

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Año VI

DIRECTOR: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 82



LEOPOLDO QUEROL

GUIA RITMO

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

Precio de la línea: DOS pesetas

ACADEMIAS

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

«Academia Abeger». Plaza de Santa Bárbara, 4.
Teléfono 32234.
Bachiller, Peritos, Oposiciones, Idiomas, etc.

Cecilio Gerner. Profesor de violín.
Oficinas RITMO

ACCESORIOS

«Casa Pieltain». Corredera Baja, 12, pral.-Madrid.
Unión Musical Española. Carrera de San Jerónimo, 30.-Madrid.

AGRUPACIONES

GALIMIR QUARTET
Oficinas RITMO

Orquesta Sinfónica.-Madrid.
Orquesta Filarmónica.-Madrid.

CASA PIELTAIN

Teléfono 94033

CORREDERA BAJA, 12, PRAL.-MADRID

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

CONCERTISTAS

Enrique Iniesta. Carmen, 36. Madrid.
Luisa Menárguez. Costanilla de los Angeles, 2. Madrid.
Julia Parody. Costanilla de los Angeles, 2.-Madrid

SANCHEZ GRANADA
Guitarrista
Oficinas RITMO

Agapito Marazuela Velarde, 22.-Madrid.
Laura Nieto. Doctor Cortezo, 12.-Madrid.
Sanchiz Morell. Albacete.

CONCIERTOS (Administración de)

CONCIERTOS RITMO

AVENIDA PI Y MARGALL, 18
MADRID

DISCOS

Columbia Graphone y C.^a.-San Sebastián.
DIRECTOR DE BANDA muy competente por haber ejercido más de doce años, se ofrece. Dirección: R. Carretero, Réch, 50, 1.º Barcelona.

EDITORES

Unión Musical.

ESCUELAS DE MUSICA

INSTITUTO MUSICAL RITMO
En período de organización.

GUITARRERIAS

JOSE RAMIREZ
Constructor de Guitarras para Concer-
tistas. Concepción Jerónima, 2.-Madrid.

LUTHIERS

CASA GORGE
Felipe V, 6.-Madrid.
LUTHIERIA ARTISTICA.
Reparaciones en toda clases de ins-
trumentos de cuerda.
Casa la más acreditada de Madrid.

Henri-Poidras.-Rouen (Francia).

MUSICA (Almacenes de)

U. M. Española. Carrera de San Jerónimo, 30. Madrid.
U. M. Española. Wad Rás, 7.-Santander.

PIANOS (Almacenes de)

G. Fritsch. Salesas, 3. Pianos, armonios, pianolas. Nuevos y ocasión, reparaciones, etc.
H A Z E N
Fuencarral, 55.-Madrid.
Pianos de marca y estudio

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

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

RADIO

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

SALAS DE CONCIERTO

Sala Mozart.-Barcelona.

SOCIEDADES CORALES

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

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

AVENIDA PI Y MARGALL, 18, 1.º

TELÉFONO 24510

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

ESPAÑA	{	Semestre. 6,00	»	EXTRANJERO	{	Semestre 8 ptas
		Año..... 12,00				»

Número suelto: 0,50 pesetas.

El Códice de música española y la crítica colonial

VIII

Y vamos al otro caso, al de la clave de *do en 4.ª*, creada, según el Sr. Vega, por mi fantasía, y que a él le resulta «muy ameno».

No sé si le satisfarán estas interpretaciones mías; pero estamos ya en circunstancias de no ser nosotros, los que nos juzguemos mutuamente, sino que han de ser los lectores de RITMO quienes nos han de juzgar a los dos no sólo por los conceptos que emitamos sino también por el lenguaje más o menos correcto que usemos: a ellos, pues, toca conceder *absoluciones* y distribuir *indulgencias*.

Habré de reproducir gran parte de lo que me dice el Sr. Vega:

«Pero este señor dice que hay una referencia que alude al transporte. Esta referencia no es la frase: «1.º tono por cruzado remisso», que aparece en el Cancionero Español de Romances y que no existe en el Códice Colonial, no. «El detalle — escribe — que indica el transporte de la 4.ª baja, es que encima de la primera nota *do* que sigue a la clave de *do en 4.ª*, se lee la palabra *sol*».

»¿Y qué es esa clave de *do en 4.ª* de la canción número 4? Veamos, que es «muy ameno».

»Dice el Sr. Margeli: «La figura número 17 no es nota, no es un *mi* como transcribe el Sr. Vega, sino una clave de *do en 4.ª línea*».

»Bien. Mire el lector con mucha atención, buena voluntad, y mejor lupa y diga si descubre que la figura 17 es una clave de *do en 4.ª*»



»Véase antes en el grabado, cómo escribe el amanuense la clave con su bemol. Nótese ahora, entre el *do pequeño* (figura 16) y el silencio de corchea que le sigue, todo el espacio que tenía el copista para escribir cómodamente las dos líneas verticales que toman los cinco espacios, *más el bemol* que requiere la tonalidad de *fa*; pues no lo hizo. No lo hizo porque el amanuense no quiso escribir la clave sin

bemol, que ha creado la fantasía del señor Margeli, sino una nota exactamente igual a las otras notas, con la «barba en punta» como los dos que le siguen y el mástil del largo promedio de todos los demás. Es, pues, una nota *mi*, como he visto con los ojos claros serenos...»

Interrumpo aquí el texto del señor Vega, que lo continuaré después para presentar ampliado con el fin de que

SUMARIO:

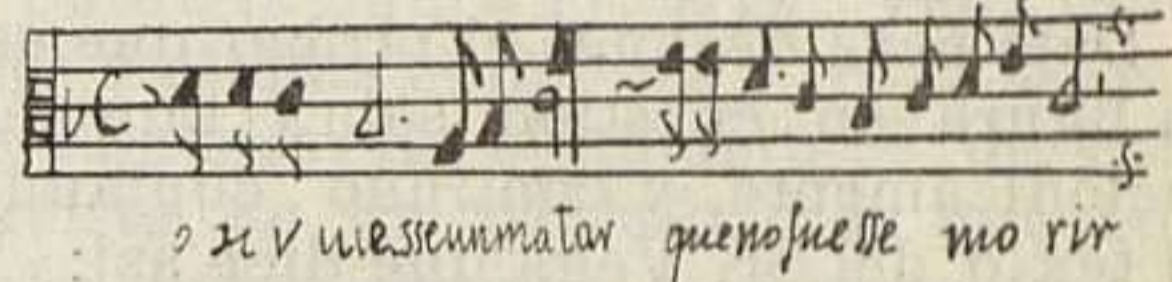
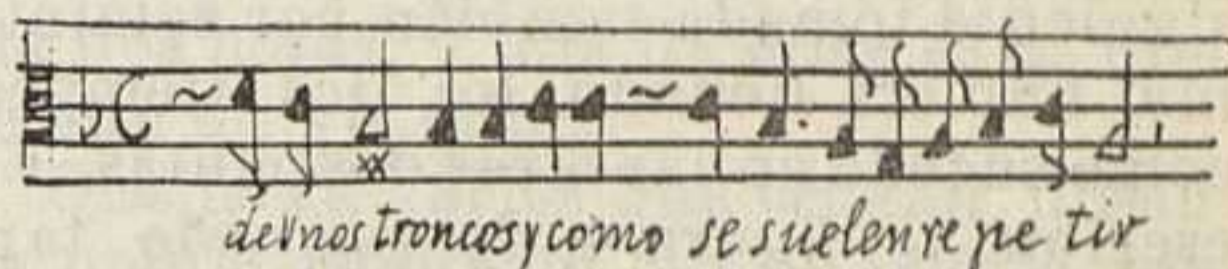
El Códice de música española y la crítica colonial, A. Margeli.—*El Congreso Internacional de Música Sagrada de Aquisgrán*, J. I. Prieto. — *Dos interesantes conferencias de José Subirá*. — *Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música*. — *Nuestra portada: Leopoldo Querol*. — *Información musical*. — *Congreso de compositores alemanes*, P. de M. *La Biblioteca Musical Circulante*. — *Mundo musical*, etc., etc.

podamos examinarlo sin necesidad de lupa, un fragmento del ejemplo anterior, en el que se encuentra la figura en cuestión y la palabra *sol* encima de la nota *do* tomado del libro del señor Vega.



Voy a demostrar que la figura que en este ejemplo hace el número 5 y en el anterior el número 17 y que es la que el Sr. Vega, según acabamos de leer, tiene por un *mi*, ni forma parte en el ritmo ni en la melodía.

Véanse sobrepuestas tres frases idénticas que aparecen en la voz de *tenor* de esta canción número 4.



La primera pausa de la tercera pauta, aunque en el código aparece de semínima, la escribo de corchea antigua porque así es su correspondiente en la voz de *bajo* y así lo indican las tres corcheas que corresponden a las tres sílabas que hay antes de la acentuada. Entre la pausa de corchea y las tres corcheas llenan una parte de compás.

A la mínima, blanca de valor de dos tiempos que llama el Sr. Vega *do pequeño* figura número 4 del ejemplo amplificado, o número 7 de la tercera pauta del último ejemplo, corresponden en las otras dos pautas, dos semínimas de un tiempo cada una. Obsérvese que el rabillo de la sexta figura de la segunda pauta está tachado y por esto, esta figura tachada no es una corchea antigua sino una semínima, como su compañera anterior



iguales a sus correspondientes en la primera pauta. Los lectores que dispongan del libro del Señor Vega pueden verlo en la página 66, segunda pauta, figura 21. A dicha mínima de dos tiempos, *do pequeño* de la tercera pauta, corresponde una sola sílaba la «tar» de la palabra «matar» que por ser la última y acentuada, vale dos tiempos, mientras que en las otras dos pautas en las que se ha de colocar una palabra de dos sílabas: «como» y «muerte» está dividido el valor que corresponde a la mínima en dos semínimas. Sigue inmediatamente

en las dos primeras pautas el silencio de semínima que coincide con el silencio de semínima de la tercera pauta y coinciden también todos los valores de las figuras desde el principio hasta el fin de las frases.

Luego la figura, que hay casi encima de la mínima blanca *do pequeño* (véase el ejemplo) de la que no he hecho mención en el recuento de valores al comparar las tres frases sobra rítmicamente. No es lógico distribuir, como hace el Sr. Vega, el valor de la figura blanca, que es una mínima, entre ella y el *mi* que se imagina, porque para esto hubiera escrito el amanuense en vez de la figura blanca (mínima) una negra (semínima) que con la figura siguiente tomada también por semínima hubiera llenado los dos tiempos como sucede en las otras dos pautas. El escribir la figura 4, *do pequeño* tan diminuta es prueba de que el amanuense se aseguró para trazar una mínima (blanca) de dos tiempos de valor la que corresponde a la sílaba *tar* de la palabra *matar*.

Dejo para después el probar que esta figura en cuestión sobra también melódicamente, y continúo copiando el texto del Sr. Vega que dice así:

«Lo que hay es un error que yo no me atreví a modificar porque afectaba tan gran número de clarísimas notas.»

¡Bah! ¡Ahora nos dice el Sr. Vega que en esta obra no se atrevió a modificar nueve notas! ¿A qué esos reparos? ¿No modificó en las canciones números 3 y 14 hasta 12 notas y añadió silencios? Modificación más o menos, ¿qué más daba?

Sigue el Sr. Vega:

«Toda frase final debe ir una tercera más baja tal como aparece antes dos veces.»

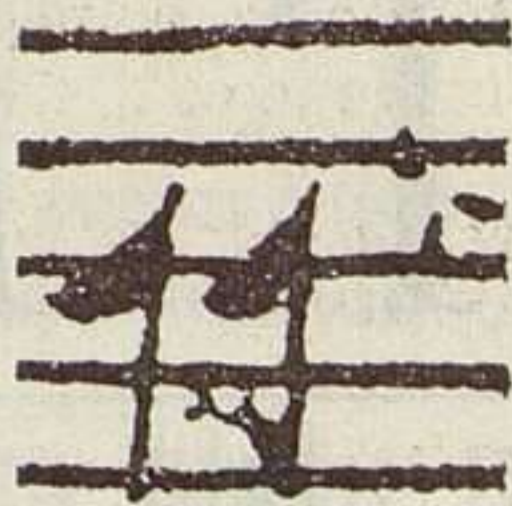
¡Holá! ¿De manera que toda la frase final debe ir una tercera más baja? ¿Por qué no lo avisó en su libro? y, ¿por qué no transcribió ya allí ese fragmento, una tercera más baja? y no que ha esperado a decirlo después de leer en mi crítica las siguientes observaciones?

»Véase que ese fragmento melódico *do, do, si bemol, la, sol, la, si bemol, do, la*, se encuentra también en las dos frases anteriores en clave de *do en tercera*, con las mismas notas, de los mismos valores y con la misma armonización en el *bajo* las tres veces»...

«Tomando las notas de la frase corregida, como de *do en tercera*, según hace el Señor Vega, diciendo: *mi, mi, re, do, si bemol, do, re, mi, do*, a la vez que el *bajo* dice: *fa, fa, si bemol, fa, si bemol, do, fa*, resulta antitonal y antiarmónica».

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

El siguiente ejemplo es un fragmento de la transcripción que ha hecho el Señor Vega:



Véase que resulta antitonal por formarse la *4ª de tritono, mi natural-si bemol, bajando y si bemol-mi natural subiendo* y antiarmónico por la serie de incorrecciones que se producen entre las dos voces.

Si el Sr. Vega hubiera repasado la armonización de esta obra seguramente hubiera visto, y si lo hubiera visto antes de publicar su libro y de leer mi escrito no cabe duda que esta errata de gran calibre, aunque corregida por el amanuense, la hubiera tenido en cuenta y la hubiera citado ya que tan propicio se manifiesta a señalar y a corregir erratas al monje, aunque no lo sean, y no lo hizo.

El Sr. Vega que tan exigente se muestra en que se le reconozca lo suyo, esto que es mío se lo calla.

Probaré ahora que la figura número 17, objeto de nuestro estudio, sobra también melódicamente.

Si fuera un *mi*, como dice y como transcribe el Sr. Vega, formaría con el *si bemol* tercera figura de la frase siguiente la disonancia de *4ª de tritono* que los polifonistas rechazaban. No bastarían a evitar dicha disonancia la pausa de semínima y las dos corcheas interpuestas por ser tan poco el valor que representan entre las tres. El giro: *mi natural do, do, si bemol, la, sol, la, si bemol, do, la*, aun con la pausa de semínima entre el *mi* y el *do* resulta antimelódico. En cambio, con ese *mi natural* que pone el Sr. Vega, terminada la frase anterior en *do* (figura 16) *do pequeño*, resulta muy melódico diciendo: *do, do, si, bemol, la, sol, la, si bemol, do, la*, como las otras dos veces que aparece esta frase en la misma voz. Por lo tanto, ese *mi* imaginario sobra también melódicamente.

Consecuencia.

Si la frase final de la voz de *tenor* debe ir una tercera más baja haciendo *do, do, si bemol, la, sol, la, si, bemol, do, la*, como las otras dos veces, según ha tenido que reconocer el Sr. Vega, se necesita poner una clave de *do en 4ª* para que las figuras digan esas notas, porque siendo como es de *do en 3ª* la clave del principio del pentagrama dirían, *mi, mi, re, do, si bemol, do, re, mi, do*; y si la figura en cuestión, la número 17, sobra rítmica y melódicamente como queda demostrado, resulta que, aunque está mal trazada, hay que tomarla como clave de *do en 4ª*.

Sigue el Sr. Vega diciendo:

«La equivocación del copista se explica comprendiendo que la nota agregada no es la figura 17 sino la blanca

16 que añadió después de haber terminado toda la frase final.»

Así es, en efecto; pues, como se ve por la equidistancia de las figuras, la primera equivocada fué la que yo tengo por clave de *do en 4ª* que había de ser un *do* debiendo estar colocado en la tercera línea, según la clave del principio del pentagrama, y el copista la puso en la 4ª. Agregó la número 16 *do pequeño*, y la hizo blanca porque había de ser de dos tiempos, y la número 17 la arregló como pudo para que sirviera de clave *dedo en 4ª* que no quedó muy clara, pues como dije, casi hay que adivinarla.

Continúa el Sr. Vega.

«Es fácil ver, por la distancia a que están colocadas las notas anteriores que el *mi* (fig. 17) está en su lugar; pero que no es *mi*, sino *do*, tuvo intención de indicar el amanuense intercalando el *do*.

Es una corrección inconcusa.»

¿En qué quedamos? Hemos leído en el final de otro texto del Sr. Vega que la figura número 17 es una nota *mi*, como ha visto él «con ojos claros, serenos...», y ahora nos dice que no es *mi*, sino *do*, y que, para indicar el amanuense que es *do*, intercaló el *do*. Pero este *do* intercalado, figura número 16, que es una mínima blanca, ¿es nota o es solamente indicador de que la nota equivocada es *do*? Y si es solamente indicador ¿por qué el Sr. Vega le da valor en el ritmo? y ¿por qué el amanuense lo escribió blanca y no negra, como la equivocada?

El *do blanca* que agregó debajo de la figura 17 ocupa su lugar en la melodía y llena su papel en el ritmo con sus dos tiempos de valor terminando en él la frase; y la figura dicha, la número 17, sobra como nota, según he demostrado y es preciso darle otra significación.

Ahora soy yo quien invita al lector a que juzgue las siguientes observaciones mías:

Aunque el amanuense escribió en el principio del pentagrama la clave de *do en 3ª* con sus dos líneas verticales que toman y sobrepasan los cuatro espacios (no los cinco, como dice el Señor Vega inadvertidamente) «mas el *bemol*» que requiere la tonalidad de *fa*, no lo hizo así con la figura número 17, porque no había sitio; pues, si a la clave de *do en 4ª* le hubiera puesto la línea vertical de la parte inferior izquierda no hubiera podido escribir la mínima blanca, *do pequeño*, que se encuentra debajo de ella, y si no prolongó las líneas verticales en la parte superior en forma que sobresaliera del pentagrama; tampoco es gran cosa lo que estas líneas sobresalen en la clave de *do en 4ª* de otras canciones del C. Colonial, como las n.º 1, 7, y 14.

Para trasladar a otro lugar una figura equivocada es menester rasparla y que haya hueco en donde poder escribirla de nuevo. En este caso que estudiamos, el amanuense, después de escribir la frase y de darse cuenta de la errata, ni raspó la figura ni había

huevo, entre ella y el silencio que le sigue, más que para colocar el bemol, y el bemol no lo puso, porque cuando se cambia de clave en el medio del pentagrama, mientras no se cambie de tono, no hace falta ponerlo, y en este caso que estudiamos ya está armada la clave en el principio del pentagrama como debe estar.

De lo que se trata aquí no es de cambio de tono, sino, simplemente, de que cambien de línea las mismas notas.

En los cancioneros españoles, sobre todo en las Cantigas del Rey Sabio, se observa que los escribas, a veces, no calculaban bien el espacio que habían de ocupar las figuras que querían escribir en un solo pentagrama, y ocurría, como en el caso nuestro, que empezaban a escribir muy ancho, y después, al darse cuenta de que les iba a faltar espacio, se estrechaban y, a veces, hasta prolongaban el pentagrama ocupando parte del margen.

Continuando con la figura número 17, digo que no es exactamente igual a las otras, como dice el Sr. Vega, porque, si este señor la mira con «ojos claros, serenos...», verá que si la «barba» de esta figura termina en «punta», como la de las demás, no ocurre lo mismo con su frente, pues dicha figura 17 no tiene la forma de un triángulo, como las otras, sino la de un cuadrilátero, en la parte superior no termina en punta. Ocupa, además de la 4.^a línea, todo el 4.^o espacio, y, en el caso de que fuera nota, más bien se había de tomar por un *fa* que es la nota del 4.^o espacio, que por un *mi* que es la de la 4.^a línea en clave de *do en 3.^a*. El mástil de esta nota no es del promedio de los de las demás, porque ocupa tres espacios, y el de las semínimas que se encuentran en la obra ocupa solamente dos. No hemos de comparar su mástil con el de las corcheas; porque lo que sobrepasa, en éstas, es el ganchillo que se le agrega al mástil.

Sigue el Sr. Vega:

«... Desaparecida la clave de *do en 4.^a* que inventó el Sr. Margelí, y rechazado sin remedio el transporte a la 4.^a baja, la palabra *sol* pierde la explicación que le proporcionaba el transporte.»

A este texto, invirtiendo los términos, contesto así: admitida por necesidad la clave de *do en 4.^a* que no inventé yo, sino que la escribió el amanuense, resulta más clara aún la indicación del transporte a la 4.^a baja, por hallarse escrita la palabra *sol* encima de la nota *do* que le sigue.

Precisamente, porque quedó poco clara la clave de *do en 4.^a*, escribió el amanuense la palabra *sol* encima de la nota *do*, y así indicó el transporte y facilitó al cantor la lectura de la música. A muchos cantores, entre ellos a mí, nos ocurre que si hemos de cantar la obra transportada a otro tono más alto, o más bajo, del que vemos escrito, tenemos que leer la música en la clave que nos resulta con el transpor-

te, porque no nos acomodamos fácilmente a ver escrita en el papel una nota y a oír o a cantar otra distinta, y si esto se hace preciso cuando se transporta a un tono inmediato, más preciso se hará cuando se transporta a un tono lejano, como lo es el de una 4.^a de diferencia.

En la polifonía clásica, el *tenor*, por ejemplo, cuando ve escrito su papel en clave alta, en *do en 3.^a*, al sonarle al oído el *sol*, en vez del *do* que está en el papel, tiene necesidad de fingir la clave, y de cantar en *do en 1.^a*. En el caso en cuestión, como se equivocó de línea el copista, y la música, en vez de estar escrita en *do en 3.^a* quedó escrita en *do en 4.^a*, para que el cantor no dudara y leyera en *do 2.^a* que es la clave que le resultaba en el transporte la 4.^a baja, puso encima del *do* de la 4.^a línea, figura 18, la palabra *sol* que es la nota real que le sonaba al oído. Además, como ese final de frase está en clave de *do en 4.^a* que es la clave normal del *tenor* en la que no se transporta, puso el amanuense la palabra *sol* encima de la nota *do* para indicar que a pesar de llevar la clave normal se ha de seguir transportando la obra a la 4.^a baja, como se viene haciendo desde el principio.

Dice el Sr. Vega:

«... en la escritura, cualquier esclarecimiento debe aludir al nombre que tienen las notas en esa misma escritura y no al que resulta del transporte oral, así debió decir «do» y no «sol» la palabra destinada a salvar la errata.»

A esto contesto que el asunto era de la incumbencia del amanuense quien escribió la palabra *sol* y no la palabra *do*. Que la nota, figura 18, es *do*, ya lo indica la clave de *do en 4.^a*, y si hubiera puesto el copista la palabra *do*, en vez de la palabra *sol*, encima de la nota *do*, para decirnos que esta nota *do* es *do*, habría dos indicaciones para la misma cosa: una la clave de *do en 4.^a* y otra la palabra *do* que según el Sr. Vega debió haber escrito el amanuense encima de la nota.

A mi juicio la palabra *sol* está puesta para indicar la nota que suena al oído con el transporte.

El Sr. Vega que no admite el transporte a la 4.^a baja en las canciones del C. Colonial, podría objetarme: si esa palabra *sol* sirve para indicar el transporte a la 4.^a baja, ¿por qué el amanuense no la puso encima de la figura número 17 que es la primera figura equivocada? La contestación, a mi juicio, confirmando mi tesis, es, precisamente, porque el amanuense no tomaba la figura 17 como nota, sino como clave de *do en 4.^a*.

RITMO ha establecido su administración redacción y dirección en la Avenida de Pi y Margall núm. 18. Madrid.

Esto constituye un esfuerzo más y una mejora que permitirá organizar ampliamente los servicios de RITMO.

Pero el Sr. Vega que ha visto escrita la palabra *sol* encima de la nota no nos explica lo que significa, y esto sí es «pasar en limpio el manuscrito». Los detalles que se ven en los códices hay que explicarlos y razonarlos.

Señala el Sr. Vega las distintas interpretaciones que varios hemos dado a la *nota final anterior del tenor*, o sea: a la figura n.^o 17, y dice:

« En fin el Sr. Margelí elige *do*; el Sr. Fernández elige *mi*; yo las dos notas.» (sic)

Pronto se le ha olvidado al Sr. Vega lo de la tan traída y tan llevada *clave de do en 4.^a*; pues ahora, en este texto último, por lo que se desprende, me atribuye que he dicho que la figura número 17 es *do*, *nota*; porque habla de dos notas, y una de ellas es la que, según él, yo elijo.

Que haya varios que tengan distinta opinión sobre un mismo asunto, suele ocurrir con frecuencia.

Lo raro es que las distintas opiniones sobre el mismo asunto las tenga una misma persona.

Sobre la figura 17, el Sr. Vega tiene tres distintas opiniones y esto sí que es «ameno». En el número 69 de esta revista, en un párrafo dice que con «ojos claros, serenos...» había visto que dicha figura es un *mi*, en el párrafo siguiente dice que no es *mi*, sino *do*, y poco después, en el mismo número, como se ve, elige las dos notas. El Sr. Vega, al decirnos esta su última opinión se ha debido confundir, porque esto no está claro. Acaso falte alguna palabra en el texto.

Si hace referencia a la figura número 17 en unión de la agregada, número 16, *do pequeño*, debió decir que las dos figuras son notas y las dos elige como tales notas, y así estaría claro su pensamiento; pero si se refiere solamente a la figura número 17, no está tan claro.

Si en esta clase de estudios no se determinan con claridad las palabras y los conceptos, y si además se discute con cierto apasionamiento, se expone uno a incurrir en contradicción y a tergiversar las cuestiones.

Esa figura n.^o 17, o es *mi* o es *do*, o ni es *mi* ni es *do*. Por mi parte, tomo por nota la figura 16 (*do pequeño*) en la que termina la frase, como en los otros dos pentagramas, y respecto a la n.^o 17, ni elijo *mi*, ni elijo *do*, sino que la tomo como clave de *do en 4.^a*. Voy a repetir lo que dije en mi crítica: «la figura n.^o 17 no es nota, no es un *mi*, como transcribe el Sr. Vega, sino una clave de *do en 4.^a línea*». Y ahora digo y repito: Si no se parece a una clave de *do en 4.^a*, porque el amanuense no pudo trazarla más clara, hace las veces de esta clave, es decir: que si no fuera una clave de *do en 4.^a* debería serlo, pues hace falta, y si no es clave de *do en 4.^a*, otra cosa no es; porque como nota, rítmica y melódicamente, está de más.

A. MARGELÍ.

(Continuará.)

El Congreso Internacional de Música Sagrada de Aquisgrán

(Conclusión.)

Después de cerrar el acto oficial con el segundo y tercer tiempo del mismo concierto de Händel, nos dirigimos los miembros del comité al Claustro de las Isabelinas, donde el Señor Obispo de Aquisgrán, Doctor José Vogt, como Protector de la Sociedad, nos obsequiaba con un espléndido banquete. Este fué también presidido por las autoridades civiles. Allí nos reunimos unos cincuenta comensales, observando en la colación el más estricto orden alfabético, y reinando en todo momento un intenso ambiente de compañerismo y hermandad.

Para aquella tarde estaban anunciados dos conciertos en el mismo Stätisches Konzerthause, el primero dió comienzo a las cinco en punto y estuvo a cargo de las sociedades corales «Orphes» y «Harmonia» dirigidas respectivamente por L. Pütz, organista de la Catedral y W. Pitz. Acompañaba al órgano el profesor H. Weber de Aquisgrán. — La obra saliente por su valor fué el «Veni Sancte Spiritus» del Padre Nemesio Otaño, a dos coros de cuatro voces graves. Creemos que la obra fué llevada algo aprisa para lo que requiere el matizado y la expresión, y en la parte del órgano hubo pasajes en que se ahogaban por completo los detalles de gran relieve melódico que hay en la partitura. Las otras obras interpretadas carecían de interés mayor. Notamos, sin embargo, el «Veni Creator» Passacaglia y Fuga para órgano de Weber (interpretado muy bien por el autor) y el interesante «Preludio festivo» de Dagnino.

El segundo concierto estaba anunciado para las ocho de la noche. Como el día anterior, la gran sala estaba completamente llena. Actuaba la orquesta y la sociedad coral de la ciudad, bajo la dirección del joven director Hermann Schroedern de Colonia. El programa era bastante sugestivo; en la primera parte, después de un prelude para órgano de Humpert, figuraba el Concierto gregoriano de Respighi para violín y orquesta y el Salmo «In convertendo Dominus» de Van Nuffel. En la segunda, un trozo sinfónico de Malipiero de escaso interés, dos impresiones también sinfónicas sobre motivos gregorianos del joven compositor Hoeller de Munich, y como remate, el Oratorio «La Samaritana» de Refice. Por sus dimensiones y por el ambiente de que iba precedida esta, obra estaba ya en el ánimo de todos que había de ser la obra de fondo y de especial empeño de todo el concierto. El triunfo de Refice se daba por descontado; a presenciarlo habían venido distinguidas personalidades italianas, entre otras el Cónsul de Italia.

El Concierto de Respighi obtuvo

una ejecución justa y delicada, llevando muy bien el violín solista la Srta. Isabel Schmitz de Honnef. El Salmo de Van Nuffel, de gran sonoridad y efecto en los pasajes fuertes, quedó deficiente en muchos pequeños detalles, máxime en la orquesta; mereció sin embargo una calurosa ovación al autor que hubo de salir al escenario a agradecerla. Las impresiones sinfónicas de Hoeller sobre «Ave Maris Stella» y «Veni Sancte Spiritus» muy acertadas en la Concepción, muy bien orquestadas y muy dirigidas por el autor. Y llegó el turno por fin al oratorio de Refice. La soprano Hellgrath, Van Righmenam, en su papel de Samaritana estuvo admirable, a pesar de la orpuesca que en más de una ocasión se empeñaba en que no se oyera su preciosa voz; no así el barítono, J. Martini, de Aquisgrán que desempeñó su papel de Cristo, afinadamente, pero sin pasar de una medianía. Los coros magníficos; la orquesta con gran tendencia a los fuertes y con poco detalle. La obra en conjunto de gran efecto, especialmente en la parte orquestal de ambiente discretamente moderno y en los coros. No damos un juicio de la composición, pues ni es del caso ni hemos tenido el espacio suficiente para examinar con calma la partitura; la ejecución de la obra daró unos treinta minutos. La ovación que se siguió fué indescriptible. El público no cesaba de aplaudir y pedía saliese el autor; salió al fin Refice y el público comenzó a aclamarle en una ovación delirante que no cesó hasta hacerle salir cinco o seis veces. Todos en pie aplaudían, gritaban y hasta pateaban (*sic*) de entusiasmo. Los alemanes no comprendían qué tenía aquella música, tan distinta de la suya y de lo que ellos saben hacer, de tanta emoción y verdad y tan asequible a todos. Esto les desconcertaba y les enloquecía de entusiasmo.

Eran las once de la noche cuando abandonábamos el local del concierto, para reunirnos nuevamente los músicos en el hotel. A Refice no logramos verle hasta el día siguiente; ciertamente su triunfo fué extraordinario y el principal de todas las actuaciones del Congreso.

El día 7 presentaba también cierto interés musical. Por la mañana en la Catedral la gran Misa Pontifical en la que la Coral, de Rehmann, interpretaba la Misa «Dona pacem» de Desderi,

La obra de corte litúrgico y de una modernidad muy discreta, estuvo magníficamente ejecutada. Una vez más los coristas de Rehmann consagraban su fama tan bien adquirida.

A las once de la mañana un concierto matinal de música de cámara. Obras de Respighi, Hatzfeld, Othegraven, Erdle, Kurthen, Schroeder, Rüdinger y Bela Bartok. Una cosa ínti-

ma y de escasa importancia musical.

Inmediatamente los miembros del comité se reunieron en sesión privada en los locales del citado Städtisches Konzerthause para deliberar sobre diversos extremos referentes a la Sociedad Internacional de Música Sagrada Moderna. Entre otros puntos de menos interés se lanzó la idea de organizar el próximo Congreso, que debe reunirse dentro de tres años, en la ciudad de Roma; ésta fué acogida por todos con gran entusiasmo.

Y vamos al concierto de órgano que nos preparaba el joven compositor y organista de la Catedral de Malinas, Flor Peeters, en la Iglesia de Santa Isabel. El órgano, Klais, de gran sonoridad y bellos timbres. El programa no era muy atractivo, si exceptuamos la «Variaciones y Final» sobre motivos de Navidad, del mismo Peeters, y un par de Saetas de nuestro Eduardo Torres. Tournemire y Dupré hubieran estado mejor representados con otras obras que «Innaculata Conception» del Organo místico y «Pasión. En cuanto a las bellísimas Saetas de Torres, sólo una obtuvo una interpretación verdaderamente ajustada, pues la primera estuvo falta de relieve y de sentido.

Fatigados ya por tanta música moderna de tan diversas tendencias y en gran parte de tanta desorientación, fuimos a las ocho de la noche al tercer concierto, en el mismo local de las noches anteriores. Actuaba la Coral de Profesores y Profesoras de Aquisgrán y el coro escolar del Kaiser-Karls-Gymnasium, bajo la dirección de W. Weinberg. Sin saberlo yo tenía a mi izquierda a una de las figuras de aquella noche, el simpático y bondadoso organista de Tourcoing. Edmond Dierickx; pronto nos conocimos mutuamente e hicimos amistad estrecha, hasta el punto de obsequiarme allí mismo con la partitura completa de su Oratorio «Panis vitae» y con una tan amable como inmerecida dedicatoria, de aquella obra, cuya última escena se iba a interpretar; un Oratorio de alto saber litúrgico, un verdadero monumento al Sacramento de nuestros Altares, y hecho con una devoción y un fervor de verdadero creyente.

El resto del programa era interesante, con todo lo que esta palabra significa, pero nada más; podría exceptuarse el «O bone Jesu» y «Panis angelicus» del joven Holendés Vranken, obras bien sentidas y de gran religiosidad, y el grandioso «Te Deum» de Schoeder, que revela un verdadero temperamento, aunque la obra nos pareció no hecha del todo. Desde luego estamos de acuerdo con muchos de los asistentes al acto en que no se pudo apreciar debidamente la obra por lo deficiente de la dirección. Weinberg como director nos defraudó por completo; el coro y la orquesta trabajaron bien, pero hubiera sido otra cosa con otra batuta.

Y vamos a la última jornada del

Congreso. Ya a las ocho de la mañana se celebró una Misa solemne en la Iglesia de San Pedro. En ella un coro selecto de cantores interpretó la «Misa monódica» de Chedini. Me fué imposible asistir, por lo que no puedo dar una impresión personal de la obra. Sin embargo, los comentarios dejaban entrever que se trataba de una obra de poco interés y de una estética desconcertante.

Más tarde, a las nueve y treinta, se tuvo otra Misa solemne en la Iglesia del «Gregoriushause», Conservatorio musical con internado, cuyo coro escolar ejecutó la Misse «In hom Stae Annae», para coro de voces graves, de J. Winnubst. La obra, sin ser nada importante, tenía pasajes bien sentidos; menos interés tenía aún el Mote «Salve Sancte Pater», del belga Van Hoof, que nos dieron al ofertorio.

El ambiente musical iba decayendo necesariamente; a ello contribuía, que las actuaciones más importantes habían pasado ya; otro factor era indubablemente el cansancio físico de tantos actos en tan pocos días, y no menos el cansancio moral de tantas obras musicales desorientadas, frías, desprovistas de sentimiento, hechas casi exclusivamente con la cabeza y no con el corazón. Esto producía necesariamente el fastidio, y hubiéramos dado cualquier cosa por haber tenido un concierto de obras clásicas para recrear nuestros espíritus. Esto no quiere decir que toda la música que allí oímos estuviera desprovista de sentido; lejos de nosotros esa afirmación. Además, a eso habíamos ido, a ver lo último que en música religiosa se estaba produciendo en cada país. Los compositores de todos los países buscan ansiosos un camino nuevo para la música religiosa, y es tan difícil dar con él...

Pero sigamos nuestra relación, y digamos cuatro palabras sobre los últimos actos del Congreso.

En los magníficos locales del Kurhaus nuevo, nos tenían preparado un lindo espectáculo religioso infantil: un grupo de niños y niñas, previamente ataviados con los trajes bíblicos correspondientes a las escenas de Navidad. Unas escenas lindísimas sobre una música muy en consonancia. El autor, K. Roeseling, de Colonia, fué muy ovacionado y felicitado.

De allí nos dirigimos al último concierto sacro, que comenzaba a las siete de la noche en la Iglesia de San José. Tomaban parte en él los coros de San Donato, Santa Bárbara y San José. El primero bajo la dirección de Hubert Schlösser, interpretó muy bien un «Ecce tu pulchra es», de Schoel, de escaso interés; a continuación, un «Veni Sponsa», a tres voces blancas y órgano, del que esto suscribe; obra muy bien cantada, pero mal llevada en cuanto a la parte del órgano; completaban esta primera parte un «Ave María» de Fumet, efectista, pero de poco valor, y una cantata en alemán de Teodoro Pröpper, bien construida y

de un ambiente austero muy alemán.

Después de una improvisación de gran lucimiento del organista W. Stollewerk, entró el coro de Santa Bárbara, que, bajo la dirección del profesor Th. Wildt, nos cantó dos piezas de muy poco relieve musical; un «Crucifixatur», de G. Deak Bardos, húngaro, y un «Nunc auten manent», del representante de Polonia, W. Gieburowski. La interpretación del coro fué también bastante deficiente. Es de notar que esta Coral, a diferencia de la primera, integrada por señoritas y hombres, actuaba con niños y las voces blancas.

La coral de San José, dirigida por K. Kamp, presentó dos obras de la escuela húngara, de Harmat y Demeny; y ambas corales, formando un conjunto de gran sonoridad y riqueza, dieron fin al concierto con un sencillito «Tantum ergo» de Th. Pfeiffer, y una cantata, de Mathías Walberck, organista de Düsseldorf.

Habíamos terminado felizmente el Congreso; y por eso mismo la reunión íntima de aquella noche en el gran Hotel Capitol fué de grandes emociones y de despedidas inolvidables.

Como se ve por todo lo que queda dicho, el Congreso de Aquisgrán, más que un Congreso, era una gran asamblea de músicos, una gran exposición práctica de las novedades de música religiosa de todos los países. Era, pues, de gran importancia para cuantos se interesan por el movimiento litúrgico musical de nuestros días.

Felicitemos a la directiva por el brillante éxito que coronó sus trabajos de preparación, y hacemos votos por que el próximo Congreso de Roma sea un éxito más, esperando que la propaganda previa sea más eficaz y más extensa.

J. IGNACIO PRIETO.

Comillas, 25 de enero 1934.

Dos interesantes conferencias de José Subirá

En el Ateneo

Invitado por el Ateneo de Madrid ha dado José Subirá una conferencia, sobre el tema «La ópera española en el siglo XVII», ante un selecto auditorio.

La antigüedad de la ópera española ha sido muy discutida. Eminentes musicólogos, cual Pearell y Mitjana, declararon que no había existido en el siglo XVII; pero Barbieri era de la opinión contraria. Más aún, en «Revista de Occidente» se ha dicho que, de haberse escrito obras musicales sobre textos calderonianos, seguirían las huellas del ballet de corte francés, y no las de la ópera italiana; pero han acogido aquellas planas tales aberraciones histórico-musicales, sin examinar los documentos aclaratorios, que una más poco importa, sin duda.

Año atrás tuvo la suerte Subirá de hallar en el palacio de Liria el primer acto de una ópera, con letra de Calderón de la Barca y música del eminente arpista y compositor de «Tonos divinos y humanos», Juan Hidalgo. Esta ópera se había estrenado en el Palacio Real de Madrid el año 1660. Además de ser el documento español que zanja las discusiones acerca de la antigüedad de nuestra ópera, comprueba que este género se cultivó aquí doce años antes de que en Francia lo creara definitivamente Lully. Dió entonces cuenta del hallazgo, y después hizo la transcripción del manuscrito, la cual, con un estudio preliminar ve la luz en Barcelona por estos días, figurando como volumen XI de las publicaciones editadas por el Departamento musical de la Biblioteca de Cataluña, que es uno de los organismos puesto bajo la égida del Insti-

tuto de Estudios Catalanes. Aunque se diga que no se interesa Cataluña por la cultura madrileña, en este caso viene a salvar una omisión o llenar un vacío inexplicables.

La conferencia de Subirá en el Ateneo tuvo una doble finalidad: exponer en Castilla lo que significaba estética e históricamente esa ópera castellana que ahora lanzan al mundo los catalanes, y demostrar, mediante una minuciosa exposición de los caracteres respectivos y el cotejo de rasgos coincidentes, que la ópera «Celos, aun del aire matan» no era ni pudo ser — ¡aberración temeraria la de suponerlo «a priori», mas no tanta como constituyó la de mantenerlo «a posteriori»! — una obra inspirada en el «ballet de corte» francés, sino en la ópera italiana.

Puesto a concretar, señaló Subirá los antecedentes, orígenes y evolución de este género durante la primera mitad del siglo XVII en sus tres ramas, cada una tan inconfundible: la florentina, la romana y la veneciana. Y definió, tras una exposición de las tendencias estéticas de aquellos decenios, la índole morfológica de los libretos y partitura que en cada rama había hecho evolucionar la nueva manifestación lírica, creada de un modo definitivo en 1600; señalando a continuación los rasgos del «ballet de corte» y los ensayos líricos que Francia había realizado durante la misma época.

Finalmente, tocó al piano fragmentos variados de «Celos, aun del aire matan», leyendo previamente los respectivos trozos literarios de Calderón de la Barca, para demostrar que en todos casos y bajo los más diversos aspectos — repeticiones simétricas, bajos obstinados, secuencias o progresiones,

tipos de esquemas métricos, uso del recitado libre para las escenas dramáticas de importancia capital, empleo frecuente de lo que Wagner habría de denominar «Leimotiven» dos siglos después, etc., etc.—, Hidalgo ha seguido las normas estéticas que prodigó su antecesor Monreverd. Sin perjuicio de que la personalidad de nuestro gran arpita y artista del XVII se desplegara pujante, con inspiración peculiar y arte propio.

Nuestro querido colaborador fué muy aplaudido y felicitado.

En la Asociación Profesional de Estudiantes del Magisterio

La Asociación Profesional de Estudiantes del Magisterio del paseo de la Castellana (F. U. E.), siguiendo su curso de conferencias, en las que, hasta la actualidad, han hablado don Marcelino Domingo, Rodolfo Llopis y don José Ballester, han celebrado su cuarta conferencia, a cargo del excelente musicólogo José Subirá, con un

tema tan sugestivo e interesante para la moderna Pedagogía como «Músicas infantiles y escolares».

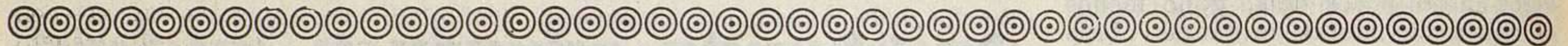
Consideró que la música forma parte integrante de las actividades infantiles y que el pedagogo debe canalizar la predisposición innata de los niños hacia ese arte. Expuso lo que sobre la música infantil y escolar han dicho Comenius, Rousseau, Pestalozzi, Froebel, Jaques-Dalcroze, la doctora Montessori y otros pedagogos. Trató, en resumen, de los sistemas usados para su enseñanza en las escuelas: música cifrada con Rousseau y sus continuadores Galin y Chev ; sistema inglés del «tono solfa»; sistema francés de Godalgo; sistema belga dactilológico o fono mímico.

Estableció las reglas de carácter general que deben tenerse en cuenta al enseñar la música escolar y las dificultades que en la práctica se oponen a un resultado feliz. Pas  revista a la legislación que rige en varios países acerca de estos puntos. Se ocupó extensamente del repertorio más conve-

niente bajo el doble aspecto de música folklórica y erudita, deteniéndose en el valor que para ello ofrecen nuestros cancioneros populares y en las aportaciones hechas por Barcia, Freixas, Guridi, Llongueras y otros autores nacionales. Asimismo apunt  ciertas manifestaciones que contribuyen a la formación del gusto de la población escolar e hizo, finalmente, un canto de alabanza para aquellos pueblos y aquellos maestros que, conscientes de sumisión en el orden espiritual, siembran la dicha en las almas infantiles mediante la difusión de un arte al que ya se entregaban en plena inconsciencia, en los primeros años, los Bach, los Beethoven y los Wagner.

José Subirá tocó al piano varios ejemplos musicales, reforzando con ellos el interés de sus palabras.

El numeroso público que llenaba el salón de actos de dicha Escuela Normal aplaudió calurosamente al orador tanto al finalizar la conferencia como en diversos pasajes y en sus interpretaciones musicales.



Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música.

M. P. de M. y C. I.

Labor pedagógica de los Directores de Bandas

Guiado mi ánimo en el mejor medro profesional, para el más sano progreso de una de las bellas artes, que tanto contribuye en los pueblos cultos al refinamiento de la más exquisita facultad del buen sentir, como es la música, en diversas ocasiones he tenido mi endeble pluma en ristre, para manifestar algo de la labor cultural que, en silencio (socialmente dicho), aporta la muy sufrida y mal retribuida profesión de Directores de bandas de música, en pueblos pequeños y no pequeños; hoy, a punto de ver resplandecer el faro de justicia que ilumine nuestro justo valer moral y económico con la próxima aparición del esperado Reglamento que regularice la vida de nuestra benemérita y honrosa profesión, y que con esto se adquiere lo que pudiéramos llamar verdadero resurgimiento, mi débil y modesta pluma se pone frente al papel en demostración de ese gran amor que siempre sent  por la enseñanza musical y escribe...

Las bandas de música en los pueblos no sólo tienen por objeto ese solaz esparcimiento, muy justo y natural de quien est  trabajando y de vez en cuando dedica algunas horas de distracción a su persona, no; tiene otro

sentido de más alto valor divinal que cumplir, y éste es el de educar nuestra sensibilidad e ilustrar nuestro cerebro y enseñar a intruirse, ayudando de esta forma a distinguir, de manera bien clara, lo bueno de lo malo.

De la enseñanza adquirida en la modesta fuente de las bandas de los pueblos, son de donde se surten las grandes bandas, así como también las bandas militares. El cargo de Director de bandas, en casi todos los pueblos, es más de carácter educativo que de lucimiento artístico, y esto fácil es de comprender, si se tiene en cuenta que sus componentes actúan sólo por «amor al arte», y que éstos, aún en contra de la más fuerte voluntad, a veces, faltan, o tienen que ir en busca de los medios económicos para la existencia en la vida, a otras bandas donde ganan bien, o regularmente, previa oposición, lo necesario para su sustento, y de aquí resulta que la labor empleada por aquel Director de pueblo, en ocasión de ir a recoger su fruto, se desvanece para él, aunque bien ciertamente y para bien del progreso no lo es así perdido para el mundo.

La constitución de las grandes bandas todos las conocemos, y sabemos que est n formadas a base de profesores de diferentes instrumentos, o sea, que para formar parte de ellas han de poseer ya los conocimientos necesarios para, desde el primer momento, poder empezar a tocar, y en estas condicio-

nes su Director saca el más bello y florido gusto est tico para mayor lucimiento del más depurado estilo artístico; a su vez, las bandas militares proveen sus vacantes casi del mismo modo, o sea por oposición, en la cual se ha de demostrar su correspondiente suficiencia (a excepción de los educandos, y esto no quiere decir que un educando pase a la música sin tener ciertos conocimientos musicales, aunque algunas veces sólo sean elementales); de todo lo expuesto nada tiene idea del menor roce a herir la susceptibilidad de nadie, bien lejos de mi ánimo est  eso; pues, aparte de que las plazas de Directores de las grandes bandas puedan estar ocupadas por hombres doctos, de valía, la misión es en tal caso, al igual que en las Universidades los catedráticos, es decir, el plan que tienen que desempeñar es diferente, aunque esta segunda esfera est  intimamente relacionada con la primera, y por todo ello se pone de relieve la labor eminentemente pedagógica que desarrollan los Directores de bandas de música en pequeñas poblaciones. Esto en primer lugar, que en el segundo,  a qué Director en diferentes ocasiones y a diario no tendrá que intervenir para resolver y dar orientaciones diferentes a los más variados matices musicales, tales como dar clases de piano, violín, historia, est tica, etc...; orientar masas corales, enseñar canciones de

carácter popular o patriótico, etcétera..., etc...?; luego claramente queda demostrado que el fin de un Director de banda en toda población rural es puramente educativo; que mediante su activa enseñanza contribuye al mayor grado de perfeccionamiento cultural de los pueblos.

JOSÉ CABANERO,

Profesor de Música Diplomado y Director de la Banda de Música Municipal de PORZUNA (Ciudad Real).

Carta abierta para D. José Albuger

Director de la Banda Municipal de Chinchilla

A punto de ser ajustado el presente número nos llega el trabajo de D. Eusebio Rivera, y por la legítima defensa que contiene no demoramos su publicación.

A las apreciaciones que, sobre la actuación de la Asociación respecto de los artículos del Señor Albuger, hace el autor, contestaremos en el próximo número, esperando que nuestras manifestaciones constituyan la terminación da la polémica.

* * *

Señor Gerente de la Asociación de Bandas Civiles.

Madrid.

Muy Señor mío: Le agradecería, que se me admitieran las adjuntas cuartillas en contestación a los escritos de D. José Albuger, en el número próximo pasado de RITMO.

Espero ser atendido, por ser muy justa la defensa.

Le repito las gracias y cuente como siempre con su affmo. s. s.

EUSEBIO RIBERA.

Algemesí, 12 de Marzo de 1934.

* * *

Muy señor mío: En el número 80 de la revista RITMO escribe un escrito que titula: ¿UNA SOLUCION? que francamente, se ve en el fondo, no ya la defensa de los compañeros sin trabajo, cosa que la veo muy natural y es lógica, aunque nada resolvería aceptando en todo su solución, pero su segundo escrito UN CASO DE CONCIENCIA corrobora la impresión que me dejó su primero y esta es la causa de dirigirme a usted.

Permítame que le diga, que glosa usted sus escritos de una manera que no dudo en calificar de ambigua la intención perseguida, parece que quiere usted la guerra entre los Asociados y sepa Sr. Albuger, que en lucha abierta no seríamos nosotros los más perjudicados.

Ya suponía yo que la Asociación le saldría al paso haciéndole ver el error en que se halla. Así lo ha hecho, aunque no de una manera concluyente, pues debió añadir que la Asociación no es la BOLSA DEL TRABAJO.

No se puede alimentar una idea equívoca cimentando la lucha y la desesperación de los que no trabajan, sin que exista una base convincente.

Convengamos en que los retirados por los Decretos del año 31, nos hallamos en situación económica de mejoría con respecto al resto de los compañeros asociados. ¿Pero somos nosotros los culpables? Al retirarnos, no renegamos de nuestra profesión, en ella nacimos y en ella moriremos. Por mi parte, no daré ese gusto a usted, ni a mis impugnadores. Me hallo de lleno dentro de la Ley y aunque la Asociación cree que no somos compatibles los músicos mayores retirados, yo tengo los datos demostrativos de todo lo contrario. Esto es secundario y por tanto, no tiene importancia. Lo importante por sus consecuencias, Sr. Albuger, y esto es lo peor de sus escritos, es que usted pretende que la Asociación acoja o alimente su idea. Es cosa sabida, nadie que sitúe en un plano de imparcialidad, podrá juzgarnos fuera de la Asociación a los retirados que se hallen comprendidos en la Ley de diciembre de 1932, no se les puede discutir su ingreso y es temerario intentar presionar a la Directiva para que inicie una protesta, que con muy buen acuerdo rehuya, ya que la ley citada es terminante. ¡Ah! que hay asociados que se creen perjudicados por las leyes? ¡Bien! Que recurran individualmente, a esto no hay nada que omitir. Adelante.

Lo interesante es que la Asociación, asocie y no destruya. ¿Quién no recuerda las luchas intestinas en la Asociación de Profesores de Orquesta contra los ex-alabarderos y Profesores de la Banda Municipal de Madrid? Qué ha pasado? Lo inevitable, que son elementos insustituibles en cuanto se forma una agrupación medianamente artística. Nuestro caso no es igual, señor Albuger. Usted sabe que a nosotros hay quien nos sustituya con ventaja, pero, ¿quién evita que en un concurso sea el agraciado uno de aquellos que

han ostentado u ostentan los deslumbrantes galones dorados? Es muy delicada su intención... Nadie; pues si usted, no lo ignora, ¿a qué esa manera de enjuiciar soluciones?

¿Soluciones? Ninguna, Lo poco que se puede conseguir, sólo está en nuestras manos, de la competencia, laboriosidad y trabajo de cada asociado, no solamente dependen que se sostengan las bandas que en la actualidad hay creadas, sino que mañana puedan crearse en todas partes donde carecen de este medio educativo. Que los pueblos acojan primeramente con simpatía a las bandas, interesándolos y aficionándolos que lo que hoy es una distracción se convierta poco a poco en elemento de cultura espiritual. Procurando desterrar aquellas célebres bandas atormentadoras, muy parecidas a la de *La Alegría de la Huerta*.

La revista RITMO mucho puede en sus columnas. Vengan plumas de envergadura artística que nos instruyan. Capacidades hay en nuestra Asociación que pueden hacernos comprender, que no es suficiente la Asociación — con ser mucho —, sino que nuestra redención está en el *atril*.

El arte de pedagogo-maestro músico en que las circunstancias nos han colocado a la mayoría de los Directores de Bandas, requiere que la sapiencia-práctica de los asociados nos guíe en tan arduo problema. Somos muchos los que ignoramos la pedagogía-experimental. ¿Quién no ha titubeado en la enseñanza particularmente en los instrumentos? ¿A quién no se le ha presentado el dilema de hallarse en presencia de una banda, compuesta la mayoría de elementos equivocados? Estos casos se dan poco en las bandas profesionales. Qué hacer para corregirlo? ¿Cómo llevar el convencimiento al que toca el instrumento X, para hacerle comprender que no es el más favorable para él? Y una vez convencido, cosa bastante difícil, que requiere tiempo y habilidad, qué instrumento darle para que nuevamente no fracase y al mismo tiempo nuestra modesta Autoridad quede en el lugar que debe? No me negará usted, señor Albuger, que esto es indispensable acometerlo. Amén de otras muchas cosas que ahora no es discreto exponer, convenga usted conmigo en que nuestra misión es muy compleja, particularmente en las bandas rurales, y semirurales hay que sortear una serie de obstáculos que nunca terminan y es indispensable prepararnos para orillarlos, ya que no remediarlos.

No quiero ser pesado y sólo me res-

CASA LAHERA

Patente de Producción Nacional número 1.054.
Mayor, 74. - Teléfono 12515. - Fundada en 1840.

La Casa mejor surtida de España, sin rival en la fabricación de instrumentos de metal. Si quiere usted tener su Banda dotada de material moderno y de inmejorable calidad, escribanos; esta pequeña molestia le economizará dinero y le dará la seguridad de tener buenos instrumentos. Esta Casa fabrica todos los instrumentos reglamentarios en el Ejército.

Despacho y Oficinas: MAYOR, 74.

Fábrica: LINNEO, 3 (junto al Puente de Segovia).

ta añadir, que nosotros pretendemos que no se nos mire como adversarios, sino como compañeros entrañables que anhelan ver realizados los deseos de todos. Juntos debemos estar interesados en que la Asociación sea un organismo de fuerza. Hemos sido siempre una clase esclava, muerta, que nunca ha visto el porvenir, siempre pensando en destrozarnos los unos a los otros. Dejemos a la Directiva que ha cargado con una responsabilidad de organizarnos en una masa disciplinada y ya tiene bastante. Sería un gran dolor no conseguirlo.

Doy por terminado este asunto y le saluda su affmo. s. s.

EUSEBIO RIBERA

Director de la Escuela y Banda Municipal de Algemés (Valencia).

Algemés, 12 de marzo de 1934.

Asuntos varios

Independiente de las gestiones practicadas en derredor de la publicación del Reglamento, la Junta tiene presente cuanto afecta a la proyectada reforma de la Ley Municipal y a fin de que en ella se haga referencia de la Ley de 20 de diciembre de 1932, se están terminando los estudios concernientes al informe que la Asociación ha de presentar a la Comisión especial designada por el Gobierno, a que aludíamos en el pasado número, de tal forma que antes de que estas líneas se publiquen en RITMO habrá quedado presentado dicho informe.

Del mismo modo la Asociación remitirá otro informe a la Comisión permanente de Gobernación del Parlamento que tiene a su cargo el dictamen sobre la proposición de Ley relativa al nuevo Estatuto de funcionarios de Administración local, a fin de que si se llegase a promulgar antes de la proyectada reforma en estudio, tengan cabida también los preceptos del Cuerpo de Directores.

* * *

Llegadas a la Asociación noticias de haberse resuelto el concurso que en enero último anunció el Ayuntamiento de Almendralejo para la provisión del cargo de Director de la Banda Municipal y hecha adjudicación de la plaza, se procederá a interponer el recurso contencioso-administrativo, a cuyo fin se realizan gestiones cerca de un Procurador de Badajoz que en representación nuestra, inicie el procedimiento ante el Tribunal correspondiente.

Este recurso lo entabla la Asociación independiente de la persona en quien haya recaído el nombramiento, puesto que nuestra acción no se encamina contra el designado sino contra

la infracción legal que supone la celebración del concurso, sin que la Administración haya regulado la ley de 20 de diciembre cuyos preceptos han de presidir dichos concursos.

Por tanto, quien quiera que sea el perjudicado, socio o no, debe atenerse a lo que falle el Tribunal contencioso-administrativo, sin ver en ello una iniciativa de la Asociación perjudicial a uno de sus miembros, perjuicio que, sin existencia real, no lo habría de haberse seguido las instrucciones dictadas por esta Directiva, recomendando la abstención de concurrencia a tales concursos.

* * *

Después de publicados los trabajos de D. José Albuger, en los que se propugnan medidas para la provisión de vacantes que se producirían por el cese de Directores de Bandas Municipales que a su vez son músicos militares retirados, se han recibido otros artículos de colaboración.

La Junta una vez sentados en nuestro Comentario del número anterior los principios legales aplicables a estos casos, ha resuelto no autorizar la pu-

Anuncien sus composiciones en esta Sección. Precio de cada línea *cincuenta* céntimos.

blicación de dichos trabajos, ya que parten de principios no legales, aun cuando representen una opinión que respetamos pero cuya eficiencia no puede hacerse efectiva por impedirlo el Estatuto de Clases pasivas y su Reglamento.

En la casi totalidad de estos trabajos se hace referencia a los músicos militares retirados por la Ley llamada de Azaña, cuyos beneficiarios perciben un haber pasivo aproximado en cuantía a la que tenían en activo; pero es conveniente puntualizar que esa referencia alcanza también a muchos Directores de Bandas que son retirados del Ejército con anterioridad y por tanto su haber pasivo es insignificante e insuficiente a todas luces para subvenir a las necesidades más imperiosas de una sola persona.

En fin de cuentas, no es esta cuantía lo que nos mueve a desautorizar la insistencia en lo propugnado por el señor Albuger, sino que la basamos en los derechos de compatibilidad que establece el artículo 206 del Reglamento del Estatuto de Clases pasivas en relación con los que concede la Ley de 20 de diciembre de 1932 a quienes se encuentren comprendidos en alguno de los casos que cita para ingresar en el Cuerpo de Directores.

Cierto que lo mismo que el Señor

Albuger que los demás autores de trabajos en idéntico sentido, fundan sus opiniones en el contenido del artículo 11 del proyecto de Reglamento votado en la Asamblea de Directores celebrada en noviembre de 1931; pero una vez en vigor la Ley de 20 de diciembre hemos, de atenernos a sus preceptos y a los que en relación con ellos existan en otras Leyes o preceptos de fuerza análoga, de los cuales uno es el Reglamento del Estatuto de Clases pasivas.

* * *

Días atrás hemos recibido un recorte del «Heraldo de Aragón» que inserta una crónica relativa al proyecto del Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza de constituir una Banda Municipal de Música. Dicha crónica lleva aneja una fotografía de la agrupación formada con carácter provisional.

Sin pérdida de tiempo hemos solicitado informes y de ellos se deduce que hasta ahora no hay tal Banda Municipal; solamente constituye un ensayo para en lo sucesivo, a la vista de sus resultados, organizarla con todos los atributos inherentes a estas agrupaciones a cargo de la Corporación.

No obstante es nuestro deseo completar esos informes y estamos pendientes de una gestión hecha cerca de un Concejal de aquella Corporación, de quien tenemos la promesa de que cuanto se pretenda hacer por el Ayuntamiento será de acuerdo con la Ley de 20 de diciembre de 1932 y con conocimiento de nuestro Presidente.

* * *

Rogamos al corto número de socios que nos devuelven impagados algunos reembolsos, se sirvan comunicarnos las causas a que obedece la devolución, cuando no sea debida a haberse cruzado el reembolso con el giro previamente impuesto por cada uno. Es conveniente que hagan lo que se recomienda para evitar que tomándose la devolución por un deseo de eludir los pagos se sancionen con la baja en la Asociación, bien entendido que esta Directiva se esfuerza en dar facilidades a los socios que por circunstancias atendibles no pueden atender a los pagos como fuera su deseo.

* * *

Otra vez se advierte a los socios pertenecientes a la Regional Vasco Navarra, que deben enviar directamente a la Gerencia Nacional el importe de la suscripción a RITMO correspondiente al período de 15 de octubre a fin de diciembre de 1933, así como la del año en curso.

Transcurrido que sea el mes actual, a aquellos socios que no hayan hecho el envío se les librará un reembolso por la suscripción del período de 1933 y la del primer trimestre de 1934, incluyendo además los ochenta y cinco céntimos de gastos.

Lista de los Sres. Directores que integran la Asociación

(Continuación.)

GUIPUZCOA

Gracián Uraín.	Villarreal de Urechua
Enrique González Arroita.	Zarauz.
Severo Paternáin.	Zumárraga.
Salvador Sánchez de Galdona. ..	Zurruaga.
José Zudaire.	Fuenterrabía.
José Elorza Mancisidor.	Azcoitia.

HUELVA

Aurelio Real Pérez.	Aracena.
Manuel R. Vidriet.	Huelva.
Justo Ruiz Libroero.	Zalamea la Real.
Antonio Alvarado Rodríguez.	Encinasola.

HUESCA

Jesús Bellosta.	Barbastro.
Teodoro San Agustín Agustín. ...	Almudévar.

JAEN

Emilio Cebrián Ruiz.	Jaén.
Bonoso Baena Córdoba.	Arjona.
Marcelino Carvajal.	La Carolina.
Juan Francisco Láinez Mendieta.	Cazorla.
Alfredo Martos.	Linares.
Antonio Manzano.	Torredonjimeno.
Manuel Ortega Ramos.	Marmolejo.
Rogelio Paterna Ager.	Cazorla.
Manuel Pelegrín Luza.	Cabra de Santo Cristo
Miguel Roa Leal.	Villacarrillo.
Antonio Fernández Jodar.	Jaén.
Esteban Moreno.	San Esteban del Puerto
Emilio Sánchez Plaza.	Ubeda.
Francisco Ortega Jiménez.	Higuera de Arjona.
Máximo Monroy.	La Carolina.
Luis Lorente Moreno.	Villanueva de la Reina
Bernardino Arque.	Vilches.
Pedro Gil Lerín.	Lopera.
Mariano Pérez Cantero.	Arjona.
Teodoro Azaustre.	Alcaudete.
Cándido Milagro.	Jaén.
Ambrosio Antunes.	Alcalá la Real.
Manuel Chica.	Bailén.
Pedro Navarro Bellón.	Siles.
Julián Gay Ruiz.	Villardompardo.

José Sapena Materredona.	Peal de Becerro.
Justo Jiménez Montes.	Torreperogil.
Joaquín Solero Marín.	Martos.
Miguel Gutiérrez Sánchez.	Mancha Real.
Manuel Pancorbo Ayoro.	Torre del Campo.
Manuel García Sales.	Jodar.

LEON

Eloy González Alvarez.	Bembibre.
Sebastián Méndez.	Astorga.
Mariano Téllez.	Ponferrada.
Luis Rodríguez.	Valencia de Don Juan.

LERIDA

Antonio Mateu Moles.	Lérida.
---------------------------	---------

LOGROÑO

Miguel de la Fuente.	Haro.
Cruz Muñoz Ucha.	Arnedo.
Leopoldo Valles Morales.	Santo Domingo de la Calzada.
Félix Monge Velandio.	Ezcaray.
Saturnino Arroyo Díaz.	Ezcaray.
Nicolás García Ozana.	Angunciana.
Agustín Ruiz Blasco.	Arnedo.

LUGO

Manuel Sariñena García.	Lugo.
------------------------------	-------

MADRID

Ricardo Villa González.	Madrid.
Francisco Caballero León.	Puente Vallecas.
Juan Martín Vázquez.	Robledo de Chavela.
Manuel Peñalva.	El Pardo.
Vidal Herencia.	Aranjuez.
José Romo.	Pozuelo de Alarcón.
Angel Holgado Irulegui.	Madrid.
Juan Francisco Gómez.	Carabanchel Bajo.
Alejo Barbero Heras.	Madrid.
Joaquín Reñé Estévez.	Madrid.
Ramiro Ocaña Cisneros.	San Martín de Valdeiglesias.
Juan Ibáñez Talón.	Madrid.
José Alcántara Pulido.	Madrid.
Pedro Rubio Olarte.	Madrid.
Jesús Calleja Villamán.	Madrid.

(Continuará.)

Nuestra portada.

Leopoldo Querol

Hace algún tiempo el nombre de Leopoldo Querol sólo era conocido por el consabido grupo —cada día menos numeroso— que aquí toma en serio las cuestiones relacionadas con la Música. Algún concierto en el Ateneo o en otro centro análogo alternaba con sus trabajos de investigación, por ejemplo: su tesis doctoral del grado de Filosofía y Letras sobre el Cancionero de Uppsala publicada recientemente. Pero, en el espacio de un año, su nombre se ha colocado en primer plano,

merced a su constante comunicación con el público que le ha colmado de aplausos.

Los tres conciertos para piano y orquesta de Ravel, Prokofieff y Bacarisse interpretados por Querol con la Orquesta Filarmónica, constituyeron una revelación por la severidad de sus versiones, sin cursilerías impropias de un artista inteligente y serio, servidas por una musicalidad poco común, y un perfecto sentido de lo que es el arte de tocar el piano. ¡No en vano nació en la tierra de

Iturbi y de otros artista de talento!

Querol —a quien no incurriremos en la vulgaridad de llamar ilustre y eminente, calificativos que entre nosotros se prodigan sin tasa ni medida— es uno de nuestros mejores pianistas.

Próximamente interpretará, con la Sinfónica, el "Capricho" de Stravinsky para piano y orquesta. En el concierto dirigido por el maestro Arbós en París, acaba de obtener un gran éxito.

RITMO, que pone por delante de todo otro propósito, ensalzar a los artistas españoles jóvenes de positivo mérito, dedica hoy su primera página a este considerable artista valenciano.

INFORMACION MUSICAL

MADRID

Orquesta Sinfónica.

El cuarto y último concierto de la Sinfónica en el Monumental, constituyó un éxito más para Arbós y sus huestes.

«Sinfonía» de César Franck; «Cajita de Música» de Liadoff; «Invitación al Vals» de Weber-Weingartner; «Suite Iberia» de Debussy y el poema sinfónico «Fecundidad» del joven compositor Jesús Muñoz Mollada — premio de Composición del Conservatorio en el pasado curso y recientemente premiado en Roma, discípulo del maestro Del Campo — obra equilibrada y muy interesante como desarrollo y como orquestación que se recibió con muchos aplausos compartidos por los profesores de la Sinfonía y por su director que dirigirá en París dos conciertos de música española y francesa.

Conferencia-concierto en la Masa Coral.

Organizado por la Masa Coral de Madrid, se ha celebrado una interesante conferencia-concierto en el salón teatro del Conservatorio a cargo del vicepresidente de aquella entidad coral, don Eduardo Alfonso que disertó sobre el tema «La música moderna y Debussy y Ravel» con ilustraciones musicales que interpretó la simpática pianista María Teresa García Moreno. Compositor y pianista, fueron aplaudidísimos.

Francisco Alfonso en el Ateneo.

Otro guitarrista notable se ha presentado en el Ateneo obediendo un gran éxito.

La calidad de este notabilísimo artista de la guitarra fué apreciada por el auditorio del Ateneo que le colmó de aplausos como intérprete de Granados, Falla, Albéniz, Molats, Turina, Torroba, Fortea, Tárrega, gustando extraordinariamente sus versiones de Roberto de Viseo (1835), Bach y Schubert-Sors.

Asunción Granado.

En el Ateneo se ha dado un recital de danzas españolas y guitarra, por la insante artista Asunción Granado, con el concurso del pianista José M. Gil Serrano.

Un grupo de obras de autores españoles, danzadas y tocadas, fué interpretado primorosamente por la genial artista de la danza y por el notable pianista Gil Serrano, oyendo aplausos entusiastas.

La Orquesta de la Asociación de alumnos del Conservatorio.

La Asociación de Alumnos del Conservatorio ha organizado una orques-

ta, que ha hecho su presentación como ensayo, muy afortunado, en el teatro de María Guerrero; orquesta que con trabajo y constancia, entusiasmo no falta en sus componentes, podría llegar a ser la orquesta del Conservatorio y que por una porción de circunstancias que no son del caso apuntar, ni antes ni ahora el Conservatorio ha logrado contar con una clase de conjunto instrumental, digna de un centro musical de su categoría.

Dos jóvenes alumnos de Composición de la clase del maestro Del Campo dirigieron con pericia y acierto este primer concierto, Emilio Lehmborg y Ataúlfo Arguita. Los dos demostraron excelentes condiciones de directores, particularmente Lehmborg autor de obras estimables, aplaudidas públicamente en los conciertos Lassalle.

Un grupo de obras de Schubert, Bach, Del Campo, Turina y Lehmborg integraban el programa.

Se aplaudió con entusiasmo y simpatía a los jóvenes instrumentistas, a sus directores y a los autores españoles de las composiciones que figuraban en el programa.

Ateneo.

Sophie Massalska y Jeanne-Marie Paulina, cantante polaca la una, pianista la otra y las dos distinguidísimas y finas artistas se han presentado en la sala del Ateneo obteniendo un buen éxito cada una en su especialidad.

A la cantante la acompañó al piano el joven maestro compositor Alvarez Cantos.

En el Conservatorio. Ejercicio escolar.

Un grupo de aventajados alumnos de las enseñanzas de violín, piano, canto, música de cámara, trompa, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta y acompañamiento al piano, han demostrado sus aptitudes en el ejercicio escolar celebrado en la sala del Conservatorio siendo muy aplaudidos por sus compañeros y por un auditorio numeroso y selecto.

Se comentaba entre profesores y alumnos la utilidad de esta clase de pruebas escolares, pues al poner a los futuros artistas en frecuente comunicación con el público es evidente que se estimula su aplicación y perfecciona sus aptitudes.

Círculo de Bellas Artes

Ha presentado este Círculo a un artista de singulares actitudes para las danzas clásicas y modernas de gran estilo. Emma Miranda, interpretó con perfección y fino arte una serie de danzas cuya música de Albéniz, Falla, Granados, Jiménez y Font de Anta,

oyendo muchos aplausos por su labor verdaderamente artística.

BARCELONA

Audicións íntimes.

Ha presentado «Audicións Íntimes» al «Cuarteto de cuerda de Barcelona», con un programa compuesto por la audición de Schumann, Beethoven y Kodaly.

Este último, en primera audición.

El selecto público congregado en la Sala del «Casal del Metje» aplaudió con entusiasmo, la labor de estos meritísimos artistas que se llaman Cabús y Ferrerons (violines), Agell (viola) y Sagrera (cello), y que tan alto sostienen el pabellón del «Cuarteto de cuerda de Barcelona».

Associació Obrera de Concerts.

Otra agrupación análoga, el «Cuarteto Catalán» fué la encargada de interpretar el concierto correspondiente al mes en curso, para los socios de la «Obrera.»

Nada menos que un cuarteto de *Milhaud*, otro de *Turina* (ranciamente español) y el consabido clásico (esta vez *Haydn*), fué el motivo fundamental para que el auditorio se percatara de la fusión y el matizado que imprime a sus versiones, esta distinguida y notable falange, donde lucen con ponderado fulgor los violinistas *Bocquet* y *Ferrer*, el «viola» *Julibert* (en castellano *Perejil*) y el violoncellista *Bullich*.

Para ellos y para las obras hubo aplausos más o menos vehementes, según eran provocados en cada situación emocional.

Teatro del Liceo.

Un concierto sinfónico en el que naturalmente, se ejecutó e interpretó una sinfonía (la «Heroica»), sirvió de base y estímulo para —completada la sesión con obras de Wagner, y la Sereñata en sol de Mozart— que el público barcelonés, se percatara cierta y positivamente del valor de un artista: del maestro *Knappertsbusch*, que si bien como director de ópera, había ya recibido el sufragio pronunciatorio del concurso «liceísta», todavía no se tenía referencia exacta de su mérito como sinfonista-conductor.

El asenso ha sido unánime. El éxito clamoroso.

Puedo asegurar que en *Knappertsbusch*, se da el doble caso del músico enterado e instruido y del director nato o «de raza».

Sensible, fácil, sobrio y flexible. *Knappertsbusch* (que, además, es un memorión, aunque no lo proclame) nos ha demostrado que la música no es sólo un problema de lectura. Que, su

interpretación trasciende a algo creado cuando el sentimiento o la inspiración del artista transmisor posee esas dotes (que muy pocos críticos comprenden y ensalzan) compendiadas, de sabiduría e imaginación... esas dotes que mejoran o determinan un éxito de expresión donde muchas veces no existe en la partitura, y si solamente, en el cerebro, la batuta o los dedos de un intérprete.

Si la Sinfónica madrileña se decidiese a buscar un buen entrenador para «su equipo». Un entrenador probado y justificado ya que cuando hiciera falta substituir dignamente a *Arbós* pudiera sostener los prestigios a que el glorioso maestro español elevó a su orquesta, yo le recomendaría— a falta de nacionales de elevada categoría— este hombre, que si en arte es realidad y promesa a la vez, en lo personal, posee estimabilísimas cualidades de seriedad y nobleza que lo hacen simpático al profesional y atrayentísimo al público.

D. Agustín Soler y ¡compañeros mártires!, tienen la paladra.— DINO.

BADAJOS

Organizado por la Sociedad Filarmonica de nuestra ciudad, se celebró ayer, a las seis de la tarde, en el salón *Royalty*, un brillante recital a cargo de los celebrados artistas Gálvez Bellido y Faustina Rovira.

Bernardito Gálvez-Bellido, que goza de merecida fama de concertista, es fundador de la «Orquesta sinfónica» de Granollers, y en 1929 dirigió la «Escuela de Música» de Mataró, en cuya banda municipal fué premiado en el certamen de la Exposición Internacional de Barcelona. Actualmente es director de la «Orquesta de Cámara» de dicha ciudad. En el concierto celebrado anoche puso en relieve los innumerables méritos que posee y deleitó durante varias horas a los concurrentes con las exquisiteces de sus interpretaciones.

Faustina Rovira, discípula de la clase de acompañamiento del señor Gálvez, demostró poseer excepcionales dotes artísticas justificadoras de que el eximio maestro la haya elegido como colaboradora insustituible de sus conciertos.

CACERES

Dijo Pérez Lugín, en su inmortal «Casa de la Troya», que «triste recuerdo es el que necesita de la materialidad de un objeto para mantenerse», y en verdad que no le faltaba razón, pues, más tarde o más temprano, todo pasa en la reducida escena de la vida, aunque haya de por medio reliquias que, aparentemente, contribuyan a mantener el recuerdo. Es más constante el espíritu, quizá por ser más sensible a todo, y en él quedan grabadas todas las sensaciones que experimentamos, por muy dispares que sean.

Hace ya varios días escuché el má-

gico violoncello de Gálvez Bellido y aún puedo decir que oigo vibrar las notas que saltaban al conjuro de sus dedos. Mi espíritu responde perfectamente a la agradable sensación que experimentó entonces y el recuerdo que guardo es completamente desinteresado.

Los «pizzicatos» de la Holandesa de Dunkler, la majestuosa serenidad de Goyescas, la técnica derrochada en el Zapateado de Sarasate y el dulce fluir de notas en el Nocturno en mi bemol, de Chopin, han quedado latentes para invitarme a escribir, poco y mal pero con buena voluntad, esto, que quiero sea elogio sincero a tan ilustre artista.

Es innegable que Gálvez Bellido posee una técnica irreprochable y que su dominio sobre el violoncello es absoluto. Ya esto, por sí sólo, constituye un resumen crítico de lo mucho que de él se puede decir; pero, por su laconismo, resultaría pobre y su personalidad, rica en facetas artísticas, necesita que ambas cosas vayan compensadas. A un gran artista le consagra el público, es verdad, pero el público y la crítica son dos fuerzas que necesitan ir unidas para que la consagración sea efectiva y completa, y en Gálvez Bellido se ha dado este caso. ¡Como que no podía ser de otra forma! Plumas más solventes que la mía reconocieron sus aptitudes y alabaron su espíritu de selección que emerge en las ejecuciones más perfectas, por su riqueza en matices. No son obra del azar los efectos que consigue con su instrumento. A él mismo le oía y una explicación, plenamente satisfactoria, del trabajo que supone aprenderse de memoria las obras.

Es indudable que, a pesar de que a simple vista parezca un detalle insignificante, uno de los factores más importantes para la perfecta dicción de cualquier obra, es la supresión de la partitura en el atril. Quita la preocupación, leve tal vez, pero preocupación al fin, de concentrar parte de atención en el pentagrama y ya esto, automáticamente, arrastra otro perjuicio: el de volver la hoja a tiempo en obras extensas, como pueden ser las Sonatas, Conciertos, Suites, etc. Si toda esa atención se concentra, sólo y exclusivamente, en lo que se ejecuta, es inútil suponer siquiera que el resultado sería mucho más positivo; claro es que, sin partitura, cabe matizar la obra de una forma completamente distinta o como en realidad deba ser, pero, precisamente en este detalle, es donde el concertista debe revelar su personalidad de artista y cuando esta figure en el programa de un concierto será por que él esté compenetrado de lleno con lo que va a hacer oír. A Gálvez Bellido le oímos en Cáceres y siempre respondió su actuación a los elogios que de él hizo la crítica docta. Es lástima que no fuéramos muchos, siquiera hubiera sido para corresponder al esfuerzo que la señorita Capdevielle realizó.

La labor que esta señorita lleva a cabo, en pro de la música, es algo digna de tenerse en cuenta. Ella asume la Dirección de los Coros Infantiles, filiales de la Masa Coral Cáceres, con sin igual competencia. La demostración de ello está en el resultado halagüeño de sus trabajos, independizados por completo de los que realiza la Coral, aun cuando esta ejerza su tutela. En esta organización reciben el fruto de sus explicaciones un crecido número de niños, a los cuales se les va iniciando en una amplia educación musical, tanto teórica como práctica, utilizando una norma pedagógica en consonancia con sus alcances mentales. El fin principal de estos coros, análogo al de la Masa Cáceres, es cultivar el folklore extremeño, virgen hasta hace pocos años. Los chicos cantan canciones que oyeron en las Navidades a sus padres y sienten aún sin explicárselo, que están cantando algo que es suyo. Se ve en sus caras la sonrisa de alegría sana que les transmite la canción, y se miran unos a otros al mencionar un paraje donde ugaron momentos antes.

«En el Camino Llano
el Sol se para,
y la Luna en el Petro
de Santa Clara».

Es extraño, y hasta inconcebible, la pasividad y la indiferencia con que los Poderes públicos miran estas cosas. No ha mucho se solicitó, de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, una subvención y, a juzgar por las noticias que de vez en cuando llegan, se ha hecho caso omiso de tal petición. Estas empresas que, por su alto valor social y cultural, son dignas de una atención especial se hallan relegadas a segundo término, y no tiene en cuenta el Estado que, al ser sostenidas pecuniariamente por un número, casi siempre reducido, de socios protectores, están condenadas a desaparecer en el transcurso del tiempo. La ayuda económica que, periódica y prudencialmente y con arreglo al ambiente en que viven cada una, podían, o debían prestar los fondos públicos, sacarían a muchas de ellas del marasmo en que se hallan sumidas por falta de medios económicos. La Junta Nacional de Música, que fué creada para atender este aspecto de la vida española, deja fuera de su órbita a las Agrupaciones genuinamente populares que son, lo que pudiéramos llamar «antena», de las manifestaciones folklóricas. Muchos temas, aprovechados por compositores, fueron recogidos por estas entidades, y nadie sabe la riqueza que se pierde en pueblos y aldeas, a las cuales no es posible llegar muchas veces por carencia de recursos económicos. Exhortamos a este organismo, que creó la República, para que, sin perjuicio de atender debidamente nuestras grandes orquestas y nuestro teatro lírico dedique un poco más de atención a canto popular y a sus intérpretes. Lo

mismos españoles desconocemos aún nuestra música, y si bien está que la de las grandes ciudades llegue a los pueblos, estaría aún mejor que la música de los pueblos llegase a las grandes ciudades para que, infiltrándose en el alma del cosmopolita, le dijese toda la gama de hondos sentires, en constante devenir de un corazón a otro.

TOMÁS RODRÍGUEZ PULIDO.

Jáceres y febrero de 1934.

Congreso de compositores alemanes

Bajo este cielo gris invernal, de cual estoy hasta la coronilla, ¿qué hace uno el domingo? (Era el 20 de febrero). Recibí dos invitaciones para una *Exposición Artística de Hispanoamérica*, «desde la Tierra del Fuego hasta Méjico», de donde el amigo León Sánchez, autor de *Cuerda Granadina* (con el difunto Cascales), me envió la hermosa obra, que no estará en la exposición, *El Renacimiento de las Artes Gráficas en México* (el lector ignora que me llamo *Muxica*, a estilo del conde de *Xiquena*). Voy allá: ¡Enteramente vacial!

Pero en el cercano *Ufa Palest* bailaba la célebre Mary Wigman, y allá fui. Completamente lleno, como cuando nos dió una *matinée* la *Argentina*. más temperamentuda

Del *Congreso* nada sabía. Así es que me atenderé a referencias, si bien temo se les haga la boca agua a mis paisanos de esa profesión que trabajan *al aire*, temiendo laborar *pour le roi de Prusse* o para el obispo.

En la nueva aula de la Universidad se celebró, asistiendo gente provinciana y algunos extranjeros. Quien llevó la batuta oratoria, en medio de grandes aplausos, como hace días en una soberbia representación de *Electra*, fué Strauss, el mejor del ramo, sin duda.

El artista creador necesita un *derecho* y una «columna vertebral» profesional, para poder sostenerse económicamente. Antaño hubo Mecenas (hoy los hay en Norteamérica). Pero los tiempos *cambian* y

«todo tiempo pasado fué mejor».

«Quizás», añadió: Hoy el Estado quiere prestar apoyo. No me meto en pormenores, porque acaso estuviese un representante español que dé cuenta extensa. Hitler se mezcla en todo, a estilo del *Kaiser* (artista como yo chino), y parece arregla la cosa a satisfacción de los interesados. Esperemos que en España ocurra algo parecido, y pronto.

Por supuesto, hubo cuchipanda y música. Aunque pipiolete compositor, informo y firmo,

P. DE M.

La Biblioteca Musical Circulante

Una simpática obra de Espinós

En el patio de cristales, de la Casa de la Villa se ha celebrado la solemne inauguración del Servicio de préstamo gratuito de instrumentos musicales organizado por la Biblioteca Musical Circulante que sostiene el Ayuntamiento de Madrid y que creó y dirige Víctor Espinós.

El concierto se desarrolló con arreglo al programa anunciado.

Asistió numeroso y distinguido público, que llenó por completo el patio de cristales.

En la presidencia se sentaron con el alcalde, D. Pedro Rico, los señores Espinós, Arbós, Pérez Casas, Villa, Esplá y Bordas.

La parte de concierto estuvo encomendada a los niños Eduardo Arguedas y su hermanita violinistas y pianistas simultánea y alternativamente, y desde el simpático popularismo de la Rondalla Galindo al virtuosismo de la señorita Bullé Urtasun, pensionada por la República Argentina, y de los insignes artistas que componen el Trío Hispanohúngaro (Casaux, Iniesta, y Ember), a más del gran José Cubiles, y de la admirable Angeles Ottein. Un joven cantante, Ramón Saborido, conquistó también aplausos, y con él una guitarrista: la señorita Rosario Huidobro, y una pianista especializada en el difícil arte de acompañar: la señorita Vivó.

Terminada la primera parte del concierto, Víctor Espinós, jefe del Servicio de bibliotecas circulantes, leyó unas cuartillas en las que glosó la labor cultural realizada por el Ayuntamiento madrileño y cómo, merced a la generosa acogida de D. Pedro Rico y del Concejo actual, se ha conseguido ampliar sus servicios con este de préstamo de instrumentos musicales. Expuso la valía del instrumental—que servirá de base a un futuro Museo musical de la Música—que figuraba en la Exposición. Algunos de estos instrumentos son de singular valor. Figura también en la Exposición una notabilísima colección, la más completa que existe sobre interpretaciones musicales del «Quijote».

Don Pedro Rico tuvo frases de cálido elogio para la meritísima labor de Víctor Espinós. Todo lo hecho a él se le debe. El Ayuntamiento únicamente ha contribuido con su aportación económica que nunca regatea para las obras que puedan llevar la cultura al pueblo.

El alcalde entregó personalmente el primero de los instrumentos que se prestan a la niña de doce años Teodomira Arguedas, estudiante de violín, que figuraba con el número 1 en la lista de solicitantes. El violín llevaba dos lazos con los colores de Madrid y de la República. Y D. Pedro Rico hizo

ver a la pequeña el simbolismo de estos colores y la labor cultural que realiza el Ayuntamiento de Madrid y la República.

Nutridos aplausos acogieron los discursos de los señores Espinós y Rico.

Se acaba de publicar una nueva edición del Catálogo general de esta utilísima y beneficiosa biblioteca dedicada especialmente a las clases necesitadas.

Mundo musical

* Se ha creado en Alemania la «Cámara musical del Imperio» bajo la presidencia de Ricardo Strauss que comprende cuatro secciones: a) situación de la profesión musical; b) especialidades musicales (1, músicos de orquesta; 2, músicos de conjunto; 3, profesores; 4, directores de orquesta y solistas; 5, músicos de iglesias protestantes; 6, músicos de iglesias católicas); c) conciertos; d) música coral y popular (incluyendo en este grupo la música impresionada).

* Se ha celebrado en Leningrado (Rusia) un concurso-examen para la presentación de los jóvenes talentos musicales, con la asistencia de un auditorio escogido, numeroso y entusiasta. De los ochocientos asientos de la sala donde se verificó el concurso, la mitad se había enviado a literatos, hombres de ciencia, artistas y estudiantes y el resto se vendió para cubrir los gastos de alumbrado, carteles, etc.

Han tomado parte en el concurso, diez niños, de diez a catorce años, pianistas, violinistas, violoncellistas, directores de orquesta y compositores. Citaremos la actuación de algunos de ellos.

Margarita Cheifek, de diez años, dirige en la orquesta la ejecución del *Capricho español* de Rimsky-Korsakoff; marca con precisión la entrada de cada instrumento, desarrolla el crescendo y el decrescendo según un plan tan riguroso que casi se transforma en geométrico y conserva a los diez años

a firmeza y la calma de un director experimentado.

La violoncellista Dania Chafrane, también de diez años, ejecuta sobre su pequeño violoncello un *cantabile* de Haendel y fragmentos de Popper con una perfecta técnica. También se presenta Boria Lievite, de once años, que tocando con maestría desconcertante la *Siciliana* de Bach y el prelude y allegro de Paganini-Kreisler y el final de la *Sinfonía española* de Lalo, hace palidecer el virtuosismo de que había hecho gala Falina Archanguelska, de catorce años, en *Rigoletto* de Liszt.

En el dominio de la composición, el primer lugar corresponde sin duda, al joven Igor Boutkewitche, de once años, que se manifestó en sus *miniaturas* (romanzas sin palabras) y en sus *Nocturnos*, un compositor excelente.

Hay que advertir también el éxito logrado por la violoncellista Lionia Goldberg, de doce años, la violinista Motia Dreyere, de once años, y la pequeña directora de orquesta Margarita Chiefetz que se reveló como pianista (obras de Chopin) de musicalidad fina y completa.

El entusiasmo del público fué tan grande que el director del Conservatorio propuso un permiso especial de un mes, en una de las mejores residencias del país, al cuadro de profesores que preparó a los concursantes.

* En Italia siguen representándose con éxito franco, en la Scala de Milán, la ópera «La vida breve» y el ballet «El sombrero de tres picos», de Manuel de Falla.

De todas las obras estrenadas esta temporada en el gran teatro milanés, las del músico español son las que más favorable acogida han tenido.

* Mercedes Capsir, la ilustre soprano catalana, ha intervenido de modo triunfal en unas representaciones de «La Traviata», dadas en Trieste.

Otro artista catalán, el tenor Pablo Civil, ha sido también muy aplaudido en Novara, donde ha cantado «Isabeau», de Mascagni.

* El maestro Gaito ha concluido la composición de tres fábulas musica-

es: «Il misterio della pignatía», «La festa di Pantalone» y «Omettino e il mago Bum». Esta última será estrenada en Roma el próximo domingo.

* Mafalda Favero y Beniamino Gigli han cantado «Manon», de Massenet, en el Teatro Real de Roma.

* «Tres himnos», de Malipiero, estrenados en el Conservatorio de Milán, han sido severamente juzgados por la crítica, que los considera desprovistos de todo valor.

* El trío italiano Casella-Poltronieri-Bonuci ha dado un concierto en la Sala de la Reformation, de Ginebra, ejecutando obras de Brahms, Schubert, Casella y Ravel.

* En Alemania, con motivo del centenario del nacimiento de Alejandro Ritter, que fué uno de los maestros de Ricardo Strauss, la Ópera del Estado de Munich anuncia la «reprise» de su ópera en un acto «Hans el perezoso», que formará programa con las «Noches caucásicas», de Otto Warbisch.

Durante la próxima primavera será estrenada en el mismo teatro la nueva ópera, en tres actos y un prólogo, de Vittorio Giannini, «Lucedia», cuyo principal papel tendrá por intérprete a la célebre cantante Dussolina Giannini, hermana del compositor.

* Una nueva versión de la «Enriante» de Weber, debida a Hans Pfizner y dirigida por él, será dada después. A esta obra seguirá «La Fanciulla del Far-West», de Puccini, no representada todavía en Munich.

* En la Junta General ordinaria celebrada por la Masa Coral de Madrid, en su domicilio social, calle de Zorrilla, 5 y 7, ha elegido la siguiente Junta Directiva para el curso actual:

Director, D. Rafael Benedito y Vives; Presidente, D. Angel Ossorio y Gallardo; Vicepresidente, Dr. Don Eduardo Alfonso y Hernán; Secretario, D. José Alonso López; Vicesecretario, D. Miguel Frutos Arribas; Tesorero, D. José de la Rivahersera Vaqué; Contador, D. Julio Cabrera Alcaraz; Bibliotecarios: 1.º D. Andrés Jiménez Mesonero; 2.º D. Antonio Aumente y Díaz de Lara; Vocales, D. José Blass Meyer; D. Carlos Palancarejo Brun; Doña Ma-

ría Paz Gómez Pech; y Srta. Maria López Sainz Vilches.

* El eminente tenor español Miguel Fleta ha dado en Génova un concierto de canto con gran éxito. Antes había actuado en Cannes, donde cantó veinte funciones. Aquí ha sido el suceso del día teniendo que bisar todas las canciones que interpretó.

* Paul Kochansky, el violinista conocido y admirado de nuestro público, acaba de fallecer en los Estados Unidos, adonde había marchado para estrenar el «Concierto para violín» que Karl Szymanowsky, el gran músico polaco, le había dedicado.

Sus transcripciones de las «Siete canciones populares españolas», de Manuel de Falla, y otras páginas de Joaquín Nin, se han hecho famosas en manos de todos los violinistas de mundo.

Actuó en Madrid en varias ocasiones y siempre con éxito.

* Sir Edward Elgar ha fallecido en Londres en la tarde del día 23. Había nacido en Worcestershire, en Broadheath, en 1857. Acabados sus estudios, en 1882 comenzó a dirigir los conciertos de Worcester, y unos años después actuaba como organista de la iglesia católica de San Jorge, puesto en el que sucedió a su padre, que lo desempeñaba. No encontrándose bien de salud, hubo de suspender estas actividades y consagrarse exclusivamente a la composición. A los cuarenta y siete años fué nombrado profesor de música de la Universidad de Birmingham. Desde 1904 disfrutaba el título de sir.

* El maestro Guerrero se ha dirigido a la Sociedad de Coristas pidiendo una lista de los coristas parados que hay en la actualidad. ¿Qué piensa hacer Guerrero con ellos? Pues montar ahora, para Semana Santa, una serie de conciertos sacros que él mismo dirigirá; las representaciones se efectuarán en su teatro el Coliseum.

Otra novedad además: dará a conocer en estos conciertos el «Miserere» de Gravina, no conocido en Madrid. Un magnífico propósito, en suma, que celebraremos que tenga el éxito que merece.



"HOTEL PENINSULAR" · Gran conort.— Habitaciones con cuarto de baño privado.— Pensión completa desde 12 pesetas, sin baño.— Sesenta habitaciones.— Muy céntrico.— Descuento 10 por 100 a todos los músicos que acrediten pertenecen a una Banda.— Carrera de San Jerónimo, 23. Tel. 25735. Madrid.

JOAQUIN TURINA

OBRAS PARA PIANO

- MINIATURAS, Ed. Schott Nr. 2106. M. 2,50.
Caminando. Se acercan soldados. La aldea duerme. Amanecer. El mercado. Dúo sentimental. Fiesta. La vuelta.
- VIAJE MARITIMO, Ed. Schott Nr. 2107. M. 2,50.
Luz en el mar. En fiesta. Llegada al puerto.
- TARJETAS POSTALES, Ed. Schott Nr. 21,46. M. 2,50.—Danza vasca, Ramblas de Barcelona. Madrid. Paisaje granadino. Romería,
- RADIO MADRID, Ed. Schott Nr. 2147. M. 2,50.
Prólogo: Ante el micrófono. Los locutores de la Radio. Primera retransmisión: Los estudiantes de Santiago. Segunda retransmisión: Carretera castellana. Tercera retransmisión: Fiesta en Sevilla.
- EL CIRCO, Ed. Schott Nr. 2226. M. 2,50.—Trompetería. Equilibristas. Amazona. El perro sabio. Payasos. Trapecios volantes.
- EN LA ZAPATERÍA, Ed. Schott Nr. 2231. M. 2,50.—Hans Sachs. Los brodequines de la marquesa. Calzados de campesino. Sandalias griegas. Los zapatos de la bailarina. Los zapatos de una mujer bonita. Las zapatillas del torero.

B. Schott's Söhne Mainz.- Leipzig

Obras de Literatura, Historia y Estética Musical

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

- SALAZAR (Adolfo): «Música y músicos de hoy». 6,00
Idem.—«Sinfonía y ballet»..... 6,00
Idem.—«La música contemporánea en España». 10,50
LALO (Charles): «Estética musical»..... 10,00
CHAVARRI (Eduardo L.): «Música popular española (Colección Labor)»..... 4,00
SUBIRA (José). «La Tonadilla escénica». (Publicación de la Academia Estética). Tomo I, Origen e historia. 15,00
Idem.—Tomo II, Morfología literaria y morfología musical..... 15,00
Idem.—Tomo III, Libretos y transcripciones .. 20,00
Idem.—Tomo IV, Tonadillas teatrales inéditas. Libretos y partituras. (Edición de la Academia Española)... 20,00
Idem.—«La música, sus evoluciones y estado actual»..... 4,00
Idem.—«Músicos románticos». Schubert, Schumann y Mendelshon. 4,50
Idem.—«Los grandes músicos», Bach, Beethoven y Wagner..... 4,50
Idem.—«La participación musical en el antiguo teatro español»..... 2,00
Idem.—«Schumann: Vida y obras»..... 5,50
Idem.—«La tonadilla escénica: Sus obras y sus autores». (Colección Labor)..... 5,00

Obras de Juan Manén

(el más grande compositor español para Violín)

OBRAS PARA VIOLIN

- Suite, op. A. 1 (doble con cierto) Nr. 7043 RM. 8
Piano, violín con acompañamiento de orquesta.
Concierto de violín español, op. A. 7 Nr. 3128 RM. 7 50
Canción Estudio, op. A. 8 Nr. 3736/7 RM. 1
Capricho núm. 2, op. A. 15 Nr. 7041 RM. 3
Balada, op. A. 20 Nr. 7698 RM. 2,50
en el repertorio de célebres violinistas *Isolde Mengs, Temianka, Manén, etc.*

CANCIONES

- Cinco* canciones, op. A. 4 (soprano) alemán, inglés.. Nr. 3730 RM. 2,50
Cuatro canciones, op. A. 10 (soprano) alemán, inglés.. Nr. 3129 RM. 2
Cuatro canciones catalanas (alemán, catalán)..... Nr. 8173 RM. 3

OBRAS PARA ORQUESTA

- Concierto para piano y orquesta, op. A. 13 N. 6499 Partitura RM. 50
Juventus, concierto grosso, op. A. 5..... N. 3996 Partitura RM. 50
Nova Catalonia, sinfonía, op. A. 17..... N. 6962. Precio convencional.
interpretada por Mengelberg, Weingartner, Lohse, etc.

EDITORES:

UNIVERSAL EDICION

V I E N A

ATENEO MUSICAL RITMO

Entre los proyectos de RITMO figura la fundación de un Ateneo en el que se darán cita nuestros más admirados compositores e intérpretes y la élite de la afición musical española. Interesante lo mismo para los que vivan en Madrid que para los residentes en provincias.

No deje de pedir informes sobre este Centro a la administración de RITMO
Avenida Pi y Margall, 18 =: = =: = M A D R I D

Imprenta, Juan Bravo, 8.—Madrid.