

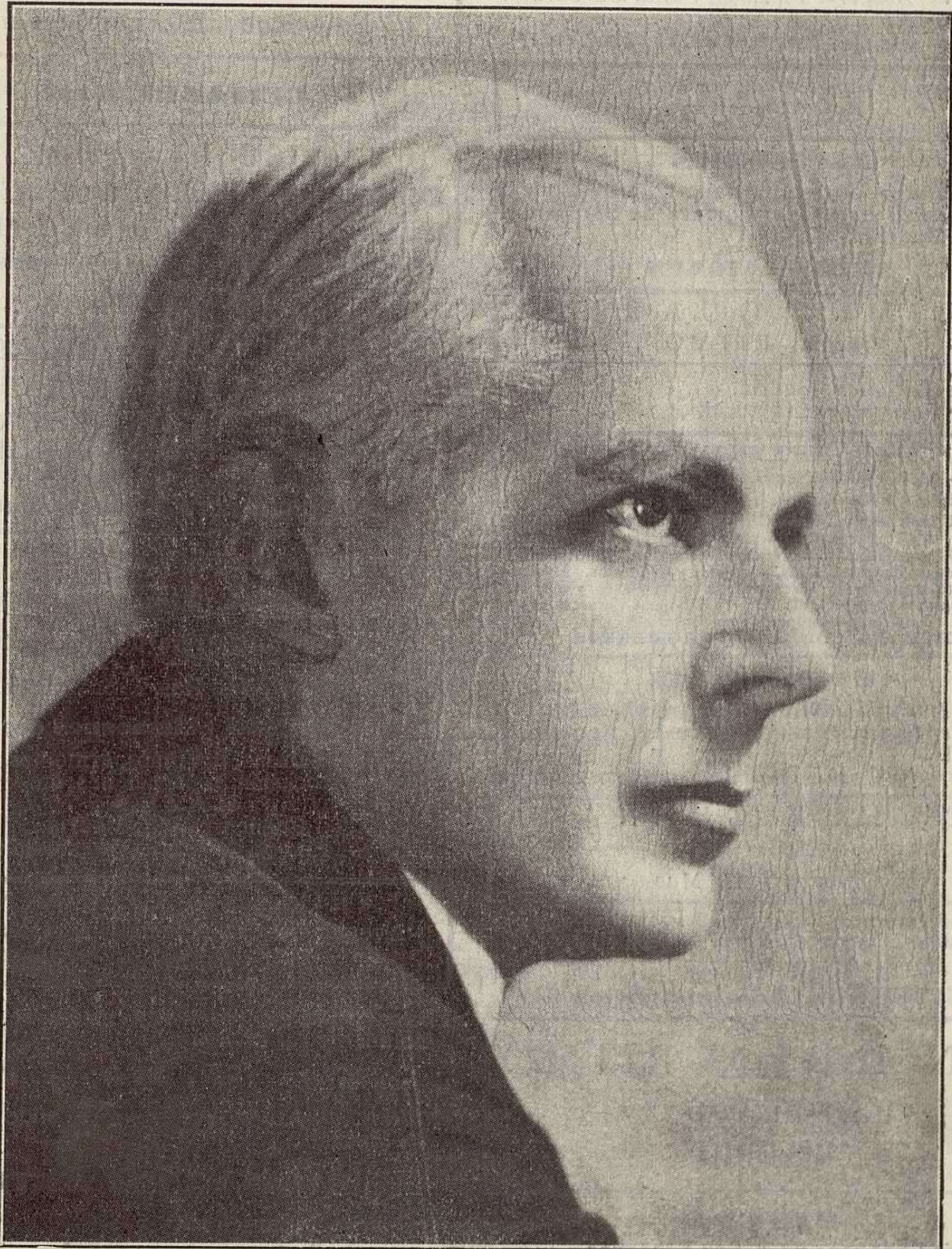
REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Año VI

DIRECTOR: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 78



BÉLA BARTÓK

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-Clarines (Fropmetas) 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, Domingo Fontán. 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

JUAN BRAVO, 77
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

REDACCIÓN: TRAVESIA CONDE DUQUE, 5, 2º

ADMINISTRACIÓN: JUAN BRAVO, 73

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

ESPAÑA	{	Semestre. 6,00 >	EXTRANJERO	{	Semestre 8 ptas.
		Año..... 12,00 >			Año..... 15 >

PAGINAS RENOVADAS

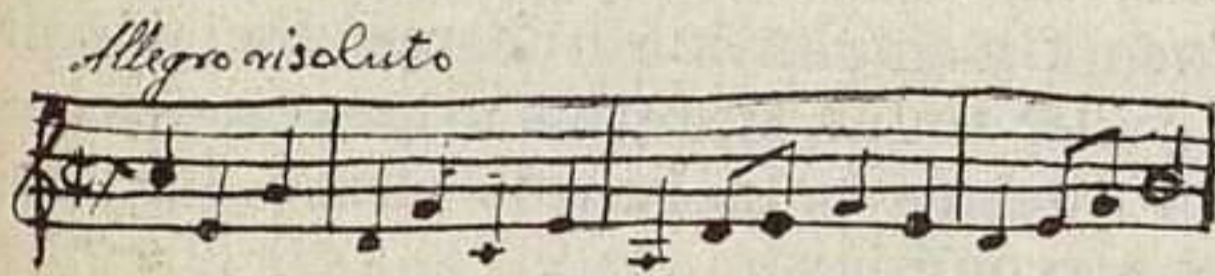
Interpretación y tradición

Por M. KUFFERATH

(Continuación)

Pues bien, estos cuatro directores de orquesta, todos ellos excelentes músicos y que, independientemente de sus méritos personales deben ser considerados como los depositarios más autorizados del pensamiento del maestro, tenían cada uno un modo distinto de interpretar aquel poema sinfónico.

Así, por ejemplo: Richter llevaba un movimiento muy decidido y matiz *forte* el tema inicial del *finale* o sea la fanfarria de trompa tomada de la partitura del *Sigfrido*, y que en este drama sirve para caracterizar la alegría de amor, la exhuberancia activa del joven héroe:



Y todo el final de la pieza estaba llevado por Richter en el aire decidido y más bien enérgico de un 4/4 *allegro*.

Este mismo pasaje lo conducía Hermann Levy de muy diferente manera, con matices muchísimo más delicados; en movimiento de 4/4 más sostenido, por lo menos al principio; y la fanfarria de la trompa interpretábalapiano, como si el sonido viniese de lejos, casi indecisa y con ritmo irresoluto, de modo que producía el efecto de una vacilación. Debo añadir que a la impresión producida así era encantador; diríase que era una evocación de la figura del héroe Sigfrido todavía niño e incierto de sus hazañas.

Como yo interrogase a Levy a este respecto, me contestó que, efectivamente, había él querido expresar algo análogo a lo que yo sentía, y que la

ejecución atenuada de la fanfarria de Sigfrido le parecía convenir con el carácter delicado y tierno del poema, mejor que la afirmación enérgica exigida cuando este motivo aparece en el drama.

SUMARIO:

Editorial: Interpretación y tradición, M. Kufferath. — El Códice de música española y la crítica colonial, Antonio Margeli. — La «Sinfonía de Satmos», de Strawinsky. — Nuestra portada: Béla Bartók. — Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música. — Información musical. Mundo musical.

Felip Mottl se inclinaba más bien a dar amplitud al movimiento haciendo de todo el *finale* una especie de evocación apoteósica del héroe. Cuanto a Sigfrido Wagner se aproximaba más a la interpretación de Levy.

He ahí, pues, cuatro interpretaciones de un mismo pasaje importante de la obra, bien sensiblemente distintas al ver realizadas bajo la dirección de cuatro conductores de orquesta eminentes, quienes han bebido igualmente en las más seguras fuentes de eso que se llama la tradición.

Buena ocasión sería esta para que los espíritus impacientes dedujeran que esa cosa con la cual no se cesa de llenarles los oídos durante los estudios, esa *tradición* que los maestros oponen a todas las veleidades de interpretación libre sentidas por los discípulos, es un vocablo que no corresponde a

ninguna realidad, una ficción incomprendible que no puede ser precisada. ¡Perfectamente! y, sin embargo, yo llegaría a conclusiones en sentido completamente opuesto, a saber: yo diría que la tradición no es lo que con tanta frecuencia se quiere que sea, es decir, una regla estrecha y rígida, una norma inflexible, enemiga de toda independencia; por el contrario, yo diría que ella es un estimulante de la personalidad en la interpretación, y hasta la fuente de toda espontaneidad de sentimiento.

La tradición verdadera, aquella que nunca se recomendará bastante a los jóvenes el preocuparse por ella, no es la tradición que se limita a imponer la imitación de ciertos efectos, a imponer ciertos procedimientos de ejecución, o ciertos aspectos de una obra consagrados por tal o cual intérprete famoso; la interpretación verdadera, es la que, fundándose en el estudio directo de la obra, en las tendencias y aspiraciones del autor, y en las circunstancias morales bajo cuyo dominio ha creado aquella obra, procura reconstruir su vida interior y hacer resaltar su espíritu íntimo, sin los cuales no puede tener dicha obra ni encanto ni expresión. Por haber permanecido fieles a este sentido íntimo y a esa vida interior, aunque desde puntos de vista distintos, por eso es por lo que los cuatro directores de orquesta mencionados antes, han podido dar una interpretación *diferente y personal de cada uno de ellos*, teniendo esta interpretación, sin embargo, un sentimiento general del todo «igual» y conforme ciertamente con el pensamiento de Wagner. A pesar de las modificaciones de movimientos y de acentuación que hemos indicado antes, era aquello la misma obra expresada de modo absolutamente adecuado a la idea poética de donde había nacido, y penetrada de la cálida y tierna emoción que impregna este delicado poema de amor paternal.

Por lo tanto, aún más que la *exactitud absoluta, metronómica*, de los movimientos, y más que la *identidad entre las diferentes maneras de expresión*, importa la concordancia de los movimientos con el acento característico que se haya elegido; es decir, importa la relación armoniosa de los

ritmos y de los acentos en un sentido *significativo* determinado.

En apoyo de lo que acabo de decir citaré otro ejemplo muy característico: De seguro que mis lectores recordarán la deliciosa fantasía de Schumann titulada *Kreisleriana*; es, como todos saben, una serie de pequeñas composiciones de carácter muy distinto, escritas algunas de ellas en forma de variaciones, y que se oponen y contrastan entre sí, pero permaneciendo en relación unos con otras merced al recuerdo delicadamente presentado de alguno de los temas esenciales. El conjunto forma una sola obra, una verdadera fantasía, cuyo título constituye todo un programa.

Efectivamente, nadie ignorará que Kreisler es un personaje de los cuentos de Hoffman. (1)

Schumann, lector asiduo y apasionado del cuentista, derivó de aquel personaje el título de la composición y ese mismo personaje es el que está siempre presente en toda la obra. Kreisler es, en los cuentos de Hoffman, un viejo maestro de capilla, un poco regañón y sarcástico, que dice ideas muy atrevidas acerca del arte en general, y de la música en particular. En realidad Hoffmann ha prestado sus propias ideas al personaje, ideas que eran muy avanzadas con relación a las de un contemporáneo. Kreisler se burla alegremente, con humor incisivo y audaz, de los músicos retrógrados, de los formalistas, enemigos de lo nuevo y doctrinarios del arte. Puede leerse a este propósito el muy interesante trabajo publicado por Henri de Curzon (Fischbacher, editor) titulado *Hoffmann músico*; allí se verá qué espíritu claro, lúcido, y avanzado, tenía nuestro autor.

Pero volviendo a Kreisler y a la *Kreisleriana*, diremos que para comprender esta obra de Schumann es preciso pensar en que éste, al elegir aquel músico y aquel título en una época en que se hallaba enzarzado en ardientes polémicas artísticas, es porque pone en dicha obra intenciones de burla y de ironía muy netamente caracterizadas contra la escuela musical que dominaba en aquel momento. Es preciso, por lo tanto, conocer estas intenciones, para interpretar convenientemente la obra. Por desgracia no sucede así con las tres cuartas partes de los pianistas que la interpretan hoy ante el público; ignoran éstos quién fuera Kreisler y no saben lo que significa ese título, enigmático para ellos, de *Kreisleriana*. Por lo cual se contentan con interpretar la obra de un modo aproximado, y ejecutan, por ejemplo, tal diseño de un modo determinado, porque así lo han visto ejecutar a algún virtuoso célebre, o porque así lo aprendieron en casa del profesor. Y esa es la tradición no inteli-

gente, la tradición condenable; ella no es más que una imitación servil e irreflexiva.

Por mi parte, ¡cuántas veces en mi casa paterna oí ejecutar esa obra a la viuda del maestro, a Clara Schumann! Lo que era inimitable, lo que ningún pianista ha podido expresar luego a mi satisfacción, era el aire caprichoso que sola ella a su interpretación, unas veces profundamente poética, otras ya fantástica o ya sarcástica. Clara Schumann tenía una manera especial de sonar los bajos, de acentuar los contratiempos (por ejemplo, en el trozo primero) o de marcar tan vivamente el ritmo en otros momentos, o también (verbigracia en el número cinco) de destacar el rasgo inicial como si allí hubiese un fagot contestando a un flautín, y también daba la artista a cada pieza o a cada variación un movimiento apropiado tan especial, que el conjunto de la composición constituía un cuadro de una variedad de acentos verdaderamente única, suce-

sivamente alegre, triste, poético, lánguido, humorístico, y lleno de deliciosa fantasía.

Y una tradición así es la verdadera tradición, la que será preciso conocer, y una vez conocida, ella se presta a (infinitos) matices que pueden ser elegidos según el gusto de cada cual. Por desgracia esa tradición es precisamente la que se ignora más y la que se enseña menos. Sin embargo, es bien claro que ahí está todo el sentido de la obra; porque no se trata en la *Kreisleriana* de una simple pieza musical, sino de algo más que eso: se trata de un verdadero poema que a la vez es ensueño y sátira; se trata de una fantasía de polemista musical (si se me permite expresarme así) en donde hay rasgos mordaces y las ocurrencias espirituales dirigidos contra imaginarios burgueses, se juntan a impulsos poéticos que cantan las elevadas aspiraciones y dulces ensueños del músico de Zwicken

(Continuará.)

El Códice de música española y la crítica colonial

IV

Expuestas ya, en el número anterior, algunas de las teorías de los maestros polifonistas en que me apoyo para suplir las alteraciones que no están puestas en las obras musicales de los códices originales, voy a demostrar que, quien quiere la libertad de suplir las alteraciones para su uso personal, es el Sr. Vega.

Véanse algunos casos:

La canción núm. 6 del C. Colonial «Paxarillo fugitivo...» de la que ya hice mención en mi artículo, que termina en *la* y que no tiene alteración alguna ni en la clave, ni en el transcurso de la melodía, la toma el señor Vega como caso curioso y convincente de omisión de alteraciones en la clave y en los compases, y dice que está en *la mayor*; porque, según él, la inflexión al relativo menor, visible en 3-1 y 3-2, resultaría intempestiva en *la menor*, y añade: «Ya nos hemos referido en el capítulo dedicado a la natación a la escasa importancia que los amanuenses antiguos concedían a las alteraciones» (1).

A mi juicio, la canción número 6, como dije, está escrita en *la menor*; pues, si quisiéramos armonizarla, el acorde que habríamos de formar en el *fa natural*, figura 37, sería el de 6.º grado de *la menor* que se transformaría en tónico de *fa mayor*. Se debe hacer bemol el *si* del giro: *la, si, do, fa*, para evitar la cuarta de tritono *si, fa*. Si la obra se tiene como de *la mayor* habrá de ponerse sostenido en 22 notas, y si se tiene como de *la menor*, solamente se habrá de alterar el *si*

(1) C. Vega. «La Música de un Códice Colonial del siglo XVII». Pág. 71.

que he dicho, haciéndolo bemol, para evitar dicha 4.ª de tritono. En la canción siguiente, número 7 del Códice Colonial, hay un giro: *mi, mi, fa, mi, re, do*, idéntico a otro de la número 6. Sin embargo, el señor Vega se toma la libertad de escribir la número 6 en *la mayor* y la número 7 en *la menor*.

El señor Vega ya reconoce su error en su artículo 3.º

Otro caso.

En la página 77 de su libro, dice el señor Vega:

«Número 12. La menor indudable. Composición polifónica. En 3-3, de la versión simplificada puede verse un sostenido anotado por el monje: él informa y garantiza nuestra decisión de añadir todas aquellas alteraciones que en nuestra opinión que exige la marcha armónica.

En el diseño del penúltimo compás (*sol sostenido, fa natural, sol sostenido, la*), hemos dejado el *fa natural*, por presentarse así en el Cancionero de Palacio con gran frecuencia en idéntica fórmula cadencial. Con *fa sostenido* es cadencia típica del mayor, si bien el menor se ha servido de ella en no pocas oportunidades, aún en la época del clérigo.»

Porque el monje pone sostenido en un *sol* que forma parte del último acorde de la semicadencia de *la menor*, en la penúltima frase, el señor Vega se decide a añadir también sostenido en un *sol* (compás 6.º) que no es la sensible de *la menor*, pues queda sin resolver, porque la misma voz que dice *sol*, dice *mi* en el acorde siguiente, que es tónico de *do mayor*, sin quinta, preparación para modular definitivamente a *do mayor*.

Para dejar en el final de esta can-

(1) Ernesto Teodoro Hoffmann (1776-1822) Hierato, compositor, dibujante y magistrado; fué una figura interesantísima en la época del romanticismo. Sus cuentos originales y fantásticos, sus teorías estéticas acerca del humor, muestran que era un poeta y un filósofo: artista y crítico.—Nota del traductor.

ción número 12 el giro: *la, sol sostenido, fa natural, sol sostenido, la*, que toma como terminación de la escala menor armónica moderna, se apoya el señor Vega en la *gran frecuencia* con que, según él, se encuentra en el Cancionero de Palacio.

Esta razón es de muy poca consistencia; porque si el señor Vega repasara detenidamente las transcripciones del Cancionero de Palacio hechas por el Maestro Barbieri, si no le es posible ver el original, encontraría muchísimas veces el giro: *la, sol sostenido, fa sostenido, sol sostenido, la*, sin la *segunda aumentada, sol sostenido-fa natural*.

Véase en los números 36, 52, 64, 77, 125, 133, 140, 223, 287, etc., del libro del Maestro Barbieri. Encontraría también estos otros giros similares: *re, do sostenido si natural, do sostenido, re*, en los números 176, 200, 313, etc., *sol, fa sostenido, mi, fa sostenido, sol*, en los números 223, 258, etc.; *si bemol, la, sol, la, si bemol*, en el número 317; *fa, mi, re, mi, fa*, en el número 210, y *do, si, la, si, do*, en otros números. Solamente se encuentra el giro que señala el señor Vega: *la, sol sostenido, fa natural, sol sostenido, la*, dos veces, en el tiple 1.º de la número 59, y esto, por que se le pasó por alto al Maestro Barbieri. Precisamente en esta obra se ve confirmada claramente la teoría de las cláusulas que he expuesto anteriormente. En el Códice, en esta obra que está al folio LXVI, ninguna de las dos veces aparecen sostenidos el *fa* y el *sol* del tiple; pero la primera vez, aunque no lo tienen puesto, se han de hacer sostenidos el *fa* y el *sol*, porque el *bajo*, por bajar de tono: *si natural la*, marca cláusula *intensa*, y la segunda, se han de hacer naturales, tanto el *fa* como el *sol*, porque el *bajo*, por bajar de semitono, *si bemol-la*, marca cláusula *remisa*. El Maestro Barbieri, en su transcripción, suprimió, inadvertidamente, el bemol del *si* del bajo, que está puesto en el original.

He de advertir que en el Códice, en ninguna de las obras que he citado están puestas las alteraciones; pero, según las puso el Maestro Barbieri en sus transcripciones, concuerdan, por lo general, con la teoría de las cláusulas *intensa* y *remisa* que hemos estudiado.

Si en el original no hay alteraciones, ni en la clave, ni accidentalmente, al hacer las transcripciones, como no lo exija la cláusula que se forme, no se han de poner en las notas.

Se dan casos en las transcripciones del maestro Barbieri de encontrarse el final de la escala moderna llamada menor armónica, evitada la 2.ª aumentada de la 6.ª a la 7.ª. Véase la obra n.º 447 en la que se halla este giro: *si bemol, re, do sostenido, re*, y la n.º 359 en la que se encuentra este otro equivalente: *mi bemol, sol, fa sostenido, sol*. Pero examinando el original del Cancionero de Palacio se ve que en estas dos obras no

están escritos los bemoles dichos. La 1.ª, que en el original está al folio CCLIII en *re menor*, no tiene *bemol* en el *si*, y la 2.ª, al folio CX, que está en *sol menor*, no tiene bemol en el *mi*, ni en la clave, ni accidentalmente.

La debida colocación de sostenidos y bemoles según estas reglas, puede apreciarse en las obras copiadas por el primer amanuense del C. de Palacio que lo hizo primorosamente. Los autores de estas obras, entre ellos Cornago, Moxica, Madrid, Enriq, J. Urrede, De la Torre y principalmente J. Dellencina tenían una manera de escribir tan clara, que ponían las alteraciones en su lugar correspondiente, al lado de las notas, excepto en los casos de las cláusulas que no los ponían porque los daban por sabidos.

Para evitar la 4.ª de tritono y para señalar las notas de floreo superior, ponían el *bemol* accidentalmente. El *sostenido* lo ponían en las notas de floreo inferior que hacían cláusula *intensa*. Aún estando la obra en *sol menor*, cuando en una voz no había ningún *si*, no ponían bemol en la clave, y en las otras voces que tenían *si*, ponían bemol en la clave. Se da el caso en la obra del folio XXV de J. Dellencina, «Pues que ya nunca nos veis», escrita en *fa mayor* (5.º tono), que la primera voz no lleva bemol en clave, porque no tiene ningún *si* que bemolizar, y las otras voces lo llevan, porque los tienen. En el *Contratenor* de la misma obra hay un giro *si bemol-mi bemol* en el que se evita la 4.ª de tritono. El *si* tiene el bemol en la clave y el *mi* lo tiene accidentalmente.

En la obra del folio LI.v «*Ques de tí desconsolado...*» del mismo autor, que está en *sol menor*, la 1.ª voz y el *tenor* tiene un solo bemol en la clave, y el *bajo* tiene los dos bemoles en la clave, el de *si* y el de *mi*. El *tiple* tiene un giro, *re, mi, fa*; pero éste *mi* es bemol, porque es simultáneo con otro *mi* del bajo que es bemol por tenerlo en la clave, y, además, por evitar la 4.ª de tritono entre *si bemol* y *mi*.

Hay otros casos en J. Dellencina y en algunos autores del cancionero «Tonos castellanos» de Medinaceli, en que se ve este giro: *mi, fa, sol, la, sol, la*; pero el primer *sol* es *natural*, y el 2.º es *sostenido*, por hacer cláusula *intensa*.

Véase en el final de la copla del número 36, folio XXXIV del original.

En el Cancionero de Palacio no se encuentra la escala menor armónica, con la 2.ª aumentada, como tampoco se encuentra en el C. Colonial.

La escala que se encuentra en el C. Colonial es la llamada menor melódica, con la 6.ª y la 7.ª, mayores ascendiendo, y menores, descendiendo. Véase el *tenor* de la canción número 16 que empieza así: *sol, sol, mi natural, fa sostenido, sol, fa natural, mi*

bemol, re, la natural, si bemol, do, do, do, re, re, sol (2).

El Sr. Vega, en esta canción, ofuscado con la idea de que en el tono de *sol menor* de los antiguos el *mi* es bemol (en el siguiente artículo trato de este asunto), y con el fin de encontrar su escala menor armónica, hace bemol el primer *mi*, 3.ª figura del tenor que con el *fa sostenido* siguiente, 6.ª figura de la misma voz, le resulta la segunda aumentada que buscó.

En esta obra, su autor F. Correa sigue la norma de J. Dellencina y demás maestros citados, respecto a la colocación de las alteraciones, norma que sigue también el P. Nassarre con su teoría de las cláusulas. Coloca en la clave un solo bemol, el de *si*, y en donde hacen falta las alteraciones las pone en el transcurso de la obra, excepto en algunos casos de cláusula *intensa* que si no pone *sostenido* en la 7.ª, es, porque ya daba por sabido que se había de hacer sostenido, como en los *fa* figuras 28 y 32 del *alto*.

Por esto, son naturales: el primer *mi*, 3.ª figura del tenor, y su simultáneo, 3.ª figura del *tiple* 2.º, que no tienen puesto el bemol, a pesar de ser, este último *mi*, nota de floreo superior. Son también naturales: el *mi*, figura 18 del *tiple* 1.º, y el *mi*, figura 22 del *tiple* 2.º, que forma cláusula *natural a fa mayor*, por la misma razón de no tener puesto el bemol. Los *mi*, figuras: 7 del tenor, 11 y 25 del *tiple del* 1.º y 28 del *tiple* 2.º, precedidos los cuatro de *fa natural*, tienen puesto el bemol, marcando la escala melódica descendente. El *mi*, figura 26 del *tenor*, tiene puesto el *bemol* para evitar la 4.ª de tritono con el *si bemol*, y el *mi*, figura 31 del *tiple* 1.º tienen puesto el *bemol* por ser nota de floreo superior.

De manera que los *mi* que no llevan *bemol*, no estando el *mi bemol* en la clave, son *naturales*, y los *fa* que no llevan *sostenido*, excepto los de las cláusulas *intensas*, por la razón dicha, son también *naturales*.

En general, las obras polifónicas antiguas llevan armada la clave con un solo *bemol*, el de *si*, o sin *bemol* alguno, y tienen colocadas las demás alteraciones al lado de las notas, en el transcurso de la obra.

El Señor Vega en este asunto opina de otra manera. Véase este texto que copio de su libro, página 51: «...en el Renacimiento, los copistas continúan administrando las alteraciones sin rigor, dejando de anotarlas en las claves y muchas veces en los pentagramas, y en algunas ocasiones colocándolas donde no son requeridas».

El intervalo de 2.ª aumentada, en España es, a mi juicio, posterior al Cancionero de Palacio y al Códice Colonial. Para exponer otras razones en que me apoyó al hacer esta afirmación, tendría que ser en otro trabajo aparte. Desde luego, puedo afirmar que en el original del Cancionero de Palacio no se encuentra.

(2) Fig. 8.ª del número 62 de RITMO.

Se encuentra, sí, en el Cancionero de Palacio, muchísimas veces, el giro que he citado, final de la escala menor alterada o melódica ascendente, tan frecuente también en los cantos populares actuales; pero el giro que cita, en su libro, el Sr. Vega, como muy frecuente en el Cancionero de Palacio: *la, sol sostenido, fa natural, sol sostenido, la*, partiendo de la tónica para volver a la misma tónica y que le sirve de apoyo para asegurar que también se encuentra, este mismo giro, en la canción núm. 12 del Códice Colonial, en el original del Cancionero de Palacio, no sólo no se encuentra con *gran frecuencia*, como dice, sino que no se encuentra ni una sola vez. ¿Se encontrará, acaso, en la fantasía del Sr. Vega? Le devuelvo la frasecita que me dedica en su artículo tantas veces.

Esto es efecto de la falta de escrupulosidad, por parte del Sr. Vega, en el examen de los cancioneros.

Otro caso.

En la canción núm. 14 del Códice Colonial «Que importa que yo lo calle...», porque el monje puso sostenido en el *sol*, figura penúltima, el Sr. Vega cree ser suficiente fundamento para poner también sostenido en la cadencia interior de 2-2, que la toma como igual a la del final, y, además, pone sostenido en todas las séptimas del tono. Si fuera posible encontrar las otras voces de este romance, que es probable las tuviese, (3) acaso veríamos que en la cadencia final, *el bajo* marcaba cláusula *intensa* con movimiento de 5.^a descendente, *mi-la*, indicador de que ha de llevar sostenido, como lo lleva, el *sol* de la otra voz, y veríamos también que en la cadencia interior que no lleva sostenido el *sol* de la voz, el *bajo* marcaba cláusula *remisa*, con movimiento descendente de segunda menor, *si bemol-la*. Estos casos se dan muchas veces en los cancioneros españoles.

En esta misma canción 14, a las notas *do*, figuras 13, 14 y 19, les pone el señor Vega sostenido, como si fueran la *sensible*, séptima alterada de la escala de *re menor*. Serían *sensible* esas notas *do*, si les siguiera inmediatamente la tónica *re*, o si formarían parte del último acorde de semicadencia; pero aquí, la figura núm. 13, por tener más valor que su siguiente, es final de cadencia. Después del *do*, figura núm. 19, hay una línea divisoria indicadora de que en el *do* termina la frase, y por lo tanto no tiene relación este *do* con la primera nota de la frase siguiente. En estos casos no hay razón para considerar la séptima como *sensible* con *sostenido*.

Además, poniendo *sostenido* en el *do* se forma el intervalo de *quinta menor* o *semidiapente*, *do sostenido*, *-sol* subiendo, y *sol-do sostenido* bajando, que es precisamente una de las diso-

nancias que, como queda dicho, trataban de evitar aquellos maestros.

Algo parecido a esto se podría decir también de las notas *do*, figuras 9 y 10 de la canción núm. 10, la de «Marizapalos...»

Con todos estos datos puede juzgar

el lector si soy yo, o si es el Sr. Vega, el que quiere la libertad de suplir alteraciones para su uso personal.

ANTONIO MARGELÍ,

(Continuará.)

La "infonía de Salmos", de Strawinsky

Adolfo Salazar ha hecho una impresión en «El Sol» tan profunda, tan honda, ha visto tales cualidades en la obra de Strawinsky que no queremos privar a nuestros lectores de conocer una opinión de tal valía.

«Me queda menos espacio para comentar la «Sinfonía de los Salmos» del que yo quisiera disponer. Pero en rigor, y salvando cuanto se refiere al detalle prodigioso de su técnica, de una belleza y novedad intrínseca capaces de entusiasmar ya por sí solas a un músico, lo otro, lo que trasciende de la técnica para dirigirse al espíritu, lo que es fruto del genio más que del arte, lo universal de sus valores espirituales sobre el valor particular de sus cualidades específicas, puede ceñirse a un comentario restringido.

Strawinsky dedica su obra a la mayor gloria de Dios. No es posible, pues, ver sólo en esta obra — como lo quieren frecuentemente los músicos que no van más allá de la nota — el atrevido edificio que Strawinsky construye para cobijar su manera de dirigirse a la divinidad. El edificio es, por demás, notable, pero el alma que dentro de él expresa sus fervores nos interesa más.

Alguna vez Strawinsky ha dicho de sí mismo que escribe música como los arquitectos construyen casas o los ingenieros puentes. La imagen del ingeniero parece más adecuada en esta obra, en la cual Strawinsky ha prescindido de todo material decorativo para dejarla reducida escuetamente, desnudamente, a lo tectónico. El edificio es como una sobria construcción de acero, limpia, precisa en sus líneas, sólida en su elegancia, sin nada que no res ponda en ella al equilibrio o a la función. Si el lirismo existe en ella, lo es en el mismo sentido en que es lírico un puente metálico que arroja su esbelta curva sobre un precipicio, o como el carcaj de un rascacielos.

El sonido pierde toda apariencia sensual; la frase, toda la emoción de la palabra. Exactitud, precisión mecánica rigurosa como un silogismo. Música ésta que ha retorcido de veras el pescuezo a la elocuencia; pero clara, precisa y directa como un tiro que da en el blanco. Mayor depuración en el sonido, en la supresión de cuanto para el hombre tiene en él un significado humano, mayor eliminación de lo que es «sensu», para dejar depurado en sus últimas esencias lo que es «intelectu», apenas se encuentra en la música moderna fuera del propio Strawinsky, pero nunca en un punto tan extremo. Porque, en punto a despojo de todo lo carnal en la música, mas con la herida del alma abierta en «espíritu vivo», se encontraría ya el «Concerto» de Falla, al que he recordado por más de un motivo escuchando la «Sinfonía de los Salmos»; pero en Falla, su sequedad proviene, como en los místicos, de que se han evaporado sus jugos

humanos ante la proximidad ardiente de lo divino.

En Strawinsky no parece que sea el amor, celestial o humano, lo que haya mondado de tal manera su música, todo ejes, bielas y engranajes, sino la acción de álcalis y ácidos en un proceso químico.

Después de haberse dado hasta un punto de quiebra en «Petruchka» y en la «Consagración de la primavera», Strawinsky no vuelve a entregarse jamás, y si en su «Sinfonía de los Salmos» se inclina ante los poderes divinos, parece hacerlo sin adoración, aunque sin frialdad; no, si embargo, con aquello que para las gentes del Mediodía es el fervor. Confiesa a Dios sus pecados; pero se diría que lo hace sin contrición, pero no hipócritamente. Le da gracias por haber oído sus ruegos, sin humildad, aunque sin garrulería, y cuando pide a las gentes que le alaben parece como si no hubiese alegría en sus «aleluyas» sombrías, de exultación tenebrosa.

Es lo más seguro que esta impresión provenga de dos razones: una, de la excesiva lentitud dada a la interpretación, por más que las versiones impresas en discos no modifiquen mucho el resultado, a pesar de una velocidad mayor y una pulsación más enérgica. La razón principal debe de consistir, a buen seguro, en la diferencia radical entre el alma rusa y las almas mediterráneas, que ven en el contenido de los salmos 38 y 39, y sobre todo en el magnífico poema del 150, sentimientos de una expresividad que tiene una tradición, a través de la historia entera, profundamente distinta al modo de producirse el gran músico ruso. Y aun ésta, es ya muy diferente de lo que sabemos de la religiosidad rusa. Nuestro conocimiento, sin embargo, es tan literario y superficial, que no podemos reconocerlo como motivo suficiente. Sin embargo, el tono hondamente español, tradicionalmente español, en sus acentos, sin declaración expresa en ninguna parte ni con ninguna excusa, ha sido una de las causas de que el mundo haya reconocido la idoneidad de la expresión de Falla en su «concerto». El alma religiosa de la raza, ¿habla en Strawinsky a través de su Sinfonía? Porque en este linaje de sentimientos, lo que no es plural es soberbio.

Más habría que hablar aún sobre otros extremos, principalmente sobre lo que a la forma se refiere y a su apelativo de «sinfonía», y respecto a su instrumentación, limitada a los timbres menos sensuales de la orquesta; a su escritura vocal, tan escueta; a la carencia de toda digresión, de todo lo que es complacencia u ornato. De todo ello se presentarán sucesivas ocasiones de comentario, porque son temas muy de nuestros días.

Una fuerte torre era el Dios de Luterio. «Ein feste burg». El de Strawinsky se encierra en la sequedad de una silogística de seminario. Quizá el «Deus ex machina».

(3) En el Cancionero «Tonos castellanos» de la biblioteca Medinaceli, hay un romance a tres voces muy parecido a éste, con el mismo tema musical.

Ni cítara ni salterio; ni kidnor, ni nebel, ni címbalos jubilares. La alegría de Strawinsky no los necesita. Es una «jubiliatio intellectualis», y es en el más recóndito aposento de la conciencia donde arde su llama votiva.

Pero bendigamos a Dios en sus obras, a Dios, creador del cielo y de la tierra; creador de sus criaturas. Carne, sol, luz; la belleza del muno proclama su gloria. Vamos a cantar con Beethoven el «lied» del viejo Gellert: «La gloria de Dios en la Naturaleza». El alma se temple sólo con el calor humano».

Bacarisse en Luz se expresa así:

«La obra de Strawinsky (que es Sinfonía «de» salmos y no «de los» salmos) es una Sinfonía al modo que otra obra suya anterior, la «Sinfonías de instrumentos de viento» (y no «para» instrumentos de

viento). No lo es desde luego al modo clásico desde Haydn, sino al anterior de conjunto de voces de polifonía instrumental, en ella alcanza el pensamiento de Strawinsky las más altas cimas. Quizás haya en la historia de la música cinco o seis obras que alcancen otras parecidas. Mayor grandeza de inspiración, ninguna. La forma, la armonía, la instrumentación son el ejemplo más perfecto de adecuación, de sometimiento de la técnica al servicio de una idea. El rebuscamiento o la banalidad, tan característicos uno u otra —si no los dos— en una gran parte de la música más actual, están tan lejos de esta Sinfonía como Strawinsky del resto de sus contemporáneos. Nada tampoco de rusismo ni de neoclasicismo. La obra se presenta despojada de todo, pero plástica, de «música» Compuesta, según, Strawinsky, a la gloria de Dios, está desde luego escrita a la mayor gloria de su autor y de la música de todos los tiempos».

«Danzas rumanas» y la «Rapsodia para piano y orquesta» con los que logró una reputación universal como compositor atrevido y original, por sus agresiones y refinadas extravagancias sonoras de auténtica fealdad y dureza, música para oídos de acero, y acorchada sensibilidad, más intelectual que emotiva.

A Bela Bartók se le considera como uno de los renovadores más significados de la música europea contemporánea, pues ha sabido, con su indiscutible talento musical, universalizar el carácter nacionalista de los temas que utiliza en sus obras, cuya armonía, derivada del carácter pentatónico de las melodías de su país, tiene para nuestros oídos cierta anormalidad, que los separa del romanticismo blanducho —se dice— cromático y sensiblero.

Bela Bartók, más avanzado que sus compatriotas Dohnnanyi, Scondy, Kovacs y Zoltan Kodaly y también más saturado del impresionismo de Debussy y Ravel, como ornamentación, a diferencia de los que sólo ven la melodía escueta del cantar popular, su superficialidad, pues el compositor húngaro va a la entraña, a las raíces, a la esencia del tema popular y descubre cosas que otros no soñaron, lo que da a sus composiciones ese carácter modernísimo de ruda novedad que las distingue.

RITMO se complace en publicar en su primera página una personalidad que, aparte gustos personales o colectivos, tiene actualmente un valor.

Nuestra portada.

BÉLA BARTÓK

Allá por el año 1915, en una conferencia-concierto, Falla fué quien dió a conocer en el Ateneo dos obras del compositor húngaro Bela Bartók: «Danza del oso» y «Atardecer en el Campo», las mismas que en la Sociedad Nacional, de grato recuerdo, interpretó Carolina Peczenik. Más tarde, la Orquesta Filarmónica interpretaba «Dos retratos» y «Dos imágenes», que produjeron cierta desorientación entre el auditorio habitual de estos memorables

conciertos. Hace poco oíamos en la Sociedad Filarmónica, al cuarteto Pro-Arte de Bruselas, uno de los cuartetos más avanzados, el n.º 4, también habíamos oído a las agrupaciones de Cámara de Budapest y Rohm, el primer cuarteto.

Pero aún no conocemos la sinfonía «Kossuth», su Suite para orquesta, sus sonatas para violín y piano, sus composiciones para piano y piano y canto, su «Allegro Bárbaro», «El castillo de Barba Azul», su

Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música

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

Junta general

Sesión del día 4 de enero de 1934.

Reunida la Junta General ordinaria que determina el artículo 12 del Reglamento, y con sujeción a la convocatoria anunciada en anteriores números de RITMO, dió comienzo el acto, con unas elocuentes palabras del Presidente quien saluda a los presentes y a cuantos, en su ausencia, otorgaron su representación conforme a los dictados de los artículos 16 y 17 del mismo texto, e invita a todos a persistir en conceder su confianza a la

Junta Directiva, para que ésta se vea asistida en forma conveniente que la sirva de estímulo para la prosecución de sus trabajos.

Los concurrentes al acto aportan los justificantes de las representaciones que les fueron concedidas por otros socios ausentes y se entra en el orden del día, comenzando por darse lectura a la papeleta de convocatoria.

Acto seguido, se lee el acta de la sesión anterior que es aprobada y después se da lectura a la Memoria de la Directiva, comprensiva de cuantos trabajos y gestiones se realizaron en el año 1933 y es también aprobada.

Se lee el balance y cuentas de 1933

que también aprueban los señores asistentes.

Se da lectura a una proposición de la Junta Directiva en el sentido de organizar una Caja de socorros, a fin de que al fallecimiento de un socio se entregue a la familia una cantidad, que mitigue las primeras necesidades derivadas de la muerte del causante.

A este respecto D. Castor Iglesias Pollo lee unos antecedentes por él recogidos, en los que expone la forma de que los socios leguen a sus familiares el derecho a una pensión vitalicia o la entrega de una cantidad por una sola vez. Fija para ello plazos de veinte años.

Le contesta el Secretario que la

proposición que hace la Junta no se refiere a creación de un Montepío, sino de una Caja de socorros, con el exclusivo objeto de auxilio mutuo al fallecimiento de de cada socio, que el procedimiento que indica el señor Iglesias Pollo es ineficaz, porque los plazos señalados no se alcanzarían por la mayoría de los socios actualmente inscritos y que además la organización que preconiza sería harto complicada y de escasos rendimientos tratándose de una entidad que no rebasará fácilmente de los 500 miembros.

El Sr. Iglesias Pollo pide que se lean las directrices del proyecto que tenga hecho la Junta y el Presidente objeta que la Junta se limita a lanzar la idea para que entre todos los socios se estudie el mejor medio de llevarlo a cabo. A tal fin exhorta a cuantos asisten a la junta como a los demás que estudien proyectos que pueden enviar a la Gerencia para que recogidos por la Directiva se haga una selección, previo examen detenido, ésta podrá proponer a la próxima Asamblea el que crea más conveniente. Así se acuerda.

Don Avelino Castro se pronuncia por el sistema de derrama, porque cree que es más simple y la aportación de los socios se concreta a las necesidades surgidas del número de fallecimientos. Le objeta el Secretario que este argumento es precisamente el que suele hacer fracasar estas organizaciones cuando el número de socios es pequeño, pues coincidentes varios fallecimientos en un mes, el sacrificio que se impone resulta oneroso. Además el procedimiento presenta el inconveniente de que los familiares del socio fallecido habrían de aguardar a que la recaudación de la cuota finalizase o por el contrario si la Asociación adelantaba la cantidad correspondiente, corría el riesgo de no resarcirse jamás del desembolso. Estima que es preferible la cuota fija con la que puede constituirse un capital que, permita a la vuelta de cuatro o cinco años comenzar el pago de cuotas de socorro a los familiares de los socios que fallecieron.

La Junta acuerda que se estudien los diferentes proyectos que aporten los socios y que la Directiva se presente en su día el proyecto que someta a deliberación de la Asamblea.

Abierto turno de ruegos y preguntas concurre D. Daniel Martín Rodríguez y dice que desearía saber si la Asociación está constituida exclusivamente por Directores de Bandas Municipales, provinciales, de Mancomunidades y Cabildos Insulares o por el contrario es de tal amplitud que se refiere en general a los Directores de Bandas civiles. Manifiesta esto porque dice haberse visto sorprendido con la baja en la Asociación de cierto número de socios de la región valenciana, en la que predominan las Bandas particulares.

Contesta el Gerente diciendo que

los socios de dicha región dados de baja, no es que la pidieran ellos por no creerse comprendidos en el Reglamento de la Asociación, sino que en la mayoría de los casos se trata de Directores que fueron dados de alta indebidamente, puesto que posteriormente se vino en conocimiento de que muchos de ellos no sabían siquiera haber sido inscritos. En cuanto a la forma en que está constituida la Asociación, el Presidente da lectura del artículo 1.º del Reglamento de la Asociación y dice que claramente está expuesto a quién corresponde el derecho a ser socio.

Insiste el Sr. Martín Rodríguez y dice que si bien la Asociación puede por su constitución perseguir unos fines, no es obstáculo para que la ampliación de la entidad permita la persecución de otros fines convenientes a otros, sin menoscabo del de aquellos. Pide a la Junta que estudie el procedimiento de llevar lo que propone a la práctica, a fin de conseguir que la Asociación acoja en su seno a todos los Directores constituyendo una entidad fuerte y próspera de fines diversos aplicados a la diferente condición de sus miembros.

Se acuerda que en su día se estudie la conveniencia de lo propuesto a implantar mediante la oportuna reforma del Reglamento.

El mismo Sr. Martín Rodríguez pide a la Directiva que en las páginas de RITMO se colabore sob recuestiones de índole profesional que puedan servir de orientación y enseñanza a los Directores modestos. Se le contesta que así está establecido y que para que tenga realidad sólo falta que existan colaboradores que quieran mandar sus trabajos y que en lo sucesivo se estudiará la forma de llevarlo a cabo aun cuando fuere pagando esa colaboración.

Se pasa a la elección de los cargos de Presidente, Secretario y Vocal 2.º

Don Pedro Echeverría lee una alocución que el Delegado de Galicia, don José Carreras, dirige a la Junta General pidiéndola que reelija para aquellos cargos a los mismos que ahora lo desempeñan. La Junta por aclamación así lo acuerda, desoyendo las indicaciones que hace el Presidente para que se le releve de su cometido.

Y no habiendo otros asuntos, se levanta la sesión. -- ROMÁN GARCÍA. *Secretario.*

Memoria

La Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música ha entrado en el tercer período anual de su existencia, con vida próspera y definida. De un esbozo de agrupación ha surgido pujante una entidad cuya personalidad se perfila cada día más, por el

carácter que a sus miembros asigna el Cuerpo de Directores. Esto hoy, que aún no es plena la vigencia de la Ley del 20 de diciembre de 1932, en lo sucesivo su paso ha de ser más firme y rectilíneo hacia la consecución de nuevos fines.

Entremos ahora en la exposición de las normas, procedimientos y actividades de la entidad, de los resultados obtenidos y de las nuevas rutas que tales resultados aconsejen.

Para ello, lo mismo que en la Memoria del año anterior, trataremos por separado lo hecho en los tres diversos aspectos de las actividades desarrolladas; en el orden legal o sea con relación a la publicación del Reglamento; en el orden societario o relativo a la vida interna de la Asociación y en el orden económico, como faceta más destacada de este desenvolvimiento interno.

Antes de comenzar el año 1933, con fecha 30 de diciembre, una comisión de la Junta Directiva se entrevistó con el Subsecretario de Gobernación e interesó la rápida tramitación del Reglamento de la Ley del 20 de diciembre de 1932. De aquella entrevista se sacó la impresión más favorable, pues se nos ofreció la más cordial acogida y oímos frases laudatorias para lo que muy en breve constituiría un organismo de Estado.

El Jefe de la Sección 1.ª recogió de nuestras manos un anteproyecto de Reglamento con promesa de su estudio y redacción definitiva en un breve plazo. Todo hacía esperar la mayor rapidez, y en sucesivas visitas a aquella Sección se propugnó un ritmo acelerado que nunca suscitó oposición en las oficinas encargadas del despacho del asunto.

En una de esas visitas se trató de aplacar nuestra impaciencia diciéndonos que considerásemos el número de leyes que surgían del Parlamento a las cuales había que dictar su Reglamento y que por ello, la relativa a la creación del Cuerpo de Directores, habría de sujetarse al ritmo señalado por aquella actividad legislativa; pero que sin tardar se acometería el estudio del anteproyecto y se llegaría a su redacción final.

Así entramos en el mes de febrero; durante él una enfermedad aqueja al Jefe de la Sección 1.ª y después de unos días de espera del restablecimiento, nos vimos sorprendidos con la fatal noticia de que dicho funcionario había fallecido.

De aquí parten los primeros inconvenientes; parece como si aquel Jefe se hubiera llevado el secreto de la rapidez y en general el conocimiento de la existencia del anteproyecto que aguardaba alguna atención para poner en vigor un precepto legislativo nacido de las Cortes Constituyentes; porque días más tarde hubimos de presenciar con sorpresa cómo la persona en cuyas manos había recaído la cuestión ignoraba la promulgación de la Ley del 20 de diciembre. Fue nece-

sario que nosotros mismos pusiéramos ante su vista la Gaceta del 24 que la contiene. Sin descanso y con los naturales intervalos para no pecar de cargantes insistimos y ya en las nuevas conversaciones se perfilaban los deseos de acometer la obra. Se nos habló de cierto documentado encontrado en el despacho del finado Jefe de Sección cuya procedencia se ignoraba y vinimos en conocimiento de que se trataba del anteproyecto por nosotros presentado. Por consejo de los funcionarios unimos el anteproyecto a una instancia que se dirigió al Sr. Ministro, dando con ello carácter oficial a nuestra petición de reglamento de la Ley citada. Con estas operaciones llegamos al mes de marzo, durante el cual fueron frecuentes las visitas y en las conversaciones habidas en cada una ya observamos que se entraba en el estudio de las bases de la Ley y en los preceptos del anteproyecto. Llegado que fué a la parte propiamente técnica, surgió el primer forcejeo. Los funcionarios de la Sección nos indican la necesidad de recabar de un organismo técnico informe sobre el contenido de los ejercicios de oposición para ingreso en el Cuerpo, alegando que ni ellos ni otro cualquier funcionario de dicho Ministerio podía hacerlo por incompetencia en la materia. Aconsejamos nosotros que dicho informe se recabase del Ministerio de la Guerra para que en él intervinieran Músicos Mayores de Ejército, personal el más afin al Cuerpo de Directores como Profesional de la especialidad de Bandas de Música.

No fuimos atendidos y en el mes de abril se envió al Ministerio de Instrucción Pública la parte correspondiente del anteproyecto. En este Ministerio por el natural trámite de pase a Secciones, Negociados y órganos consultivos, no salió despachado hasta el mes de julio y ello sin perder el contacto con las Oficinas del Consejo Nacional de Cultura al cual se había encomendado el informe y merced a la buena disposición del Consejero don Oscar Esplá, que amablemente secundó los requerimientos que en este sentido le hiciera nuestro Presidente.

Al volver el informe a Gobernación, donde esperábamos que con el informe del Consejo de Cultura se procedería ya a la redacción definitiva, nos encontramos lamentablemente sorprendidos con que la Dirección de Administración había resuelto remitir, a informe de la Unión de Municipios con el anteproyecto. Protestamos firmemente por entender que a la cuestión se le daba unos trámites no preceptivos, hecho que fué reconocido, pero se nos adujo que aquella Dirección estaba facultada para asesorarse de cuantos organismos juzgare convenientes.

No hubo otra solución que conformarse sin sospechar que la tal Unión de Municipios era el pozo sin fondo donde había caído toda la justicia en que se inspiraron las Cortes Constituyentes para reconocer los derechos de

los Directores. Pozo sin fondo del que aún no ha salido el informe solicitado, ni sabemos si saldrá, hasta el punto de que hemos renunciado a repetir las innumerables visitas giradas a los empleados de aquella Unión de Municipios.

Después de que la realidad nos ha dicho la inadecuada actitud de esta entidad, aún nos resulta muy dura la evidencia de la falta de seriedad desplegada con relación a los Directores de Bandas. Baste señalar solamente un punto de esa actitud: En RITMO se llegó a publicar que había sido emitido el informe por la Unión de Municipios. Esta noticia se dió por habérsela suministrado la Secretaría de dicha Unión y días después, al cerciorarnos de que no era cierta y presentados nuevamente en las Oficinas de aquélla, aun pretendieron entretenernos con vaguedades a las que se respondió que en vista de que no querían, no sabían o no podían formular un informe para el que fué requerida por la superperiodicidad lo haríamos saber así en el Ministerio y prescindiendo del parecer de la Unión de Municipios recabaríamos la publicación del Reglamento. Así se hizo días más tarde y el Jefe de la Sección ante quien hicimos estas manifestaciones se mostró muy sorprendido de la conducta de la repetida entidad y prometió que reiteraría la remisión del informe, dando un plazo de días y que de contravenirse éste, se haría el Reglamento omitiendo la opinión de aquella Unión.

Es necesario advertir que en el período de tiempo en que el anteproyecto estuvo en Gobernación y pendiente de los diversos informes, el que fué Diputado de las anteriores Cortes Don José Templado se interesó repetidas veces por el pronto despacho del Reglamento, continuando con ello la serie ininterrumpida de iniciativas a nuestro favor por las que debemos imperecedera gratitud.

Y llegamos a nuestros días. Persuadidos de la obstrucción que realiza la Unión de Municipios, hemos decidido acometer sin rodeos la gestión final para que el Reglamento salga del estancamiento en que se ha sumido. El día 22 de diciembre pasado se visitó al Diputado Sr. Suárez Uriarte solicitando su cooperación. Se le explicó la tramitación seguida de la que hubo de extrañarse, no viendo la eficacia ni la necesidad de recabar la opinión de una entidad particular como es la Unión de Municipios. Ofreció su ayuda personal y directa y únicamente expuso la conveniencia de demorarla ante la inminencia del cambio de Director General de Administración como consecuencia de las dimisiones del Ministro de la Gobernación y Subsecretario, que se anuncian y que a su regreso a Madrid pasadas las vacaciones de Pascuas podíamos ponernos de acuerdo con él para visitar a las autoridades de dicho Ministerio.

Entre tanto, aprovechando un ofrecimiento de D. Rogelio del Villar, vi-

sitamos al Sr. Subsecretario de Gobernación, quien nos acogió con toda deferencia y nos puso en relación con el Director General de Administración. Este señor nos hizo las reservas que le sugerían el somero conocimiento que tenía del asunto y en honor a la verdad no salimos muy satisfechos de su visita, la cual si se desenvolvió con toda sinceridad y en la mejor disposición, nos hizo apreciar, que de prosperar la opinión del Director, la publicación del Reglamento no sería cosa fácil.

Afortunadamente carecen de consistencia las reservas hechas sobre el señalamiento de sueldos por cuanto los artículos 5.º y 6.º de la Ley de 20 de diciembre determinan taxativamente que es materia a desenvolver por el Ministerio de la Gobernación.

La gestión más importante, sin duda, es la que personalmente realizaremos en unión del Sr. Suárez Uriarte a su regreso a la capital porque ha de ser verdaderamente eficaz dada la autoridad de que está investido este señor, que fué el ponente del dictamen de la Comisión de Gobernación y, por tanto, autor material de la Ley.

Esperamos que de las gestiones realizadas y las que finalmente se realicen se alcance un resultado satisfactorio y que por fin se traducirán en la plena vigilancia de la Ley antedicha.

Someramente se han expuesto los trabajos realizados, porque un relato detallado necesitarían algunas horas de lectura; pero compendiados están en las diversas circulares cursadas a todos los socios y en las páginas de RITMO a partir de 15 de octubre último.

Hemos huído deliberadamente de utilizar otros medios que los estrictamente legales para acelerar la publicación del Reglamento, desoyendo indicaciones recibidas de algunos que desconocen la organización burocrática central. Creemos que tardará más o menos en aplicarse la Ley de 20 de diciembre, pero nadie podrá decir que para conseguirlo hemos puesto en práctica medios ilícitos.

(Continuará.)

Proposición presentada por la Junta directiva a la General

El artículo 1.º del Reglamento de la Asociación determina la implantación de beneficios para los socios y entre ellos cita el de socorros en caso de muerte.

El fallecimiento de un compañero en el pasado año y la suscripción abierta con tal motivo, demostró la necesidad de acometer esta obra para mitigar en lo posible la miseria que se cierne sobre los nuestros a la desaparición de nosotros.

La Junta considera llegado el momento de estudiar el establecimiento

de una Caja de socorros mutuos, previos los estudios, para los cuales requiere la colaboración de todos.

Estos estudios determinarán:

- 1.º Gobierno y funcionamiento de esta entidad.
- 2.º Recursos de la misma.
- 3.º Contribución de los socios.
- 4.º Derechos de los mismos.
- 5.º Pérdida de los derechos.
- 6.º Cantidad a satisfacer como socorro.
- 7.º Beneficiarios de esta cantidad.

Cuantos deseen hacer proposiciones sobre la materia, pueden dirigirse por escrito al Gerente aportando los estudios e iniciativas que se les ocurran.

Una vez acoplados los estudios que se aporten y deducidos los términos más convenientes para el anteproyecto, se presentará en forma de proyecto a la Asamblea que se celebre en el corriente año, para su aprobación y, como consecuencia, para el comienzo de sus funciones.

Balance de 1933

Debe:

	Pesetas
Recibos de cuotas ordinarias	13.277,00
Idem de cuotas entrada	3.975,00
Idem de id. extraordinarias ..	12.510,00
Carnets expedidos	786,00
Suscripciones a RITMO	1.225,00
Recibos pendientes de cobro en fin de 1932	5.411,65
Total igual al Haber....	37.214,65

Haber:

Recaudado por cuotas ordinarias	11.341,65
Idem por id. extraordinarias ..	6.789,00
Idem por id. entrada	3.789,00
Idem por carnets	786,00
Idem por suscripción a RITMO	935,00
Total	23.216,65

Pendiente de cobro cuotas ordinarias	1.190,00
Idem, id., cuotas extraordinarias	3.551,00
Idem, id., cuotas entrada	585,00
Idem, id., suscripción a RITMO	290,00
Total	5.616,00

Recibos anulados cuotas ordinarias	6.157,00
Idem, id., por id. extraordinarias ..	2.200,00
Idem, id., por id. entrada	25,00
Total	8.382,00
Total igual al Debe	37.214,65

DISTRIBUCION DE INGRESOS

Debe:

	Pesetas
Satisfecho Gastos de Personal	3.304,00
Idem Casa y Teléfonos	2.160,70
Idem Gastos Representación	1.567,30
Idem Gastos de Delegados	107,25
Idem Mobiliario	779,20
Idem Gastos Generales	4.778,65
Idem Suscripciones a RITMO	968,60
Idem con cargo a la cuota extraordinaria	5.558,50
Existencia en Caja, en metálico	6.009,80
Total igual al Haber....	25.334,00

Haber:

Existencia en metálico en fin diciembre de 1932	2.118,35
Recaudado en 1933	23.216,65
Total igual al Debe	25.334,00

Notas varias

En cumplimiento de lo acordado en la Junta General de 4 del actual, se ruega a cuantos socios deseen aportar estudio sobre la creación de la Caja de Socorros remitan sus iniciativas a la gerencia, teniendo en cuenta las bases insertas en la proposición hecha por la Directiva, a fin de que ésta pueda seleccionar las más convenientes y confeccionar el proyecto que ha de someter a la Asamblea.

Se recuerda a todos los socios, que desde 1.º de enero pueden enviar sus cuotas ordinarias del primer trimestre, importantes seis pesetas, y la suscripción a RITMO de igual período, a razón de tres pesetas. Transcurrido el 10 de marzo próximo, a aquellos socios que no hubiesen girado dichas cantidades, se les libraré reembolso, incluyendo los gastos.

A los socios que no han cancelado en su totalidad la cuota extraordinaria, se les ruega envíen el plazo correspondiente de cinco pesetas, en la inteligencia de que transcurrido el día 25 del corriente enero se les libraré reembolso por esa cantidad, incluyendo además los gastos.

Ha fallecido en Llanes (Oviedo) Don Miguel González Arce, Director de la Banda Municipal de dicha población. Descanse en paz.

Se viene observando que algunos socios persisten en enviar la corres-

pondencia y giros al Pasadizo de San Ginés, 3 y 5. Se les advierte que la Asociación tiene establecidas sus oficinas en la Calle de Montesquenza, 5, único sitio al que deben dirigirse los giros y correspondencia, a nombre del Gerente, Don Alberto Valentín Fabián.

Se recomienda a todos los socios que la suscripción a RITMO la giren a la Gerencia de la Asociación, la cual satisface a la revista las cantidades correspondientes a cada mes, previas liquidaciones.

A los socios de la Asociación Regional Vasco Navarra, se les advierte que deben girar a la Gerencia de la Nacional, Montesquenza 5, el importe de la suscripción a RITMO correspondiente al período comprendido entre el 15 de octubre a fin de diciembre de 1933, importante 2,50 pesetas. Además deben satisfacer del mismo modo a la Nacional el importe de la suscripción del año corriente a razón de tres pesetas trimestre. Para cuantos no lo hagan directamente, se advierte que se les libraré reembolso por las cantidades que corresponda satisfacer a cada uno y además se les cargará los gastos.

Los giros a nombre del Gerente, Don Alberto Valentín Fabián.

Ha muerto D. José Tragó

Aquejado de una antigua dolencia ha muerto en Madrid el eminente pianista y profesor del Conservatorio don José Tragó.

El maestro Tragó nació en Madrid el 25 de septiembre de 1857. Obtuvo a los trece años el primer premio en la clase de piano de Compta en el entonces Conservatorio de María Cristina. Continuó sus estudios en París, bajo la dirección de Georges Mathias, discípulo de Chopin. Como concertista obtuvo en varias capitales europeas grandes éxitos, y son varios los premios que consiguió en distintos certámenes. Sucedió a Power, por oposición, en el desempeño de la cátedra de piano en el Conservatorio, y durante los años que dedicó a la enseñanza, a la que sacrificó su brillante carrera de concertista, fueron discípulos suyos, entre otros músicos de renombre españoles, Falla, Alberdi, Aroca, Julia Parody, Balsa, Fuster y Turina.

Fué elegido en 1907 académico de la de Bellas Artes de San Fernando.

Fué jubilado en 1928, al cumplir la edad reglamentaria, del desempeño de su cátedra del Conservatorio de Madrid, y desde entonces D. José Tragó vivió retirado de toda actividad musical.

Nuestro más sentido pésame a su viuda e hijos.

INFORMACION MUSICAL

MADRID

La Banda Municipal en el Ateneo.

Ante un auditorio desbordante y entusiasta dió su anunciado concierto la Banda Municipal de Madrid en el Ateneo.

El prelude de «Kowantchina», de Moussorgsky; «Dionisiacas», de Florent Schmitt; «La danza de los velos» de Strauss; los «Cuadros de una Exposición», de Moussorgsky, trascritos admirablemente para banda por Ricardo Villa, y la «Nochebuena del diablo», de Oscar Esplá, fueron interpretados con la inspiración, la brillantez y el dominio total de la técnica a que el maestro Villa y la popular entidad lírica que dirige nos tienen acostumbrados.

La numerosísima concurrencia premió con atronadores aplausos la ejecución de todas las piezas del programa y al final del concierto tributó a la Banda y a su insigne director una ovación delirante.

El pianista Haralambis en el Ateneo.

Haralambis es un pianista rumano-eleno en posesión de una técnica elegante, de un bello sonido nada comunes. Intérprete admirable, sus versiones están impregnadas de exquisita ternura. Así las tres interesantes piezas de Joaquín Rodrigo, la colección de obras de autores griegos —mezcla de música folklórica y erudita— Kolomiris, Ponisidy y las suyas propias —pues es también un compositor distinguidísimo— como las de Chopin, Liszt, Debussy, Albéniz y Granados que interpretó con gran seriedad y acierto.

Haralambis fué, con justicia, muy aplaudido.

Mundo musical

* En el año académico de 1933-34 el Conservatorio Musical de Santa Cecilia, de Roma, reconocido como uno de los mejores y de más antigua tradición, organiza cursos libres de perfeccionamiento para compositores, pianistas, violinistas y violoncelistas, así como un curso de perfeccionamiento de música de conjuntos de instrumentos (ad arco).

Estos cursos serán dirigidos por los ilustres maestros señores Ottorino Respighi, Alfredo Casella, Arrigg Serato, Enrico Mainardi, y Arturo Bonucci, pudiendo inscribirse alumnos italianos y extranjeros.

* En el Conservatorio Malkin, de Boston, el famoso Schönberg ha sido encargado de dirigir todo lo que concierne a la teoría y a la composición musicales.

* Son numerosas las novedades sinfónicas registradas en los conciertos que con tanta prodigalidad se celebran en París. De ellas citaremos el «Salmo 121», de Ernest Lévy; «En el jardín», de Grovlez; «Cinco poemas de Tougelbrecht»; «Noche embrujada», de Vuillermoz y Luis Aubert, y «Preludio dramático», de Barat.

* En el Teatro Metropol, de Berlín, se ha estrenado con buen éxito la opereta «Florencia ríe», del compositor italiano Hugo Raffaelli. El libro es original del conocido escritor berlinés Cremer.

Comisión organizadora del homenaje al maestro Arbós

La comisión organizadora de este homenaje ha acordado instituir un premio que lleve su nombre, consistente en una medalla de oro, que se otorgará

mediante concurso a un alumno de último año de violín del Conservatorio de Madrid.

El ilustre artista D. Victorio Macho ha ofrecido generosamente modelar dicha medalla, y con objeto de allegar recursos con que atender a los gastos del troquel y del metal se abre una suscripción pública — que ha sido encabezada por la Junta Nacional de la Música con 1.000 pesetas— para que los muchos admiradores del maestro Arbós puedan contribuir a los referidos gastos.

La suscripción queda abierta en Madrid en los locales siguientes:

Junta Nacional de la Música. Velázquez, 29, de cinco a ocho de la tarde. Conservatorio de Música y Declamación, Zorrilla, 1, de once a una (Secretaría). Unión Musical Española, carrera de San Jerónimo, 30 y Preciados, 5. Sociedad Musical Daniel, Los Madrazo, 14.

Las personas residentes en provincias que deseen contribuir a la suscripción pueden enviar su importe a la Junta de Música por giro postal o sellos de correo.

El Círculo de Bellas Artes ha concedido al maestro Arbós la medalla de oro que sólo concede a los artistas de alta categoría.

Corresponde este grabado al artículo de D. Antonio Margeli titulado «El Códice de música española y la crítica colonial».

Nº 16

Tenor: A.4. *Corno*

Porg. tan freme orados In me pregunta amor. Donde lo que tenes, y tenis el que se yo, el que se yo

Alto

Porg. tan freme orados In me pregunta amor. Donde lo que tenes, y tenis el que se yo, el que se yo

Fp. 1.

Porg. tan freme orados In me pregunta amor. Donde lo que tenes, y tenis el que se yo, el que se yo

Fp. 2.

Porg. tan freme orados In me pregunta amor. Donde lo que tenes, y tenis el que se yo, el que se yo

"HOTEL PENINSULAR"

Gran confort.— 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. 2146.
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. Pavaos. 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

DISPONIBLE

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 espa-
ñol, 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 *Isoldé*
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. 8473 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, sinfo-
nía, op. A. 17..... N. 6962. Precio conven-
cional.

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

JUAN BRAVO, 73 =: =: MADRID

Imprenta, Juan Bravo, 3.—Madrid.