

RITMO

Septiembre de 1940

Director: Rvdo. P. NEMESIO OTAÑO, S. J.

Sumario:

- o **El Himno Nacional y la música militar,**
por el P. N. Otaño, S. J.
- o **Un autógrafo de Bizet en la Biblioteca del Conservatorio,**
por Julio Gómez, Bibliotecario del Real Conservatorio de Música y Declamación.
- o **Obras históricas de Victoria,**
por José Artero.
- o **Necesidad de formar y propagar en España una literatura pedagógica musical,**
por el P. N. Otaño, S. J.
- o **La pedagogía musical escolar (continuación),**
por Manuel Borguño.
- o **La Filarmónica de Oviedo,**
por F. Rodríguez del Río.
- o **Sergio Lifar: Esbozo de un temperamento,**
por J. M. de Azaola.
- o **INFORMACIÓN MUSICAL**
- o **Ildefonso Alier.**
- o **MUNDO MUSICAL**
- o **BIBLIOGRAFIA,**
por el P. N. Otaño, S. J.
- o **GUIA ARTISTICA**



Ivo Cruz, Director del Conservatorio de Lisboa.

JIRA DEL GENIAL GUITARRISTA SÁNCHEZ GRANADA

La crítica dice:

Londres.—“SUNDAY TIMES”, 20 de enero de 1931 (traducción):

«... asistimos al Salón de Emisiones de la B. B. C. para oír al guitarrista español SÁNCHEZ GRANADA, en un concierto que se radiaba al mundo... Los elogios que de este artista nos hicieran el director de orquesta Angel Grande y el compositor Chavarri, que le habían escuchado antes en Mr. Moore's House, no quedaron defraudados en este concierto de público numeroso e invisible... Técnica perfecta, sensibilidad refinada... Su música y su nombre nos traen el recuerdo —ya imborrable— de la ciudad granadina del Carmen...»

P. WILLIAM

San Sebastián.—“DIARIO VASCO”, 1 de marzo de 1938 y 24 de marzo de 1939:

«... un programa en tres partes, que abarcaba todas las posibilidades del instrumento, sirvió para que el gran concertista reafirmara sus extraordinarias cualidades de ejecutante, puestas al servicio de un sentido musical de alta categoría...»

«... Este gran artista que, como lo hiciera antes, podía también ahora ir por el mundo, llevando en el bagaje de su instrumento la seguridad del triunfo...»

RAMÓN USANDIZAGA

Madrid-San Sebastián.—“MADRID” y “LA VOZ DE ESPAÑA”, 24 de marzo de 1939 y 16 de octubre de 1939:

«... tuvimos ocasión de apreciar el arte de buen tañedor con que SÁNCHEZ GRANADA, que ya había oído aplausos de auditorios madrileños, traducía páginas clásicas de nuestra literatura guitarrística... Círculos sociales entonados saben de su arte admirable de tañedor...»

«... SANCHEZ GRANADA se entrega a traducir su honda musicalidad en una técnica depurada, exacta y fina, teñida por un temperamento de sensibilidad dominante... Es autor de bastantes de las transcripciones que ejecuta, como, por ejemplo, las danzas «del Molinero» y la «del Fuego», del ilustre Falla... Y que perdone el admirable tañedor que hayamos tenido que elogiarle...; pero es un gran artista, ¡qué le vamos a hacer!»

VÍCTOR ESPINÓS

Madrid.—“EL ALCÁZAR”, 16 de octubre de 1939:

«... pronto pudo advertirse, al escucharle su interpretación del «Miueto» de Sor, que nos encontrábamos, con SÁNCHEZ GRANADA, ante un artista ponderado y serio, en posesión de una técnica segura, limpia y ajustada...»

«... la segunda parte, dedicada a Bach, Brahms, Grieg y Mozart, ofreció ocasión de ratificarnos en el juicio ya formado sobre las excelentes cualidades técnicas del instrumentista en limpio punteado y expresivo y entonado juego sonoro...»

CONRADO DEL CAMPO

Informes:

Francisco Silvela, 15
MADRID



REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Redacción y Administración: Juan de Mena, 5. - Madrid

Precio de suscripción:

Semestre.	8 ptas.
Año.	15 »
Número suelto	2 »

El Himno Nacional y la música militar

En propagandas sin fin, de palabra y por escrito, creo haber aportado todos los datos precisos y convincentes para decidir el pleito del Himno Nacional; sin embargo, la cuestión práctica del Himno sigue sin resolverse, porque falta imponer la versión definitiva, que acabe de una vez con las que vienen usándose caprichosamente, tanto en el texto literario como en el musical. Esa es la razón, a mi parecer única, de la inadaptación del Himno como canto colectivo.

Con insistencia se viene repitiendo que la conocida versión instrumental del Maestro Pérez Casas, realizada con evidente acierto, reúne todas las condiciones y se ha impuesto generalmente. Prescindiendo de las variantes modernas y del corte bitonal que la diferencian de la antigua Marcha Granadera, a la que se refiere concretamente el decreto del Generalísimo, esta versión del Maestro Pérez Casas no se presta a la acomodación coral. El Himno puede ser cantado o tocado solamente, como sucede en el alemán, inglés, francés y en los de casi todos los países; pero la versión musical es la misma y debe serlo. Puede la Marcha Granadera tratarse en ese doble y necesario aspecto, si se adopta la versión antigua, breve, sobria y contundente. La Historia nos ha conservado su original contextura, que debe respetarse. Esa es la base obligada para cualquier revestimiento armónico, que es, en todo caso, el que se debe estudiar e imponer, teniendo en cuenta el doble uso a que me he referido, exactamente como en los grandes y bellos himnos conocidos. Si esto se hace musicalmente y a la música se acomoda el texto que convenga, oficialmente consagrada, España acabará por tener su Himno en buena hora. La imposición del Himno Nacional es urgente e inaplazable. Todos los datos necesarios para la solución deseada están a punto. Sólo falta precisar tres cosas: la versión melódica original, que nos es conocida; su versión armónica y el texto literario. La Autoridad Suprema ha de decidir el plan, que bien pudiera ser éste: el nombramiento de una ponencia de competentes músicos y literatos, para la realización armónica y literaria. Creo firmemente en la eficacia del concurso para ambos casos. El concurso de 1870 para un Himno Nacional, fué un rotundo fracaso, y lo sería a buen seguro ahora. Pero no se trata ya de buscar un himno, sino de armonizar la melodía auténtica del himno declarado nacional. Entre los músicos españoles hay muchísimos que propondrían armonizaciones acertadísimas, una vez que se definan en las bases del concurso las condiciones históricas y artísticas de rigor. Para el concurso literario es indispensable dar a los poetas el texto melódico exactísimo y, si se quiere, el monstruo que defina el ritmo y la acentuación.

La creación de nuevas bandas militares me sugiere estas brevísimas reflexiones. La música propiamente militar, sobre todo en las marchas, es un elemento psicológico de tan altísimo valor, que —puede decirse sin exageración—, de ella depende en gran parte el espíritu informador guerrero de un pueblo. Apelo, para abreviar, a la nación alemana.

Ahora bien: el espíritu militar, en cuanto significa disciplina, orden, fuerza organizada, seguridad y defensa de la patria, debe promoverse a toda costa, y el mejor modo de exteriorizarlo y penetrarlo en las almas es por la música. Toda nuestra joven generación y, sobre todo, las organizaciones falangistas, reciben ya una educación militar; pero hay que completarla y animarla con la música, y con música neta y propiamente militar, sin olvidar que España posee un riquísimo tesoro épico, que en los siglos XVI al XIX se explotó maravillosamente en todo género de obras musicales.

Desde el siglo XIX esta tradición se perdió, y hasta el mismo carácter de la música militar ha sufrido en España un extravío lamentable, que todavía perdura. Los pasodobles toreros y zarzualescos, por muy populares que sean, desdican tanto en un desfile militar como en medio de un templo. Cada cosa a su hora; pero cuando nuestro Ejército pasa, es España la que pasa, con todo el prestigio de su historia y con toda la fuerza y honor de sus armas. Las vibraciones sonoras tienen que responder a ese altísimo y sacratísimo concepto.

N. OTAÑO, S. J.

Un autógrafo de Bizet en la Biblioteca del Conservatorio

Por JULIO GOMEZ, Bibliotecario del Real Conservatorio de Música y Declamación.

La Biblioteca del Conservatorio, que desde su salida del Teatro Real ha sufrido varias vicisitudes, bastante perjudiciales para su buena conservación y para su utilización por el público estudioso, ha tenido la fortuna, en cambio, y como providencial compensación, de enriquecerse con importantes adquisiciones, de las que poco a poco iremos dando cuenta.

Vamos a tratar hoy de una de las más recientes y más interesantes: un autógrafo del compositor francés que más relaciones sentimentales tiene con España, mediante su *Carmen* genial, en cuya música el mundo entero ha sentido un imaginario perfume español, que no por ser poco real tiene menos valor, ya que la belleza no es siempre verdad, sino creadora de ciertas misteriosas y altas verdades que están muy por cima de la realidad material.

Se trata de una melodía sobre la poesía titulada *Absence*, de Teófilo Gautier. No la leyó Bizet en su edición original, sino en la edición de poesías completas, de Charpentier, en 1845, como consta de la nota escrita en el ángulo izquierdo de la primera página.

Está dedicada al señor Alejandro de Goldschmidt, y en este manuscrito está en tono de *fa* mayor; según la bibliografía más completa que conocemos, que es la publicada por Octave Seré en su libro *Musiciens français d'aujourd'hui*; París, 1911, fué editada suelta por Choudens en 1872; es decir, en el período de su más alta y perfecta producción, en los días de *L'Arlesienne* y cuando *Carmen* debía hallarse casi terminada.

La edición que hoy es conocida es la incluida en las *Vingt mélodies*, publicadas en dos tonalidades por el mismo editor Choudens, de la que forman parte alguna tan célebre como los *Adieux de l'hotesse arabe*, sobre la poesía de Víctor Hugo, y la adaptación

para voz sola y piano del encantador coro en tiempo de bolero de *L'Arlesienne*.

La autenticidad del autógrafo está fuera de toda duda: la personalidad caligráfica, fuerte y acusada, del maestro aparece a simple vista; su letra es cursiva y un tanto confusa, tendiendo siempre a la disminución del esfuerzo; la no-

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Absence' by Bizet. The score is written on multiple staves. At the top, there are tempo markings: 'Andante' and 'And. molto'. The score includes a vocal line with lyrics in French and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Aveux, veux, ma bien-ai-mée; Comme une fleur ton de-là, - de fleur de ma vie au jour-'. The score is marked with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The handwriting is in a cursive style, characteristic of Bizet's autographs.

tación musical es muy sumaria y con abundantes abreviaturas, como hombre muy curtido en trabajos de transcripción, pero por lo mismo muy exacta en las articulaciones e indicaciones de expresión, que son las mismas y en el mismo sitio que en la edición impresa. Por cierto que hay un error curioso, que es de los que deben prevenir en contra de las abreviaturas, muy fáciles de interpretarse mal, aun las más claras, y que por ello gozan de la justificada antipatía de muchos compositores y directores. Es el conocido procedimiento de los compases numerados para que sean reproducidos al grabar. Como la poesía está puesta en música en forma estrófica, la misma música se repite tres veces, con letra distinta. La parte de voz está notada en su totalidad, para hacer en ella las pequeñas modificaciones de figuración que reclaman las variaciones prosódicas o de reparto de sílabas. Pero la parte de piano está en compases numerados. Y como el último compás del período vocal es a la vez el

primero del preludio instrumental de cuatro compases, que se vuelve a decir en las dos repeticiones, y esto, por distracción, no se ha tenido en cuenta por el compositor, ocurre que el compás número 29, final del período, resulta repetido con el número 1 del preludio. El error, que se advierte desde la primera lectura, naturalmente, está subsanado en la edición impresa.

El valor de las canciones y melodías sueltas de Bizet no ha sido apreciado por sus biógrafos y críticos tan alto como sin duda merecen. El maestro, en alguna de sus cartas, habla de sus trozos de canto con poca estimación y haciendo alusión a ellos como producto de encargo hecho para satisfacer necesidades o conveniencias editoriales. Y los críticos, que, en general, prefieren adoptar opiniones hechas a calentarse los cascotes formándose las por sí mismos, repiten eso mismo, y si añaden algo por su cuenta dicen que las melodías de Bizet carecen de personalidad y son, unas veces, reflejo de

Gounod, y otras, como en el caso presente, de Schumann.

El que Bizet tenga semejanzas con Gounod es cosa tan natural y obvia que casi es de las, por sabidas, dignas de callarse: son semejanzas comunes a la escuela francesa en general, que para los finos gustadores son fáciles de hallar no solamente entre Gounod y Bizet, sino entre Saint-Saëns y Massenet, y hasta entre un solfeo de Lavignac y las obras maestras de Debussy o Ravel. No olvidemos que este último decía, hablando de sí mismo y de sus contemporáneos: «Nuestro folklore es Massenet».

Pero la semejanza técnica o estética con Schumann es completamente ilusoria y caprichosa: no es otra que la de ser obras en cuya concepción y hechura influye poderosamente el sentimiento poético de las palabras en que están inspiradas. Y esto es común a todos los grandes compositores que han escrito para la voz humana.

Pero Bizet es uno de los grandes artistas que más sufrieron de la incompreensión de la crítica, lo mismo cuando le censuraban que cuando le aplaudían: tan mal le comprendían los que le acusaban de wagnerismo, como Nietzsche al enfrentarle como rival del coloso de Bayreuth. La justicia le llegó muy tarde, y tal vez sólo para su obra maestra, a la que alabaron los críticos solamente cuando ya era popular en el mundo entero.

En las inflexiones melódicas de esta obrita, tan elegantes y tan puras de línea, hay mucho de común con las más

The image shows a handwritten musical score for Bizet's 'L'air de la messe'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The score is divided into several systems, each containing numbered measures. The vocal line includes lyrics in French, such as 'Au pays qui me précède ma belle, Hèle! he! he! si je pourrai al-ber; Quel bon pays on a ma-ille - Comme bon'. The piano accompaniment includes markings like 'allegro', 'allegro con moto', and 'allegretto'. The score ends with a double bar line and a fermata.

personales inspiraciones del maestro: los ariosos de tenor y contralto de *Carmen*.

Para nosotros tiene un gran valor sentimental la posesión de este autógrafo, y, en general, los autógrafos de Bizet son muy estimados porque son raros, ya que consta que él mismo destruyó muchos, y de muchas de sus obras no guardaba borrador alguno, como ocurrió, por ejemplo, con su ópera bufa *Don Procopio*, de la que no había más que un solo manuscrito, que se consideraba perdido para siempre y después fué hallado casualmente entre los papeles de Auber, que había sido jurado de los envíos de pensionado y desde entonces lo guardaba, por olvido de entregarlo en la Biblioteca del Conservatorio, en 1895.

La abundancia o escasez de autógrafos de los compositores depende principalmente de sus procedimientos de realización. Habrá muchos, de aquellos que proceden por tanteos y en los que la concepción es difícil; pocos, de los que poseen abundantes medios de expresión. Y Bizet es uno de los más sorprendentes casos de facilidad natural, cultivada después por una poderosa formación técnica, que ofrece la historia de la música. Sus talentos de pianista, sobre todo como lector, llegan a lo legendario. Ya Berlioz decía: «Desde Liszt y Mendelssohn no he conocido lectores de su fuerza». Y se cuenta que el mismo Liszt, después de presenciarse en casa de Halévy una de sus proezas de lector, dijo: «Solamente creí que Hans de Bülow y yo podíamos hacer eso; ya somos

tres, y no es el más joven quien vence las dificultades con menos audacia y brillantez». Y su discípulo Edmundo Galabert nos cuenta que su memoria era de tal modo prodigiosa, que componía largos trozos de sus obras y los daba a conocer al piano, sin haber escrito una sola nota. Facultad que también tenía Chopin, con la diferencia de que Bizet no componía música de piano, y el haber hecho fuertes estudios de contrapunto y fuga, además de su gran práctica de transcriptor. No es, pues, extraño que los manuscritos de Bizet no sean abundantes. Además, consta positivamente, por referencias autorizadas y directas, que de alguna de las obras que no llegaron al público el mismo compositor destruyó los originales.

Merced al desinterés del antiguo alumno de nuestro Conservatorio D. Antonio Campiña, que poseía hace años el valioso autógrafo y que milagrosamente lo ha podido salvar de los peligros de la guerra, la Biblioteca se ha enriquecido con el interesante documento en condiciones verdaderamente ventajosas.

Así vamos aumentando nuestra colección, ya muy rica en autógrafos españoles, pues los poseemos de Carnicer, Saldoni, Eslava, Arrieta, Barbieri, Chapí, Bretón, Caballero, Serrano y otros, algunos en ejemplares únicos, y otros originales, tan importantes para la historia de la música española, como las partituras de *Jugar con fuego*, *Pan y toros* y *El barberillo de Lavapiés*.

OBRAS HISTORICAS DE VICTORIA

P o r J O S É A R T E R O

“Missa de la Batalla”.

La única carta que se conoce de Victoria habla de «una *Missa de la Vatalla*, que dió gran gusto al Rey mío señor».

La carta, descubierta por Radicciotti en la Biblioteca Oliveriana de Pesaro entre los *Monumenti Roverechi* y publicada, en 1902, en la revista *Le Marche*, está dirigida al Duque de Urbino, Francisco María II de la Rovere.

Se conserva esta *Misa*; es la publicada en 1600, y que se titula *Missa pro Victoria* (nueve voces). Pedrell la ha publicado en *Opera omnia* con sus nueve voces mixtas y la parte de órgano, que es sólo reducción de las voces para apoyar a alguno de los coros que dialogan en ella.

Corroboran la identidad el que Victoria habla en su carta de diez librillos: son los nueve cuadernos y la parte de órgano.

¿Para qué batalla o victoria fué compuesta? Pedrell alude a la de Lepanto. Era muy remota, y, según las más probables cronologías, en los días de Lepanto Victoria andaría de sus veinte a veinticinco juveniles años. Lepanto es en 1571 y Victoria se ordena de presbítero en 1575.

Bien es verdad que Victoria, en 1569, es ya «cantor y sonador del órgano» en la iglesia española de Montserrat, en Roma, y en 1572 dirige la Semana Santa allí mismo como «Mestre de la capella».

En 1571, y precisamente en octubre, es recibido en el Colegio Germánico «el músico Victoria...», que enseña a los muchachos», según la carta del P. Nadal aportada por el P. Otaño a la escasísima documentación victoriana.

En 1571, año de Lepanto, por muy joven que fuera Victoria, estaba ya completamente formado, ya que en la edición de 1572 publica obras, no sólo a seis y ocho voces, sino motetes tan completamente victorianos y espléndidos como el *Vere languores* y el *O vos omnes* y el *O quam gloriosum*.

Yo creo que la batalla es la victoria naval de las Islas Terceras, en 1582. La *Misa* estaba seguramente compuesta en 1598, cuando se concierta en Madrid la edición del 1600, en la que se publica. El «Rey mío Señor, a quien dió gran gusto», es sin duda Felipe III, a quien la edición está dedicada y pudo oír la *Misa* en las Descalzas Reales de Madrid, adonde, según dice Victoria en la dedicatoria, solía asistir

frecuentemente y con grande deleitamiento (*saepe illis soleas cum magna animi voluptate interesse*).

Desde Lepanto hasta que empezó a reinar Felipe III (1598) no hubo otra victoria o batalla memorable que la famosa y trascendental de las Islas Terceras. Y un pequeño indicio de que es *Misa* compuesta para tal ocasión pudiera darle el que en el recibo de la fiesta con que se celebró se dan a Victoria «nueve escudos para los cantores que sirvieron en las Alegrías de la sobre dicha Victoria».

¿Nueve escudos, a escudo por voz de las nueve voces a que está compuesta la *Misa de la Batalla*? Es probable: en otras ocasiones en que se adivinan cuatro o seis músicos —procesión del Corpus, Semana Santa—, le dan cuatro o seis escudos para los cantores.

Si hubiese estado compuesta para la celebración de Lepanto, pudo publicarse en las anteriores ediciones victorianas, en la de Venecia de 1572, donde hay obras hasta de

ocho voces, o, quizá mejor, en el *Missarum libri Duo*, año de 1583, la espléndida edición romana dedicada a Felipe II, donde hay ocho *Misas* a cuatro, cinco y seis voces.

Si la *Misa de la Batalla* se compuso para la victoria de D. Alvaro de Bazán de 1582, hubiera sido muy difícil, sino imposible, darla en la edición de 1583, pues estrenada en noviembre de 1582, no pudo haber tiempo para incluirla en esa edición, que ya tenía que estar preparada muy de antemano, sobre todo si se había de contar con la aceptación real de la dedicatoria y quizá con el subsidio para la edición.

Para la que dedicó en 1600 a Felipe III hay ya contrato en 1598. Dos años de tardanza.

Por consiguiente, no pudiendo ser la batalla de Lepanto, y constando que Victoria celebró la de las Azores, ésta fue la victoria de esta famosa *Misa de la Batalla*. Y más probablemente que la celebración del 1583, para la que hizo el *Te Deum*, la de 1582, en la que cantaron nueve voces.

Necesidad de formar y propagar en España una literatura pedagógica musical

Por el P. NEMESIO OTAÑO, S. J.

Por una multitud de causas, que, en suma, se reducen a la precaria situación económica de los músicos; a las dificultades para conseguir y entender obras escritas en lenguas extranjeras; a la falta de iniciativa de los editores, que desconocen este problema y lo juzgan dudoso o nulo como negocio; a la desorganización de la enseñanza musical oficial; a los intereses creados en torno a la tratadística pedagógica existente, cuyo rutinarismo y deficiencias no se discuten o por incompetencia, o por imposibilidad, o por pereza, o por apego a las costumbres adquiridas, o por miedo a la singularidad y a la crítica, es lo cierto que en España existe una pobreza de material pedagógico musical rayana en la miseria, no digo ya en la tratadística superior y especialista, mas también en la elemental, necesaria e indispensable para todos los usos. Un método de solfeo de Eslava, por donde han estudiado dos generaciones, será todo lo bueno que se quiera fundamentalmente, como lo es el viejo Nebrija para el latín; pero los métodos también envejecen.

La pedagogía musical, como toda pedagogía escolar, ha progresado en innumerables aspectos, buscando una sistematización más lógica y racional, más intuitiva, mejor adaptada a las realidades históricas y prácticas y, sobre todo, mucho mejor ordenada para una formación graduada e integral. Numerosos Congresos pedagógico-musicales e instituciones docentes de primer orden presentan mejoras y resultados, comprobados a fuerza de experiencias. La inmensa literatura que para todos los grados de la enseñanza se ha ido formando en Alemania, Inglaterra, Estados Unidos y Francia

desde cincuenta años acá, prueba a las claras que existe una preocupación, un afán de progreso y de divulgación que no podemos ignorar, so pena de permanecer al margen de la vida y de los acontecimientos.

Sería insensato exigir a todos los profesores de primeras letras un conocimiento propio de las cuestiones candentes; pero ¿por qué no ha de haber en los conservatorios y escuelas de música de categoría oficial un curso de historia y análisis de la pedagogía, o, por lo menos, un cursillo directivo de las enseñanzas elementales, para que los alumnos sepan por dónde van las cosas y les entre la codicia de apropiárselas? De lo desconocido no hay ningún deseo. El indio vive en su rancho, como hace siglos, feliz, tal vez, con su ignorancia, pero a la altura del alcornoque, que no dará nunca más que bellotas.

Los grandes y eminentes profesores tienen obligación de vivir al día y de difundir todo honrado y provechoso intento progresivo. En la pequeña o grande biblioteca del centro docente no puede faltar el material pedagógico más indispensable. Obras de técnica de solfeo y piano que hace muchos años circulan por el mundo con pleno éxito; catecismos de teoría y de historia; manuales admirablemente escritos, al alcance de cualquier entendimiento, y que ni siquiera necesitan intérprete para estudiarlos, yo no los veo aquí, como no sea en la estantería oculta de algún cultísimo profesor. El apostolado divulgador de las revistas y de las conferencias o cursillos es muy insignificante y limitado y pasa inadvertido.

Todo esto nos lleva al estado actual de decadencia y de

insatisfacción, que se traduce en un lamento universal, preñado de amarguras. Poniéndonos a echar la culpa a la primera adversidad que nos sale al paso, nos lamentamos del descenso de las matrículas oficiales y la escasez de las lecciones particulares; de la competencia de los cines y radios; de la muchedumbre de maestros y profesores que, o sin título competente, o con afanes de hormiga, pretenden cumplir su misión *pro pane lucrando*, ocurra lo que ocurra en la pedagogía y en las regiones de la cultura.

A este propósito, no puedo menos de atacar a fondo el malhadado criterio de las notas fáciles, dadas a destajo en las enseñanzas oficiales, porque desacreditan el arte y la profesión y permiten la propaganda de la incultura musical en la nación. Que haya poca o numerosa matrícula, es cosa de relativa importancia. Lo que interesa es formar una generación escogida, que salga del cenáculo de las escuelas *revestida de la virtud de lo alto*, como los Apóstoles del cenáculo de Jerusalén, capaz de conquistar el mundo por la fuerza de su espíritu y la plenitud de sus dones. El arte es para las multitudes; pero el artista es un elegido de Dios y fruto de una selección y de una educación a toda prueba. Por eso, dijo el poeta «que era ilícita la mediocridad en los artistas», y muchísimo más en los educadores de artistas, de quienes depende, en buena parte, el decoro y la gloria de una nación. ¿Para qué sirve un título *sine re*, vacío de contenido? Para engañar a su poseedor y para hacer la obra de la ignorancia más impunemente, lo cual, aun en música, es un atentado de lesa patria; porque la Patria tiene su honor, su dignidad y todo derecho a su engrandecimiento, en cualquier orden que sea, pero más en el del arte, resplandor de lo Bello y la atracción más fuerte para las almas. La misma ciencia necesita proponerse con arte; y el arte sin ciencia corre peligro de desmoronamiento. La intuición y eso que se llama inspiración, son cualidades graciosas, como la belleza física, pero en una cabeza sin seso descomponen la hermosura. Las obras de los intuitivos totales rara vez sobrepasan la categoría del burro flautista: «que tocó la flauta por casualidad».

* * *

No nos indignemos demasiado contra la contumelia de las circunstancias adversas. A los músicos nos toca imponer nuestro prestigio artístico y profesional y ejercer sacrificadamente nuestro apostolado, en la seguridad de que nunca una propaganda activa y eficaz deja de rendir provecho. Con raíces de árboles se puede todavía filosofar, y una vez que sepamos difundir la verdadera cultura en torno nuestro, ella nos proporcionará de presente, o para un futuro no remoto, todos los medios para vivir honesta y satisfactoriamente. Dejémosnos de cuestiones bizantinas y de pleitos de vecindad, atentos a nuestra perfección y a la unión de todos para la causa común, sin olvidar que para mover una masa es necesaria la palanca de Arquímedes, pero una palanca que no sea el palo de una escoba. El punto de apoyo es la unión; la palanca, una organización con cabeza, donde cada cual ocupe su puesto, según su capacidad real y eficiente, la cual se prueba más con obras que con palabras.

¿Estamos bajos de tono? Afinémonos. ¿Andamos a la deriva? Encaucémonos. ¿Nos falta base de formación? Adquirámosla con toda modestia y humildad, que «aunque la mona se vista de seda, mona se queda». El narcisismo en arte es uno de los mayores exponentes del ridículo.

Yo creo firmemente que el nuevo Estado español quiere y desea con toda seriedad proteger y ayudar a la música y a los músicos. Lo prueban muchas disposiciones de un año a esta parte dictadas. Pero no se pueden remediar en un día enfermedades antiguas y vicios arraigadísimos, ni elevar de un golpe una hipotensión alarmante. Se impone plan y régimen, al que se somete resignado cualquier enfermo cuando pelagra la vida. ¿Y no pelagra la del arte en España? De eso se habla sin rodeos. Vamos a salvarla, empezando por nosotros mismos; estudiando profundamente la música, siquiera por el sistema Kneipp. En este plan, están de sobra los doctores Tirteafueras y los escalatorres, que hacen de la pirueta una profesión. Haya seriedad y disciplina en los estudios; perfeccionamiento incesante en los métodos, para lo cual es necesario conocerlos; divulgación de la cultura, sin desdeñar ni una partícula de ella, y una colaboración social, profesional, que haga verdadero el adagio, desconocido entre los músicos: que «de la unión nace la fuerza».

No podemos ir contra los cines y las radios y la música mecánica: hay que pactar con ellos para entrar a la parte. Yo dudo mucho que de su preponderancia dependa la crisis actual de los valores reales musicales, porque Alemania, Inglaterra, Estados Unidos son los países de los aparatos, y la música real subsiste próspera, amparada en la cultura general y por las leyes sociales del Estado. Un *match* de boxeo proyectado en la pantalla no merma entradas al campo; al contrario, las aumenta; una fotografía de la catedral de Burgos nos inspira el deseo de contemplarla en su realidad. Hay que crear la necesidad de la música, como en Alemania, por una exigencia vital, escolar, militar, social, artística y patriótica. ¿Cómo? Empezando por llenar nuestros graneros, vacíos de material educativo y pedagógico. No digamos: «No hay nada; todo está por hacer»; afirmemos resueltamente: «Ha de haber todo lo necesario, cueste lo que cueste».

Los editores, no sólo de música, mas también de literatura general pedagógica, se muestran reacios a la publicación de obras de enseñanza musical por el insignificante mercado que de ellas hay en España. Ciertamente, esto retrae la edición y al comprador, a causa del elevado precio que de una pequeña tirada corresponde a cada ejemplar. Sin embargo, no se pueden establecer cálculos por la estadística de venta de obras. Las que podemos llamar de género artístico, en términos generales —fuera de los autores clásicos o muy conocidos—, tienen limitada salida, y la edición suele oscilar entre los cien y doscientos cincuenta ejemplares. Las obras de estudio obligado requieren mayor expansión. Por eso, las de didáctica elemental, de teoría y práctica del solfeo y armonía para principiantes; los pequeños catecismos de ritmo, fraseo, interpretación; un diccionario de bolsillo, técnico y biográfico; un manual de historia universal de la música y de la música española, podrían tener aceptación general en todas las escuelas oficiales y privadas, en los colegios y en las

organizaciones juveniles, y sus ediciones alcanzarían una cifra elevada, capaz de impresionar a cualquier editor.

Yo sé bien que «no se tomó Zamora en una hora» y que «nadie se hace grande de repente». La literatura pedagógica musical, conforme a las modernas exigencias, apenas existe entre nosotros. A la vista de los modelos extranjeros nos es muy fácil crearla. Con su difusión, empezando por las cosas necesarias o muy útiles, podremos preparar el terreno para ulteriores y más sustanciosas empresas de cultura musical, que «el comenzar las cosas —dijo Cervantes— es tenerlas medio acabadas».

Y no me salgan al encuentro los Catones que, creyéndose en posesión de toda sabiduría, por el método que ellos absorbieron, siguen a pie juntillas la antigua máxima: *timeo hominem unius libri* (temo al hombre que sabe bien su libro). Eso valdría en plena edad de piedra. Hoy es temible, ciertamente, el hombre de un solo libro, porque nada hay más feroz que una afectada ignorancia, parapetada en un libro grasiento y sobado, por muy CERONE que sea.

No obstante las dificultades editoriales de la hora presente, yo quisiera preparar una serie de pequeñas publica-

ciones pedagógico-musicales, al amparo, si es preciso, del Conservatorio Nacional y de esta Revista, que pronto pasará a ser órgano de nuestro primer centro musical de enseñanza. Busco la base firme, única, de la cultura por la enseñanza escolar.

Para ayudarme en esta labor, dirijo un ruego a todos los profesores o editores españoles de obras didácticas de cualquier género: que tengan la bondad de enviarme al Conservatorio de Madrid un ejemplar de ellas, en la seguridad de que no caerán en saco roto.

(De una charla semanal radiada en Radio Nacional.)

JACINTO CARRASCÓN

Afinador de RITMO. Barniza y repara
toda clase de pianos, pianolas y harmoniums.

Juan de Mena, 5 - Teléf. 22642.

MADRID

La pedagogía musical escolar

P o r M A N U E L B O R G U Ñ Ó

(Continuación.)

Los "teorizantes" y los "realizadores".

Desgraciadamente, en los últimos tiempos el afán de superación pedagógica de los «elegidos» ha sido desbordado por la superficial y pintoresca originalidad de ciertos sistemas cuya adaptación a la realidad escolar sólo es posible renunciando de antemano a todo progreso musical positivo. Según unos, la educación musical de los niños debe ser efectuada, en gran parte, con prácticas que exigen movimientos y desplazamientos del cuerpo. Otros se consideran suficientemente preparados para el ejercicio de este apostolado pedagógico por el solo hecho de tocar con más o menos pulcritud el piano y poder, con ayuda del mismo, enseñar unos cantos a los niños. Abundan, además, los profesores que, dotados de un verbo fácil, pretenden conseguir con bellas palabras lo que solamente es posible obtener con bellas percepciones sonoras.

En realidad, son hoy pocos los que dan la sensación de poseer una conciencia exacta de la trascendental preparación que exige el cultivo de esta modalidad pedagógica, en la cual el niño debe ser sometido a un largo, lento y variado proceso, basado en prácticas fundamentalmente musicales; por cuyo motivo, *después del parvulario*, deben ser relegadas a un término secundario las actividades que exigen

movimientos y desplazamientos del cuerpo, pues el valor intrínseco de la música como elemento educativo no puede ser apreciado oyéndola o transmitiéndola a través de la danza o del gesto, sino estableciendo contacto con ella en el más absoluto silencio y recogimiento. Es ésta la condición primordial sobre la cual debe basarse la clase colectiva de música. La música es «silencio». En la clase, pocas palabras; abundantes y bellas percepciones sonoras; amenidad suma en los ejercicios, cantos y audiciones; inducción a un anhelo constante de percepción artística, aplicando en cada grado y edad escolar las actividades requeridas, pues en un proceso metódico normal, con análoga pulcritud deben cantar los niños «su canción» a los siete años que a los doce, del mismo modo que con igual facilidad o dificultad resuelve el niño una regla elemental de sumar en el primer grado escolar que otra más compleja en los grados siguientes.

Inspirado en estos principios e inducido por el afán de hallar los elementos constructivos más fácilmente adaptables a la naturaleza del niño y a las posibilidades de la organización escolar, en mis largos años de práctica, con absoluta objetividad, he experimentado los sistemas y métodos más conocidos, y he llegado a conclusiones concretas, que humildemente me permito someter al examen y competencia de los músicos y pedagogos.

Estamos acostumbrados a presenciar el abismo infranqueable que casi siempre se interpone entre lo que general-

mente propugnan los «teorizantes» y lo que realmente pueden efectuar en la Escuela los «realizadores». Llamamos «teorizantes» a los pedagogos, fisiólogos, psicólogos, que por los puntos de contacto que tiene su profesión con la Pedagogía musical y por su devoción a la música se sienten llamados a participar en la orientación que se dé a este arte en la Escuela, como asimismo a los músicos dedicados a otras especialidades del arte sonoro, insuficientemente experimentados en el ejercicio y conocimiento de la Pedagogía musical escolar; y «realizadores» a los que, a través de una larga experiencia y un profundo estudio del problema, han obtenido resultados positivos en la propia escuela y poseen un plan y una orientación bien definidos.

Pues bien: los «teorizantes» juzgan generalmente el problema a través de su especialidad, y en sus cálculos acostumburan a prescindir de factores orgánicos verdaderamente vitales. Citaré solamente algunos: *El tiempo disponible en relación con las posibilidades de una acción pedagógica eficaz; el carácter ineludiblemente colectivo de la clase de Educación musical en la Escuela y, por consiguiente, el aprovechamiento de las muchas ventajas y la superación de los no pocos inconvenientes de la clase colectiva; los procedimientos más acertados para obtener una concentración colectiva constante; la aplicación oportuna que debe darse a cada una de las tres formas educativas, etc., etc.* Debido a ello, con persistente frecuencia, casi todos los factores de detalle y de conjunto que diferencian la Educación de la Instrucción son superficialmente tratados por la inmensa mayoría de los teóricos simpatizantes de la Educación musical, los cuales, desde su respectiva especialidad, difícilmente pueden apreciar las verdaderas posibilidades de esta importantísima modalidad educativa, en la cual debiera sustentarse nuestra cultura musical.

El método activo directo.

Con el más noble deseo de hallar todos los puntos posibles de convergencia entre la teoría y la práctica, me he consagrado durante largos años a la ardua empresa de estudiar concienzudamente las cualidades de los diferentes métodos en relación con las posibilidades que ofrece la realidad escolar, y he deducido que *el método activo directo aventaja considerablemente a todos los demás métodos y procedimientos, debido a la íntima conexión que establece entre el oído, la voz y las analogías visuales de los movimientos sonoros.* Afortunadamente, el resultado de mis investigaciones (expuesto en diversas ocasiones en España y en el extranjero) ha coincidido con el criterio sustentado por la inmensa mayoría de los pedagogos de todos los países que han estudiado y experimentado el problema. Todos ellos han hallado en la imagen visual gráfica o gesticulada la forma más simple y lógica de preparar al niño un acceso eficaz al estudio del solfeo, cuyas dificultades —justo es reconocerlo— son a menudo superadas en la clase individual, pero no en la clase colectiva, en la cual es difícil obtener de los niños la concentración necesaria susceptible de evitar la rutina dominante en esta asignatura. Lo natural es que, en vez de

exigir a los niños un esfuerzo simultáneo duplicado, superior a su tierna capacidad mental, se procure obtener de la clase una auténtica eficacia mediante procedimientos que resuelvan separadamente las múltiples dificultades que ofrece el solfeo y el canto: altura del sonido, duración, intensidad, timbre y expresión.

Ahora bien: el origen de estos procedimientos (muy lejano) no cabe atribuirlo a pedagogo alguno determinado, y, por lo tanto, el hecho de establecer con ellos un orden susceptible de conducirnos a la obtención del objeto deseado no prejuzga, en modo alguno, la creación de ningún sistema ni método nuevos. Por consiguiente, sería arbitrario denominar método de tulano o de zutano lo que constituye un conjunto de procedimientos ordenados de acuerdo con las leyes dimanadas de la propia naturaleza.

El método activo directo es denominado así porque relaciona directamente el oído con los sonidos efectuados por la voz, sin más convenciones escritas que las imágenes representativas del sonido, pues sabido es que las analogías visuales ejercen una poderosa influencia mental sobre la voz y el oído, y que con ellas se obtiene fácilmente una concentración colectiva muy sostenida, a la par que atractiva y eficiente, toda vez que los alumnos familiarizarse rápidamente con los sonidos musicales, sobre todo cuando éstos se dan asociados al nombre que a cada uno corresponde.

Es evidente, pues, que cuando por su analogía las imágenes visuales son verdaderamente representativas de la idea musical favorecen considerablemente el despertar de la naturaleza musical del niño, facilitándole la comprensión de los pequeños problemas que toda iniciación artística contiene y, dando una idea exacta de los movimientos sonoros y rítmicos que del niño se solicitan, se produce de una manera natural la educación del subconsciente en cada una de las múltiples actividades contenidas en una ejecución vocal artística. En suma, estas analogías, gráficas o gesticuladas, favorecen extraordinariamente la distribución del aire almacenado en los pulmones, como asimismo la emisión de la voz y la formación de la consciencia tonal y rítmica, permitiendo la realización de toda suerte de atrayentes ejercicios encaminados a educar el gusto musical. También desde un principio hacen posible y fácil el canto a dos voces, etc.

(Concluirá.)

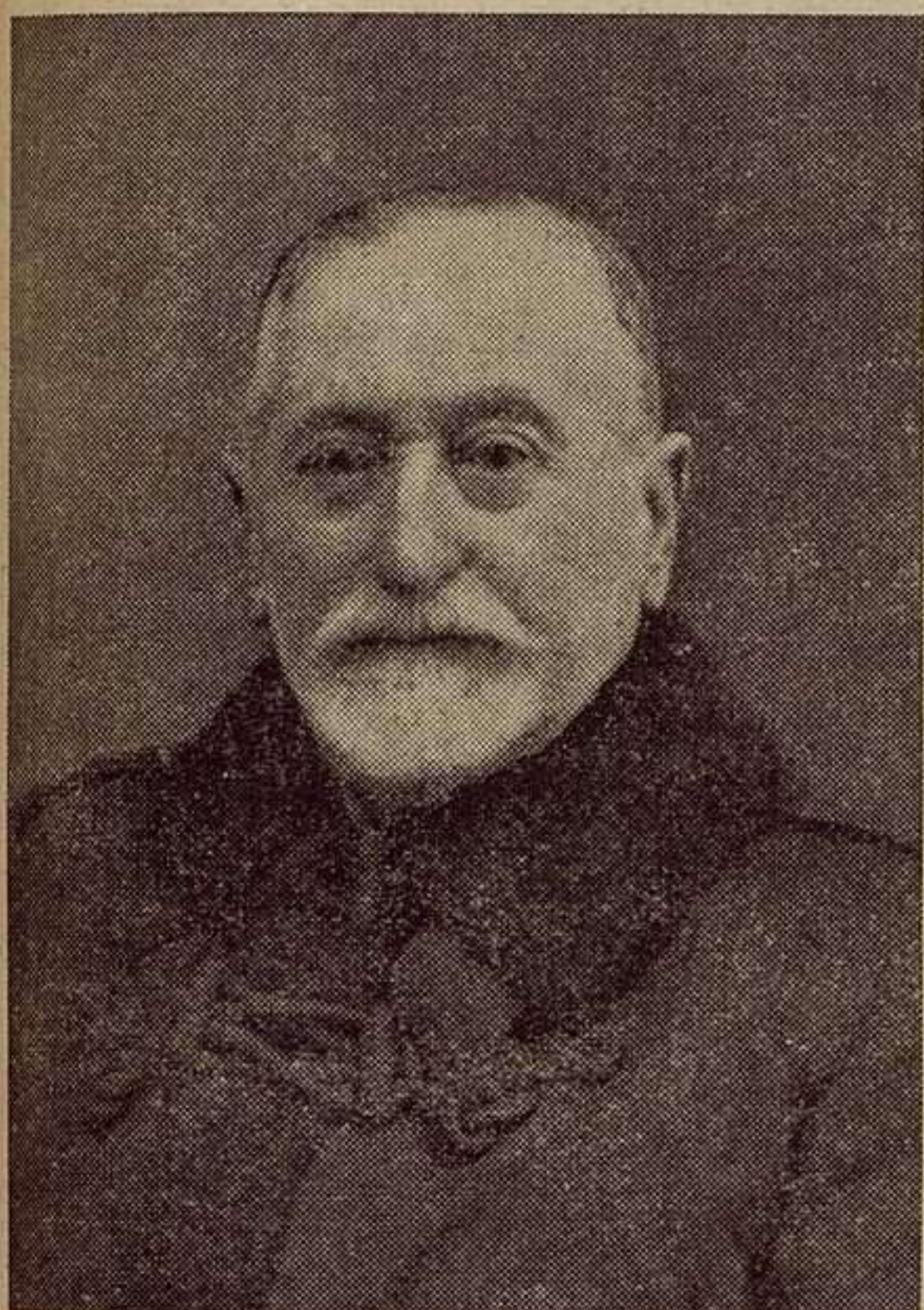
Tarifa de publicidad en RITMO

Una plara	250,00	pesetas.
Media ídem	150,00	—
Cuarto de ídem	85,00	—
Octavo de ídem	50,00	—
Dieciseisavo de ídem . . .	30,00	—
Noticias (el milímetro). . .	1,50	—
Informaciones, fotos, etc., precios convencionales.		

La Filarmónica de Oviedo

Por F. RODRIGUEZ DEL RIO

España, después del desastre colonial, dramático e históricamente conmovedor, cayó en aquella inercia que fué gráficamente expresada con la frase liberal de «España está sin pulso». El pueblo, como siempre, se entregó con más pasión



D. Plácido A. Builla, forjador de la cultura musical ovetense y Presidente.

a sus diversiones favoritas, y los músicos carecían de todo ambiente y estímulo para realizar una labor artística que elevara el triste nivel espiritual de la nación, hundida por la masonería y el liberalismo. En el Norte tenía que levantarse una cruzada artística a impulsos del patriotismo y de la cultura. Y en Bilbao se fundó la primera sociedad animadora de la vida musical en un régimen social genuinamente español, y que había de ser la inspiradora de un grupo de filarmónicas que andando el tiempo darían una utilidad grandiosa a la música española.

Oviedo, a cuya Filarmónica dedicamos con veneración esta información, fué de las primeras capitales en adherirse a esta cruzada musical, y es glorioso el hecho de que después de la heroica y dramática actuación de los ovetenses durante su aportación bélica y de martirio al Glorioso Movimiento Nacional, haya surgido la Filarmónica de Oviedo tan brillante y tan magnífica como si nada hubiese ocurrido. ¡Revelaciones sublimes de la raza hispana!

* * *

Un pequeño núcleo de aficionados —no mayor de media docena— se propuso volver por los fueros musicales de los ovetenses, y que su intento no fué vano lo atestiguan los brillantes resultados obtenidos al correr de los años.

Antes de lanzarse Oviedo a la constitución de una Sociedad Filarmónica, similar de las de Bilbao y Madrid, que

carecía de ambiente propicio, fué preciso crearlo, espinosa tarea llevada a efecto con apostólica fe por el mencionado grupito de aficionados, que se dedicó, hasta con ensañamiento, a la busca y captura de cooperadores para la realización de sus ensueños de arte.

Después de ímproba labor, lograron organizar una serie de cuatro conciertos, que se celebraron en los días 25, 26, 28 y 30 de mayo de 1906, encomendados al notable Cuarteto Francés y al admirado pianista D. Saturnino del Fresno. Con esas sesiones musicales se inauguró el Teatro Celso, obteniendo un enorme éxito artístico y de público, ya que los concertistas fueron constantemente ovacionados y no quedó ni una sola localidad vacía en el flamante y, entonces, coquetón coliseo de la calle de Jovellanos.

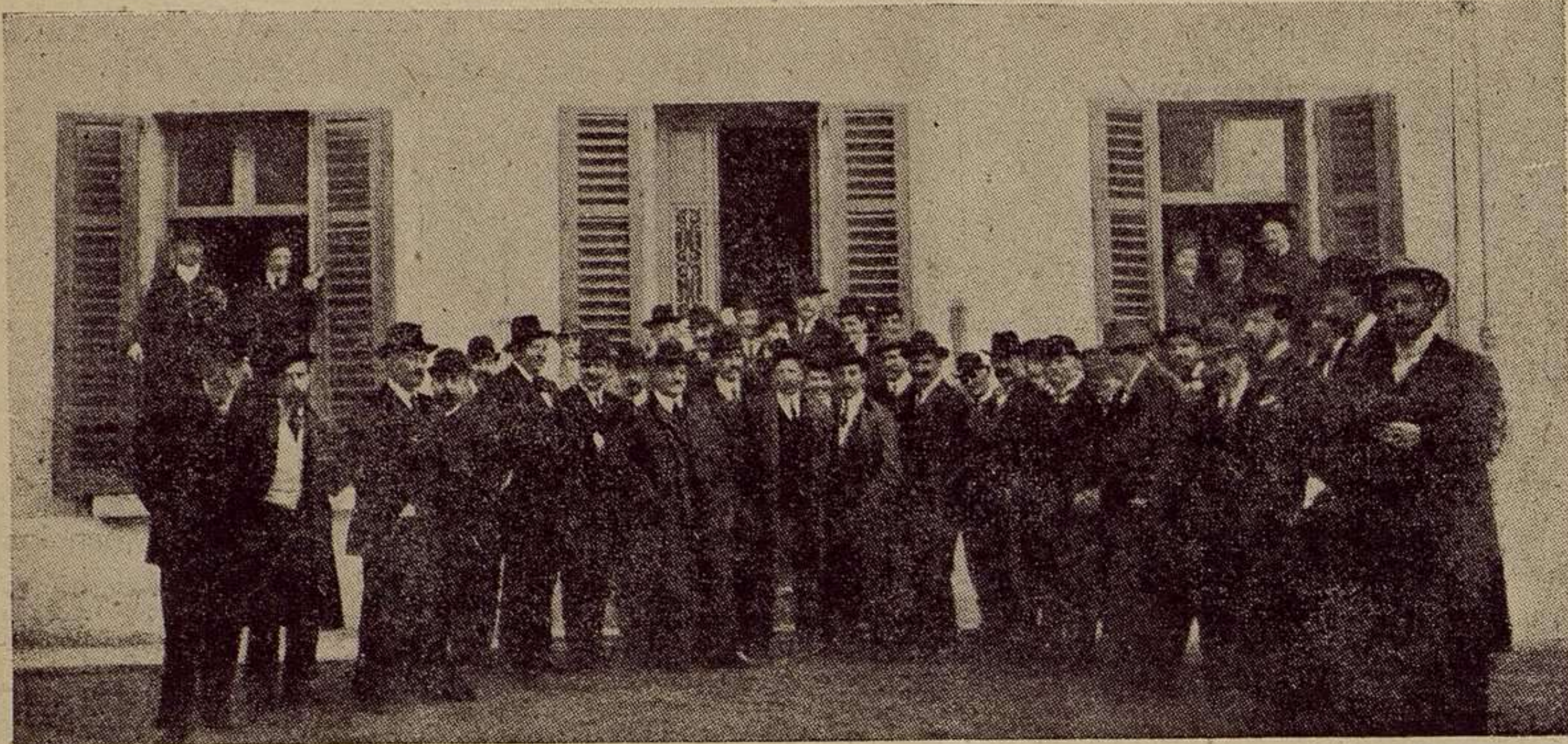
Roto el hielo con tan singular fortuna, los propios concurrentes a las mencionadas fiestas musicales, antes reacios para contribuir a su celebración, requirieron insistentemente del grupo organizador que fuesen repetidas, y aleccionados aquellos por la práctica del anterior intento, y con el fin de echar los cimientos del futuro edificio filarmónico, constituyeron con carácter particular una asociación, que tuvo por título Agrupación Musical Ovetense, formada por treinta y cuatro señores, cuyo altruista y exclusivo fin era la propaganda de la música pura, mediante la celebración de conciertos, como medio de preparar y facilitar la constitución de la Sociedad Filarmónica.

En el Casino de Oviedo —centro siempre abierto a todas las manifestaciones de cultura— se celebró la oportuna reunión el 2 de marzo de 1907, eligiéndose una

Junta de gobierno, compuesta de los señores D. Rafael Balbín, Marqués de Valero de Urría, D. Plácido A. Builla, D. Enrique Urios y D. José Ureña.



D. Saturnino del Fresno, músico ilustre y colaborador en la magna obra.



Grupos de socios de la Filarmónica festejando en La Manjoya la celebración de la primera serie de conciertos que dió la Orquesta Sinfónica en aquella Sociedad los días 6 y 7 de mayo de 1909.

La mencionada agrupación dió brillantemente sus conciertos en el Teatro Celso, en los días 10, 11, 13 y 15 de mayo de 1907, con la entusiasta cooperación del Cuarteto Francés, del pianista D. Saturnino del Fresno y de D. Francisco González, eminente profesor de flauta de la Orquesta Sinfónica y del Conservatorio de Madrid.

Ahora bien: antes de celebrarse estos conciertos, y en vista del entusiasmo que su solo anuncio había despertado entre los ovetenses, la Junta de gobierno de la Agrupación Musical, juzgando oportuno el momento aquel para realizar la aspiración de todos sin el peligro de un fracaso (antes muy posible), convocó a junta extraordinaria, que tuvo lugar en el Casino de Oviedo, el día 30 de abril de 1907, con asistencia de treinta y dos asociados, quedando entonces constituida la Sociedad Filarmónica de Oviedo, cuyo reglamento fué aprobado en aquel acto.

El número de conciertos celebrados en los veinte años de vida de la Sociedad fué de trescientos sesenta y seis, con un promedio anual de dieciocho a veinte conciertos, y un costo total, incluyendo todos los gastos de la Sociedad, de 805.992,03 pesetas, resultando cada concierto a 2.202,20 pesetas.

Un problema se ha propuesto resolver la Filarmónica: la edificación de un local que substituya al magnífico Teatro

Campoamor, que fué incendiado en los sucesos trágicos del octubre de 1934, y en cuyo incendio desapareció el histórico y rico archivo artístico y social, y la Casa de la Filarmónica, entidad integrada por algunos de los más destacados socios de la Filarmónica, ha comenzado la edificación de otro teatro que, al quedar terminado, resolverá tal problema, el más difícil de resolver por las sociedades filarmónicas, que tropiezan siempre con dificultades constantes para la buena organización de sus temporadas de conciertos.

No terminaría satisfecho este homenaje, tan merecido, a la Filarmónica de Oviedo si no subrayase la labor ímproba, entusiasta, perseverante, gigantesca, que desde la fundación de dicha Sociedad viene desarrollando el pundonoroso, bizarro militar, gran español y enamorado de la música, don Plácido A. Builla, quien primeramente como Secretario y hoy como Presidente, es la vibración auténtica de las actividades artísticas de la Filarmónica, convertidas todos los años en gloriosas realidades, y hoy florón artístico de la España Imperial, y bien haría la Comisaría Nacional de Música en proponer la concesión de la más alta recompensa que merece tan excelsa obra, ejemplo vivo para cuantos pretendemos crear organismos que hagan de España una de las naciones de primer rango en el orden musical, contribuyendo con ello a hacerla Una, Grande y Libre.



SERGIO LIFAR

Esbozo de un temperamento

P o r J . M . D E A Z A O L A

Poco más de veinticuatro horas son, en verdad, muy breve tiempo para conocer a fondo a una persona, sea ésta quien sea. Pero cuando el individuo en cuestión es un hombre cuyo temperamento desborda por todos los extremos de su ser; cuando este temperamento posee, además, rasgos fundamentales claros, bien definidos y superiorísimos en calidad; cuando hay en su manera de comportarse toda la cordialidad, toda la campechanería, todo el buen humor —en el más alto sentido del *esprit* civilizado—, toda la largueza de alma, la generosidad y la simpatía que nos ofrece sin regateos el trato de Sergio Lifar, entonces es posible, si no conocerla minuciosamente, darse, cuando menos, cuenta exacta de los rasgos fundamentales de la personalidad que se estudia, y definirlos brevemente en una síntesis como la que ahora pretendo hacer.

Al conocer la historia de la juventud del primer bailarín de la Opera parisina, lo primero que salta a nuestra vista es la impresionante fortaleza y la excelsa calidad de su temperamento. El oírsele narrar al propio protagonista en un rapto de cordialidad desbordante, no hace sino confirmar aquella impresión. Lifar vino al mundo con una inmensa reserva de materia prima temperamental, almacenada allá en el fondo de su ser. Nadie, en torno a su niñez, concibió la idea de explotar este tesoro, cuya existencia no parece haberse sospechado. Es la casualidad, la fatalidad, el destino, o como quiera llamarse a esa corriente misteriosa que impone su rumbo al navío de nuestra existencia; es la vida del exterior la que, a golpes inesperados y muchas veces llenos de rudeza, hace salir de su letargo al gigante que Sergio Lifar aloja en su alma. Y este coloso —qué lleva en sus brazos la fuerza aplastante de una voluntad indomable y en su cerebro la llama sagrada del genio auténtico— se pone en pie, acepta la batalla contra las realidades que a su alrededor se agolpan, respirando hostilidad hacia él, va derrotándolas una por una, y cuando el triunfo está logrado y la gloria sonríe desde los cuatro puntos cardinales, hace decir al hombre Lifar en uno de tantos momentos de cordialidad asombrosa y entrega total al interlocutor que le ha conocido durante las breves horas de conversación:

—Si ahora tuviera yo que volver a nacer, y me preguntasen qué vida escojo para mi futura existencia, respondería: «La misma que hasta hoy he vivido». No quiero ser sino yo mismo; y, sintiéndome serlo, no envidio a nadie. Ya me pueden hablar de Napoleón o de Julio César. No me cambio por ellos.



Tras haber visto perecer a buena parte de su familia íntima en el gran naufragio de la revolución rusa; tras haber estado él mismo a punto de ser fusilado en dos ocasiones; tras haberse visto obligado a ejercer, en contra de lo que le dictaba su propia conciencia, el cargo de sargento rojo; tras haber soportado el desprecio y el vejamen por parte de su primera profesora de baile; tras haber sufrido hambre, frío y persecución para conseguir llegar hasta París; después de mil incidentes molestos y al cabo de cien situaciones angustiosamente trágicas, nuestro hombre querría —si le fuera preciso vivir de nuevo— repetir su misma experiencia pasada, apurar otra vez el cáliz de esfuerzos y padecimientos, con tal de volver a contemplar, al fin de este camino sembrado de penalidades, al mundo entero rendido a sus pies y embriagado por su arte único; pero, sobre todo, con tal de volver a escuchar de labios del maestro Diaguilef la frase que éste le dirigiera antes de morir, y que Lifar nos repetía casi con lágrimas en los ojos, llamándola el más bello regalo de su vida:

—¡Me has vencido!

Hace falta haber oído hablar a Lifar acerca de Diaguilef para darse cuenta de la trascendencia que en la vida del bailarín tuvo el encuentro con el hoy difunto director. Su veneración por éste rebasa todos los límites, hasta convertirse casi en idolatría.

—¡Era un hombre maravilloso!— exclama Lifar constantemente, y su conversación no puede dejar de derivar al tema Diaguilef, sea cual sea el asunto abordado.

Y es que fué de las concepciones coreográficas del gran director de donde partió más tarde el genial bailarín para llegar a su presente idea de la danza como elemento artístico fundamental del *ballet*; idea realizada en las últimas obras de que es autor el propio Lifar, y cuyo ejemplo más acabado hemos visto representado en España en *Alejandro Magno*. Fué asimismo Diaguilef el primero que apreció en su valor actual y futuro las facultades y el genio de Lifar; el que se lo llevó consigo a Italia en romería artística y viaje de estudios; el que, con su vida y sus realizaciones coreográficas, ofreció al discípulo favorito un estímulo y una norma, de los que el danzarín no ha dejado de extraer las últimas consecuencias; el que fijó, finalmente, la misión del futuro artista genial cuando, al disponerse éste a salir para Monte Carlo, a fin de actuar en público por primera vez, le dijo:

—Ahora de lo que se trata es de asombrar al mundo.

Lifar nos hablaba con emoción de sus dos primeros amores. Uno de ellos fué pasajero; el otro subsiste todavía. El fugaz fué su pasión por Marina: la condesa polaca cuyo nombre cambió el bailarín al escribir sus memorias (1). El duradero, que aún persiste y llena su existencia, es el gran amor de su vida: es la danza.

Cuando Lifar tenía quince años había en su corazón una urgente necesidad de amar. Aquel espíritu, dotado de sensibilidad exquisita e imaginación genial —sin que una sola persona se hubiese hasta entonces enterado de ello (quizás ni lo sospechaba aún el futuro artista)—, precisaba alimentarse del riquísimo manjar amoroso. Pero, según el propio Lifar confiesa hoy, la necesidad era demasiado alta para poder ser satisfecha por solo el mundo exterior. Fué indispensable, por tanto, que el mismo interesado fabricara el alimento por el que suspiraba. La condesa Marina era una mujer vulgar, y si inspiró una pasión arrebatadora, que llegó hasta la completa servilización de su enamorado, fué gracias a que éste supo crear en su interior una condesa Marina que superaba con mucho a la realidad externa. Lifar lo puso entonces todo: no sólo la pasión, sino también su objeto, los sueños, las ilusiones..., cuanto pudiera contribuir a agigantar el fuego que ardía en su pecho... Aquella alma genial necesitaba enamorarse, y ella misma se encargó de inventar un amor digno de su alta calidad. El genio procede siempre así: lo que le hace falta y el mundo exterior no puede darle, lo crea él sin más miramientos.

Su otro amor surgió de muy distinto modo. Cuando Lifar penetró por primera vez en la academia de baile de la señora Nijinska, no imaginaba el «flechazo» de que iba a

ser víctima. A los pocos momentos, no sólo estaba prendido en las redes de un nuevo e irresistible encanto: había hallado, además, la vocación de su vida.

Y a partir de aquel instante se da ya el joven Lifar al baile con todo el apasionamiento de que es capaz un corazón enamorado: verdaderamente enamorado esta vez; enajenado sin reservas al arte en el que —un poderoso golpe de intuición se lo dice— ha de encontrar su consagración y el sentido definitivo de su existencia. Sólo este convencimiento explica el episodio más impresionante de la vida del gran bailarín: aquellos quince meses invertidos, apenas salido de la adolescencia, en autoaprendizaje de la danza. Quince meses sin maestro, ni más compañía que la de un pianista, cuyos servicios alquilaba, y un espejo, ante el cual baila nuestro hombre todos los días, movido por entusiasmo inquebrantable. Al cabo de este período, Lifar, que ha vencido durante tan ingrata temporada a los obstáculos de la soledad y la incompreensión y al demonio del desaliento, es ya un danzarín hecho y derecho. Poco tiempo más tarde será un danzarín consagrado.

—Cuando penetré por vez primera en aquella academia de baile —la de la señora Nijinska— y me hallé en presencia del fenómeno danza, experimenté una sensación extraña: mi corazón comenzó a latir violentamente... Fué un verdadero «flechazo», al que siguió un amor auténtico—me decía Lifar.

En realidad, se trataba de una de esas clarísimas visiones intuitivas que han sido la salvación del gran artista en varias ocasiones de su vida. Se puede citar como ejemplo de ello su comportamiento el día en que, siendo aún de quince años y recién nombrado sargento rojo, entró en relación con los que iban a ser sus subordinados. Un murmullo de desprecio y burla se levantó de entre los hombres rudos al ver aparecer al adolescente aburguesado que habría de mandarlos. Uno de los soldados se atrevió a proferir un insulto. Rápidamente, Lifar encaróse con él y, apuntándole con su pistola, le dijo con acento que no admitía réplica:

—Si lo repites, te mato.

Desde aquel momento nadie levantó la voz en su presencia.

Un caso similar es el de su actitud, hace aún muy pocos años, en un avión, en el que viajaba solo con el piloto: morfinómano perdido, que sufrió, apenas iniciado el despegue, un ataque en el cual perdió el conocimiento. Lifar, que apenas tenía idea de conducir un aeroplano, dejóse llevar una vez más de su intuición. Se apoderó de los mandos del aparato y, como buenamente pudo, hizo a éste seguir la ruta proyectada, conduciéndolo, por encima de los Alpes, desde Milán hasta las cercanías de Niza, punto este último en el que recobró sus sentidos el piloto. Y es cosa de oír, de labios del propio protagonista, la narración del peliagudo viaje subrayando los momentos de peligro y comentando irónicamente el pánico inconmensurable de que se sintió presa a lo largo del trayecto, así como el deplorable estado nervioso en que, a consecuencia de la emoción y del miedo, se vió sumido una vez concluída la peripecia.

En éste como en los demás instantes de su conversación

(1) «Du temps que j'avais faim».

Lifar manifiesta sus más íntimos sentimientos y expone las observaciones que, al paso, se le van ocurriendo, con una sencillez verdaderamente cordial. Y aquí hallamos de nuevo la característica fundamental de su charla ininterrumpida y siempre variada: la cordialidad. Una cordialidad cálida y avasalladora, que en pocos minutos convierte a cualquiera en amigo suyo. Lo mismo confiesa sus manías personales —así, por ejemplo, ver impreso cuanto escribe—, que hace un chiste espontáneo y casi siempre ocurrente acerca de su *ballet Alejandro Magno* o sobre cualquier otra cosa.

Yo he visto a los tramoyistas entrar en tromba en su camerino pidiéndole cigarrillos, hablándole de tú y llamándole por su nombre de pila. Y le he oído decir, en el tono más divertido del mundo y tras comentar las dificultades con que tropezó para representar en España *Icaro*, su más genial creación:

—¿Saben ustedes de ese único lugar que queda vacío en el panteón de los reyes, en El Escorial? Pues bien: si llego a representar aquí el *Icaro*, aquella sepultura habría sido para mí.

Una de las cosas de que más se lamentó Lifar al salir de nuestro país fué el poco tiempo de que para visitar la Península había dispuesto. El conocimiento de España ha sido para él, según sus afirmaciones, un nuevo «flechazo», y el gran artista suspira hoy por volver a cruzar los Pirineos.

—Mis próximas vacaciones las pasaré en España. Quiero conocer Andalucía, aprender el baile flamenco y, sobre todo, volver a visitar ese admirable museo de San Gregorio, en Valladolid ¡Qué maravilla tan grande! ¿Se dan ustedes cuenta de lo que poseen allí?

Y en esto se manifiesta, como en tantas otras cosas, su

alma esclava, con el gusto ancestral por la escultura policromada.

Sergio Lifar quiere, pues, regresar a España. ¿Acaso España no desea a su vez traer a sí a Sergio Lifar? El gran bailarín me habló insistentemente de cierta indicación —hecha, según dice, por medio de nuestra representación diplomática en París— de que viniera a nuestro país con el fin de dirigir personalmente una academia nacional de baile. Y al decirme esto me comunicó algunos de los planes que tiene ya formados *in mente* con relación a tan interesante empresa.

Es de suponer que esta noticia llenará de júbilo a los amantes de la danza y del arte en general. Falta el posibilitar la realización del proyecto. Lifar está presto. El público español, también. El elemento oficial tiene ahora la palabra... y la acción.

EDICIONES MUSICALES

MUSICA RELIGIOSA Y PROFANA

PIANOS nuevos y de ocasión, AUTOPIANOS, ARMONIUMS, INSTRUMENTOS, etcétera.

Alquiler de pianos

Unión Musical Española

(Antes CASA DOTESIO)

MADRID: Carrera de San Jerónimo, 24, y Preciados, 5 Sucursales en provincias

Información musical

Barcelona

Es la época veraniega la más adecuada para los conciertos nocturnos al aire libre y para las funciones populares de ópera en una plaza que tal vez pocas horas antes había sido circo donde se desarrollara alguna fiesta tauromáquica más o menos solemne. Y claro que nada de esto ha podido faltar ahora en Barcelona.

Han escaseado, por el contrario, aquellos conciertos más propios de épocas menos calurosas, y que tanto se prodigaron durante los meses anteriores. Y si hubo ocasión de escucharlos, no fué precisamente en la gran urbe, sino en lugares de esparcimiento: playas frecuentadas por gentes que anhelan un solaz bien merecido, o pueblos del interior o de la montaña, a donde van, en busca de ocio y salud, los ahitos de

vida urbana y sedientos de otros ambientes más sanos. Porque a esos lugares acudían, con billete de ida y vuelta en los más de los casos, sin duda, algunos de los intérpretes que antes habían cosechado aplausos en la capital.

Cumple al cronista, sin embargo, reseñar unas sesiones de carácter íntimo, presididas por el buen gusto, como todas cuantas vienen dándose en aquel hogar, que es el del ferviente filarmónico Sr. Tharrats, quien además es poeta.

El 10, 12 y 16 de julio diéronse ahí tres conciertos en homenaje a Juan Sebastián Bach, con motivo del 190 aniversario de su muerte. En el primero se tocó su «Sonata en re mayor» para piano y violoncelo, el «Concierto italiano» para piano solo y el concierto para dos violines y con acompañamiento pianístico. En el segundo, la «Sonata en fa sostenido menor» para flauta y piano, y una serie de «Cantos

espirituales» para tenor y piano. En el tercero, las obras corales «Sanctus» y «Benedictus» y dos más; la «Sonata número 3» para violín y piano, y el «Concierto número 2» para violín y orquesta. He aquí los intérpretes: Santos Sagrera y Alberto Morell, violoncelistas; Luis Benejam, Roberto Plaja, Jaime Llecha y Adrián Sardó, violinistas; J. Rodríguez de la Fuente, viola; María Teresa Balcells y José Romá, pianistas; Narciso Carbonell, flautista; Enrique Sacristán, tenor; Capilla Clásica Polifónica, dirigida por Enrique Ribó, y Orquesta Amigos de los Clásicos, dirigida por Juan Palet. La segunda de esas sesiones fué inaugurada con la lectura de unos poemas dedicados al Maestro Eisenach por J. Tharrats. Y el programa, común a esas tres sesiones, iba ilustrado con un soneto del mismo vate, cuyo encabezamiento dice: «Fuga de Bach», y cuyo terceto final expone:

«El ámbar del ocaso nos subyuga,
y en pos del sueño que la luz matiza
huye el alma en las alas de una fuga.»

Una semana después del día que cerró esta serie, hubo en el mismo hogar, como epílogo bachiano, una nueva sesión, que constó de dos partes. En la primera, el Sr. Tharrats leyó una conferencia suya, titulada «Bach, el gran espiritual», donde, con nitidez de concepto y galanura de forma, declaró su afecto intelectual y artístico a aquel venerable músico de Eisenach, tan hondo y tan elevado a la vez. Y en la segunda, el tenor Enrique Sacristán, acompañado por la pianista María Antonia Fonolleda, interpretó, con la unción requerida, siete «Cantos espirituales», algunos escuchados ya en la sesión del día 12, y otros ofrecidos como primicias en aquella mansión al selecto auditorio, que acudió con verdadero gusto y salió con verdadera complacencia.

Como se ve, no todo ha sido música popular al aire libre ni ópera barata en local destinado a corridas durante el pasado mes de julio.

RITMO en Barcelona:

Nuestra Delegación en Barcelona está establecida en **Puertaferriosa, 30; teléfono 16093**. Delegado: **D. Francisco Javier Albi - alacio**.

Bilbao

Cinco buenos conciertos ha celebrado la Orquesta Municipal en este período estival de julio-agosto. Fuera del área bilbaína, la Orquesta dió sendas audiciones sinfónicas en el Kursaal de San Sebastián, en Baracaldo y en el Nuevo Teatro de Vitoria, a base de tres programas altamente interesantes, en los que destacaban la rutilante página de Rimsky-Korsakow «Schéherezade», y música española de Granados, Turina, Usandizaga y Arámbarri. En estas salidas la Orquesta y su director han puesto una vez más de manifiesto

que allí donde vayan han de producir, con las interpretaciones y ejecución de las obras sinfónicas, la mayor sensación estética. Los días 22 y 25 de este mes de agosto han dado en Bilbao dos magníficas audiciones, la primera en función de gala en el Coliseo de Albia, y la segunda, con la cooperación de la Coral, en el Teatro Arriaga, ambas con las salas totalmente llenas y con un éxito artístico de gran categoría.

Hemos oído en estos conciertos obras muy interesantes, y en las cuales, por su misma diversidad de estilos y escuelas, la labor de un director que lo sea de verdad ha de encontrar campo propicio al desenvolvimiento de su propia personalidad. Desde la severidad de un Bach hasta el donaire garboso de nuestras danzas andaluzas, pasando por los climas mozartianos —fina elegancia y sonrisa amable—, y de esa religiosidad íntima y profunda de César Franck, traducida en las bellas páginas de «Las bienaventuranzas», Arámbarri ha demostrado poseer una perfilada sensibilidad, que sabe sacar de toda geografía musical el menor detalle de su curva sonora. Y de esos estilos y escuelas, la batuta de Arámbarri, precisa, sobria y clara, nos ha dado unas versiones plenas de justeza. De «Las bienaventuranzas», del inmortal Franck, nos dió una interpretación severa, como cumple a unas páginas tan llenas de profunda emoción. La Coral colaboró en este concierto, destacándose los solistas Srta. Arana, soprano; Srta. Errasti, mezzo-soprano; Srta. Ibarrrondo, contralto; Sr. Bilbao, tenor, y Sr. Gómez, barítono.

De las obras ejecutadas en esta corta temporada de verano destacaremos como versiones salientes la «Sinfonía en do mayor» («Júpiter»), de Mozart, ejecutada en Bilbao; la «Schéherezade», de Rimsky, y «La procesión del Rocío», de Turina, que lo fueron, entre otras, en el programa del concierto del Kursaal de San Sebastián; «La gruta del Fingal», de Mendelssohn, en el concierto de Vitoria, y «Las bienaventuranzas», de César Franck, en la audición de Bilbao del día 25.

La Orquesta y su director llevan este verano una labor muy intensa y de grandes éxitos artísticos dentro y fuera de Bilbao. Tenemos noticias de que nuestra Orquesta Municipal se propone seguir sus visitas a diversas capitales españolas. En estas salidas, esta entidad sinfónica va logrando, en virtud de su preparación y capacidad, que cada vez los éxitos se aumenten y se consoliden.

Los grandes conciertos de agosto.—El día 22 de agosto dió un gran concierto, número correspondiente al programa de festejos organizado por nuestro Ayuntamiento con motivo de las fiestas agosteanas, la Orquesta Municipal.

La fiesta tuvo lugar en el amplio Coliseo Albia, y la Orquesta, bajo la dirección del maestro Arámbarri, realizó una magnífica labor, interpretando en la primera parte el «Concierto en re mayor», de Philp. Em. Bach, y «Preludio» y «Muerte de Tristán e Iseo», de Wagner. En la segunda parte se interpretaron cuatro tiempos de la «Sinfonía en do mayor» («Júpiter»), de Mozart, y en la tercera, las «Danzas españolas números 2 y 6», de Granados; la «Serenata número 2», de Glazounow, y la obertura «Oberón», de We-

ber. Los aplausos del público, tanto para la Orquesta como para su director, el Maestro Arámbarri, fueron entusiásticos en sumo grado.

Como colofón a las brillantes fiestas veraniegas bilbaínas tuvo lugar el domingo 25 de agosto, en el Teatro Arriaga, artísticamente decorado con flores, plantas ornamentales, reposteros y banderas, un gran concierto, en el que intervinieron la veterana y por tantos conceptos meritísima Sociedad Coral y la Orquesta Municipal, dirigidas ambas agrupaciones musicales por el ilustre Maestro Arámbarri. El solo anuncio de este magno concierto despertó tal entusiasmo en el público aficionado, que antes de su comienzo se habían agotado todas las localidades del teatro.

Asistieron también, realizando el acto con su presencia, las Autoridades y Jerarquías de la villa.

Comenzó el concierto con una «Obertura», de Mozart, ejecutada por la Orquesta, y seguidamente la Coral y la Orquesta interpretaron, en la primera parte del programa, de una manera acabadísima, como hacía tiempo que no lo habíamos escuchado, el tercero y quinto números de «Las bienaventuranzas», de César Franck.

Ya en la interpretación de esta obra por la Coral pudimos apreciar la labor meritísima realizada por el Maestro Urrengoechea, subdirector de esta agrupación musical, pues cuando veíamos a sus cantantes acometer las dificultades de la tercera bienaventuranza y someterse a la ajustada dictadura de la dirección en momentos que exigen un autodomnio lograble, comprendimos todo el esfuerzo empleado por nuestros orfeonistas en pacientes jornadas de ensayo.

¡Qué delicadeza la del coro mixto en los coros celestes en los dos números de esta grandiosa obra musical!

Las señoritas Arana (soprano), Errasti (medio soprano), Ibarrondo (contralto), y los jóvenes Bilbao y Gómez, tenor y barítono, respectivamente, muy bien en la dura prueba a que se vieron sometidos, y algunos de ellos por primera vez, en su labor artística y ante un público tan numeroso e inteligente.

En la segunda parte se cantaron fragmentos de la grandiosa obra de Wagner «Los maestros cantores», admirablemente interpretados y donde se vió también el trabajo de preparación del Maestro Urrengoechea.

La Orquesta sonó perfectamente en todo momento. El Maestro Arámbarri, muy dueño de sí mismo, condujo a sus músicos y a la masa coral con las especiales características de los grandes directores, y ante los insistentes aplausos del público hubo de salir varias veces al palco escénico en unión del Maestro Urrengoechea. Para todos hubo muchos y muy merecidos aplausos, y el público salió tan satisfecho del concierto, que era unánime el sentir de que estas solemnidades debieran repetirse con más frecuencia.

San Sebastián

Crónica de nuestro Jefe de Redacción y Crítica, Federico Sopena.

La quincena musical de San Sebastián.—¡Qué bien se canta en esta tierra! Un gran signo de nobleza late en la pasión que aquí reina por la voz humana. Sólo así es posible el magno espectáculo de reunir todos los orfeones y corales de la tierra vasca y navarra para invocar el júbilo de la «Novena sinfonía». Para tantos madrileños como había el primer día de concierto, la cosa les produciría sorpresa y pena. En Madrid no existe auténtica floración coral, y así nuestras temporadas musicales quedan siempre cojas, ausentes de voz humana, ignorantes de uno de los mejores resortes de belleza que el arte produjo.

Pensemos un momento lo que significa para una ciudad contar con una organización coral entusiasta, estable y fija. En Madrid todas las temporadas de zarzuela y ópera resultan fracasadas inicialmente por la ausencia de coros y de cuerpo de baile. En cambio, aquí, en San Sebastián, estamos presenciando una deliciosa temporada de zarzuela, donde los coros satisfacen al más escrupuloso exigente. Esto resulta de capital importancia para los compositores. Los profesionales de la zarzuela, sabedores por propia experiencia de lo que son los coros por esas ciudades de Dios, se abstienen del más mínimo tratamiento polifónico de la voz coral, del menor número de baile delicado o difícil. Pensemos, en cambio, lo que significa que un compositor de esta tierra —Ramón Usandizaga— haya hecho una zarzuela pensando en el Orfeón Donostiarra. Los coros allí nadan en su elemento; no hay barrera que pueda detener la inspiración de un compositor si sabe que en el escenario hay una juventud numerosa y preparada que se goza en las dificultades y que sólo pone el ceño triste cuando la misión que le encomiendan es demasiado fácil.

Por encima de todos los acontecimientos particulares de esta quincena musical es necesario proclamar, con el santo fin de que cunda el ejemplo, la necesidad, absoluta e inaplazable, de que Madrid se decida a crear un instrumento coral ágil y dispuesto. San Sebastián es, hoy por hoy, un magnífico modelo. Aquí, gracias a Dios, aún no se ha acabado el resorte del amor propio. ¿No es ya hora de galvanizar la desgana madrileña? Mientras llega esa hora, mi deseo se cifra en una sola cosa: Madrid debe contemplar por sí mismo lo que es y lo que puede llegar a ser el Orfeón Donostiarra.

Vigo

Con motivo de las fiestas celebradas en el mes de agosto, el Excmo. Ayuntamiento contrató para dar cuatro conciertos a la Orquesta Sinfónica (Orquesta Arbós), dando así una nota cultural de alto relieve en una ciudad cuya psicología característica es la industria y el comercio. Los programas, hábilmente seleccionados, de gran amenidad, asequibles a los menos iniciados, en condiciones de tal categoría, sin

HAGA SUS COMPRAS DE TODA CLASE DE **material eléctrico** EN

Musical Progreso Plaza de Tirso de Molina, 5
Teléfono 70155

RITMO

menoscabo para el prestigio artístico de que goza la admirable colectividad orquestal citada.

Hallándose pasando la temporada veraniega el ilustre catedrático del Real Conservatorio Nacional, Maestro Parra, fué requerido por el director de la Orquesta para que pudieran darse a conocer los «Bocetos románticos», de los cuales es autor. En el tercer concierto fué estrenada la citada obra sinfónica, obteniendo un éxito completo, siendo aplaudida calurosamente, viéndose obligado su autor a salir al palco escénico en medio de indescriptibles ovaciones, en las cuales intervinieron con destacada admiración, en primer término, director y profesores de la Orquesta. El Maestro Parra tiene un prestigio bien cimentado en las disciplinas didácticas, estando conceptuado como uno de los más eminentes pedagogos musicales. Sus «Bocetos románticos» son tres preciosos cuadros de bellísima y delicada factura. Un verdadero primor de colorido e inspiración sorprendente. Indudablemente, el éxito obtenido habrá de repetirse cuando esta interesante obra se dé a conocer en Madrid.

Ha producido una grata impresión la actuación de José María Franco como digno sucesor del llorado Maestro Arbós.

A su inteligente y laborioso Alcalde debe Vigo el haber disfrutado estas cuatro espléndidas jornadas de arte, que han constituido un remanso espiritual dentro del fragor dinámico que caracteriza a esta industriosa ciudad.—*Gapartell*.

ILDEFONSO ALIER

El día 22 del corriente se cumple el segundo aniversario del que en vida fué el conocido editor de música D. Ildefonso Alier, fallecido en Madrid, donde se hallaba establecido desde los comienzos de su profesión.

Propietario de los fondos editoriales de las fenecidas casas Vidal Llimona, J. Ayné y Tena, entre otras, y representante de varias importantes editoriales extranjeras, dedicó Ildefonso Alier de lleno sus actividades al comercio de música, contando, además, su conocida casa con un fondo propio de numerosas obras de todos los géneros. Fué también editor propietario de *Biblioteca Sacro Musical*, cuya misión era desterrar de los templos la música profana, poniendo además al alcance de los organistas de parroquias y Comunidades religiosas selectas obras para todas las festividades del año. Creó la publicación *Arte Musical*, que, dedicada en su primera época a la música de piano, se amplió en su segunda para pequeña orquesta, primera revista que en su género apareció entonces en España.

Ildefonso Alier no era sólo un editor de música: poseía conocimientos musicales y de Composición, habiendo publicado algunas obritas de géneroailable y adaptaciones de algunas obras clásicas para pequeña orquesta, de muy buen efecto.

Propague usted RITMO entre sus amistades

MUNDO MUSICAL

LISBOA

En el Conservatorio Nacional de Música, antiguo y magnífico edificio, se van a terminar para el próximo curso las obras de restauración y de embellecimiento. Gracias al decidido apoyo del Gobierno y a las iniciativas de su Director, el Dr. Ivo Cruz, será uno de los más bellos y capaces entre todos los Conservatorios de Europa.

Las amplias galerías, donde se han colocado vitrinas para museo; las aulas, dotadas de moderno material y de pianos de las mejores marcas; el espléndido salón de fiestas, suficientemente grande para todas las exhibiciones que en el Centro puedan tener lugar, y las diversas dependencias, están instaladas con el mayor gusto.

Resplandece en todo el Conservatorio el orden, la pulcritud y un ambiente agradable, acogedor y de gran respeto, aun en las horas de mayor concurso.

Nuestras felicitaciones para el Dr. Ivo Cruz, cuya figura prócer destacamos en la portada de este número.

BIBLIOGRAFIA

REV. CARLO ROSSINI: *Canticum novum*. Colección de 115 motetes e himnos, para dos voces, con acompañamiento de órgano.—Editor, J. Fischer and Bro., New-York.—Partitura, dos dólares; partes vocales, un dólar.

El maestro de capilla y organista de la Catedral de San Pablo de Pittsburgh (Penna.) ha reunido en esta colección, entre varias obras propias, diversas de los más conocidos compositores de música sacra, casi todos europeos: Perosi, Ravanello, Botazzo, Piel, Singenberger, Haller, Griesbacher, etcétera. Ninguna novedad, por lo tanto, ofrece la colección. Es práctico para los usos ordinarios, y puede interesar a las comunidades religiosas más que a las parroquias.

FISCHER EDITION NUMERO 2.675: *Vade mecum*. Colección de motetes, himnos y ofertorios para voces de hombre.—New-York.—Tres cuadernos. Precio de cada uno, un dólar.

Es el mismo estilo y formato de las conocidas antologías vocales de Capra, pero más pulcramente editado. Cada cuaderno tiene más de cincuenta cortas obras, todas a cuatro voces de hombre (dos tenores y dos bajos), de autores cecilianos bien conocidos, y algunas de los clásicos polifonistas. Para coros de comunidades religiosas de hombres y para cuartetos de voces iguales, estos *vade mecum* son muy prácticos.

PIETRO A. YON: *Misa «Te Deum laudamus»*, para tres voces iguales (dos tenores y bajo), con acompañamiento de órgano.—Edición Fischer, New-York.—Precio: partitura, 0,80 de dólar; voces, 0,40.

Sin la frescura y aliento de la divulgadísima *Misa* homónima de Perosi, es esta del maestro de capilla de la Catedral católica de New-York de una facilidad mayor y de muy agradable factura. El Maestro Yon maneja con gran acierto las voces de hombre. Su estilo, sin ser muy elevado, es muy suelto y con alguna tendencia al efectismo. Cuando le he tratado y le he visto actuar, hace pocos meses, en su coro de la Catedral de San Patricio, de New-York, al frente de un robusto coro de hombres, he comprendido muy bien el carácter de su música, nerviosa y rápida como él.

FR. V. PEREZ JORGE, franciscano: *Misa «Corpus Christi»*, a dos voces iguales, con acompañamiento de órgano o armonio, sobre motivos de los himnos gregorianos —*more hispano*— del oficio del Santísimo Sacramento.—Sin precio ni editor.

Es la primera obra que conozco del joven autor, y aunque por sólo ella no es posible conjeturar sus alcances, se ve en sus intentos un músico muy bien dotado y capaz de un magnífico desenvolvimiento, si logra fijar y depurar el estilo. La *Misa* es relativamente fácil y muy recomendable.

J. M. NIN-CULMELL: *Sonata para piano*, publicada por las ediciones de la Universidad de Oxford.—36, Soho Square, London W 1.—Precio: 35 6d.

No es reciente esta *Sonata*: está grabada en 1934; pero al dármele ahora a conocer el autor en New-York, donde reside, me ha parecido dar una nota bibliográfica de ella, para conocimiento de nuestros lectores.

Consta la *Sonata* de tres partes seguidas: «Vivace», «Andante» y «Presto».

Joaquín Nin-Culmell es un artista exquisito. Procede espiritualmente de la escuela de Scarlatti y Soler y lleva en su corazón la gracia de España, estilizada con influjos varios, perfectamente asimilados. La *Sonata* es una danza espiritual, tejida en una atmósfera sutil. Difícil de interpretación por la vivacidad y flexibilidad casi incorpórea de las líneas, tiene, en su breve contenido, encantos supremos, aunque no de inmediata imposición. Es obra muy recomendable para el repertorio de nuestros pianistas.

SAB. RUIZ GARCIA-JALON: *Tres estampas para piano*: I, «Surtidores»; II, «Bailarina gitana»; III, «Marionetas».—Gráficas Nore, calle Buenos Aires, 14; Bilbao.—Precio: cuatro pesetas.

Lindas y modernas piezas de piano. La primera y la segunda están mejor logradas que la tercera, que pesa un poco, acaso por su monotonía rítmica de *cake-walk*.

N. OTAÑO, S. J.

Guía Artística

En esta sección, y al precio de **tres pesetas** línea, insertaremos carteleras y gacetillas de espectáculos de arte, como óperas, conciertos, audiciones de recitadores, conferencias de arte y películas sonoras sobre temas musicales. Los espectáculos anunciados deberán tener lugar al mes siguiente de la salida de cada número.

Sociedades, Filarmónicas, artistas, Empresas, a todos interesa esta sección, que será leída **durante un mes** en toda España.

Patrocinados por la Dirección General de Bellas Artes, RITMO ha organizado la primera serie de sus conciertos, que se celebrarán en Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla. El abono se abrirá simultáneamente el día 8 de octubre en Madrid y Barcelona, y el día 10 en Valencia y Sevilla, y los señores suscriptores a la Revista podrán recoger sus localidades, con el 5 por 100 de descuento, únicamente durante el primer día de abono. Los suscriptores beneficiarios, que satisfacen la suscripción mensual de diez pesetas, recibirán la tarjeta de pase al teatro con derecho a butaca numerada y cuyo número constará en dicha tarjeta.

He aquí los conciertos correspondientes al mes de octubre:

MADRID

- Octubre 16, primero de abono.—**Ninon Vallin** (soprano) y **Carmen Pérez** (pianista).
 Octubre 23, segundo de abono.—**Leopoldo Querol** (pianista).
 Octubre 30, tercero de abono.—**Cuarteto Ibérico**, compuesto por Fernando Guerin (violín primero), José Doncell (violín segundo), Graciano Tarragó (viola) y Fernando Pérez Prió (violoncello).

BARCELONA

- Octubre 22, primero de abono.—**Leopoldo Querol** (pianista).
 Octubre 29, segundo de abono.—**Herman von Beckerath** (violoncello).

VALENCIA

- Octubre 21, primero de abono.—**Ninon Vallin** (soprano) y **Carmen Pérez** (pianista).

■■■■INVENTO IMPORTANTÍSIMO!!! de un sacerdote español, patentado en España y en el Extranjero, para **aprender a tocar el piano** en menos de **tres meses**.—Bachillerato, cultura general.—Redacción: verso y prosa, igualmente en menos de tres meses.—**Calle de Fuentes, núm. 5, principal.**

VENTA - COMPRA - CAMBIO
ALQUILER Y REPARACIÓN

Pianos, Autopianos, Harmoniums

Gaston Fritsch

Plaza de las Salesas, 3
Teléf. 33285 - Madrid

DOS OBRAS QUE NO DEBEN FALTAR
EN NINGUNA BIBLIOTECA

Catalina Rodrigo:
Técnica del piano

4 pesetas

Dr. Eduardo Alfonso:
Guía lírica del auditor de conciertos

6 pesetas

CONCIERTOS RITMO

Significan:

Revelación

A p o y o

Valoración

de los concertistas españoles

Informes:

Francisco Silvela, 15

MADRID

Copistería RITMO

La más CLARA

La más ECONÓMICA

La más RÁPIDA

Encargue todos sus trabajos a
Copistería RITMO

FRANCISCO SILVELA, 15.—MADRID

Casa R. Rodríguez

ESTA CASA NO TIENE SUCURSALES

LA MÁS SURTIDA EN PIANOS VER-
TICALES, DE COLA Y HARMONIUMS

Servicio de venta al contado y a plazos, alquileres, cam-
bios y reparaciones de toda clase, tanto de pianos como
de harmoniums.

Casa R. Rodríguez - Ventura de la Vega, 3
TELÉFONO 12344
M A D R I D