El talento de Adolfo Salazar—rico en facetas diversas—, se ha puesto de relieve una vez más, sorprendiendo gratamente al público y a sus amigos y admiradores.

En el mismo concierto interpretó la Filarmónica, por última vez, la leyenda «Ki-Kimosa», de Liadoff, fina página de orquesta, de una atrayente y pintoresca musicalidad.

Terminó este concierto con «Le Valse», de Ravel, que, como se sabe, interpretó Pérez Casas con extraordinario brío y perfección.

En el cuarto concierto de abono, dió a conocer la Orquesta Filarmónica el poema sinfónico «Fiestas romanas», en cuatro cuadros plástico-sonoros: «Circeuser», «Jubileo», «Fiestas de octubre» y «La Epifanía», de gran fuerza expresiva y de extraordinario vigor, que el público oyó con curiosidad y aplaudió con vehemencia.

El autor de los «Pinos de Roma», de «Tríptico botticeliano»—dado a conocer por la Orquesta Clásica—, de las «Fuentes de Roma» y del «Cuarteto dórico», se ha superado en esta obra, si no en finura y musicalidad, en poesía, sí en brillantez, en una gama de timbres orquestales de una amplitud y un dinamismo que subyuga, por los contrastes, a ratos duros y barrocos, en algunos momentos no exentos de poesía, siempre en carácter con el ambiente descriptivo de los asuntos en que se inspira.

La Orquesta Filarmónica ha realizado un enorme esfuerzo—del que el público se percató colmándola de elogios—, al dar a conocer en Madrid el poema de Respighi, y Pérez Casas hizo, una vez más, alarde de sus cualidades de Director, poniendo su alma entera en la interpretación del difícil poema.

En el mismo programa interpretó la Filarmónica la «Sinfonía Negra», «Efígenia en Avlida» y la «Orgía», de Turina y su «Concerto», de Federico Manuel Bach, de gran nobleza de estilo, que Pérez Casas llevó con maestría y arte.

Carlo Zecchi.

La cualidad saliente del pianista italiano Zecchi, discípulo de Busoni, que presentó la Sociedad Filarmónica a sus socios, es un mecanismo excesivamente ágil, pero claro y limpio, que en algunas obras perjudica a la dicción, un tanto atropellada por el vértigo de la velocidad. Las interpretaciones de Bach, Vivaldi, Chopín y Fiszt, gustaron, así como las «Danzas del rey David», de Castelnuovo, siete trozos de singular originalidad, de interés pianístico.

Su segundo concierto, en el que interpretó un excelente programa integrado por obras de Bach, Beethoven, Schumann, Gossen y Liszt-Busoni, constituyó un éxito.

Homenaje al maestro Arbós.

En el Hotel Nacional se celebró un banquete organizado por la Orquesta Sinfónica, en honor del maestro Arbós, que resultó cordialísimo.

Su último viaje artístico por los Estados Unidos ha sido una continua serie de triunfos para nuestro eminente compositor y para la música española.

El Presidente honorario, D. Juan de la Cierva, enalteció la obra de la Orquesta Sinfónica y la de su director. Don Agustín Soler, Secretario de la agrupación, ofreció en sentidas frases el banquete al maestro Arbós; y, por último, habló el maestro, expresando su gratitud por el acto que se realizaba en su honor, y en amenísima charla, dijo cosas sustanciosas sobre el funcionamiento de las orquestas en los Estados Unidos, país de mecenas; de las dificultades con que se tropieza en Madrid, por falta de local para ensayos y conciertos; de lo poco remunerados que están aquí los profesores de orquesta, en relación con los de Norteamérica, y de la situación que crean a muchos profesores los aparatos mecánicos y la invasión de ejecutantes negros.

Terminó haciendo protestas de entusiasmo por la música española.

El maestro Arbós salió para París —acompañado de su señora— donde dirigirá varios conciertos.

BARCELONA

En el Liceo: Ballets Rusos.

Finida ya la temporada de ópera en las últimas representaciones de «Las golondrinas» y de «Così fan tutte», dada la primera en homenaje al malogrado compositor vasco José M. Usandizaga, y en la que se despidieron los celebrados artistas Canfina,

Revenyr, Galeffi y Vela y maestro Pavlovani, y la segunda, para despedida de la compañía alemana, ha sucedido en el Liceo la compañía de la famosa bailarina rusa Ana Pawlova.

El arte exquisito de la artista, la delicadeza, primor y espiritualidad prendidas en los giros maravillosos de sus danzas, el ritmo y la perfección de los movimientos, ya enérgicos, como en «Amarilla», ya suaves, como en «Chopiniana», reveláronse en la función del sábado, en los bailes en que hizo su presentación en el Liceo.

Y si el triunfo fué completo para la Pavlova, no menos lo fué para su compañía, de admirables conjunto y disciplina, de excelente y perfecta uniformidad en las ejecuciones y de temperamentos, toda ella exquisitos de artistas.

En «Amarilla», «Chopiniana» y «Bal costumé», Pierre Wladimirroff, su Pavlova, Pierre Wladimirroff, su compañero de bailes, y toda la compañía, de recoger los aplausos sinceros y entusiastas del público elegante y numerosísimo que llenaba el teatro, subyugado por la gracia y ligereza de los artistas y por la filigrana exquisita de la coreografía.

Ana Pawlova posee una sin igual finura de expresión, una segura habilidad, una material agilidad y una sensibilidad tan adherente a los temas musicales, que casi hace creer que su danza dirige la música y que es ella misma quien, con su armonía, señala los tiempos, guía el desarrollo de los ritmos e indica las pausas y la conclusión de los fragmentos musicales.

En «El hada de las muñecas», el viejo baile en que dominan conocidísimos ritmos de vals, Ana Pawlova fué una verdadera hada, incorpórea, abstracta, encerrando en sí el sentimiento musical de los temas.

La elasticidad de Wladimirroff entona con las cualidades de Ana Pavlova, y los dos artistas ejecutaron ad-

mirablemente los bailables a ellos encomendados.

Antes de «El hada de las muñecas», presentada con trajes de armónicos colores, se dió a conocer el *ballet* en un acto «Visions», que no es otra cosa que la escenificación coreográfica, con música de Chaikowsky, del cuento de Perrault «La Belle au bois dormant».

En este *ballet*, de composición completamente clásica, destacaron Felia Dubrowska y Nina Kirsanova.

La orquesta, dirigida con fogosidad por el maestro Efrem Kurtz, mejor que en los bailes sonó en el *scherzo* sinfónico de Dukas «El aprendiz de brujo», en el que no tenía que someterse a las exigencias coreográficas. —*Corresponsal.*

SAN SEBASTIAN

Asociación de Música da Camera.

La directiva de la Asociación de Música da Camera, merece toda suerte de elogios por el interés que muestra en la selección de los programas. Las más importantes personalidades musicales figuran en las series de conciertos, como también los valores que tienen importancia en el mundo musical. Pero los desvelos de la directiva parece que poco importan a un importante sector de los asociados, que van al Palau como si fueran al «cine», no guardando respeto ni a sus consocios ni a los artistas.

Bonita impresión habrán sacado de Barcelona y de su público de conciertos los componentes del Quatuor Belgue á clavier que tuvimos el gusto de oír en el último concierto.

El Cuarteto belga lo forman los artistas Marcel Maas, Georges Lykondi, Charles Foidort y Joseph Wetzel, destacándose entre ellos el pianista, que posee un espléndido mecanismo.

Interpretaron «Cuarteto en sol menor», Mozart; «Cuarteto en mi bemol», Schumann, y dieron a conocer la *suite* «Divertissement», del compositor polonés Tausman.

Hace unos años, siete, ocho, acaso más, un grupo de aficionados a la buena música, presididos por don José Orueta, hombre político y gran aficionado al divino arte, que formó parte de aquella tertulia musical bilbaína presidida por el inolvidable Gortazar, pensó en la constitución de una sociedad en que se hiciera música de cámara, como la hacían años atrás en la casa particular de Gortazar; una sociedad por la que desfilaran cuartetos, tríos, cantantes e instrumentistas

W. LADA

Ofrece sus servicios

Talleres de toda clase de reparaciones y alquiler de pianos.

AFINACIONES

Se corrigen la dureza o la blandura, a elección del pianista.

Salud, 8 y 10

a los que no podía oírse en la ciudad donostiarra—pese a su musicalidad famosa—porque los tiempos habían cambiado...

Don José Orueta, con D. Francisco Urcola, el arquitecto prestigioso y pianista de fama, creó la Sociedad *Musica di Camera*, de San Sebastián, sociedad que en sus comienzos tuvo un marcado sello aristocrático, de *élite*, que muy bien iba encuadrado en el salón del Hotel María Cristina, elegido como sala de conciertos.

La Sociedad *Musica di Camera* es el caso de subsistencia y de resistencia más notable. Sin gran número de socios—porque el mundo elegante, ese mundo compuesto de ficciones las más de las veces, se retrajo al ver que por la misma puerta penetraban con iguales derechos (los que proporciona una cuota honradamente satisfecha) hombres de chaqueta, señoras y señoritas que no cuentan entre sus ascendientes a personajes ilustres provistos de unos pergaminos que para nada sirven en estos días—la Sociedad *Musica di Camera* realiza equilibrios, siempre presidida por los dos valiosísimos elementos mencionados, y gracias a *Musica di Camera*, sin el apoyo de nadie, sólo con sus cuotas ordinarias, en San Sebastián se oyen artistas y agrupaciones de primera fila en el mundo musical.

El primero hoy es José Iturbi, nuestro paisano, a quien ha podido oír el pueblo guipuzcoano en el teatro Victoria Eugenia gracias al sacrificio que se impuso la Sociedad *Musica di Camera*. Luego, pianistas como Sauer, uno de los más familiarizados con nuestro público; cellistas excelentes (uno de los primeros fué Cassado); violinistas como Thibaud y Levy, su discípulo; cantantes como Panzera, la Janocopulos, la Berta Erza; cuartetos como el Capet, el Zimmer; tríos como el Real Belga; cantores como los negros... Y siempre *Musica di Camera* ha estado dispuesta a aportar su máximo esfuerzo al progreso musical de San Sebastián. Porque *Musica di Camera*, fué la creadora de la Asociación de Concursos Sinfónicos, y, por consecuencia, la creadora de la Orquesta Sinfónica de San Sebastián, creada para que la ciudad donostiarra contara con una agrupación orquestal digna de la fama de la ciudad, digna del magnífico Orfeón Donostiarra. Y por eso se encargó de la Orquesta Sinfónica el ilustre maestro Alfredo Larrocha.

El tono aristocrático que envolvió, en su creación, a *Musica di Camera* ha perjudicado su avance, su propagación en el pueblo, por lo que su la-

bor, magníficamente meritoria, no llega a apreciarse en lo que vale. Si algún día pudiera emprender otros derroteros, en su forma, para despojarle de esa telaraña pergaminosa, *Musica di Camera* podría vanagloriarse de haber cumplido uno de los fines primordiales suyos y haber realizado una gran obra de cultura popular musical. Y esperamos que algún día la sociedad musical más fuerte de San Sebastián lleve el nombre de *Musica di Camera*, siquiera sea solamente en recuerdo de esta de ahora, que merece contar con el apoyo de todos los amantes de la música.—J. A.

—La Orquesta Sinfónica de San Sebastián dió en el Teatro del Príncipe el segundo de los tres conciertos organizados por la misma para la temporada invernal. Fué dirigido por el maestro Larrocha y acudió mucho público.

—En el salón de actos de la Casa Consistorial de Zumárraga, pueblo natal del finado maestro Esnaola, tuvo lugar una conferencia en homenaje al llorado maestro. Disertó D. José Olazola, excelente compositor donostiarra, que fué muy aplaudido.

—Organizado por la *Musica di Camera*, y en uno de los salones del Hotel María Cristina, de San Sebastián, ha tenido lugar un concierto en el que tomó parte el Cuarteto Belga, que actuó con gran acierto. Acudió escaso público.

GRANADA

La Prensa granadina se ocupa del estreno de la zarzuela titulada «Ben Alí», música de Fernando Carrascosa Guervós, sobrino de nuestro querido amigo y colaborador, el maestro Guervós. Un periódico dice lo siguiente:

«Fernando Carrascosa Guervós es un joven músico—joven por los años y por el espíritu moderno que alienta—de la más pura estirpe artística. Padres, abuelos y muchos de sus ascendientes hicieron de la música profesión y magisterio. De ellas viene este joven maestro, henchido de ilusiones, con plétora de entusiasmo, con una sólida preparación clásica de nuestra música y con una orientación moderna en las formas expresivas que, a nuestro juicio, dimanan en mucho de la escuela rusa».

Otro periódico se expresa así:

«Que unos van a triunfar halagando, envileciendo los bajos gustos de la masa, y otros a educarla, a elevarla: los que esto último hagan, ¡cuán dignos son de triunfar, por su noble empeño! Y si así pensamos: ¿cómo

regatear nuestro aplauso a este joven músico que vemos marchar por tan claros y honrados senderos? Dadnos un puñado como él y la empresa se vería lograda prontamente, si como Luis Calvo, empresario que sabe ayudar todo noble intento, hubiera muchos, y muchos cantantes como Marcos Redondo que sientan el ansia de ir hacia el arte y siempre en pos de su enaltecimiento».

Otro periódico dice: «Ben Alí» es zarzuela inspirada en el concepto explanado de lo que debe ser el arte lírico. Dentro de él es un acierto de grande y positivo valor. Sobre una fábula sencilla, los escritores señores López Avilés y Rufart, han tejido ingenuamente sus tres actos y han ido en ellos dibujando momentos abundantes y propicios para el músico, el cual ha escrito una partitura copiosa, en la que resalta un gran deseo de superación con un feliz desarrollo de temas populares y una fácil inspiración melódica de índole romántica, muy fina y elegante.

Ello nos muestra al músico de cultura y de fibra a la vez, y deja asomar con brillantez al técnico honrado y de talento y al artista de honra y exquisita sensibilidad, de nervio, de alma, poseedor, con su arte, de un gran caudal emotivo. Y éste fluye vario, ya con graciosa elegancia rítmica en números de cómica factura, ya con poético encanto en página de dulce romanticismo, ya en otras de fondo dramático, de gran vigor y todas con una armonización y una instrumentación muy colorista y expresiva».

Después de leído lo que antecede y consignar que se repitieron la mayoría de sus números, sólo le resta a RITMO mostrar su contento por tan señalado triunfo en obra que señala tendencias tan sanas y opuestas a lo que hoy se produce en este desdichado género. Deseamos ardientemente que «Ben Alí» se estrene en Madrid, puesto que la compañía de Marcos Redondo actuará en Price (y es posible que cuando aparezcan estas líneas ya haya debutado) y saludar con gran regocijo la aparición de este joven músico en quien ponemos nuestras esperanzas, para que, en unión de los pocos buenos que aun nos quedan, dignifiquen el arte lírico nacional en su más genuina manifestación. Reciba al mismo tiempo nuestra enhorabuena el maestro Guervós, tío de Fernando Carrascosa.—*Corresponsal*.

Centro de suscripción, anuncios y venta de esta Revista, en la Librería de FERNANDO FE. PUERTA DEL SOL, 13

EXTRANJERO

«El corregidor».

Recuerdo, como si fuese ayer, aquella época en que empezaba a resucitar la novela española. Pérez Escrich y Fernández y González dominaban el mercado novelista, el cual animó por algunos años antes Fernán Caballero.

Hace dos años, falleció un colaborador del segundo, Blasco Ibáñez, quien seguramente contribuyó algo a su éxito en aquellas páginas dictadas por un talento literario competidor de Alejandro Dumas, con su *Conde de Montecristo*, a la sazón en boga con sus novelones confeccionados a tanto la línea. Aún tengo presente los malos ratos que sufrí y nos hacía padecer una vecina que estudiaba con ahinco las vicisitudes de *La mujer adúltera* y otros esperpentos de a real y medio la entrega, imposibles de leer hoy, y con el sistema que ha resucitado «Españolito».

Llegó Alarcón, célebre por sus narraciones de la guerra de Marruecos, convirtió en novela el delicioso cuento que corría por su país en hojas populares, y nos dió una obra preciosa *El sombrero de tres picos* (traducida con los pies al alemán), uno de los más lindos monumentos de nuestra exquisita literatura.

Enamoróse Hugo Wolff de ese libro tan gracioso. Arreglólo para la escena una mala dramaturga. En 1906 se dió la obra en la inolvidable y meritísima Opera Cómica, de Berlín. No me fué posible verla, por desgracia. Desapareció a poco del cartel, y más tarde, encantado de la música el célebre director Bruno Walter, púsole en escena en Munich. A pesar de ser tan apreciados los *Lied*, de Wolff, tardaron un decenio desde el estreno en Munchenn para que los berlineses llegaran a conocer ese linda y delicada música, que ignoro si interpretaron en Madrid.

Nada tenía Wolff de dramático. El libro está mal pergeñado. Drama no hay en él. Conserva la finura y delicadeza del original, variando situaciones y escenas. Por ejemplo, el encuentro del molinero y la molinera, que se cruzan en el camino del pueblo, de noche, montados en sus borricos, los cuales se huelen a distancia y se saludan con característicos rebuznos, es imposible llevarlo a las tablas (como es imposible llevar a escena el magnífico episodio del tren en *La Hermana San Sulpicio*, que según indicación del autor a mí, parece es hoy ya comedia). En su lugar hay una escena entre la molinera y el alguacil. Los pollinos aparecen al fi-

nal a recibir los aplausos del público con una perspicacia que no han demostrado como actores. Casi desaparece la graciosa ocurrencia del tío Lucas, cuando, creyendo que el corregidor le está plantando una cornamenta mayúscula, se pone su capa y el tricordio, diciendo: «También la corregidora es guapa».

El corregidor resulta una figura mucho más grotesca que en la novela.

La música soberbia, aunque el autor no era un portento en manejar la orquesta. Sigue el método wagneriano temático, desarrollándolo sinfónicamente. Es una especie de «Maestros cantores», cuyo estilo imita, y recordando, con Pfintzner en «Palestrina», el jaleo nocturno, un querriburri humorístico gracioso.

El corregidor está retratado con un tema que pinta bien al hombre, el cual.

«...anda siempre de conquista»,
con un aire federal»

El tío Lucas recuerda a Hans Sotcles, por lo campechanote. Y Frasquita es la mujer hechicera que sabe encantar y catequizar a los tertulianos (los cuales, en la ópera, brillan por su ausencia), y ofrece al corregidor hermosos racimos de uvas como una Niobe tentadora.

Alarcón cuenta cómo después de sentarse los tertulianos, háblase de la otoñada, que seguía seca, a pesar de haber pasado el cordonazo de San Francisco, lo cual no entendió el traductor, y vertió diciendo que había pasado la procesión con el cordón de San Francisco.

Quejose el abogado de aquella época calamitosa, parecida a la nuestra, envidiando los tranquilos tiempos de sus padres, como éstos envidiarían los de sus abuelos. Aquí habría tenido Wolff asunto para un quinteto como el de «Maestros cantores», que si bien habré oído unas cincuenta veces (varias en Bayreuth, sólo he escuchado magistralmente una vez en que el público rompió en un aplauso cerrado con el escenario abierto.

El final, de madrugada, ante un público de zafios, es la filípica que endilga la corregidora desde el balcón de su palacio, abanicándose y mofándose de la aventura nocturna del decrepito esposo donjuanesco.

—Vamos a la ciudad, sí, (añadió Garduña), y quiera el cielo que el tío Lucas se haya contentado...

De la colección de «cantos españoles» pasaron algunos a la obra, verigracia, «A la sombra de mis bucles» y «Corazón, no te amilanes pronto». De entre los números más brillantes, el duo inicial de los molineros, la escena de los curdas, la nocturna, la serenata y el intermedio del cuarto acto, divino.

Decoraciones, apropiadas. Orquesta, como en un concierto de cámara. A veces el *patlios* wagneriano.

A Bruno Walter se debe el éxito. Los cuatro actos con siete cuadros, dos redujo a tres.

Sabido es que Falla hizo del libro un bailable, y Diayhlew una pantomima de baile.

La arreglista o desarreglista Rosa Mayreder, vive aún. Ella tiene mucha culpa de que la ópera no haya sido afortunada.

La crítica, muy favorable. ¿La darían así en Madrid?

BANCO GUIPUZCOANO

SAN SEBASTIAN

(Fundado en 1899)

Capital, 25.000.000 de pesetas - Desembolsado 12.500.000
Fondo de reserva 12.500.000

Sucursales: MADRID (en instalación). BILBAO, Calle del Banco de España, 2. Andoain, Azcoitia, Azpeitia, Beasaín, Cestona, Deva, Eibar, Elgoibar, Fuenterrabía, Hernani, Irún, Mondragón, Motrico, Oñate, Oyarzun, Placencia de las Armas, Pasajes, Rentería, Segura, Tolosa, Vergara, Villabona, Villafranca, Zarauz, Zumárraga y Zumaya.

Cuentas corrientes.—A la vista, 2 1/2 por 100.—Con ocho días de preaviso, 3 por 100.

Libretas de ahorro.—A la vista, 3,50 por 100.

Bonos o imposiciones a plazo.—A tres meses, 3,50 por 100.—A seis meses, 4 por 100.—A un año, 4,50 por 100.

El **Banco Guipuzcoano** realiza toda clase de operaciones de Banca, Bolsa y Cambio.—Cajas fuertes de alquiler, propias para guardar alhajas, documentos, valores, etc.

PARIS

Las Orquestas Sinfónicas cambian de Directores.

Una Orquesta constantemente dirigida por un Director único, coarta la independencia de la Agrupación que llega a hacerse masa sonora inerte, sin elasticidad de movimientos y de interpretación. Comprendiéndolo así, todas las Orquestas de este París, tan cultural y tan artista, ofrecen la dirección de sus conciertos a diferentes directores de Orquesta. Es la única manera de dar interés al programa y a su interpretación, y justo es reconocer que el público filarmónico agradece estos cambios, llenando las Salas de conciertos siempre que se anuncia un concierto sinfónico dirigido por un nuevo director.

Los Conciertos Lamoureux han sido dirigidos esta vez por Karl Elmentdorff, que es un director experto e interesante y que anima a los músicos con un ardor constante. La «Sinfonía» en *la* de Beethoven y «Don Juan», de Strauss y los diversos fragmentos de Wágner, fueron interpretados por este director con marcado valor estético.

Otro interés no menos tenido en cuenta por los aficionados, es el que ofrecen los solistas que avaloran con su prestigio las audiciones sinfónicas. Se ha hecho en París imprescindible esta actuación y así hemos podido deleitarnos con la colaboración de pianista tan sugestivo como Loyomet, cantantes tan exquisitos como madame Martinelli y Mr. André Baugé.

Siguen presentándose los niños prodigios, que en todas las épocas han existido y que demuestran que el don artístico pertenece al alma, que lo mismo existe en el niño que en el viejo. Esta vez ha sido un violinista de ocho años: Pau Makanovitzky, y toda la crítica ha reconocido en él condiciones excepcionales. ¿Qué será de este niño dentro de veinte años? Admiramos las precocidades, pero no las deseamos. Ellas producen fruto que temprano se agota. Son los lirios del arte, perfume de unas horas, que sólo se conservan con caros cuidados.—J. C. París, febrero 1930.

LANGENTHAL

Conciertos sinfónicos por la Orquesta de Langenthal.

La Orquesta Sinfónica ha comenzado su labor artística con la obertura de «Athalie», de Mendelssohn.

La señorita Bosch y Pagés, profesora de arpa en el Conservatorio de Ginebra y de Leusanne, ha interpretado los solos de arpa que han constituido lo más importante del concierto, debido a su instrumento tan poético, y, sobre todo, a la manera de interpretar la exquisita artista, que ha impresionado profundamente al auditorio. Su arte ha envuelto a la Sala en un perfume de flores que atraía la atención, y el recogimiento, sobre todo al interpretar el «Arabesque», de G. Fauré. Las ovaciones no terminaron hasta conseguir que la artista les acallara con varias obras de propina.—*Corresponsal*.

Liceo de Barcelona. Don Adierán Gual se encargará de presentación y el maestro Lambert la concertará. Los antecedentes que se tienen de la partitura del P. Massana permiten asegurar que se trata de una obra de gran interés musical.

* La Orquesta Sinfónica de París ha estrenado una obra para piano y orquesta de Strawinsky, titulada «Capricho». Dirigió la Orquesta el maestro Ancermet y ejecutó la parte de piano el propio Strawinsky. La crítica francesa elogia la nueva obra del compositor ruso.

La salud de Manuel de Falla

Algunas noticias recibidas de Granada alarmaron a los amigos de Manuel de Falla, por lo que decían respecto al estado de salud del gran maestro. Felizmente, no hay motivo de alarma. Se trataba de una pasajera crisis nerviosa producida por exceso de trabajo. Unas semanas de descanso, y Manuel de Falla continuará trabajando en su «Atlántida», que el mundo musical espera ya con emocionada impaciencia.

ACLARACION INNECESARIA

En el artículo «Concertistas españoles: Luisa Menárguez», publicado en el número 6 de RITMO, han creído ver algunos amigos nuestros, un sentido tendencioso en el final del párrafo que dice así: «Recientemente ha hecho unas brillantes oposiciones para la Cátedra de Arpa en nuestro Conservatorio, y *no es aventurado suponer un próximo triunfo*».

Lejos de toda insinuación de carácter tendencioso, lo que se expresa en el párrafo copiado es sólo un cordial deseo de que esos propósitos se realizasen, naturalmente, en el caso de que, convocadas nuevas oposiciones, fueran coronadas por el éxito.

EDICION MUSICAL

Hemos recibido dos piezas, una para canto y piano, tituladas: «Sehnsueht», para piano e «Ina» y «Nocturno», para piano, de nuestro ilustre amigo el Dr. P. de Mugica, corresponsal de RITMO en Berlín. Son dos obritas que se distinguen por su fácil línea melódica. Ignorábamos esta nueva modalidad del talento de nuestro admirado amigo, al que felicitamos por la publicación de estas inspiradas piezas.

MUNDO MUSICAL

* Nuestra insigne compatriota y colaboradora de RITMO y excelente arpista, Luisa Bosch y Pagés, profesora del Conservatorio de Ginebra, está obteniendo grandes éxitos en sus conciertos de Lausanna.

También uno de sus mejores discípulos ha obtenido un señalado triunfo en la Iglesia de San Gervasio, de París. Nuestra enhorabuena.

* Con rapidez vertiginosa se ha hecho célebre en Alemania el nombre de Weinberger, con motivo del gran éxito obtenido con su ópera «Wanda, el tañedor de cornamuza». En más de veintitrés teatros han estrenado ya esta ópera.

* El compositor italiano Pizzetti, ha terminado «La straniero» y una Sinfonía titulada «Prondó veneciano». Las dos partituras las editará la Casa Ricordi.

* Honegger está terminando una opereta sobre el libro de Pierre Louys: «Las aventuras del Rey Pansole».

* La Opera Cómica de París anuncia, entre sus próximos estrenos, la nueva edición de «Le Roi Malgré Lui», de Chabrier, cuyo libro ha sido completamente reformado.

* El joven compositor ruso Cheshtakowitcho ha compuesto una ópera inspirada en la novela de Gogol, titulada «La nariz».

* Edición Andrés Segovia (Schott Maguncia). El gran guitarrista español ha realizado excelentes versiones de obras con guitarra de C. Franck, Pedrel (Carlos), Tárman y Mozart, en la edición que lleva su nombre.

* Para la próxima Cuaresma se anuncia el estreno de la visión musical «Javier», del padre Antonio Massana S. J., que se presentará en el

BECHSTEIN

Pianos :: Autopianos :: Rollos

J. HAZEN

Despacho: Fuencarral, 55. — Teléfono 10867

BANCO CENTRAL

ALCALA, 31.—MADRID

TELÉFS. 11140, 11149 y 18282. APART.º 339

AGENCIA: GOYA, 89 (ESQUINA A TORRIJOS)

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

S U C U R S A L E S

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

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

Filial: Banco de Badalona (Badalona)

INTERESES DE CUENTAS CORRIENTES EN PESETAS

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

CAJA DE AHORROS

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

Realiza toda clase de operaciones bancarias.

MUSICAL ESPAÑA

Empresa Nacional de Música

M A D R I D



CORRESPONSALES EN TODO EL MUNDO



Para toda gestión relacionada con la Música
dirigirse a los Corresponsales de

MUSICAL ESPAÑA

Empresa Nacional de Música