

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Año III

DIRECTOR: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 34



CUARTETO RAFAEL

50 CTS.



EL MODELO DEL MUNDO

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

THE AEOLIAN COMPANY

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

“PIANOLA” - PIANO AEOLIAN

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

¡Ningún otro aparato ofrece estas pruebas!!

¡NO LO DUDE!!

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

MAXIMAS FACILIDADES

Modelos desde 3.500 a 25.000 pesetas.

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

GRAMOLAS, DISCOS. AMPLIFICADORES, AUTOMATICOS Y CON RADIO

EN MADRID:

Av. del Conde de Peñalver, 24

THE AEOLIAN COMPANY

EN BARCELONA:

CASA IZABAL, Buensuceso, 5

BANCO CENTRAL

ALCALA, 31. — MADRID

Teléfs. 11140, 11149 y 18282.-Apart 339

AGENCIA: GOYA, 89 (ESQUINA A TORRIJOS)

CAPITAL AUTORIZADO	200.000.000 de pesetas.
CAPITAL DESEMBOLSADO	60.000 000
FONDOS DE RESERVA.....	20.000 000

SUCURSALES:

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

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

Filial: Banco de Badalona (Badalona)

INTERESES DE CUENTAS CORRIENTES EN PESETAS

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

CAJA DE AHORROS

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

REALIZA TODA CLASE DE OPERACIONES BANCARIAS

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

PUBLICACIÓN QUINCENAL

REDACCIÓN: TRAVESIA CONDE DUQUE, 5, 2.º

ADMINISTRACIÓN: JUAN BRAVO, 77

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

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

NÚMERO SUELTO: 50 CÉNTIMOS

EDITORIAL

El «Orfeó Catalá» debe venir a Madrid

Conocida es de los lectores de RITMO nuestra admiración por las figuras y corporaciones musicales catalanas de mayor relieve y prestigio en el mundo musical, no extrañando que nos asociemos a la idea lanzada por "Crisol" en el suelto que copiamos a continuación, deseando sea una realidad la visita del "Orfeó Catalá" con motivo de las fiestas anunciadas dedicadas al Gobierno provisional de la República. Dice "Crisol":

"Todavía resuena el eco de los magníficos triunfos del "Orfeó Catalá", de Barcelona, en los conciertos que dió delante de los intelectuales reunidos en Barcelona en marzo del año pasado, y los que pocos días después dió en Sevilla, donde el entusiasmo de los miles y miles de oyentes llegó al máximo ardor. Veinticinco años o poco menos hace que el "Orfeó" glorioso no ha cantado en Madrid, y ahora, durante las fiestas que el Ayuntamiento prepara, es preciso no dejar a los madrileños sin gustar el arte de aquella masa coral, órgano inmenso viviente el más perfecto del mundo.

En los planes del Ayuntamiento

está la venida del "Orfeó" a Madrid, pero todavía nada se ha decidido. Arredra el gasto que importa. Son cerca de cuatrocientas personas las que han de viajar y residir en

SUMARIO:

Editorial.—El arpa a través de los tiempos, L. Bosch y Pagés.—El porvenir de la música española, José Fornés.—Músicos españoles: José Melchor Gomis Colomer, Augusto Bárcena.—Eugenio Ysaye, Adolfo Salazar.—Nuestra portada: El «Cuarteto Rafael».—Entreviú de «Ritmo»: El Maestro Lamotte, R. Gálvez.—Del momento musical, José N. Quesada.—Información musical.—Mundo musical.—Ediciones.—Revista de revistas.

Madrid cuatro o cinco días, y la suma que se requiere es algo crecida. Pero creemos que esto no debe ser obstáculo para que sean borradas del programa de las fiestas madrileñas las interesantísimas sesiones corales, que serían en otro caso poco menos que imposibles de obtener. Si pasa ahora la ocasión, será muy difícil que se presente otra parecida.

Una masa de cantores tan numerosa no se mueve con facilidad. Las

excursiones que ha hecho el "Orfeó" en los años treinta y tantos que cuenta de su fundación han sido muy pocas. Para oírle es preciso ir a su Palacio de la Música, y aún la ciudad misma de Barcelona la oye pocas veces al año. ¿Por qué dejar que se pierda la ocasión?

El "Orfeó" no pide precio. Se contenta con que se le paguen los gastos de viaje y estancia, y, además, sin lujos. Aunque diera —que lo ha de dar— un concierto para el pueblo absolutamente gratis, dos conciertos de pago son bastantes, no sólo para resarcir al Ayuntamiento de los desembolsos que haga, sino aún para sacar provecho. Mediten los concejales. Traigan al "Orfeó", que después de oírle no serán los madrileños quienes exijan cuentas, sino que darán por bien logrado el esfuerzo. Además, en estos momentos decisivos para España, los viajes de Madrid a Barcelona y de Barcelona a Madrid sólo grandes bienes pueden producir.



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

El arpa a través de los tiempos

Los orígenes del arpa, el más poético de los instrumentos, remontan a la más alejada antigüedad. Fué sobre todo entre las naciones de raza semítica, como los egipcios, los asirios y los hebreos, cuyo instinto religioso era compartido por la austeridad y la exaltación, en donde el arpa ha tenido una gran importancia en el acompañamiento de los himnos y en la celebración de las ceremonias religiosas. Los vestigios del antiguo Egipto, la muestran en las formas más diversas. El número de sus cuerdas oscila entre tres y veinte. En cuanto a los ejecutantes, se les representa unas veces en pie, otras de rodillas, según el tamaño del instrumento. Esto se puede ver en las pinturas de los monumentos egipcios, como las de la tumba de Ramsés IV, en las que figuran hombres revestidos de amplias vestiduras que tocan grandes arpas magníficamente decoradas (figura 1.ª).



Fig 1.ª Arpista egipcia de una pintura de la tumba de Ramsés IV.

Las pinturas descubiertas en Djizeh datan, aproximadamente, de 2.365 años antes de Jesucristo. Otras pinturas más antiguas, contemporáneas de la gran pirámide, indican que los egipcios tocaban el arpa 4.000 años antes de nuestra era. En un templo del Alto Egipto se ve un cuadro que comprende tres sacerdotes-músicos, de los cuales uno es cantor, otro toca el laúd y el otro el arpa (con veinte cuerdas). En la tumba de Ramsés IV en Ribau-el-Muluk (Tebas) se ha descubierto también una pintura al fresco, muy hermosa, que representa dos sacerdotes de grado superior, que cantan de pie acompañándose ellos mismos con el arpa. Estos instrumentos, de gran tamaño, están admirablemente decorados (una de las arpas tiene once cuerdas y la otra trece). Citemos también un bajorelieve del Museo de Leyden que representa un sacerdote quemando incienso delante del altar de una divinidad, mientras cuatro músicos, de orden sacerdotal, tocan un arpa de siete cuerdas y el laúd. Pero, lo que es más importante, se han encontrado varias de esas arpas en perfecto estado de conservación en las

tumbas en donde habían sido depositadas desde tiempo inmemorial. Hacia 1283 unos arqueólogos encontraron cerca de Tebas una tumba tallada en la roca, a 23 metros de profundidad, y descubrieron en ella un arpa cuyas cuerdas se encontraban, en parte, intactas. El instrumento era de caoba, las clavijas de sicomoro y las cuerdas de tripa de gato. El Museo del Louvre tiene, en las salas egipcias, una vitrina en la que se ven arpas fabricadas en aquellos tiempos tan alejados de nosotros. Cerca de la vitrina se ven arpas portátiles, formadas de un gran arco de madera muy dura. Una de las extremidades de este arco está como incrustada en una caja larga, aproximadamente de medio metro, que sirve para dar resonancia al instrumento, que tiene tres o cuatro cuerdas.

Las pinturas egipcias indican que esas arpas eran habitualmente tocadas por mujeres que las colocaban sobre el hombro horizontalmente. El uso de este instrumento se advierte en los acompañamientos o séquitos de personajes que parece que marchan cantando como en una procesión. El movimiento de las mujeres que las hacen resonar es extremadamente noble y gracioso. Se ignora el género de música que tocaban los egipcios. Todo permite suponer que las arpas, como todos los demás instrumentos, no hacían más que seguir las voces de los cantores, sea al unísono, sea a la octava.

Fetis, en su "Historia general de la música", cree haber encontrado una prueba de que la música egipcia tenía una gama compuesta de semitonos. Pero el oído aprecia menos bien los intervalos pequeños en los sonidos graves que en los sonidos medios. Es, pues, probable que las arpas de cuerdas grandes no se afinaran por semitonos. Para aquellas que afectan la forma de arco, eso no parece dudoso. La diferencia de longitud de las cuerdas que son representadas, les asigna un intervalo por lo menos de tercera. Lo que parece cierto es que entre los egipcios y los asirios el arpa era el instrumento principal de la música religiosa, como el órgano ha sido más tarde el de los cristianos de Occidente. Los bajorelieves asirios representan también ceremonias religiosas o triunfales, en las cuales figuran un gran número de arpistas acompañando a coros. Su arpa es análoga a las pequeñas arpas egipcias, pero el instrumento está, si puede decirse, puesto a la inversa; es decir, que la caja sonora se mantiene en el aire, en vez de tocar a tierra por uno de sus extremos.

De todas las arpas antiguas, aquella de la que se ha hablado más es el arpa de los judíos: el *kinnor*. Es menos conocida que las otras, ya que los hebreos no han dejado ninguna representación de la referida arpa, esculpida o dibujada. Parece, sin embargo, probable que el *kinnor* era un instrumento imitado de los egipcios o de los asirios. Se le asigna también una forma triangular que haría del

kinnor un instrumento semejante al *trigone* de los fenicios.

Entre los hebreos, los reyes no tenían inconveniente en acompañar con el arpa los salmos y las oraciones elevadas al Señor; testigo David, este rey artista, cuya reputación, que data de más de 2.500 años, aun no se ha extinguido del todo en nuestros días (figura 2.ª).



Fig. 2.ª David tocando el arpa delante de Saúl.

Las naciones célticas tuvieron una organización musical célebre, en la que el arpa figuraba entre los instrumentos principales. Los bardos galos y los de la Gran Bretaña formaban una organización regular, estrechamente unida a las instrucciones religiosas. Los galos eran poetas al mismo tiempo que músicos y estaban encargados también de escribir los anales de la nación. Durante la guerra marchaban a la cabeza del ejército vestidos de blanco, con el arpa en la mano, excitando el valor de los guerreros por medio de cantos inspirados. Aquellos de los bardos que tocaban otros instrumentos se reputaban inferiores y no tenían grados.

En la lucha de los galos contra los romanos, el arpa de los bardos sostuvo el entusiasmo religioso de los guerreros. Subsistieron mucho tiempo y no desaparecieron de la Galia hasta el desarrollo del cristianismo. Se dice que Carlomagno había hecho recoger todos los principales cantos.

Los griegos, en la antigüedad, tuvieron numerosas variedades de arpas inspiradas sin duda en las de Asiria y Egipto. Estos instrumentos de diferentes dimensiones eran tocados por mujeres.

Los habitantes del país de Gales cultivaron el arpa con pasión. Desde los tiempos más antiguos, los reyes y príncipes de Gales, los nobles y los guerreros, tocaban todos el arpa. Esto es lo que nos enseñan las leyes del país (440 años antes de Jesucristo). Entre esas leyes, que han sido recogidas y traducidas por Wotton y Moses William, hay algunas muy curiosas. He aquí dos referentes al arpa:

1.ª Las tres cosas indispensables a

un noble son el arpa, una capa y un juego de ajedrez.

2.ª Tres cosas necesita un hombre en su casa, y son: una mujer virtuosa, un almohadón sobre su silla y un arpa bien afinada.

Estas leyes rigieron mucho tiempo.

En cuanto a los anglo-sajones, que eran muy aficionados al ritmo y a la armonía, dedicaban también un culto especial al arpa. San Maildulf dejó fama de arpista de talento. Otro tanto puede decirse de su discípulo San Aldhelm, que le sucedió en 675 como abad de Mailduffsburg (Malmesbury).

En la Gran Bretaña la institución de los bardos duró mucho tiempo. Un historiador —Sir Palgrave— ha recogido una anécdota sobre el rey Alfredo, que reinó hacia 878. Este rey, que estaba en guerra con los daneses, se disfrazó de trovador y consiguió introducirse en el campo enemigo. Les encantó con su arpa y se retiró después de haber recogido todos los informes necesarios para asegurar la victoria.

En la misma época los ingleses, ansiosos de arte, ganaban la Irlanda. El arpa en Irlanda tomaba variadas formas, unas veces grande, otras pequeña, casi siempre arqueada, mientras el arpa anglo-sajona era ligera, portátil y de tipo uniforme. Irlanda, especialmente, fué célebre por sus bardos. Su corporación o gremio, muy poderosa y rica, fué en parte destruída por los daneses. Después de ellos el rey O'Brien Boirohen la restableció en 1014 con grandes privilegios. Este monarca fué uno de los más célebres poetas y arpistas de su país. Su arpa se guarda actualmente en el museo de Dublin. Es un instrumento de pequeñas dimensiones, guarnecido con muchas cuerdas. Este ejemplo dió al arpa una gran boga y los irlandeses cultivaron este instrumento con amor y llegaron a tocarlo muy hábilmente. Los privilegios concedidos a los bardos dieron por resultado un aumento considerable en el número de los mismos. Según M. W. Grattan Flood, la introducción del arpa en los escudos nobiliarios y en las monedas irlandesas no data, como se ha dicho, del reinado de Enrique VIII, sino más bien del rey Eduardo I, en el siglo XIII.

En la edad media el arpa es el instrumento preferido. Los escritores de esta época hablan del arpa como del más importante de los instrumentos de música. Numerosas arpas se representan con seis, siete y nueve cuerdas y son pequeñas, graciosas y muy decorativas. En los países germánicos es el instrumento por excelencia de los *Minnesanger*. Los soberanos de casi todos los países tienen sus arpistas privados, afectos a su servicio, especialmente en Francia, Inglaterra y España. En este último país encontramos esculturas y pinturas maravillosas del arpa que datan de la edad media. Entre otras, debe citarse el magnífico Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, en Galicia, esculpido por el maestro Mateo en 1188, que presenta ya una pequeña arpa, de modelo corriente con su llave para afinar. Al lado de numerosas menciones anónimas, conservadas en los archivos, había en la Corte de Aragón un famoso arpista llamado Hanequi, 1388. El arte del arpa

se desarrolló especialmente en Cataluña. Se cita a los trovadores Armer, Fontenya, Martinet, que fueron los más notables. Las pinturas de las iglesias catalanas, Barcelona, Vich, Gerona, etc., confirman los testimonios de los archivos. Las arpas representadas son parecidas a la de Santiago de Compostela.

En la literatura española, inglesa y francesa, el arpa ocupa también un lugar importante. Lo mismo sucede en Italia, en donde Dante la cita ya en su *Paraiso* (XIV, 118), y donde los fabricantes de instrumentos la construyen con arte y los cuadros de los grandes maestros la representan admirablemente.

En el siglo XIV hay numerosos arpistas principescos en Francia, Inglaterra y más tarde en los Países Bajos, donde el arpa ocupaba un lugar muy importante en las procesiones, sobre todo en Grammont, Termonde, Audenarde y Brujas.

En la época del Renacimiento el arpa gozaba todavía de boga considerable en toda Europa. En Francia los críticos de arte y los poetas exaltan la gloria de los virtuosos más estimados. En Borgoña, Felipe el Atrevido, Juan sin Miedo, Felipe el Bueno, aman el arpa. Felipe el Atrevido y su sucesor cuentan con seis arpistas en su orquesta.

El arpa conoció también una época de verdadero esplendor en Italia. Después de haberla introducido en la orquesta dramática, los italianos apreciaron en su justo valor el timbre raro y muy delicado de este instrumento y trataron de perfeccionar el sistema para poder llegar a modular. Zannino dall'Arpa en 1450, Jacomo de Bologna en 1452, Abramo y su sobrino Abramino, Leonardo y sobre todo Giovan Jacomelli, fueron virtuosos muy reputados.

En Escocia la afición del arpa es tan grande, que la Corte la convierte en su distracción favorita. Cuando la reina Ana entra en Edimburgo, el 19 de mayo de 1490, es recibida por una orquesta en la cual el arpa figura al lado de los órganos y de los laúdes, y en 1505 la música de la Corte cuenta con cinco arpistas.

En Suiza Zuinglio, el reformador, tocaba muy bien el arpa, según dicen los historiadores, lo mismo que Feliz Platter y el ciudadano de Basilea Amerbach.

Durante todo este período del Renacimiento, el arpa tuvo también una tradición gloriosa en España y se la empleaba muy a menudo en las procesiones y en otras ceremonias religiosas. Las Ordenanzas del gremio de guitarreros de Sevilla en 1502 exigen que el candidato sea capaz de construir, entre otros instrumentos, un arpa.

En España apareció el primer método de arpa en la *Declaración de instrumentos* de Juan Bermudo. El libro IV, bajo el título general de *Arte de entender y tañer la Harpa*, le consagra seis párrafos bastante desarrollados. En el capítulo 190 nos dice que el arpa es actualmente imperfecta porque es diatónica y la música de la época es semi-cromática. No se puede tocar en los tonos que tengan accidentales más que afinando nuevamente el instrumento. Ciertos

virtuosos, para obtener la nota afectada por un sostenido, acertaban, presionándola en uno de sus extremos, la cuerda que querían elevar de sonido. Bermudo, en su método, deplora este procedimiento y sugiere el empleo de cuerdas suplementarias para los semitonos. El notable método de Bermudo produjo sensación en la época en que se publicó. Felipe Pedrell, Rafael Mitjana y F. Lliurat han citado en sus escritos a numerosos virtuosos arpistas y compositores notables para el arpa en el siglo XVI en España, entre otros Comes y especialmente Cabezón con sus *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid, 1578.

Durante esta época exquisita del Renacimiento la música buscaba ante todo el encanto, la belleza y la eufonía. Las orquestas se componían de instrumentos distintos, exceptuando el arpa, de aquellos que la componen hoy, y por tanto, el sonido que resultaba de su conjunto, debía ser muy diferente del que estamos acostumbrados a oír en las orquestas modernas. Existe un documento muy precioso e interesante respecto de lo que era la organización musical en la Corte de los príncipes italianos del siglo XVI. Se encuentra en una obra sobre la música escrita por un célebre músico del tiempo llamado Ercole Bottrigari, que la publicó bajo el nombre de uno de sus amigos, Anfibal Melone, decano de los músicos de la Señoría de Bolonia en 1579. Relata que habiendo permanecido algún tiempo en la Corte del duque de Ferrara, había oído conciertos que le llenaron de admiración. Reinaba entonces en Ferrara Alfonso II de Este. La Corte reunía los más grandes pintores y los hombres más célebres de Italia, entre los cuales brillaba el Tasso, célebre autor de la *Jerusalem liberada*. La música ocupaba un lugar muy importante en las distracciones de este príncipe. Tenía en su palacio dos salas muy grandes y hermosas, llamadas salas de los músicos, en las cuales se agrupaban los artistas al servicio de su alteza. Eran numerosos —dice Bottrigari—; unos tocaban laúdes, cítaras y claves, los otros hacían resonar las arpas, las violas y los *rebecs* (especie de violines). Una dificultad muy grande en estos conciertos era el obtener una justeza de sonido satisfactoria, con tal variedad de instrumentos que no tenían, como sucede ahora, un procedimiento de afinación uniforme. Solamente a fuerza de tocar siempre juntos, lograban los músicos del duque de Ferrara una maravillosa armonía. Parece que la duquesa tenía también su música particular. Según el agradecimiento expresado por Bottrigari por el honor que recibió al ser admitido en ella, parece que ese concierto se celebró en la intimidad más restringida. Sin duda la reputación de ese músico y su autoridad habían motivado una excepción en su favor. He aquí cómo lo refiere:

—Un hecho extraordinario.—Se trata de un concierto de instrumentos tocados por mujeres. "Se reúnen en una sala en la que hay preparada una mesa muy larga, en la cual y en uno de sus extremos se encuentra un clavicordio. Se las ve entrar suavemente una por una, llevando cada cual su instrumento, sea una pequeña arpa,

sea un laúd. Después se aproximan a la mesa y se sientan en el lugar que les ha sido designado y comienzan a cantar y tocar. Al oír las creencias apreciar una armonía tal como si fuerais transportados sobre el Helicón para disfrutar del concierto de las Musas." Estas musas eran las religiosas de un convento de Ferrara situado en las cercanías del palacio ducal. "Son en número de veintitrés —dice— y no se hacen oír más que en las grandes fiestas religiosas o para honrar la visita de cualquier príncipe." Para concebir todo el encanto de semejante ejecución hay que referirse al tiempo en que escribía Bottrigari y se comprende fácilmente su entusiasmo después de haber oído las ejecuciones ideales, según parece, de las religiosas de Ferrara.

Hasta la primera mitad del siglo XVII, el arpa tenía una extensión de cuatro octavas y no contaba con más intervalos que los diatónicos. Estaba provista de 28 clavijas. Se la ve figurar en la orquesta del *Orfeo* de Monteverde en 1607 para acompañar en el tercer acto el canto del protagonista. Desapareció después del teatro y de los conciertos, siendo sustituida por la espineta y el clave.

En 1660, un tirolés ideó una especie de ganchos (*sabots*) accionados por la mano para modificar en un semitono las cuerdas correspondientes. Este sistema se aplicó en algunas arpas, pero no dió resultado. Fué en 1720 cuando un luthier de Baviera, muy atrevido e inteligente, tuvo la feliz idea de reemplazar la mano por el pie y creó de este modo el pedal. Esta vez el progreso hizo su camino y hacia el 1740 esta invención se introdujo en Francia. Fué entonces cuando Cousineau y Nadermann se inspiraron en este descubrimiento y construyeron también arpas de siete pedales, capaces, cada uno de ellos, para elevar en un semitono en toda la extensión del instrumento una de las

notas de la gama diatónica. Esta era el arpa de movimiento sencillo y se la afinaba en mi bemol mayor. Algunos de estos instrumentos eran de extrema elegancia, ricamente decorados y constituían verdaderos objetos de arte. Aun se encuentran algunos raros modelos (figura 3.^a).

En esta época el arpa hacía las delicias de la sociedad más escogida y era el instrumento favorito de la nobleza y de las Cortes, y para aquel instrumento se componía especialmente música no sólo por grandes arpistas del tiempo, sino también por los maestros más ilustres. Haendel compuso un concierto en 1735 que es una verdadera curiosidad musical y que está dedicado a su contemporáneo y amigo íntimo el famoso arpista galés Powell. Este concierto que se creía perdido, ha sido encontrado en el British Museum por Brinley Richard, músico inglés. En 1778 Mozart escribió su magnífica concierto para arpa y flauta con acompañamiento de orquesta. Este concierto había sido compuesto por encargo de un aficionado a la música y admirador del maestro, que conservó la propiedad de la obra durante muchos años, al cabo de los cuales se publicó en Londres. El arpa hizo su entrada en la Academia Real de Música (París) el 2 de agosto de 1774 para el *Orfeo* de Gluck. Beethoven utilizó también el arpa en su admirable *ballet* titulado *Prometeo* (28 de marzo de 1801).

Beaumarchais, el autor del *Barbero de Sevilla* y del *Matrimonio de Figaro*, era un notabilísimo aficionado y brilló por su talento de arpista, debiendo a esta circunstancia el haber dado lecciones de este instrumento a las hijas del rey de Francia Luis XV.

Krumpholtz fué el más célebre de los arpistas virtuosos y compositores del siglo XVIII. Ha dejado obras notables, especialmente pequeñas sonatas, muy hermosas, desgraciadamente muy poco conocidas de los arpistas. Muy entendido en cosas de mecánica, trató de perfeccionar su instrumento y lo consiguió, fabricando arpas de simple movimiento o movimiento sencillo, muy interesantes. La reina María Antonieta, que hizo del arpa su instrumento predilecto, fué discípula de Krumpholtz. Se dice que tocaba admirablemente y que hacía honor a su maestro. Su arpa pertenece, en la actualidad, al museo del Conservatorio de París. Fué construída por Nadermann, padre, en 1780.

El vizconde de Marín tuvo también en esta época un gran renombre como arpista virtuoso, y lo mismo Nadermann, hijo, nacido en 1773, que fué un arpista célebre, compositor y fabricante de arpas muy notable, y fué también profesor del Conservatorio de París cuando se fundó en este establecimiento la clase de arpa. Escribió estudios, preludios y sonatas que han sido y son la admiración de los arpistas.

Sin embargo, el arpa tenía aún muchos defectos. Los ganchos accionados por los pedales se rompían frecuentemente. Las cuerdas y los recursos generales del instrumento se oponían también a la ejecución de modulaciones rápidas. Fué entonces cuando el genio de Sebastián Erard se apoderó

del instrumento, substituyó los ganchos (*crochets*) por las horquillas (*fourchettes*) y creó en 1812 una maravilla de ingenio y de precisión —el arpa de doble movimiento o de pedal doble—, una obra de mecánica prodigiosa que después de haber hecho en 1815 la admiración de las Academias de Ciencias y Bellas Artes reunidas, ante las cuales fué presentada, no cesó desde entonces de causar la misma admiración entre todos los inteligentes y alcanzando el grado de perfección más elevado.

El arpa está ahora provista de siete pedales que sirven para que cada cuerda pueda representar tres sonidos: el bemol, el sonido natural y el sostenido. De trece gamas que se pueden obtener con la antigua arpa de pedal (de simple movimiento o de movimiento sencillo) se llega a veintisiete gamas con el arpa de doble pedal del modelo de Erard, lo que permite tocar en todos los tonos y modos.

Con frecuencia se pretende asimilar el arpa al piano y, sin embargo, estos dos instrumentos no ofrecen ningún elemento de comparación; aunque la escritura musical sea la misma, la técnica del arpa es completamente diferente y tiene por base una posición de manos en absoluto distinta de la del piano. El quinto dedo está excluído de la notación del arpa. Además, se pierde tiempo si no se colocan de antemano los dedos sobre las cuerdas. La digitación en el arpa es siempre la misma, cualquiera que sea el tono o el modo, lo que representa una gran ventaja y real economía de trabajo, que no se tiene en el piano. Gracias al doble pedal (pedal de doble movimiento) se pueden lograr en el arpa todos los acordes de séptima disminuida. Los de séptima dominante pueden hacerse en diez tonos diferentes; los acordes de séptima se hacen sobre dieciocho sonidos distintos, los de séptima de sensible sobre doce sonidos. Pueden hacerse también dos acordes de séptima dominante con quinta aumentada. Todos los acordes de novena mayor y menor pueden ejecutarse en *glissandos*, detalle verdaderamente personal de nuestro instrumento y que ofrece uno de sus más curiosos recursos. No hay exageración al decir que el arpa sabe encantar y conmover por la poesía de sus sonidos, por las cascadas cristalinas de sus arpeggios, la suavidad de sus armonías, que han inspirados a tantos poetas y a tantos compositores. En la orquesta este instrumento ha logrado un puesto muy importante y produce un efecto muy característico, del cual algunos modernos compositores que conocen a fondo todos los recursos del arpa han sabido sacar sonoridades exquisitas empleando ciertas fórmulas de un interés sin cesar renovado. El timbre del arpa da a los sonidos de los otros instrumentos una idealidad muy grande, su sonoridad los aligera y penetra en todas partes de la masa instrumental como un flúido etéreo.

Volvamos a los arpistas, casi todos compositores que han ilustrado este instrumento. Hay que colocar en primera fila a Ch. Bocha (1789-1856), el brillante virtuoso que terminó su ca-



Fig. 3.^a Arpa de Nadermann del año 1770, con las magníficas esculturas y pinturas, tocada por mi sobrino Miguel Bosch, de 12 años de edad, y que ha obtenido grandes éxitos en sus conciertos de Lausanne con este maravilloso instrumento.

rrera aventurera en Australia. Ha dejado un gran número de métodos, de ejercicios, de estudios y de preludios de gran interés que se utilizan en todos los conservatorios. Madame de Genlis, célebre en la historia del siglo XVIII, tocaba también admirablemente el arpa y compuso un método notable en el año 1802.

El marqués de Alvimare, nacido en 1770, tuvo gran reputación como virtuoso y formó parte de la música privada de Napoleón. En 1807 fué nombrado maestro de arpa de la emperatriz Josefina.

F. Dizi, nacido en 1780 en Namur, arpista ilustre, fabricante de arpas y compositor. Sus estudios y sonatas son obras de valor real.

nico de primer orden y un pedagogo muy reputado.

John Thomas, el célebre arpista inglés, enriqueció considerablemente la literatura musical del arpa.

Clotilde Cerdá y Bosch, denominada Esmeralda Cervantes por Víctor Hugo y la reina Isabel II, fué una brillante concertista que tocó en casi todas las cortes de Europa e hizo excursiones triunfales en América. Liszt la estimaba mucho. Yo no olvidaré jamás la impresión que esta gran arpista me produjo cuando la oí por primera vez en Barcelona. ¡Quedé entusiasmada! Clotilde Cerdá nació en Barcelona en 1862 y murió en 1925 en Santa Cruz de Tenerife.

Ed. Schuecker, ilustre arpista, pro-

te de estos artistas se han servido del arpa Erard y los últimos tuvieron preferencia por el modelo gótico, de artística decoración. Este es el último perfeccionamiento de la Casa Erard, con el modelo Luis XVI. Este último es el menos frágil para viajar porque los ornamentos decorativos son de metal.

No hay que confundir el arpa de pedales con el arpa cromática, porque la calidad del sonido es en aquella infinitamente superior y más suave que el sonido metálico del arpa cromática de cuerdas cruzadas que apareció hacia el fin del siglo XIX, y sobre la cual los *glissandos*, tan característicos, no pueden ejecutarse. Como yo he trabajado bastante tiempo



Una parte del estudio de nuestro corresponsal en Ginebra, Srta. Bosch y Pagés, con alguno de sus instrumentos históricos que han sido presentados en la Exposición de Música.

Núm. 1. Cítara portuguesa del siglo XVI.—N.º 2. Cítara francesa con pinturas del siglo XVI.—N.º 3. Pequeña arpa francesa de 28 cuerdas, de la primera mitad del siglo XVII —N.º 4. Espineta de forma triangular muy antigua.—N.º 5. Clavecín que sufrió en 1711 una transformación para conseguir mayor sonoridad. Magníficas pinturas del siglo XVII cubren toda la tabla de resonancia.—N.º 6. Arpa de Uadermann que data del año 1770, con ricos relieves y pinturas Martín sobre toda la tabla armónica y consola.—N.º 7. Arpa de simple movimiento del primer Imperio.

Th. Labarre ha dejado un excelente método, conocido de todos los arpistas.

Parish-Alvars (1808-1849) fué denominado el Liszt del arpa por H. Berlioz. Sus obras son muy brillantes, pero carecen de valor musical.

Los hermanos Godefroid fueron también arpistas notables. El método escrito por Félix Godefroid es muy interesante.

Alfonso Hasselmans, que fué durante mucho tiempo profesor del Conservatorio de París (y del cual tuvo el honor de ser discípula), ha dejado un gran número de obras. Era un téc-

nesor en Viena durante muchos años, dejó métodos y estudios de valor.

Albert Zabel, arpista virtuoso y profesor en el Conservatorio de San Petersburgo, la antigua capital de Rusia, formó numerosos discípulos y fué también un compositor excelente. Sus estudios son conocidos de todos los arpistas.

Gabriel Verdalle, que fué durante muchos años primer arpista en la Opera de París, tuvo también su hora de celebridad.

He aquí, entre los arpistas muertos, los más notables. Y ciertamente dejó muchos por citar. La mayor par-

te del arpa cromática, he podido comprobar las ventajas reales que ofrece el arpa de pedales.

Hay que agradecer a los compositores franceses, ingleses e italianos el que hayan escrito mucho para nuestro instrumento, y deseo vivamente que los compositores españoles quieran interesarse, en lo futuro, por el arpa, que bien merece que se la coloque en el rango de los instrumentos solistas.

L. BOSCH Y PAGÉS,
Profesora en los Conservatorios de Ginebra y Lausana.

POR LOS DIRECTORES DE BANDAS CIVILES

Hacia el triunfo de una gran idea

Al sólo anuncio de que se trabaja intensa y eficazmente por la creación del Cuerpo de Directores de Bandas provinciales y municipales, han solicitado prestar la adhesión y colaboración precisa muchos Directores.

Efectivamente, se desea que al aprobarse los futuros presupuestos sea ya un hecho la gran idea que unirá a todos los Directores de bandas civiles en un cuerpo que dignificará a la clase y será base de bienestar y progreso cultural del mismo.

Para aquellos que no saben qué es lo que se pretende con la creación del Cuerpo de Directores de bandas municipales y provinciales, el competente y eminente Director de la Banda municipal de Guadalajara publicará en RITMO un extracto de las bases del Estatuto que elaborarán y aprobarán los mismos Directores.

Las ventajas a conseguir serán mayores cuanto mayor sea el número de adherentes a la idea, por lo cual se precisa que todos, absolutamente todos, los Directores de Bandas Civiles remitan el boletín que se inserta a continuación.

Cada Director que ya haya mandado su adhesión debe conseguir la de sus amigos. Es el medio más práctico y más rápido.

A los directores de Bandas municipales y provinciales

RITMO, al objeto de ser portador ante los Poderes Públicos de las aspiraciones de los ciudadanos que en los pueblos y en las provincias vienen realizando al frente de las agrupaciones musicales locales una labor altamente cultural, solicita de todos los directores de Bandas remitan a la delegación de RITMO, Juan Bravo, 77, el siguiente boletín de adhesión debidamente cumplimentado con su firma.

D. _____ director de la Banda _____ de _____ provincia de _____ se adhiere a la idea de RITMO de solicitar del Estado *la Creación del Cuerpo Nacional de Directores de Bandas municipales y provinciales* con aquellas bases que se acuerden en su día en la Asamblea general que a este efecto se convoque.

Asimismo el que suscribe propone a D. _____ director de la Banda _____ de _____ para formar parte del Comité asesor.

NOTA.—Todos los señores directores podrán dirigir a RITMO las peticiones que consideren deben incorporarse en las que constituyan las bases del Reglamento del *Cuerpo Nacional de directores de Bandas municipales y provinciales*.

El Comité asesor será constituido por siete señores profesores de los que obtengan más votos.

El porvenir de la música española

**“La música en la vida profesional”.
Conciertos y crítica. —El Conservatorio Nacional de Música. —Se hace preciso un local adecuado. La Princesa sólo sirve para la Escuela de Declamación que debe crearse.—Necesidad y conveniencia de separar la Música de la Declamación.—¿Por qué no vuelve el Conservatorio a su antiguo local?**

Al tratar el Sr. Subirá en su ponencia de “La música en la vida profesional” distingue tres aspectos principales: la enseñanza, los conciertos y la crítica.

Nosotros alteraremos el orden para dejar en último término la enseñanza, que es el tema en que más nos interesa insistir.

* * *

Respecto a los concertistas, tanto individuales como colectivos, el señor Subirá resume sus aspiraciones en la siguiente conclusión: “Cuiden los concertistas el gusto en los programas y el esmero en las interpretaciones.”

Creemos que, en efecto, debe dedicarse una mayor atención a la confección de los programas de lo que se hace corrientemente. En especial las grandes orquestas sinfónicas, legítimo orgullo de nuestro suelo, debieran seguir en cada serie de conciertos un plan preconcebido y coordinado que diese a sus campañas una orientación realmente artística.

Iniciada la protección oficial a las entidades orquestales, que es de desear vayan cada día en aumento, se convierte en deber por parte de aquéllas el cooperar con todo entusiasmo a que la afición y el buen gusto del público se difundan. Precisamente la base para el equitativo reparto de la subvención oficial debía ser la labor realizada por cada orquesta durante el año último.

* * *

Con referencia a los críticos, tanto de la Prensa diaria como de revistas profesionales, cree el señor Subirá que deben evitar toda intransigencia de partidismo o escuela, y aún más, todo favoritismo personalista, que extravíen la opinión y enturbien el juicio. Con toda claridad concreta su criterio en la conclusión correspondiente: “Practiquen los críticos una labor ecuáni-

me y objetiva, libre de toda perniciosa política musical.”

* * *

Según el Sr. Subirá, deben procurarse como medios favorables a la enseñanza dar el mayor espíritu posible a las materias que se estudian en el Conservatorio, huyendo del mero mecanismo, y multiplicar el número de Conservatorios, “si hay personal preparado”. Nos parecen muy bien ambas aspiraciones: pero conviene condicionarlas, ya que en la realidad una de ellas, lejos de reportar un beneficio, se ha convertido en un abuso burocrático perjudicial.

* * *

Poco propicia fué la Dictadura para nuestro Conservatorio Nacional —nombre que oficialmente se le debe aplicar ahora—. Desde que el antiguo teatro Real fué declarado ruinoso el Conservatorio fué desahuciado de aquel edificio, y desde entonces se halla sin local apropiado para cumplir su fin. Hubo que acudir en un principio a la amabilidad privada —casa Aeolian, Casa Campos, etc.— para que acogiesen clases enteras, y otros profesores dieron la clase oficial en su propio domicilio. Han pasado varios años de constantes quejas —varias veces nosotros mismos y otros compañeros de Prensa hemos hecho campaña en los periódicos— y la situación no ha mejorado apenas. Sigue recluido el Conservatorio en un piso segundo en la calle Pontejos, modelo del local sucio y destartado, y rodeado de casas de huéspedes en los demás pisos. ¡No es demasiado honor para la Escuela Nacional de Música!

Al morir doña María Guerrero, la Casa del Pueblo abogó públicamente por que se perpetuase su memoria y el Estado adquiriese el teatro de la Princesa. La idea nos pareció magnífica y la apoyamos desde las columnas del *Heraldo*. Pero ya entonces expusimos nuestro criterio, que hoy brindamos al actual ministro de Instrucción Pública, en la esperanza de que nuestras razones hallen el eco que no han conseguido hasta ahora.

La Música y la Declaración, más que mudas, se hallan superpuestas en el actual Conservatorio, con un desequilibrio manifiesto y una confusión evidente. De los 35 profesores

que en la actualidad integran el Claustro sólo cinco son de Declamación. Los 30 restantes, más los 17 profesores supernumerarios, pertenecen a la sección de Música. Mas se da el caso peregrino de que todos ellos forman parte del Claustro para entender de todas las materias, y así los votos de los músicos deciden un concurso para una plaza de Declamación práctica y los de los profesores de esgrima, declamación e indumentaria se computan para una cátedra de violín o para la de composición, como sucedió en el caso del maestro Vives.

La misma desproporción existe en el número de alumnos. En el curso 1928-1929 (último cuya Memoria se ha publicado) hubo en la sección de Música 7.451 inscripciones de matrícula y en la de Declamación, 79. Hubo en Música un total de 1.304 alumnos oficiales y 5.021 libres y en la de Declamación, 24 oficiales y 2 libres.

Basta ojear estas cifras para comprender que la Declamación lleva una vida precaria dentro del Conservatorio y que, sin duda por estar unida a la Música, no ha logrado adquirir su enseñanza todo el desarrollo y desenvolvimiento que sería de desear en bien del teatro español. Mas se da el terrible contrasentido de que esta sección insignificante, comparada con la de Música, es la única que, por un error de la Dictadura, salió beneficiada en perjuicio de las enseñanzas musicales. La Princesa es un local magnífico para escuela de Declamación; pero absolutamente inadecuado e incapaz para Conservatorio Nacional de Música. Lo dijimos al ser adquirido por el Estado, y prueba de que estábamos en lo cierto, es que sólo han podido habilitarse dos o tres clases y la biblioteca; pero el Conservatorio sigue en Pontejos, sin haber resuelto su problema de local.

Lo que entonces propusimos y hoy sometemos al claro y sereno juicio de D. Marcelino Domingo es la conveniencia de separar la Música de la Declamación. Ya que se posee un teatro en excelentes condiciones, créese en él la Escuela Nacional de Declamación, a la cual se puede dar gran impulso llamando a su seno literatos, autores, actores y críticos, mediante los oportunos concursos u oposiciones. Sería una base magnífica para llegar al teatro oficial, como sucede en casi todos los países de Europa. Disponiendo, como se dispone, de local y de un núcleo de profesores, el

independizar la Declamación de la Música no es problema difícil ni costoso y puede realizarse con poco esfuerzo y en breve plazo. Y a la vez, como necesidad urgente y sin relación alguna con lo que proponemos, hay que dotar al Conservatorio de Música de un local adecuado, digno y capaz. No se puede esperar a que se construya en la Ciudad Universitaria, siguiendo en la vergonzosa forma actual. Quizá fuese una solución volverlo a instalar en el antiguo teatro Real, donde ya no es necesario el local

que el Conservatorio ocupaba para ser destinado, según proyecto, a dependencias de la exreal familia. Si antaño había sido suficiente, hoy ha de haber más, toda vez que el teatro nacional de la Opera no precisa de grandes salones para servicio de unos reyes que ya no tenemos.

Y como el artículo se va haciendo largo dejaremos para el próximo lo relativo a Conservatorios provinciales, tema también de gran interés para el ministro de Instrucción Pública.

JOSÉ FORNS.

Músicos españoles

José Melchor Gomis Colomer

(1793-1836)

Entre los valores artístico-musicales de que puede preciarse el suelo hispano, es digno de especial mención el de José Melchor Gomis Colomer, tal vez desconocido para muchos, no obstante ser autor del popular Himno de Riego.

Nació nuestro biografiado en Onteniente el año 1793, destacándose por su natural instinto musical ya desde niño al formar parte del Coro de la Catedral de Valencia, llegando a ser nombrado, dadas sus peculiares dotes artísticas, profesor de canto de la citada iglesia a los dieciséis años, a instancias de su maestro entonces el monje Pons, misión que desempeñó hasta el fallecimiento de éste, siendo la música litúrgica la que fué objeto preferente de cultivo por parte también de nuestro ilustre biografiado hasta 1814, en que obtuvo la plaza de músico mayor de la banda del 2.º regimiento de Artillería, cambiando de derrotero luego para dedicarse al género de zarzuela, al trasladarse en 1817 a la Villa y Corte. Tras no pocos esfuerzos logró que se pusiera en escena su obra "La aldeana", que tuvo buena acogida, acogida que se tradujo también en algo positivo para su autor, ya que le valió la dirección de la banda de Alabarderos.

Considerado por la índole de sus ideas políticas, en nada acorde con las propicias al régimen de aquella época, se vió obligado a salir de su nación, trasladándose Gomis a la capital de Francia, donde halló la protección de Rossini, que de poco le sirvió, pues no logró que fuera en modo alguno aceptada su pro-

ducción artística, debido a lo cual trató de probar mejor suerte, decidiéndose a trasladarse a Londres, en donde tuvo buena acogida, dando a conocer sus poemas para coro y orquesta "Invierno y Primavera", y otras obras de género español.

Volvió nuevamente Gomis a París, y rodeado de otra aureola diferente de cuando por vez primera había ido, pero la suerte le fué allí poco favorable entonces también, viéndose envuelto en un litigio a consecuencia de exigencias por parte de los artistas que iban a interpretar una ópera suya, y las que motivaron, tras una serie de disputas, el negarse el director del teatro a que la obra se pusiese en escena. Gomis ganó la cuestión y fué indemnizado, pero salió perdiendo de todos modos, y si precaria era su situación cuando fué a París, por primera vez, precaria lo era ahora, donde gracias a la enseñanza pudo ir haciendo frente a sus propias necesidades.

Entre sus obras teatrales merece citarse "El diablo en Sevilla", ópera que fué estrenada en París el año 1831, y cuyo éxito fué sólo relativo allí: la crítica fué desfavorable para la obra en general, peovertura, que pasó al repertorio de ésta algunos números, como la óvertura, que pasó al repertorio de conciertos. La ópera citada fué representada en España como zarzuela. En 1833, y también en París, se estrenó "El aparecido", que tuvo mejor acogida, haciéndose populares un dúo y una canción cómica. Posteriormente fué puesta en

escena su mejor obra teatral, "Le Portefaix", obra compuesta sobre un libro de Scribe y publicada por cuenta de un editor en vista del éxito obtenido, comprometiéndose también entonces el director de la Real Academia de Música a estrenarle dos óperas más, lo cual nuestro biografiado no llegó a ver, pues en 1836, y cuando escribía la partitura de "El Conde don Julián", dejó de existir a consecuencia de una pertinaz dolencia que venía lentamente quebrantando más y más su salud.

De sus obras póstumas, ninguna llegó a ponerse en escena, pues si bien el maestro Arrieta intentó que en Madrid se diese a conocer alguna, interpretándose en el Conservatorio la canción "El Chaco Moreno" y una original cantata, tuvo que desistir de sus propósitos al no hallar eco en la opinión.

En Gomis es de admirar su tenacidad, pues aparte la época tan inadecuada para cultivar el Arte, a causa de los disturbios políticos, la serie de circunstancias, en su mayor parte adversas, y en continua lucha con su organismo físico, a consecuencia de la enfermedad que arrebató su existencia, Gomis laboró siempre por el Arte en toda la medida de sus fuerzas, y apenas si compensado, pues para que nada faltara llegó a dudarse de que fuera el autor del Himno de Riego, atribuyéndose a José de Reart por unos y por otros a un ayudante del insigne caudillo, tomando tal vez al autor de la letra por el autor de la música, pues Evaristo San Miguel, que era el ayudante a la sazón del héroe de las Cabezas de San Juan (como popularmente a Riego se llamaba), fué quien puso letra a aquel himno bélico, bandera después de la causa liberal. Gomis, ausente de su patria, no quiso o no pudo entonces hacer valer su derecho, pero hubo quien saliese a su defensa, pues Barbieri hizo constar su protesta con irrefutables bases. Del Himno de Riego solamente se hizo una edición, en que Gomis figura como autor, que es la publicada en el año 1822 en Valencia, incluido en una serie de "Cantos Patrióticos", hoy de difícil adquisición para el curioso investigador.

En las páginas de la historia del arte musical español tendrá siempre Gomis una a él dedicada, pues dejando a un lado su producción artística, más o menos discutida y para muchos ignorada, su verdadera abnegación por el Arte a través

de una continuidad de vicisitudes de diferente índole es ya de por sí preciada ejecutoria, ejecutoria de abnegación, de la cual así en la esfera del Arte como en las demás

tantos ejemplos tenemos entre los hijos de nuestra tan amada patria.

AUGUSTO BÁRCENA.

Eugenio Ysaye

Con Eugenio Ysaye, que acaba de morir en Bruselas, desaparece una gran figura de dimensión histórica. Un gran artista como Ysaye, cuya vida fué larga de tres cuartos de siglo, tendría, ya sólo por eso, semejante categoría. Pero Ysaye tenía una significación especial dentro de la música de cámara moderna, que no es muy conocida entre sus admiradores, los cuales se limitaban, a lo menos en España, donde estuvo en diferentes ocasiones, a gozar de su deliciosa calidad de sonido, de su arco ancho y flexible, de su expresivo rubato y de la calidez y dramatismo de su expresión.

Frente a Joachim, que murió hace veinticinco años, y que era el último gran representante de la escuela germánica del violín, Ysaye representaba el lado francobelga en este arte. La gran escuela germánica se entronca directamente con los primeros maestros italianos, desde Corelli a Pugnani, y ha heredado su sobriedad, su severidad de estilo, que considera como su tesoro tradicional, en fin, cierta rigidez de procedimientos y de expresión a los que se opone la escuela francobelga, la cual busca su origen en Paganini, tras de quien las innovaciones en el tecnicismo y la amplitud de criterio propia del Romanticismo son sus principales distintivos.

Dos obras modernas de capi al importancia en la música actual, y en las que se apoya la mejor parte de ella, nacieron bajo el estímulo de la técnica de Ysaye y del singular encanto de su estilo y de su juego. Una fué la Sonata para piano y violín de César Franck. La otra fué el Cuarteto de Debussy. La dedicataria que Franck ofreció a Ysaye de la primera, y la de Debussy al cuarteto integrado por Ysaye, Crickboom, Van Hout y Jacob lo testifican. Mas la mejor evidencia radica en la interna convicción de quienes, conociendo bien esas obras, hayan oído suficientemente a Ysaye y admirado su inimitable estilo, lleno de sugestión y de encanto.

Este era un producto de su sen-

sibilidad, ya que técnicamente Ysaye había experimentado todas las enseñanzas. Nacido en Lieja, ciudad a mitad de camino entre París y Berlín, recibió su primera instrucción de su padre, que era violinista y director de la orquesta local. Massart y Dupuis completaron su educación musical en el Conservatorio liejés, y segundo premio de violín a los nueve años, prosiguió su perfeccionamiento con Wienawsky, en Bruselas, y con Vieuxtemps, en París; pero, sobre todo, con el casi liejés Huberto Leonard.

A los veintiún años, Ysaye, que había dado conciertos en Aquisgrán, la puerta de Alemania, y en Colonia, la primera gran ciudad que se halla en el camino de Berlín, cambia de paisaje y decide instalarse en al capital del Imperio. En Berlín ingresa en una de esas grandes orquestas que tocan en sus enormes cervecerías con tanto escrúpulo y primor como en las más formales salas de conciertos. Dos discípulos suyos de la clase de Leonard le acompañan: César Thomson y Ovidio Musin. Entre los hermanos en idioma que Ysaye y su hermano Theo encuentran en Berlín se hallaba un joven uruguayo, de familia francesa, Jules Laforgue, que desempeñaba el cargo de lector cerca de la emperatriz Augusta.

Eugenio Ysaye contaba entonces veintidós o veintitrés años. Su hermano Teófilo, que estudiaba el piano con Kullak, tenía sólo diez y seis. Laforgue, intermedio entre ambos, pero añado de carácter, hizo mayor amistad con Theo, que fué su mentor en música, mientras que Ysaye era para ambos un motivo de admiración profunda por su arte en el violín y aun como director de la orquesta Bilse, la que acompañaba en la cervecería a las opulentas libaciones de los melómanos. Un crítico musical que durante algunos años colaboró en "Le Temps", Teodoro Lindenlaub, tras de la muerte de nuestro querido Pierre Lalo, conoció a Laforgue y a los hermanos Ysaye, y ha dejado interesantes recuerdos de esa

amistad de artistas en una época en la que Alemania se encontraba en pleno período de desarrollo.

En 1883, Ysaye abandona Berlín y se instala en París. Se había asociado con Antón Rubinstein y se hacía oír como concertista. Más tarde Busoni y Pugno, su propio hermano, fueron sus colaboradores. La Sociedad Filarmónica de Madrid oyó en su curso de 1903-4 a Ysaye con Pugno. En 1906 y en 1915, Ysaye volvió a la prestigiosa entidad, la última vez acompañado por Theo, que iba a morir tres años después.

En esta última fecha, Ysaye pasaba por momentos trágicos. Eran los primeros años de guerra, y el gran artista, que se había construido una finca en Zoute, cerca de la frontera holandesa, la vió invadida por los alemanes. Logró salvar sus violines, y en una embarcación pesquera llegó a Dunkerque, de donde se trasladó a Inglaterra. Allí vivió dos años, marchando a los Estados Unidos después de los conciertos dados en Madrid con Theo. En 1917 se le ofrece allí la dirección de la Orquesta Sinfónica de Cincinnati, y Eugenio, que había fundado en 1895 en Bruselas una famosa sociedad de conciertos que lleva su nombre, vuelve a asumir su condición de director durante cuatro años. Firmado el armisticio, Ysaye regresa a Bruselas, pero hasta 1924 no le es posible reanudar las sesiones de los Concursos Ysaye. Al mismo tiempo reingresa en el Conservatorio, en cuya cátedra de enseñanza superior de violín había sucedido en 1896 al húngaro Jenő Hubay, y de la que había dimitido, trasmitiéndola a su colega Thomson, para dedicarse a la vida activa de concertista, oficio que por sus prolongadas ausencias disgustaba al entonces director del Conservatorio bruselés, el célebre Gevaert, tan cumplidor en su cometido y tan aficionado a que lo cumplieren los demás, que se cuenta que hizo volver desde San Petersburgo al violonchelista Servais para que tocara un "solo" de "viola de gamba" en una de las "Pasiones" de J. S. Bach.

Entre los discípulos de Ysaye se cuentan Thibaud, Enesco y Chemet. Alguno de ellos le supera, quizá en punto a técnica, porque, como se ha dicho de él, sugería con su arte más de lo que en realidad conseguía. Su verdadera fuerza consistió en la sugestión de su personalidad, en la originalidad y "carácter" de su juego, tan rico en matices y tan

pródigo en atractivos que sus interpretaciones eran únicas, mientras que sin enriquecer realmente la técnica del violín, suscitaban en los compositores el deseo de aventurarse por caminos vírgenes. En este sentido, la influencia de Ysaye sobre Franck está generalmente reconocida, y la de su famoso cuarteto se ha extendido por Francia e Inglaterra, principalmente, a más de su propio país, que cuenta con magníficas agrupaciones de esta índole. Por otra parte, el haber incitado a Debussy a la composición de su única obra de esta clase ha contribuido poderosamente a la evolución de la música cuartetística moderna, para la cual el Cuarteto de Debussy es el comienzo de una nueva época.

En 1924 había quedado viudo. Su esposa era hija del general Bourdan de Courtrai, y tuvo de ella varios hijos músicos también como Ysaye. En 1927 se volvió a casar con una joven norteamericana, que era discípula suya. Su felicidad fué corta, pues en 1929 Eugenio Ysaye fué amputado de una pierna. Des-

de entonces su salud pasó por fuertes alternativas. En sus mejores momentos volvía su característico buen humor y una jovialidad que animaba a su enorme masa corporal. Muchas de sus bromas son famosas entre los músicos de su momento; la más atrevida de ellas consistió, según me cuenta, en haber llevado un día a César Franck, valido de engaños, a que presenciase una función en Folies-Bergères. Franck, dice un cronista, no vió más que serafines allí donde sólo había diablesas.

Durante su larga carrera, Ysaye fué un constante propagador de la música nueva. Gran número de los compositores más famosos hoy deben su celebridad a las interpretaciones de Ysaye, como violinista tanto como director de orquesta. Al final de su vida se quejaba de la decadencia de la técnica del violín, y pedía a sus santos la vuelta de un nuevo Franck, capaz de hacer marchar a la música dentro de los caminos de la belleza.

ADOLFO SALAZAR.

Nuestra portada

El «Cuarteto Rafael»

Damos hoy, en la primera página de RITMO, la fotografía de una de esas agrupaciones de importancia capital para el desarrollo y difusión de nuestra música contemporánea de Cámara, que surgen de tiempo en tiempo como un milagro en el discutido ambiente artístico madrileño. El «Cuarteto Rafael», integrado por valiosos elementos de la «Orquesta Filarmónica», fundada por Pérez Casas —otra agrupación de inestimable mérito—, le constituyen cuatro artistas beneméritos, unidos por una férrea disciplina basada en el trabajo y el estudio, sin cuyas virtudes no es posible alcanzar la perfección en las agrupaciones de conjunto. Ya el he-

cho de agruparse cuatro artistas con objeto de cultivar en serio un género de la elevación del cuarteto de arco —la manifestación más elevada del arte musical—, supone una dosis de abnegación y un entusiasmo rarísimo entre nosotros, curtidos por toda clase de chapucerías de ejecución y de interpretación, puesto que en contadas ocasiones —esta es la verdad— oímos música ejecutada e interpretada con su perfección y su arte.

El «Cuarteto Rafael», compuesto de Rafael Martínez, primer violín; Luis Antón y Sáez de la Mota, segundo violín; Faustino M.^a Iglesia, viola, y Juan Gibert, violonchelo, es sin duda una de las mejores agrupaciones de

cámara que se han fundado en Madrid; así lo ha reconocido unánimemente la crítica y los aficionados más inteligentes.

Su primera audición en la Sociedad Filarmónica constituye una revelación, confirmada más tarde en sucesivos conciertos en la misma Sociedad, en el Ateneo, en la Residencia de Estudiantes, en la sala del Hotel Ritz, con la nota, generosa y simpática, de incluir en todos sus programas obras de autores españoles —en considerable cantidad— de las más opuestas tendencias y estilos y, en general, predominando los compositores jóvenes.

Arriaga, Chapí, Turina, Del Campo, Bacarisse, Halffter (R.), Salazar, Bautista, figuran el lado de los grandes clásicos y de los modernos Debussy, Ravel, Strawinsky, Gossens, Malipiero y otros de las más avanzadas tendencias obtienen en el «Cuarteto Rafael» una interpretación selecta del más sano refinamiento artístico.

Oír al «Cuarteto Rafael» es una pura delicia. La calidad de su sonido, afinación, homogeneidad en el conjunto, buen gusto, sentido del matiz, cuadratura rítmica, técnica necesaria para vencer las dificultades de ejecución, constituyen, en síntesis, aquellas cualidades precisas en una agrupación de este género para dar la impresión de una ejecución artística perfecta. La aparición del «Cuarteto Rafael» en nuestro panorama artístico ha constituido un verdadero acontecimiento musical. RITMO se complace en dedicar a los cuatro insignes artistas estas líneas, impregnadas de admiración y cordialidad.

La revista RITMO acoge con las mayores simpatías la idea lanzada por el Boletín Musical, de Córdoba, sobre la organización de una Liga para la Protección del Arte Lírico Nacional y no tenemos que consignar con cuánto entusiasmo veríamos realizado tan interesante proyecto.



Exclusiva Empresa de Anuncios en esta Revista

Gerente: D. Félix Armero

MAYOR, 6 Y 8, PRAL.- MADRID

Apartado 12 345

Teléfono 12369

INTERVIEWS DE «RITMO»

El Maestro Lamotte

Sin duda uno de los valores más destacados de la actual escuela catalana es el maestro *D. Juan Lamotte de Grignon*, a quien Barcelona rinde perennemente el homenaje de su admiración más férvida.

Lamotte de Grignon, el músico insigne, el compositor inspirado y el director entusiasta, ha sabido labrarse, al través de una vida laboriosa como pocas, el pedestal de la consideración más acendrada.

No son patrimonio sólo del músico las cualidades que adornan a tan esclarecido ciudadano. Al par de ellas caminan en la ejecutoria del varón preclaro un sin fin de complementarias virtudes que contribuyeron en mucho a enaltecerle y proclamarle.

Lamotte, como tantos otros ilustres, se encumbró por su sólo esfuerzo. Yo le conocí en el aula de la "Escuela Municipal de Música" de Barcelona.

Asistí como alumno a su cátedra de "solfeo y teoría" cuando en la lejanía pretérita ¡claro está! de aquellos años, luchaba con la inquietud de la gloria.

Adscrito como miembro propulsor de las actividades de la desaparecida "Asociación Musical de Barcelona", iniciábase en el cultivo de la "peñola" y de la batuta cabe a una orquesta mixta profesional y "amateur" que le adiestraba en la interpretación de las partituras ajenas, a la vez que le descubría las entrañas sonoras de las propias.

Organizó series de dilectos conciertos en diversos teatros y salas de la capital. Ya por entonces la sugestión de su melena incierta y el gesto arrojante de su estética personal, extraían de la bien disciplinada falange los matices precisos a la buena ejecución de los conjuntos.

Oratorios... sinfonías... conciertos... poemas... suites, ¡qué sé yo!..., toda la gama del arsenal orquestal, se vieron traducidos al lenguaje adecuado bajo la égida del gran músico que comento.

Al escaecer la "Asociación Musical", diósele forma a la colectividad, amparándola bajo el rumboso título de "Orquesta Sinfónica de Barcelona".

Hubo menester de remover la composición de ella, recabando el concurso de gente más docta y capaz. El trabajo era más serio y la exigencia requería ornamentos de más "clase".

Las gestas de la "Orquesta Sinfónica de Barcelona" están —por aún recientes— en la memoria de todos. No voy a recordar ni las audiciones en provincias ni la labor dilatadísima de aquellas "matinés" líricas en la céntrica bombonera de Eldorado. Unas y otro pasarán a la posteridad.

Pero bueno será traer a la memoria pública el beneficio que de ellas dedujo la música sinfónica española.

Lamotte de Grignon, catalán profundo de raíces, si bien amplio de horizontes ideales, cobijó y dió amparo a la moderna juventud. Descubrió valores ciertamente desconocidos. Desempolvó reliquias que el recuerdo había olvidado. Impulsó toda manifestación hispana. Y la amplió en un sentido magnánimo de iberismo.

Puso las brasas al fuego musical del patriotismo con certera visión de las posibilidades nacionales.

Cuando todavía el eco de nuestra música sería no se percibía sino tímidamente en otras latitudes próceres del solar materno, *Lamotte*, con genial gallardía, sostuvo enhiesto el pabellón radial.

Aún... al cabo de los años, cargado de lauros... ahito de preocupaciones cotidianas, verifica anualmente en el escenario del Teatro del Liceo una sesión que dedica por completo a nuestros músicos... y que viene a constituir un rito... un homenaje sentido y devoto... un himno de esperanza y de ilusión mucho más real y efectivo que la publicación de gacetillas ditirámicas... que la otorgación periódica de "bombos" mutuos, prodigada con pueril insistencia de vez en cuando.

Lamotte de Grignon fué exaltado por imposición popular al regentado de la Banda Municipal de Barcelona. No me place ocultar que por parte del elemento "oficial" hubo oposición.

Lamotte no había dirigido nunca una Banda. No conocía práctica-

mente —tal vez— ningún "pito". No compusiera ningún pasodoble ni arreglara zarzuela alguna... hasta entonces. No respondía, en suma, al patrón clásico de director de Banda.

El elemento "oficial" no repara en las condiciones artísticas y personales de sus "pretendientes". Por lo menos... de cara a la posibilidad... al porvenir.

Frío en sus juicios, el elemento "oficial" obra siempre sobre seguro. Prefiere una medianía cierta a la promesa de un valor seguro. Y no anda jamás preocupado en buscar al innovador enfrente del *consuetudinario*.

Bendito "elemento oficial". Si llega a triunfar él, hoy la Banda Municipal de Barcelona sería una buena Banda, ¡como tantas otras buenas Bandas!, como cualquiera de esas bonísimas Bandas que dirigen esos señores... tan sabios en dirigir Bandas *precisamente*; pero carecería del sello personal que le debe a *Lamotte* y que, a través de su temperamento, su cultura, su ciencia y su criterio, plasmó en el "sentir" del pueblo, infiltrándole, con la vocación del sacerdocio artístico, el gusto por las músicas selectas (dando a esta palabra un concepto de "particularidad"), si viéndole *de cada género* lo mejor, sin escamoteo tonto, pero con espíritu de guía.

Y para servirlo mejor, acopló el instrumental que él cree ennoblece la falange... ocupándose personalmente en ordenar las instrumentaciones requeridas.

Lamotte es un formidable trabajador. —¿Dije algo?

Parece como que la cosa no tenga importancia. Realmente no la tiene para quien sólo es "un burro de carga".

En las postrimerías de la Exposición pasada fuí a visitarle una noche de concierto en Bellas Artes (su despacho).

—¿Saben ustedes qué me sobrecogió?

—Un *esclavo* tirando líneas verticales por encima de una enorme partitura en la que el Maestro había escrito de *su puño* la parte de "cello" del concierto de Haydn.

Sólo había esa parte escrita. Es decir, sólo había escrito lo único que del concierto pudiera copiar cualquiera... lo que no había de cambiar con la transcripción.

El resto vendría más tarde y... no es de suponer que Lamotte copie "lo escrito" y se deje hacer "lo pensado".

Aquí viene a cuento la noticia que respecto a "trabajar" trae hoy la prensa.

"Se han reunido los rectores de las Universidades del Reino para ver de hallar forma humana y posible de hacer nacer en ciertos espíritus catedráticos el "entusiasmo" por el cumplimiento del deber... cosa que reclama la juventud de hoy, ansiosa de aprovechamiento."

Tras de esto, en una corporación de sabios —intervenida por el "elemento oficial..."—, un paso al moro y ensalzo a Lamotte por trabajador infatigable y entusiasta, a quien no vive el saber, la gloria y la comodidad para desarrollar las actividades más fecundas que un hombre despliega en beneficio propio... que redunda mayormente en el de su pueblo... su patria... su nación.

* * *

Lamotte de Grignon nació el 7 de julio de 1872 en Barcelona. A un hombre de su edad no se le "hiere" proclamándola. En cambio se le puede "acariciar" declarando que terminó el "bachillerato" en 1887.

Aunque hoy ya sabemos todos —grandes y chicos— que los músicos no son sólo músicos (al menos, los sobresalientes), no existe inconveniente en hacer resaltar que terminó el "bachillerato".

Pasando por alto la letanía consabida de sus aptitudes infantiles y de su aprovechamiento en los estudios, comienzo por indicar que en 1900 otro maestro venerable, docto y querido, Antonio Nicolau, otorgábele "el espaldarazo" como compositor.

Fué en un concierto dado en el Liceo. La obra que le iniciaba como compositor "de vuelo" era un poema sinfónico titulado "Medora".

La reputación suya culminó, emperc, en octubre de 1902, dirigiendo personalmente su oratorio "La Nit de Nadal", en el "Teatro Novedades".

Continuó produciendo composiciones, tales como *Reverie*, para cello y orquesta; 12 canciones catalanas para voz y piano. Otro tomo

que intituló *Violetas*; la ópera *Hesperia*, que se estrenó en el Liceo en 1907 y en el Real en 1909: *Hispanicas*, cuadros sinfónicos para gran orquesta, cuyo número "Andalucía" ha dado la vuelta al mundo; *Poema romántico*, igualmente para orquesta y voz de barítono, amén de las obligadas *Misas eucarísticas*: colección de cantos populares orquestados, motetes, más de 150 estudios líricos para canto y piano y un sin fin de transcripciones para Banda que le acreditan como a instrumentador formidable.

Lamotte es —musicalmente hablando— un caso de equilibrio ponderado. Como didacta, conoce el resorte de las "expansiones agresivas". Las ha transmitido a discípulos suyos "bien distantes": *Blancafort*, por ejemplo. Como artista, supo siempre mantenerse ajeno a "toda inquietud morbosa", atento a las inspiraciones de su ternura cordial. En todas palpita el hálito profundo de una sensibilidad estilizada, valorado por la corrección de una escritura sabia y moderna "sin pedantería".

Las luchas interiores de Lamotte... esas luchas que asaetan a todo artista nato, no trascendieron nunca a la superficie social empañadas con el "vaho" del desorden. Antes bien, penetraron suavemente el exterior con "la llamaradita insinuante del regodeo íntimo".

Cuestionario.

—¿Qué Bandas resaltan en Europa, Maestro?

—Las hay magníficas, cada cual en su esfera. Sin embargo, son más apreciadas las que han sido mayormente divulgadas.

Ahí tienes la de la *Guardia Republicana* de París, que se ha beneficiado —mercedamente— de la propaganda que su país se hace constantemente a sí mismo, desplazándola.

Si España "viera" lo interesante de "este aspecto", nuestras Bandas no cesarían de "proclamarse" por doquier. Pero aquí no opinamos como en otros países. Preferimos dejarlas, para exclusivo solaz y tormento íntimo, perjudicando la expansión.

—¿Qué le supiere la creación posible de conciertos sinfónicos para niños?

—Me sugiere una idea particular. He leído los programas que dan para ellos en Amsterdán (concertgebouw), el resultado del plebis-

cito logrado por *Scheeling* en los Estados Unidos... y alguna otra noticia referente a este propósito. Creo que es un gran medio para inducir a los hombres (que irán tras los niños) a que "regresen al hogar de la música música. ¡Tanto nos lanzamos por las "veredas especulativas" que para retornar "inútilmente fatigados" nos incumbe (en evitación del sonrojo) inventar una piadosa ficción! Bella, es cierto, esta de los niños.

Anecdotario.

Una vez —hace dos años— se clausuraba en *Frankfurt* la Exposición Internacional de Música. (No extrañes, lector, que comience "una vez". En Alemania se acostumbran a clausurar "una vez" las Exposiciones. Perdona).

La Banda Municipal de Barcelona participaba en el concierto de remisión.

Lamotte dispuso tocar, dirigiendo él, "La boda de Luis Alonso" y una "Sardana" (Nupcial) de su hijo Ricardo. El "D. Juan" de *Strauss* lo reservó para conducirlo su mismo autor.

Strauss empuñó la batuta ante un auditorio expectante.

La ejecución fué magnífica... la ovación, clamorosa.

Strauss, emocionado, abrazó... estrujó —mejor— a Lamotte y le dijo con pasmo:

—Pero, ¿dónde demonios ha metido usted a "las arpas", que ando loco buscándolas todo el rato?

* * *

Va para veinticinco años (¡tengo la monomanía de citar el tiempo!). Lamotte y su hijo (preciosa criatura entonces. Hoy excelente compositor y padre) fueron a la playa de *San Salvador* para alquilar una casita.

Entretuviéronse. Y se les escapó el único vehículo que comunicaba con "tierra firme".

No se apuraron, de momento.

Buscaron una fonda o un albergue.

Nada. Ni fonda... ni albergue.

La playa de *San Salvador* era en aquella época un puñado de casas solamente. Ni mercado, ni tiendas... ni confort.

La cosa se ponía mala.

De pronto el Maestro recuerda:

—Mira, Ricardo (su hijo), "ya está". Aquí vive la familia de *Rabentós* (entonces solista de cello de la Sinfónica y gran amigo de Lamotte).

te). Vamos a verles y les contamos lo que nos "pasa".

La madre de Rabentós los recibió encantada.

—Caramba, Maestro, ¡cuánto honor para mí esta visita!

—Verá usted, señora; nos ha pasado "esto". Y por "esto", me tomo la libertad de invitarnos nosotros mismos. ¡Usted se hará cargo!

—¡Quite usted, Maestro!..., quite usted. No sabe la alegría que me causa hospedarle.

Lo malo es que aquí ¡no hay nada! y tendrá que conformarse con lo que tenemos para cenar.

—Nada, señora, nada. A mí me gusta todo. "Todo lo como", excepto el *capipota*.

¡Tableau!

Capipota tenía la señora aquella noche.

R. GÁLVEZ BELLIDO.

Barcelona, octubre 1930.

Del momento musical

Grave, gravísima es la crisis por que atraviesa el mundo musical, en todos los aspectos y derivaciones relacionados con el divino Arte.

La arrolladora invasión de aparatos "mecánico-sonoros" determinará muy en breve, y el pavoroso conflicto viene a pasos agigantados, la negación definitiva del arte musical, humanamente considerado.

Nótese bien, cuanto mayor sea la producción de aparatos "mecánico-sonoros", más pronto desaparecerá el factor humano; es decir, el generador único y exclusivo de las creencias musicales, que son, al fin y al cabo, la base principalísima, la única que hay que utilizar para la construcción de la innumerable lista de aparatos "mecánicos" que, suplantando al profesional del arte musical, sumirán, definitivamente, en la más espantosa miseria a millones de seres humanos que al amparo del arte musical vivían honradamente y con dignidad.

La industria "mecánico-sonora", con sus innegables y maravillosos resultados, se encargará de plantear el temible problema del hambre, que inexorablemente acorralará y vencerá, desde luego, al infeliz artista que a la Música dedicó sus cariños e ilusiones, para labrarse un bienestar modesto, pero honrado.

El conflicto es demasiado serio y hay que acudir, por quien corresponda, a remediarlo enérgicamente.

En el mundo musical quedará, de no impedirlo con una Ley equitativa y humanitaria, planteada la huelga mundial, forzosa, de todos los seres que al arte musical se dedicaron.

A la vista tenemos unas bases, es decir, un proyecto de Estatuto para acudir, por todos los medios

legales, a la defensa de millares de músicos y sus familias, que las ciencias "mecánico-sonoras" condenan indefectiblemente a la muerte.

La defensa, como es natural, corre a cargo de la "Sociedad de Autores Españoles", a la cual deben prestar su adhesión todos los que del arte musical viven.

También cremos que las Asociaciones de maestros directores, pianistas, cantantes, profesores de orquesta, etc., etc., habrán tomado sus medidas para proteger la vida, no sólo del compositor de música, sino también del músico ejecutante.

¿Qué sería de la industria "mecánico-sonora" sin el factor musical humano?

¿Existiría aquélla? De ningún modo; y ahora en compensación a la existencia del "artefacto sonoro", gracias al hombre músico, ¡se le va a condenar a éste a la muerte!

Creemos que esto no podrá ser. Debe estudiarse seriamente este grave conflicto para hallar una fórmula que armonice equitativamente los intereses de ambos factores, el artístico-musical-humano, y por tanto divino, y el mecánico-industrial-sonoro.

Aboguemos todos por el avance de la ciencia y de la mecánica en todas sus manifestaciones, pero defendamos a la humanidad, que desaparecerá en manos de esa misma ciencia.

Es decir, que el hombre al crear un máquina, cualquiera que sea, se convierte en verdugo de sí mismo.

Es un suicida.

Un ejemplo:

En lo que a la música se refiere, véase el perjuicio enorme que ocasiona el dato siguiente:

Una orquesta de cincuenta profesores ejecuta una obra musical

que va a ser adaptada al disco o rollo "mecánico-sonoro"; perfectamente, ¡maravilloso!, ¡colosal! Indudablemente este es un triunfo indiscutible del siglo XX; no hay que dudarle; pero, ¿qué hacemos ahora del número incalculable de profesores de orquesta que se quedan en la miseria por la sola actuación, ante el aparato sonoro, de aquellos cincuenta profesores músicos que al defender su existencia, como es lógico, decretaron sin desearlo la muerte artística y por tanto material de muchos millares de músicos?

Visto el avance rapidísimo de este estado de cosas, creemos que no tardando mucho tiempo sobrarán toda clase de edificios destinados a espectáculos, en todas sus manifestaciones.

Día llegará, es decir, ya ha llegado, en que sin salir de nuestra habitación "oigamos" y "veamos" óperas, zarzuelas, conciertos, comedias, sermones, etc., etc., con todo el aparato de asistencia de espectadores y protagonistas a una producción artística o literaria, realizada allá, en las regiones etéreas, por nuestros "vecinos" los "imponderables martianos".

Bromas aparte, medítese acerca de lo que modestamente consignado queda sin ánimo, ni remotamente, de molestia para nadie, y resuélvase del modo más satisfactorio esta situación, para bien de todos y del simpático "mundo musical", en el cual inmerecidamente vive,

JOSÉ N. QUESADA.

Burgos, 1931.

Orbón en España

Después de sus éxitos de concertista y pedagogo en La Habana, ha regresado a España el ilustre pianista Benjamín Orbón.

Sus viajes anuales a la península no serán —como en Orbón es corriente— improductivos desde el punto de vista artístico y continuará laborando —como desde hace años lo viene haciendo en Cuba— por la música española y por sus autores más significados, propagando nuestro arte en sus dos aspectos de concertista y profesor.

Damos nuestra bienvenida al querido amigo y gran artista,

INFORMACION MUSICAL

ESPAÑA

MADRID

Premio Aeolian.

La acreditada Casa Aeolian regaló galantemente —ejemplo digno de imitarse por otras casas— al Conservatorio un magnífico piano para que, mediante un concurso entre alumnos premiados en el pasado curso, fuera adjudicado al alumno que, a juicio del jurado, lo mereciera. Dicho concurso se celebró en el Teatro de la Princesa, presentándose los jóvenes Martín Imaz y Teresa Alonso Posadas, que interpretaron la Sonata en *si* bemol de Chopin y el Estudio en forma de Vals de Saint-Saëns, discípulos, respectivamente, muy brillantes de los profesores Zarregla y Cubells.

El jurado por unanimidad concedió el piano objeto del interesante torneo artístico a la señorita Teresa Alonso Posadas. Entre los partidarios de los dos concursantes —condiscípulos en su mayor parte de los actuantes— se produjeron algunos incidentes característicos de la pasión juvenil, siendo acogido el fallo del jurado con aplausos por unos y protestas por los del otro bando.

La Srta. Alonso Posadas ha dado un recital en la Sala Aeolian —ofrecida gentilmente por sus dueños— en el que obtuvo un triunfo completo.

La Srta. Zancajo en Bellas Artes.

La Srta. Zancajo —discípula del maestro Guervós— ha dado un concierto muy interesante en la Sala del Círculo de Bellas Artes, interpretando un hermoso programa integrado por obras de Chopin y Turina, un brillante Allegro de Conciertos de su maestro y otras obras de autores clásicos y modernos, en las que demostró sus buenas cualidades técnicas y artísticas, siendo aplaudida con gran entusiasmo.

Elena Romero.

Esta distinguida pianista ha dado —en sesión íntima celebrada en la Sala Daniel— una interesante audición, interpretando obras de autores clásicos y modernos, entre los que figuraban los españoles Albé-

niz, Falla, Turina, Guervós y Halftiter, obteniendo expresivas felicitaciones de críticos y aficionados invitados por la casa Daniel.

Las cualidades artísticas de Elena Romero fueron admiradas por el auditorio y sus versiones —nada vulgares— se apreciaron en su justo valor.

Teatro Folklórico español. La Bolera.

A lo menos en España (no sabemos si en otra parte fuera de aquí) es nuevo —dice Adolfo Salazar en "El Sol"— el intento de los señores Power y Capo. La novedad principal a que aludo consiste en el hecho de suprimir la orquesta, reemplazándola por los coros, que exclusivamente son los intérpretes del tono lírico de la obra. Novedad principal, digo, porque además hay otra novedad dentro de las costumbres de nuestro teatro más o menos zarzuelesco, y está en el propósito de libretista y músico de ser sobrios, limpios de acción y de palabra, sin efectismo ni relleno ni exhibición de eso que en el oficio se llama "técnica".

Así expuesta en sus líneas sintéticas, esta obra de los señores Power y Capo puede parecer un poco descarnada para quienes van a buscar en el teatro la curva sensual y la magra rolliza. Breve, sucinta, podría serlo todavía más para inaugurar un género de teatro donde la brevedad concisa de la acción se desarrollase con una rapidez cinematográfica. De otro modo, aún parece demasiado cercana a la vieja zarzuela pecadora esta obra, tan lejos de ella en su intención. Más rapidez, mayor brevedad y un modo más preciso de ceñir el alma coral al episodio para que el coro fuese como el ambiente o fondo lírico sobre el que la acción resalte.

El intento no sólo aparece viable en "La Bolera", sino que se muestra ya a punto de realización casi perfecta. A mi juicio no hay sino apurar más todavía el propósito, sin temor de que lo que se obtenga pueda parecer excesivamente descarnado. Lo primero que se conseguirá con ello es mostrar bien a las claras su desvinculamiento del

teatro endémico; es decir, que no parezca ya, poco ni mucho, una zarzuela "a palo seco", donde se desarrollan con fino garbo y sencillo efecto números como el de la ronda de los cántaros que habrían sido agarradero de éxito máximo en nuestros zarzuelistas de trueno.

No habrá faltado alguno de ellos que, al ver el "romance" del señor Power, no haya querido encontrar en él un libro de zarzuela con todas sus consecuencias, y aun que le sepa a poco la parsimonia con que el señor Capo ha puesto una música coral discretamente ambientada y realizada con seguridad de mano. Mas conviene dejar al supuesto zarzuelista con su apetito, y confirmar que lo que los autores de anoche pretenden es "otra cosa" muy distinta.

Cuadros en los que se transcriba con fidelidad, y guardando su áspero aroma, la vida aldeana. Como música, la directa transcripción de la canción popular, rodeada de su natural armonización a voces solas. Acaso, algún instrumento rústico que, por excepción, mezcla su voz a las del pueblo. No parece que ese elemento musical exija otra cosa. Mas desde luego es un procedimiento de excepción, y la ausencia de la orquesta, si evita proclividades temerosas, necesita otras compensaciones. Se ha hablado mucho de la intervención del coro en el teatro lírico. En éste, más que el protagonista que para sus obras querían los rusos, es la conciencia profunda del pueblo, cuya acción se muestra en el escenario: voz del alma popular y color de paisaje sentimental.

El intento ayer mostrado surtirá todo el efecto que puede esperarse de él tan pronto se confirme en nuevas obras. Como primer ensayo no pudo resultar más conseguido y de un éxito más lisonjero, no sólo por lo que a su excelente acogida se refiere, sino por lo que pudo enseñar a sus propios autores. Es un intento de alto porte, de sana intención y de noble factura. De él pueden salir muchas cosas: préstesele oído atento.

La interpretación fué decorosa por parte de los cómicos, y muy notable por parte de los aficionados coristas, que cantaron excelentemente, concertados por el maestro Capo, autor de la música que

cantaban. Las señoras Solano y Leyva y los señores Vargas, Quiñón, Navarro y De Diego interpretaron los principales papeles.—S.

BARCELONA

Un homenaje a D. Juan Mestres Calvet.

Los amigos y admiradores del famoso empresario del teatro del Liceo, de Barcelona, han ideado una forma de homenaje a su meritísima labor, que contrasta con la habitual penuria de procedimientos, para demostrar la admiración o el agradecimiento de los aficionados. El homenaje ha consistido en un espléndido álbum en hojas de pergamino artísticamente decoradas en las que estampan su opinión sobre la obra de D. Juan Mestres todos aquellos que han colaborado con él, o simplemente que han tenido ocasión de gozar del fruto de sus iniciativas. En un momento en que la capital de la República se ve privada de un teatro lírico oficial y cuando la vida musical madrileña parece a punto de caer en la peor decadencia, es ocasión de subrayar la influencia, tan beneficiosa para la cultura del público catalán, que el señor Mestres ha ejercido desde su dirección del teatro del Liceo. Madrid tiene mucho que aprender en este sentido de la capital catalana, donde los hombres de la más variada cultura alientan y protegen el arte musical y poseen un teatro de ópera que figura entre los más notables del mundo entero. Al mencionar tan sólo los nombres de las personalidades que figuran en ese álbum (del que se ha hecho una bella reproducción, que conserva los autógrafos) quisiéramos llamar otra vez la atención de nuestros gobernantes, quienes, en sus recientes declaraciones, han hablado de artes plásticas y de teatro en general, sin tener una sola palabra para el teatro lírico y para la música en su más elevada manifestación.

Una sola, entre esas opiniones, transcribiremos: es la de Manuel de Falla, que encabeza el libro, y que dice así, en su brevedad tan elocuente: "Sin la labor artística de D. Juan Mestres, como director del Liceo, España no poseería un teatro lírico que la representara dignamente." A continuación se encuentran los nombres siguientes: Ricardo Strauss, Sigfried Wágner, Joaquín Turina, Conrado del Camaco, Francisco Viñas, Amadeo Vi-

ves, Salvador Alarma, P. Corominas, J. Guridi, A. Glazunof, Salgado, A. de Ferrater, Soldevilla Grau, Rodés, Eugen Szenkar, Max Hofmuller, Fritz Busch. Clemens von Francken Stein, Ludwig Hoerth, Leopold Sachs, profesor Furnau, Clemens Kraus, Bruno Walter, E. Morera, E. Fernández Arbós, F. Peris Mencheta, S. y J. Alvarez Quintero, T. Borrás, J. Fornas, Otto Erhardt, Adrián Gual, Ernesto Halffter, C. Aunós, Emil Cooper, Marcos Jesús Bertrán, F. Sievers, J. León, Max von Schillings, Karl Holz, J. Pich, A. Cardunets, Franck Marshall, J. Lamote de Crignon, Serge de Diaghilef, José Escofet, Fedor Chaliapin, Schneiderhan, D. Mas y Serracant, Adolfo Salazar, Luis Paris, Joaquín Pena, C. Cap-

devila, Jaime Pahissa, Ricardo Villa, C. Gelabert, J. Borrás de Paláu, Xavier Gols, Antonio F. Bordas, B. Samper, Joan Llongueras, P. Mascagni, A. Marqués, G. Razigade, M. Valdepere, E. Lassala, Eusebio Díaz, M. Steiman, Eduardo L. Chavarri, Camilo de Sauer, J. París Salado, J. de Arquer, A. Aunós, Inocencio Haedo, Serge Koussewitzky, J. Nogués Pon, Rogelio del Villar, Ribera-Rovira, B. de Viver, Otto y Andree Mertens, E. Bessel, Pritice A. Zeseteli, Eusebio Aniel, Clemente Lozano, Joan Balcells, Holly of Walles, Franco Paolantonio, Juan Vidal Salvé, Alberto Wolff, Rosina Storchio, Pedro Rosselló, Facundo de la Viña, F. Pérez Dolz, N. Artciboucheff, Arturo Lucon, Ruperto López.

MUNDO MUSICAL

* Recientemente se estrenó en la Gran Opera de París un ballet en dos actos, argumento de Abel Hermant, música de Albert Roussel y coreografía de Serge Lifar. El nuevo ballet, titulado *Bacchus et Ariane*, ha sido acogido con vivísima simpatía. La sinceridad, la elevación, la dignidad de carácter, la fuerza de la vida interior que revelan todas las composiciones de Albert Roussel, se encuentran en la nueva partitura en proporción considerable. El libreto de Abel Hermant es, como su nombre indica, una variante de la leyenda de Ariana, abandonada en la isla de Naxos, en unión de las jóvenes y muchachos arrancados por Teseo al Minotauro. La coreografía de Lifar es interesante. Recuerda la técnica de los famosos bailes rusos de Diaghilew, de los cuales fué Lifar figura preeminente, y ofrece conjuntos de sugestiva belleza. Al éxito del espectáculo contribuyeron en gran parte las decoraciones y los trajes de M. G. Chirico. El espectáculo se completó con la reposición de *Padmavati*, una ópera del mismo Albert Roussel.

* La temporada del *Covent Garden* se desarrolla en Londres brillantemente. Las representaciones de la tetralogía wagneriana, dirigida por Bruno Walter, han sido excelentes. Entre los intérpretes descuella especialmente el tenor danés Melchior, excelente Sigfredo. También se ha representado con éxito grande *El murciélago*, de Juan Strauss, y la *Flauta mágica*, de Mozart, que el famoso crítico Newmann denomina el *Parsifal* de Mozart.

* Se anuncia la próxima presentación en París de la masa coral yugoslava *Yadran*, que se propone dar algunos conciertos en la sala Majestic.

* Se ha estrenado en el teatro de Darmsdtadt una ópera de Hans Simón titulada *Valerio*, libreto de Th. Ginster, tomado de una obra de Büchner.

* La Academia filarmónica romana ha convocado un concurso entre compositores italianos para la composición de un cuarteto o quinteto para instrumentos de arco o para cuerda y piano; de una sonata para un instrumento de cuerda y piano, o para dos instrumentos de cuerda; de una o varias piezas líricas para canto y de uno o varios fragmentos corales, a voces solas. El concurso se cierra el 30 de septiembre próximo.

* El notable guitarrista español Andrés Segovia dió recientemente un concierto en la Opera de París. Obtuvo un éxito resonante. De este concierto el crítico de *Figaro*, M. Georges Musy, dice lo que sigue: "Con una técnica que es imposible superar y con la que logra obtener combinaciones polifónicas insospechadas, nos permite realizar agradables incursiones en la obra, poco conocida, de los viejos maestros del laúd, e interpreta con igual éxito las páginas originales que, a él dedicadas, han escrito para la guitarra los compositores modernos."

* Uno de los dos cisnes favoritos de la famosa bailarina Anna Pavlova acaba de morir en la residencia de Londres que poseía la artista. Parece como si los dos cisnes tuvieron instintivo conocimiento de la muerte de la bailarina. Desde que ocurrió el fallecimiento —dice el despacho de donde recogemos esta noticia— apenas tomaron alimento y el cisne hembra no pudo resistir la definitiva ausencia de su ama. Es un raro fenómeno que referimos como nos lo cuentan.

* En la Opera Cómica de París se ha celebrado la milésima representación de la ópera de Leo Delibes *Lakmé*. Para conmemorar la fecha se ejecutó, la noche de la representación, un concierto de fragmentos musicales del mismo compositor.

EDICIONES

Anuario Musical de España

Precio, 17,50 pesetas.

De venta en la Administración de RITMO.

Este interesante libro que viene anunciándose en esta revista acaba de publicarse. Es la primera vez que en España se edita una obra de esta clase y ello da mayor relieve al esfuerzo realizado por su director fundador D. Salvador Bofarull, que aporta con esta obra un gran elemento para el desenvolvimiento futuro de la música.

El Anuario, muy acertadamente dividido en secciones, contiene cuanto el aficionado, profesional o el comerciante músico necesita saber existe en España.

Es un Anuario que no debe faltar en ninguna biblioteca musical ni en las sociedades culturales y recreativas. Por ello ha merecido tener los siguientes juicios críticos:

"El *Anuario Musical de España* que D. Salvador Bofarull Rodríguez ha tenido el acierto de publicar, viene a llenar un gran vacío, sentido en nuestro país de bastantes años a esta parte.

La utilidad de este libro es grandísima y harán muy bien todos los profesionales españoles de la música en reconocerla y en no olvidar la conveniencia de que sus nombres y especialización figuren en las páginas del "Anuario".

Felicito muy cordialmente al amigo Bofarull, y hago votos por que su obra alcance el éxito y la continuidad que merece y a todos interesa."

Barcelona, 13 de abril de 1931.

J. LAMOTE DE GRIGNÓN.

Director del Conservatorio del Liceo y Banda Municipal de Barcelona.

"Al interés que ofrece "Anuario Musical de España" mostrándonos de una manera asaz completa las actividades musicales de la península, agrégase su utilidad, y no sólo la utilidad práctica inmediata cuando se busca en sus columnas un dato determinado, sino la utilidad superior y espiritual que a no dudar reportará inspirando a los que en música cifran su ideal y a los que de la música viven mayor relación, intercambio, compenetración; contribuyendo en suma a que la comunidad filarmónica sea sin discrepancias una gran concordante armonía."

VICENTE MARÍA DE GIBERT.

De *La Vanguardia*, Barcelona, 22 de febrero de 1931.)

"El señor Bofarull procede también a medida de su tiempo, y confecciona él solo también, y asimismo sin otro auxilio pecuniario que su propio bolsillo, un "Anuario Musical de España" que pone a nuestro país por primera vez, y gracias al esfuerzo entusiasta y modesto del autor, a la altura de otros países —Francia, Alemania, Inglaterra o los Estados Unidos— en cuanto a documentación y estadística musical se refiere.

En varias ocasiones hemos podido observar que los anuarios de esta suerte de otros países contienen cantidad de errores menudos, no sólo referentes a

España, sino incluso en lo que concierne al país en donde aparecen. El "Anuario Musical de España" del señor Bofarull no podía escapar a la ley universal, aun cuando después de hojearlo minuciosamente se compruebe que los errores son veniales y que éstos provienen, esta vez como en los demás países, probablemente por la desidia de los interesados, que no ponen de su parte el mínimo esfuerzo que significa el suministrar los datos oportunos al confeccionador. Ese esfuerzo llega a un máximo de pereza en nuestro país, y no es justo hacer reproches fáciles a un confeccionador como el Sr. Bofarull, en quien todo es entusiasmo, curiosidad y desinterés, si su libro contiene todavía algún error leve, fácil de subsanar, y que él mismo advierte reiteradamente a fin de que los interesados le ayuden a rectificar unos datos que, más que a nadie, importan a ellos mismos.

.....

Está redactado el Anuario alfabéticamente por provincias, y dentro de cada una de ellas, las poblaciones más importantes. En cada sección se encuentra una relación de academias de música con sus profesores de baile, de canto, de rítmica y plástica, de "varietés", agencias artísticas, agentes organizadores de conjuntos, apuntadores de ópera, archivos, armonizaciones y arreglos, artistas líricos, asociaciones de conciertos, comités paritarios, compañías teatrales, coristas, coros, críticos, cuartetos, directores de escena, ópera y orquesta, estudios, maestros de capilla, organistas, compositores, concertadores, orfeones, orquestas y sus profesores, orquestinas de "cines" y "cabarets", profesores de distintos instrumentos, con sus domicilios; quintetos, sextetos, revistas y publicaciones musicales, rondallas, salas de conciertos, sextetos, sochantres, tríos, comercios musicales de toda índole, etc. El "Anuario Musical de España" es, pues, una obra de pública utilidad que cumple una necesidad notoria en nuestro país.

S."

(De *El Sol*, Madrid, 19 febrero 1931.)

Al igual que en New-York se publica "The Standard Music Annual", y en Francia el "Annuaire des Artistes" (Office Général de la Musique), y "Musique Adresse Universel" (Annuaire International du Commerce de Musique), Salvador Bofarull edita su Anuario Musical en España, incorporándonos al ritmo mundial, y ofreciéndonos un libro tan necesario e imprescindible que consideramos su aparición en nuestro ambiente, y en el aspecto comercial sobre todo, como el cumplimiento a una necesidad bien sentida.

Como conocemos desde su gestación los inconvenientes e intenso trabajo que le ha costado a su Director y Fundador llevar a realidad la publicación del Anuario que hoy se ofrece al público, públicamente le felicitamos y le deseamos que, las sucesivas ediciones del "Anuario Musical de España" alcancen el éxito que indiscutiblemente merece la útil obra de Salvador Bofarull.

X."

(Del *Boletín Musical*, Córdoba, enero de 1931.)

"Por primera vez en nuestros tiempos se publica un libro de singular interés para los músicos: el "Anuario Musical de España". Esta obra, formada por la diligencia de don Salvador Bofarull, en Barcelona, contiene datos, por orden alfabético, del profesorado musical de España, artistas líricos, orquestas, bandas, instituciones de enseñanza y de cultura, direcciones, nombres, etc., etc. Dentro de lo que puede ser una obra de esta clase, verdaderamente enciclopédica, sus datos son casi siempre exactos y justos.

Y es tanto más de mencionar el "Anuario", cuanto que la inserción práctica de nombres y datos es completamente gratuita. Comienza por la provincia de Alava y termina por la de Zaragoza. No solamente las capitales, sino todas las poblaciones, hasta pueblos pequeños, que tengan alguna relación con la música (capillas, organistas, orfeones, bandas, etc.), están allí mencionados. Cerca de 380 páginas de letra menuda tiene el "Anuario", y ello indica bien claramente la cantidad de datos que en él existen. En cada población, y por especialidades, están agrupados nombres y señas de los profesionales, lo cual facilita considerablemente la consulta.

Lo repetimos: el "Anuario Bofarull" es de utilidad inmediata".

(De *Las Provincias*, Valencia, 3 de abril de 1931.)

Revista de Revistas

* *Melos* (Maguncia, mayo-junio de 1931).—Bajo el epígrafe de *Música y Literatura* se agrupan varios artículos sobre este tema, entre los cuales merecen mención preferente los de Hans Mersman acerca de *La nueva música y sus textos* y el de Siegfried F. Nadel titulado *La nueva poesía sobre la música*. En otra sección dedicada a los festivales musicales de la próxima temporada de verano dedica atención especial a los festivales de Pymont de 1931 y a la *Semana de la nueva música* que se ha de celebrar en Munich. Publica también las acostumbradas informaciones sobre el mundo musical, vida musical (la refundición de Strauss del *Idomeneo* de Mozart en Viena, Rossini en Friburgo, etc.) y noticias varias.

* *Das Orchester* (Ratisbona, Berlín, 15 de mayo y 1 de junio).—Diversos artículos sobre *Las fiestas artísticas de Bremen* por Robert Hernried necrología de Eugenio Ysaye por Georg Schmidt, "*Madame Sans Gene*" de *Giordano* por el doctor Hermann Matzke y otros de menor importancia. Copiosas informaciones sobre la vida musical en Colonia, Dresde, Duseldorf y Koenigsberg. Informaciones diversas.

* *Scherzando* (Gerona, mayo).—*La música de la pintura* por Elvira Homs; continuación del estudio de Josep Trias acerca de si el canto gregoriano es canto benedictino; necrología de Eugenio Ysaye; informaciones sobre sociedades musicales; noticias.

* *The Musical Times* (junio de 1931, Londres).—*El escritor musical aficionado* por Basil Maine; *La música de órgano de Brahms* por Archibald Farmer; *Bela Bartok y su obra* por Laszó Pollatsek; *El festival de la ópera en Colonia* por Eric Blom; bibliografía; movimiento musical en Londres y en provincias; correspondencia; necrología.

Imp. Juan Bravo, 3, Madrid.

ALMACENES MADRILEÑOS

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

-- GRANDES FACILIDADES EN LOS PAGOS --

ALMACENES MADRILEÑOS

Magdalena, 4. - Teléfono 12456

MADRID

DICTIONNAIRE DES LUTHIER

PAR

HENRI POIDRAS

EXPERT

12, Champ des Oiseaux, ROUEN (FRANCE)



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



NOTICE SUR DEMANDE

UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA

(ANTES CASA DOTESIO)

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

PIANOS

BLÜTHNER

FONÓGRAFOS

SONORA

REPRODUCTOR ELÉCTRICO MARAVILLOSO

FONÓGRAFOS

MECAPHONE

LOS MEJORES EN SU CLASE

MÚSICA } ESPAÑOLA EXTRANJERA

Editores de los compositores

Turina

Esplá

Conrado del Campo

Bacarisse

Bautista

Antonio José, etc., etc.

INSTRUMENTOS, ACCESORIOS, DISCOS, ROLLOS

PÍDANSE CATÁLOGOS

DIRECCION Y ADMINISTRACION

CONCIERTOS RITMO

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

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

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

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

GUIA DEL PROFESIONAL Y AFICIONADO

Anuncios recomendados por RITMO

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

Angeles Oftein

Enseñanza de canto
CARMEN, 6, 3.º
MADRID

H A Z E N

Fuencarral, 55
MADRID

Pianos de marca y estudio

A. Ribera

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

AEOLIAN COMPANY

Avda. Conde Peñalver, 24
MADRID

Pianolas - Pianos - Discos

Unión Musical Española

Carrera San Jerónimo, 30.-MADRID

Ediciones Nacionales y Extran-
jeras.
Pianos, Instrumental, Discos

CASA GORGÉ

Felipe V, 6.-MADRID

LUTHIERIA ARTISTICA.-Re-
paraciones en toda clase de ins-
trumentos de cuerda. Casa la
más acreditada de Madrid.

SATURNINA RODRIGUEZ

Francisco Silvela, 73

MADRID

Enseñanza de solfeo y piano

Conciertos RITMO

Juan Bravo, 77.-MADRID

Organización, Administra-
ción, Empresa

Organos GHYS

SAN MATIAS, 24-26

GRANADA

Grabado y Estampación de Música
U. M. E.

Instalación la más moderna de
España. Trabajos de Litografía
y tipografía de toda clase.

Santo Tomé, 4.-MADRID-Tel. 41930

JOSE RAMIREZ

Constructor de guitarras
para concertistas.

Concepción Jerónima, 2
MADRID

AURELIO NANCLARES

PROFESOR DE VIOLÍN
Procedente del Conservatorio de Bruselas
Preparación para el Conserva-
torio, ingreso en orquestas,
oposiciones, conciertos, etc.
Clases de perfeccionamiento.
Torrijos, 48 dup.-MADRID

Henri Poïdras

LUTHIER

ROUEN (FRANCIA)

Ildefonso Alier

EDITOR

Infantas, 19. - MADRID

Gaston Fritsch

Reparador y afinador
de pianos.

Plaza de las Salesas, 3

VILLAR

Músicos Españoles

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