

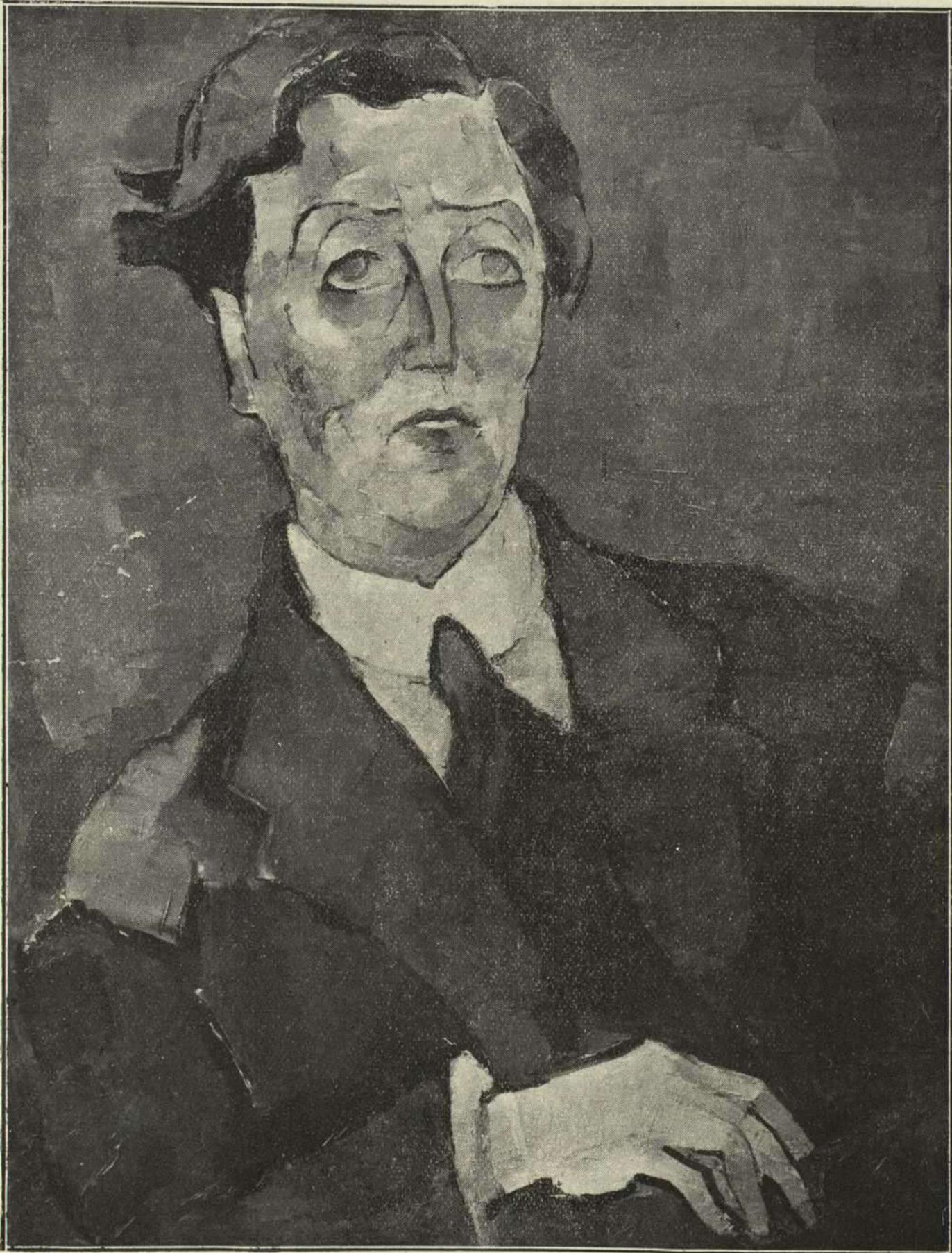
REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Año IV

DIRECTOR: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 58



ALBAN BERG

50 CTS.

GUIA RITMO

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

Precio de la línea: UNA PESETA

ACADEMIAS

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

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

Cecilio Gerner. Profesor de violín.
Oficinas RITMO

ACCESORIOS

Unión Musical Española. Carrera de San Jerónimo, 30.-Madrid.

AGRUPACIONES

GALIMIR QUARTET
Oficinas RITMO

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

ALMACENES

G. Fritsch. Salesas, 3. Pianos, armonios, pianolas.
Nuevos y ocasión, reparaciones, etc.

CASA PIELTAIN

Teléfono 94033

CORREDERA BAJA, 12, PRAL.-MADRID

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

CONCERTISTAS

Enrique Iniesta, Domingo Fontán. Madrid.
Luisa Menárguez. Costanilla de los Angeles, 2.
Madrid.
Julia Parody. Costanilla de los Angeles, 2.-Madrid

SANCHEZ GRANADA
Guitarrista
Oficinas RITMO

Agapito Marazuela Velarde, 22.-Madrid.
Laura Nieto. Lagasca, 122.-Madrid.
Sanchiz Morell. Albacete.

ANGEL GRANDE
Violinista
Oficinas RITMO

CONCIERTOS (Administración de)

CONCIERTOS RITMO
Juan Bravo, 77.
MADRID

DISCOS

Columbia Graphone y C.^a.-San Sebastián.

EDITORES

Unión Musical.

ESCUELAS DE MUSICA

INSTITUTO MUSICAL RITMO
En período de organización.

GUITARRERIAS

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

LURHIERS

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

Henri-Poidras.-Rouen (Francia).

MUSICA (Almacenes de)

U. M. Española. Carrera de San Jerónimo, 30.
Madrid.

U. M. Española. Wad Rás, 7.-Santander.

PIANOS (Almacenes de)

HAZEN
Fuencarral, 55.-Madrid.
Pianos de marca y estudio

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

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

RADIO

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

SALAS DE CONCIERTO

Sala Mozart.-Barcelona.

SOCIEDADES CORALES

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

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

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

Comentarios breves sobre algunos compositores contemporáneos.

Strawinsky

Así como Claude Debussy compendió las tendencias impresionistas de su época; de la misma manera Igor Strawinsky concentró en sí mismo todos los satirismos, ironismos y sardonismos de la última década. No sólo es su incisiva materia temática única, sino también su mano de obra.

En un período en el que una técnica maestra es propiedad de todo compositor enterado, la influencia de una saliente individualidad como la de Strawinsky está dispuesta a manifestarse en diversas atmósferas musicales. No tenemos más que analizar ciertos trabajos de Malipiero y Casella en Italia, Poulenc y Milhaud en Francia, Goossens y Bliss en Inglaterra, y Griffes y Jacobi en los Estados Unidos para descubrir lo potente que es la hipnosis de ese joven ruso.

El que consideremos ventajosa o no esta influencia es puramente un asunto de perspectiva personal. Respetando todo el valor de lo grotesco y exótico en arte —a lo cual hemos contribuido nosotros mismos en gran escala— es dudoso el que una época, casi enteramente dedicada a lo bizarro, nos lleve a otro fin que a un cul-de-sac. No es que los creadores de música volvieran otra vez a las empalagosas armonías de los románticos, o a los cuadrados ritmos de otra escuela; ni tampoco confiamos en una larga línea melódica, sentimentalismo que emocionantemente ancla en diversos puertos regularmente situados en forma de cadencias.

No, no hay que volverse atrás, aun

cuando sea a las virtudes de nuestros antecesores. Sin embargo, no nos limitemos a cualquier grupo de fórmula rítmica, melódica o armónica. Con todo nuestro deseo de desarrollar nuevas formas de expresión, no deshumanicemos enteramente nuestra producción, porque finalmente toda música tiene que ser algo más que un ingenioso o hábil comentario en nuestra experiencia".

EMERSON WHITHORNE.

Berners y Bax

Aunque contemporáneos, Berners y Bax representan dos extremos en la música inglesa. Imaginativamente

heredero de la tía rica deplora su repentino fallecimiento por los gastos de una costosa unción; y su más sutil ademán está en los Waltzes, de los cuales repudia sus asociaciones sentimentales con burlesco desenfado. En un mundo de ignorantes músicos humoristas no es un hallazgo el dar con uno que lleve el nombre patentado mundialmente.

Bax es el romántico tejedor de sueños, sin la dorada elegancia del salón y sin el tumulto de la ciudad. Podría haber salido de la fantasía de Barrie, y su música tiene el mismo sello clásico.

Una visita a Rusia y su amor por la legendaria enseñanza céltica han sido las dos influencias predominantes en su inspiración musical. Más prolífico que ninguno de su época en Inglaterra, Bax ha alcanzado gradualmente una más incisiva y directa emisión, de cuyo período el cuarteto de piano es típico. Vigorosa y hasta provocativa en tema es la concentrada expresión en la que un temprano Bax hubiera alcanzado tres movimientos distintos. Todavía queda mucho que decir para la edad de la telegrafía sin hilos.

ARTHUR BLISS.

Schonberg y Bartok

En la moderna escena musical, poblada tan espesamente por iniciadores, las figuras de Bela Bartok y de Schonberg surgen concisa y claramente definidas como dos potencias individuales.

El iniciador moderno se revela repetidas veces como nuevo académico, contento de sí mismo, un "doctor de modernismo", como tan acertadamente ha dicho Leigh Henry. Los nuevos académicos con sus jefes en París y sus satélites en Bruselas y Viena luchan simplemente para domar el tempestuoso pensamiento musical de hoy día.

SUMARIO:

Editorial.—El X festival de Música moderna de Viena, A. Liess.—De la interpretación y dirección de orquesta, E. L. Chávarri.—Regla y principio, A. Grande.—Un coleccionista de violines, J. Manén.—Nuestra portada: Alban Berg.—Del pentagrama catalán «La Vida del Campo», A. Bárcena.—Junta Nacional de la Música y Teatros líricos. Miscelánea.—Artistas y obreros del Teatro.—Información musical.—Curiosidades.—Charla musical.—Mundo musical.—Revista de Revistas.

hablando, se puede decir que Berners se encuentra muy en su centro en el salón iluminando su lánguida brillantez con epigramas y agudezas. Entre las víctimas que han sufrido su sátira están el sentimental Lied Aleman; el tempestuoso Canto Popular Inglés y la Danza Española.

Su mayor jovialidad se oye en las "Tres Marchas Fúnebres", donde el

Para Schonberg y Bartok, sin embargo, el trabajo de iniciación no es una profesión, sino una necesidad. En sus trabajos se hallan los tres elementos indispensables: convicción, vitalidad y dominio.

Schonberg ha absorbido la sabiduría musical de los tiempos. En "Die Verklarte Nachy" y en varios trabajos posteriores se muestra como el maestro de estilos antiguos. Pero con un odio neurótico ha rechazado las viejas formas, asilos de tedio. Habiendo abandonado con fuerza formidable y poder técnico los medios de su herencia musical, sin embargo, ha sido incapaz de extinguir el espíritu que inspiró su temprana vida musical. En los dos asombrosos trabajos que tienen el gusto Schonbergiano y están empapados con singular estilo, el cuarteto de cuerda con voz y "Pierrot Lunaire", observamos un ser que ha explorado los viejos senderos por una palabra de sabiduría. Detrás del anguloso dibujo de Schonberg grabado con una pluma mojada en un frasco de color sombrío que transfiere tan peculiarmente la mezcla de sabiduría y sufrimiento, se puede percibir el heredero de una cultura grande, un maestro de los viejos dominios de arte.

En Bartok encontramos una contrastante pero no menos figura viril moderna. La rara espontaneidad de sus profundos dibujos grises, la picante libertad de sus ritmos, la hermosura de sus formas, nunca po-

drian haber surgido de una lucha como la de Schonberg, con pirámides de viejas ideas y principios. Bela Bartok, el hijo de una nueva raza, nueva, cultural y espiritualmente, tiene la ventaja de tener una nueva hoja delante de la cual está con manos libres. Y en esta gran ventaja se halla también el origen de la debilidad de Bartok —el toque de infantilismo y de barbarismo en su música. Sin embargo, se perdona a Bartok la infantil polifonía parecida a la de Brahms, en el allegro de su cuarteto de cuerda, la concepción pianística de sonoridad en el scherzo, por los primorosos ritmos y dibujos en el scherzo-finale de su segunda sonata para violín.

En las creaciones de dos hombres como estos, tan diferentes en pensamiento y expresión, encontramos la evidencia que los sitúa en la clase de "contemporáneos". Es el miedo de la elocuencia y desnudo lirismo de los tiempos antiguos, brevedad y economía de expresión, aversión de la obscuridad impresionística y la nerviosa angularidad de su lenguaje, el lenguaje de una nueva era.

LAZARE SAMINSKY.



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

Colaboraciones extranjeras

El X festival de Música moderna de Viena.

En el transcurso de estos últimos años se ha producido un cambio profundo en el campo de la música moderna y, en general, de todo el arte moderno. Después de la época "problemática" es decir, después de los años en que se han planteado en primer término y ante todo un gran número de problemas de arte, nos dedicamos ahora a la acción. El camino hacia este fin, justamente alcanzado, se anunció ya claramente en las últimas temporadas de conciertos, en las que se esperaba siempre algo nuevo que nunca aparecía. Hoy se puede hablar de un estancamiento completo, cuando no de una reacción.

En Alemania se cree que la causa de este fenómeno es la crisis ac-

tual que aflige al mundo. Pero esto no es rigurosamente exacto, porque hacia el Oeste de Europa, Francia, que no conoce una situación tan grave como la nuestra, nos muestra en su arte un aspecto semejante al que dejamos señalado.

Sería de una incorrección extrema convertirse en un pesimista convencido, y dejarse arrastrar por las perspectivas actuales, deduciendo falsas conclusiones acerca de la naturaleza y del valor del arte moderno. El juicio de la época actual debe hacerse en conjunto y no atendiendo solamente a pequeños aspectos de su desarrollo. Si observamos ahora cierta decadencia en el arte y en toda la cultura, esto no significa más que el final de una etapa de desarrollo, es decir, como

indicamos al principio, el fin de una época, iniciada antes de la guerra, que tuvo el punto culminante inmediatamente después de la guerra, y que dió a todo el arte impulsiones fuertes, y plantea verdaderos problemas en todos los aspectos del arte y aun de toda la cultura, sin responder satisfactoriamente a nada y sin resolver aquellos problemas. He aquí nuestro papel; el papel de una etapa histórica nueva.

Esto no es más que una sola perspectiva; nuestro tiempo es tan complejo que es absolutamente imposible explicar todos los aspectos, en pro y en contra, y todas las direcciones divergentes de la voluntad. El arte está, por otra parte, tan íntimamente ligado a momentos históricos y sociológicos, que se podría escribir un libro con todas estas consideraciones, sin ofrecer del asunto un aspecto completo. Por lo expuesto, he de limitarme a una perspectiva puramente artística.

Se puede interpretar este estancamiento momentáneo, como síntoma de que la idea de la música moderna (en el sentido de la nueva voluntad y dirección de la expresión que ha tomado la música desde principios del siglo) se ha comprendido bien. No sus formas extremas, sino su espíritu general, ha invadido todo el arte. Del mismo modo que en Alemania el pensamiento social, que antes de la guerra era patrimonio de una sola clase, ha trascendido después a todo el mundo, aunque interpretado de modo diferente, así el espíritu moderno se ha difundido por toda la música sin pedir siempre —no hay necesidad de decirlo— la realización en sus formas extremas. La primera discusión grande con la nueva dirección de la voluntad de nuestro tiempo ha terminado o se dirige hacia puntos de detalle.

Este cambio de lo nuevo a lo bien comprendido, del planteamiento de problemas a su desarrollo, de un progreso lento y constante, que permite descubrir de modo más completo y especial los nuevos valores, pide igualmente un cambio en la apreciación de las obras de arte. Los últimos años de un des- envolvimiento rápido, como acabamos de decirlo, han puesto en primera fila un juicio según los valores históricos, es decir, el valor de una composición consistía, para nosotros, ante todo, en sus elementos originales, en la novedad, en la impulsión que nos producía, pero no en un valor puramente estético

que no depende de los momentos originales (aunque poseen una cierta influencia) sino más bien de su espíritu y de su hermosura musical. Durante estos últimos años fué imposible juzgar las obras según su valor estético, porque para lograrlo era preciso contemplarlas desde un punto de vista más lejano. Citemos como ejemplo la sonoridad nueva. Nosotros podemos comprender la necesidad (perspectiva histórica), el por qué de los nuevos medios de expresión y del empleo de los mismos, que no conoce apenas diferencias entre las consonancias y las disonancias, pero el oído no se había aún habituado completamente y estábamos por tanto demasiado bajo la impresión de los fenómenos nuevos sin podernos elevar sobre ellos. Hoy la situación ha cambiado. No nos parecen extraordinarios los procedimientos armónicos de una partitura de Strawinsky, ni aun de una partitura de Schöenberg, y hemos aprendido a distinguir los matices y a gozar con las delicadezas de una orquesta compuesta de instrumentos de percusión. La voluntad de juzgar todas estas obras de los últimos tiempos en su aspecto puramente estético se nos impone de nuevo.

El sentido de los festivales de la música moderna ha cambiado igualmente en virtud de esta nueva dirección. Fundados para dar a conocer anualmente un resumen de los nuevos problemas, ya no resulta justificada, desde este punto de vista, su existencia. Sin embargo, nunca desaparece el interés de oír una serie de obras escogidas de la moderna producción. Por otra parte queda siempre, como hecho positivo, el intercambio internacional de producciones artísticas de diversos países y también la ventaja de conceder la palabra exclusivamente en tales concursos a la joven generación, aunque, como sucedió ahora en Viena, no hay que juzgar las obras como signo de los tiempos. No había muchos problemas, no había mucha estética, sin embargo resultó interesante. Seguramente el juicio era muy difícil y no quedaba al espectador crítico más que la esperanza de realizarse en las composiciones.

Las obras más importantes fueron las de Conrad Beck (Suiza), Nicolai Lopatnikoff (Rusia) y Tibor Harsanyi (Hungria).

La pieza sinfónica *Innominata*, de Beck, representa música lineal, de armonías muy duras, pero el espí-

ritu personal reina en todos los momentos musicales, invade apasionadamente la obra entera y justifica los medios empleados. El *Concierto para piano*, de Nicolai Lopatnikoff, que se puede calificar de la misma manera, le aventaja en la finura del dibujo. La arquitectura de esta obra es de una claridad y de una lógica realmente extraordinarias. Tibor Harsanyi, muy conocido en los países occidentales, especialmente en Francia, pone el acento de la música en el movimiento y en los principios rítmicos. Sobre todo la primera parte de su *Noneto* representa arte muy maduro y carácter delicado, ofreciendo el resultado de verdadero dominio del "oficio" y demostrando también un espíritu realmente musical. Mucho talento revela Norbert von Hanneheim en su *Concierto para piano*, en el que se trata al instrumento solista como instrumento de percusión. El mismo carácter ofrece la *Sonata para piano*, de Julius Scholss, discípulo de Alban Berg. Leopold Spinner es un músico serio que demuestra su talento en un *Trío para instrumentos de cuerda* de rara, quizá demasiada, finura. El *Concierto para violín*, de Jerzy Fitelberg, es un trabajo de música sólida y natural. Robert Gerhard obtuvo un éxito con sus *Seis canciones catalanas*, de las que algunas hubieron de repetirse. También el ciclo *A través de la noche*, de Ernest Krennek, fué muy bien acogido. Las *Canciones infantiles en alabanza de Dios y del sol*, de Boleslav Wojtowicz, forman una pequeña cantata de sonoridades muy originales. De Arthur Bliss se ejecutó un delicado y armonioso *Quinteto para oboe y cuarteto de cuerda*. Escritura ligera pero espíritu genial demostraron las *Bagatelas* para cuarteto de cuerda y piano de Jean François. Música científica, de problema, nos la ofrece la *Overtura para una tragedia griega* en sistema de cuarto de tono (vierteltöne) de Miroslav Ponc, obra en la que, como en el *Concierto para violín* de Karel Haba (hermano del célebre Haba), se tratan con preferencia problemas armónicos. En las dos obras citadas se encuentra la "melodía infinita" hasta sus últimos límites. Muy lindo y elegante resultó el *Baile veneciano*, de Claude Delvincourt, de instrumentación delicada. Un gran número de ejecutantes célebres se presentó en esta ocasión: Walter Frei, de Zurich, y Elsa C. Kraus, de Berlín, dos pianistas de primer

orden; los violinistas Stanislav Novak y Stefan Frenkel que dominan sus instrumentos con rara virtuosidad; Jacob Gimpel probó de nuevo su talento extraordinario en la interpretación de la música moderna de piano; la cantante Conchita Badia d'Agustí, que interpretó las *Canciones catalanas* de Gerhard obtuvo un gran éxito; el célebre oboísta inglés León Goosens causó verdadera sensación; el cuarteto Kolisch demostró una vez más durante el festival su valía artística; queda por citar el cuarteto Poltronieri, de Milán, el quinteto de instrumentos de viento de Praga, la *Wiener Bläser-Vereinigung*, los *Sängerknaben* y la *Sinfonie-Orchester* de Viena. Entre los directores de orquesta deben mencionarse: Ernest Ansermet (Ginebra), Karel Ancerl (Praga), Otokar Jeremias (Praga), Antón Webern (Viena), Roger Desormiere (París), Doctor Hienrich Jalowetz (Colonia), Gregor Fitelberg (Varsovia) y Osvald Kabasta (Viena).

DR. ANDREAS LIESS.

Una carta de los alumnos del Conservatorio.

La Asociación Profesional de Estudiantes de Música del Conservatorio ha elevado al ministro de Instrucción Pública el siguiente escrito:

"Excelentísimo señor: La Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio, en Junta directiva celebrada el día 5 del corriente, acordó por unanimidad elevar a V. E. las siguientes conclusiones:

1.ª Que en Claustro de profesores y alumnos, celebrado últimamente, se tomó el acuerdo de no permitir a los alumnos, incursos en el artículo 53 del vigente reglamento, el examen de las asignaturas en que se hallaban matriculados en el curso actual, por entender este Claustro que habían faltado claramente al citado artículo.

2.ª Que a pesar de este acuerdo se han examinado por orden de ese ministerio algunos alumnos de Canto sobre los que recayó esta sanción, por lo cual elevamos a V. E. nuestra protesta respetuosa, pero enérgica, por entender que con esta decisión se ha menoscabado la autoridad y el recto criterio del Claustro de profesores y alumnos.

Lo que ponemos en su conocimiento.

V.º B.º El presidente accidental, Manuel Lazareno de la Mata; el secretario, Enrique Ros."

De la interpretación y dirección de orquesta.

La obertura de «Der Freischütz».

Frecuentemente aparecen controversias acerca del modo cómo han de ser interpretadas ciertas obras célebres. Con frecuencia también la rutina impone sus trabas en la interpretación orquestal y no menos obstinadamente surgen los espíritus fuertes que sólo por ansia de novedad imponen interpretaciones fantásticas, arbitrarias, haciendo abrir tamañas bocas a los "snob".

No ha mucho que oí discutir a unos buenos músicos de orquesta la cuestión de los movimientos en la obertura del "Freischütz" de Weber. El más "avanzado" de los preopinantes decía que debe ser ejecutada dicha obra con movimientos muy rápidos, pues así se lo había visto hacer a Fulanowitchzky y a Mengenschützler, últimas "vedetes" de la batuta aparecidas en la pantalla directorial.

Pero, ¿es así la verdad artística? Para llegar a ella lo más cerca posible hay que atenerse a lo que hicieren los grandes maestros coetáneos de los compositores. En este respecto son de valor decisivo las indicaciones de Ricardo Wagner en cuanto a la interpretación de la obertura que nos ocupa. Justo es que las recordemos, siguiendo el volumen "Weber das Dirigieren" del autor de "Lohengrin". Wagner conocía viviente aún la tradición de Weber y pudo, por lo tanto, darnos una visión sugestiva de la obertura del "Freischütz". Sirvan estas líneas de oportuna luz para los que discuten sin fundamento el problema de los movimientos de dicha obra.

He aquí las palabras del insigne músico, refiriéndose a los ensayos que hiciera en Viena el año 1864:

"En el ensayo —dice— la orquesta de la Opera imperial de Viena, sin disputa una de las mejores del mundo, se mostró muy desorientada ante mis exigencias en cuanto a la interpretación. Desde el comienzo pude convencerme de que el *adagio* inicial había sido considerado hasta entonces como un *andante* fácil y tranquilo. Y esto no era una tradición puramente vienesa: en Dresde, la ciudad en que Weber dirigiese su obra, hube de encontrar yo la misma costumbre. Habían transcurrido diez y ocho años desde la muerte de Weber cuando dirigí por vez primera en el mismo Dresde el "Freischütz", sin cuidarme

de los hábitos adquiridos por la orquesta bajo la dirección de mi antiguo colega Reissiger; yo llevé el trozo de introducción según mi sentimiento personal, y entonces un veterano de la época de Weber —el violoncellista Dotzauer— se volvió hacia mí y me dijo gravemente: "Así es como lo llevaba Weber; he aquí la primera vez que lo vuelvo a oír en su movimiento justo". La viuda de Weber, que aun vivía en Dresde, me confirmó, asimismo, lo justo de mi

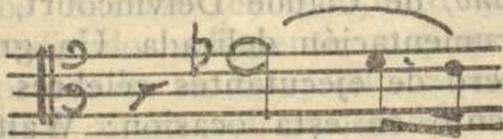


sentimiento en lo que se refiere a la ejecución de la música de su esposo.

Estos preciosos testimonios me animaron para realizar a fondo la reforma de la interpretación de la obertura del "Freischütz" con motivo de mi concierto de Viena. Para ello hice consagrar de nuevo esta obra conocida hasta la saciedad. Bajo el impulso delicadamente artístico de Lewi las trompas modificaron por completo, sin protestar, el modo de ataque empleado hasta entonces en la tierna fantasía campestre de la introducción, de la cual se había hecho un trozo "de efecto", dándole una brillantez triunfal; ahora los trompas, siguiendo las indicaciones de la partitura, consiguieron poner en su canto el hechizo suave querido por el autor al emplear el dulce acompañamiento (*pianissimo*) de los instrumentos de cuerda. Tan sólo una vez, y según las prescripciones del propio autor, aumentaron la sonoridad hasta el *mezzo forte* para dejarlo perder en seguida, como dulcemente esfumado, sin hacer el *sforzando* tradicional sobre este diseño:



Y sólo acentuándolo delicadamente. Asimismo los violoncellos atenuaron la vehemencia habitual de su ata-



que. Sobre el trémolo de violines, de modo que resultare una especie de

ligero suspiro, lo cual da a la gradación que sigue sobre el *fortissimo* su significación horriblemente desesperada. Después de haberle dado así al *adagio* inicial toda su gravedad misteriosa y estremecedora, dejé su marcha apasionada al movimiento bravo del *allegro*, sin cuidarme de la interpretación más tierna exigida por el suave segundo tema principal, pues yo estaba seguro de poder moderar de nuevo el movimiento en el instante oportuno, con objeto de llegar insensiblemente al movimiento que exige ese tema...

El canto ampliamente sostenido del clarinete, tomado del *adagio*:

me permitió pasar insensiblemente desde la extrema animación del primer movimiento a un movimiento más retenido, a partir del sitio en que todos los diseños de figuras se resuelven en notas tenidas (o en trémolos); con ello, a pesar del diseño intermedio que es nuevamente más agitado, se llegaba a la cantinela en mi bemol



mayor, que tan bien preparado quedaba de ese modo merced a los más delicados matices su movimiento principal siempre mantenido.

Anuario Musical de España

DIRECTOR FUNDADOR:

Salvador Bofarull Rodríguez

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Nueva de San Francisco, 18, 5.º - Barcelona

El éxito sin precedentes de público y prensa de la edición primitiva, son una garantía de la utilidad indiscutible de esta obra.

Próxima aparición del

Segundo Anuario Musical de España
1932

(Se publica cada dos años)

Invitamos a los profesionales músicos, entidades, asociaciones, conjuntos, academias musicales, etc., etc., a que envíen cuanto antes sus datos, tarjeta o carnet para que puedan figurar en el Anuario.

La inserción de los datos para el texto es completamente gratuita.

Precio del Anuario, 17,50 ptas.

Por suscripción, antes de publicarse, 15 ptas.

Se admiten suscripciones hasta el día anterior de su publicación.

Los suscriptores no abonarán cantidad alguna hasta que se les remita el Anuario, que se hará a reembolso.

Luego exigí que este tema

ces la siempre activa y racional modi-



fuese ejecutado uniformemente piano, es decir, sin la vulgar acentuación que habitualmente se la da a la marcha ascendente de aquel diseño y observando bien en la ejecución la ligadura marcada. Por lo tanto no hay que ejecutar aquel pasaje de este modo:

ficación del movimiento.

Los profesores de la orquesta sintieron sorprendidos una vez más en sus costumbres cuando, después de los acordes en *do* mayor, magníficamente tenidos y de las pausas generales que los cuadran de manera tan sugestiva, tomé de nuevo la entrada del tema



Me fué preciso, es cierto, convenir todo esto en detalle con los músicos (por lo demás excelentes) de la orquesta vienesa; pero el resultado de esta interpretación fué tan palmario que, en seguida, y para reanimar de nuevo el movimiento en este diseño impulsivo

segundo, convertido ahora en canto triunfal, no con el movimiento violentamente animado del primer *allegro*, sino con el matiz más moderado del diseño en cuestión.

Efectivamente, en nuestras ejecuciones orquestales hay la costumbre de acelerar el tema principal hacia el



me bastó una ligera indicación, cuando entra el matiz más enérgico del movimiento principal en el *fortissimo* siguiente, para volver a encontrar a toda la orquesta llena del más inteligente celo.

No fué tan fácil hacer valer con toda su importancia (en cuanto a la interpretación se refiere, y sin que se llegase a romper el sentimiento justo del movimiento principal) la reaparición más acentuada del contraste que hay entre los dos temas tan fuertemente opuestos; este contraste se concentra en períodos cada vez más breves, hasta que alcanza la extrema tensión de la más desesperada energía en el punto culminante del *allegro* propiamente dicho:

fin de la obra; no falta más que los chasquidos de látigo para creerse en el circo. Verdad es que, con frecuencia, los mismos compositores han querido esta aceleración de movimiento al final de sus oberturas, y ello es muy racional cuando el tema del *allegro* principal ocupa el primer plano y ce-



Beethoven, presenta un ejemplo famoso.

Pero generalmente suele ocurrir que el efecto de la reexposición del *allegro* reforzado queda completamente destruído cuando el director de orquesta no supo modificar el movimiento principal (es decir, no supo retenerlo a su tiempo) según lo exigen las diversas combinaciones temáticas; con lo cual el movimiento ha llegado ya a tal rapidez, que excluye toda nueva aceleración, a menos de exigir de la cuerda que se lance a un asalto de exagerado virtuosismo. Yo he visto cómo la orquesta de Viena realizaba semejante esfuerzo. Ello me asombró más que me encantó. Para semejantes excentricidades no hay otra causa que la falta grave cometida al principio al acelerar el movimiento de un modo excesivo desde el comienzo. Ninguna obra de arte deberá estar expuesta a semejantes pruebas, si se quiere dar de ella una verdadera interpretación.

Cuenta Wagner que la orquesta de Viena quedó muy bien impresionada de aquel resultado, cuyas causas no comprendía al pronto. El secreto estaba —dice el propio autor— en la moderación oportuna del movimiento. Y añade:

“En el cuarto compás de esta fogosa y brillante entrada:

le di al signo que en la partitura parece al pronto un acento vacío de significación, el sentido que quiso el compositor, es decir, el de un *diminuendo*, y obtuve así una interpretación menos intensa, una inflexión más dulce del diseño temático principal:



que yo podía en seguida dejar que naturalmente tomase cuerpo hasta la reaparición del *fortissimo*. De ese modo todo el motivo tierno, preparado como es debido, adquiriría una expresión apasionada y arrebatadora”.

Hasta aquí la lógica de Wagner. No es verdad que hay muchas oca-



En este pasaje es, precisamente, donde produce los efectos más felices

lebra, en cierto modo, su apoteosis; la gran obertura de *Leonora*, de

siones en que fuera bueno conocer aquellas páginas? Son como agua pura de manantial y nos libran de las impurezas del "coktail" y demás alcoholismos espirituales que enferman el arte. Son también una

sana defensa contra la rutina y contra la arbitrariedad del efectismo.

Por la traducción,

ED. L. CHAVARRI.

Regla y principio.

Nacionalismo y universalidad.

La tendencia humana de "uniformidad", que nos incita a la ordenación de valores y a catalogar movimientos dinámicos de escuelas y fórmulas técnicas, conduce al error de creer que toda nueva trayectoria ideológica se encuentra apoyada en su inmediata anterior, siendo por lo tanto su consecuencia. Nada más falso puede suponerse.

El movimiento romántico se inició siglos antes del 1830; la "Nouve Musiche" de 1600, adaptó los métodos de la tragedia griega al teatro florentino; el contrapunto de la Iglesia medieval surgió del "Organum", y éste a su vez de uno de los empleos más primitivos de la voz humana.

Puede verse que el espíritu de continuidad no ha tenido nunca estado de naturaleza en el desarrollo de la música; es decir, que los puntos de enlace de las "escuelas" no son correlativos.

Bajo el punto de vista "técnico" tampoco existe esa relación.

Los dogmáticos, amantes del libro de texto, censuraron a Mozart, por sus disonancias; a Beethoven, por sus modulaciones; a Haydn, por sus extravagancias; y a Corelli, por su "virtuosismo".

En 1835, Schumann era tenido por "revolucionario peligroso"; en 1855, por "conservador inspirado", en contra de los "rebeldes" de Zurich y Weimar.

Los "ratones de biblioteca" y "maestros con muletas" han tenido decidido empeño en hacernos creer que todo movimiento nuevo tuvo su base en cierto "conservatismo" o preservación de la "verdad" teórica. Para convergerse de lo contrario basta recordar a Beethoven, (el gran poeta-filósofo-arquitecto de la música), casi autodidacta... Schumann, en franca rebeldía con los procedimientos académicos; Berlioz, desdeñando las enseñanzas del Conservatorio de

París; Liszt, empezando su carrera a la edad de once años y creando una nueva forma musical; Wagner, graduándose después de seis semanas de preparación deficiente; Musorgsky (el compositor ruso de más inventiva), casi iletrado en la técnica de la composición; Debussy, creando su sistema de armonía, sin precedente, y una "arquitectura" personalísima. Así hasta Strawinsky, que surge últimamente con la fórmula "psicológica musical" del sintetismo.

Ante este "panorama" de personalidades independientes queda oscurecido el espíritu gregario de los dictadores musicales con "cuadrillo".

Vamos a ver en qué consiste la "independencia" de estos compositores y el que todos ellos hayan aportado una "verdad", más o menos profunda, al lenguaje del alma que es la música.

Todo ser humano lleva en sí mismo el sentimiento cósmico. En unos se manifiesta tan tenuemente que, sin apercibirse, acumula dicho sentimiento al de los demás y todos juntos, por instinto, buscan al espíritu traductor que les interprete y guíe. En otros, el sentimiento universal se vincula a ellos independientemente, por contemplación espiritual o reflexión científica, según los temperamentos e ideologías.

En música, es fácil apreciar estas dos tendencias: Hay compositores que adoptan un "sistema" porque un destacado "leader" con él trabaja; también el que falta de iniciativa, opta por seguir "carreteras generales." (Estos dos casos vienen a ser lo mismo. Uno es gregario por naturaleza, y el otro por carencia de dinamismo creativo).

Finalmente, el compositor cuyo sentimiento de universalidad le prohíbe (por instinto o íntimo sentimiento estético) expresarse con "palabras" o ideas prestadas.

Estos dos casos de gregarismo el uno y universalidad el segundo, corresponden a dos conceptos: Regla y principio.

Las reglas quedan grabadas en el entendimiento; los principios en el corazón y en el alma.

Para crear un principio estético es necesario, no sólo "filtrar" las ideas formularias, dando a éstas una nueva vida, sino también "labrar" hondamente nuestra sensibilidad para que el espíritu pueda hacer brotar el fruto de la experiencia psíquica. Solamente así y contando con un temperamento exclusivo puede, el compositor, crear su *principio estético*, que será multiforme y universal.

En la música española contemporánea, salvo contadas excepciones, se nota, desgraciadamente, esta falta de universalidad. Dirían que el compositor español está obsesionado por que no le falte el "trade mark" a su música, sin duda halagado por el entusiasta recibimiento que el público extranjero le concede. Aquí está el peligro. La música española ha sido acogida de esta forma, en el mundo entero, por la curiosidad y simpatía que su "fisonomía" ha despertado. Este es un caso de "personalidad" musical, pero esta característica no es suficiente para inmortalizar una escuela.

El alma de una mujer no puede ser apreciada en el período de "noviazgo". Es más tarde, cuando la esposa es madre, que sus cualidades morales salen a relucir, sin equívoco alguno.

España, en música, ha presentado a la "novia", con sus trajes dominicales; muy pintoresca, rebosando frescura e ingenuidad, con garboso andar y esbelta línea; pero la "mujer madre", es decir, la esencia de la raza española en música, parece tener pocos enamorados a traducirla, y éstos, aún en posesión de una paleta maestra y en algunos casos incomparable, se muestran temerosos de despojar a la "madre" de sus vestiduras de "novia".

La responsabilidad de nuestros "leaders" compositores es grande en el momento actual. El mundo entero está pendiente de sus movimientos. De la "novia" se enamoró a primera vista; ahora, quiere conocer a la "madre".

Yo, sinceramente convencido de la necesidad de un cambio radical en la ideología musical española, e inspirado por un profundo amor a mi Patria, que siento en sus en-

trañas, creo un deber de conciencia decir a nuestros compositores:

“Sed pintores-filósofos”.

“No bebáis agua del río, id al manantial”.

“Preparaos para sentir el cosmos

en vosotros mismos, labrando la inmortalidad de la música española”.

ANGEL GRANDE.

Julio, 1932.

Un coleccionista de violines.

A los *idem de idem*.

I

Abraham Tobías Massachussets reunía todas las venturas y gozaba de todas las suertes. Era soltero, millonario, amaba la buena música, había alcanzado sin tropiezo ni deterioro las cincuenta primaveras, y su origen israelita de refundición norteamericana no le había aún molestado para contender o alternar con sus eclecticos compatriotas. Poseía como remate a tanta felicidad una casa en New-York, que los severos ingenios locales calificaban de museo: era, pues, un ser dichoso y respetable.

Sólo un lunar empañaba existencia tan ejemplar, virtudes tan múltiples y equilibradas: Abraham Tobías Massachussets coleccionaba. No coleccionaba materia variada y divertida, tal como sellos, autógrafos, bastones, pipas, pitilleras, trabucos o bolas usadas; objetos, en fin, cuya exposición produce a propios y a extraños un cosquilleo agradable rayano en la sonrisa. No eran estos inocentes pasatiempos los que despertaban su codicia de coleccionador, ni a tan medianas regiones entretenía su vuelo caudal; más altas, mucho más altas enderezaba las poderosas alas. Tan altas, tan altas, que no se posaron en nada menor que las obras modelos de la liutistería clásica italiana. Los ejemplares más selectos, más dispendiosos, más acabados en violines, salidos de las manos de Antonio Stradivari, de Pedro y José Guarneri, de Girolamo y Nicolás Amati, de los Guadagnini, Grancino, Gaspar di Saló, Duiffopprugkar, Maggini, Bergonzi, Testore, Storioni, Rugieri, Albini, Calcagni y todavía otros, colmaban a rebasar sus vitrinas. Tipos o prototipos de aquella incomparable liutistería cuya supremacía, empezando con Gaspar di Saló, en la segunda mitad del siglo XVI, predominó durante el curso de los dos siguientes por el mundo entero. Piezas valiosísimas y raras que habían costado a su poseedor largas y pacientes pesquisas apoyadas por sendos miles de dólares.

El millonario tañía también de tarde en tarde, pues en sus mocedades habíanle proveído de algunos rudimentos de violín, pero tales ensayos no le causaban el deleite espiritual a que todo ejecutante aspira, ni levantaban en su alma el entusiasmo que la propia audición a despertar acostumbra. Fuese cierta inhabilidad que para tales ejercicios Dios le había concedido, fuese el escaso tiempo que para hacerlos dedicaba, el caso era que Abraham Tobías Massachussets

oyéndose se molestaba soberanamente y que los sonidos por él extraídos de las cajas sonoras más parecían maullidos de gato en celo que voces de ángeles en la gloria.

Por lo demás, no era a este determinado fin que coleccionaba tantos y tan ricos instrumentos. Para Massachussets, como para todo verdadero coleccionista, la lógica misión de un violín no era el concierto, sino la vitrina; no era la mórbida caricia de su sonido, sino la de su color y de su forma; no era la ser tañido, sino la ser mirado...

II

Salió una noche mi hombre de cierto concierto en el Carnegie-Hall, sin esperar a que terminara.

El solista, un conocido y diminuto violinista ruso, prematuramente calvo e indebidamente pretencioso, fué la causa de aquel su gesto poco cortés y francamente vituperable. La interpretación desgarrada, irrespetuosa y atribularia con que el eslavo había adornado al máximo concierto en re para violín de Beethoven, levantó honda indignación en el ánimo del melómano. Sobradamente sabía éste que nadie interpreta bien Beethoven, salvo aquellos que no lo saben tocar, pero creía por lo menos que a un ejecutante reputado le era imprescindible conocer los límites de cada estilo y no propasarse, no perderse en lirismos y arrebatos cuando se imponía una severa sencillez clásica, una sobriedad vigorosa. El enano, empero, había seguido ciegamente sus nacionales impulsos y del desacuerdo surgió espontánea una desafinación espiritual mucho más permanente, mucho más molesta que la que hubiese producido el pasajero extravío de una posición o el involuntario desliz de un dedo. Además, durante toda la ejecución, el pigmeo había rugido, había pateado, había gesticulado, derrochando a manos llenas fuerzas que un gimnasta no hubiese despreciado, y a tal extremo de incompostura llegado, parecióle a Abraham lo más benigno, lo más respetuoso, abandonar la sala, silenciosa y rápidamente. Salió; pero, ¿dónde dirigir su conturbado espíritu?... Para regresar a su casa era demasiado temprano, para empezar otro espectáculo era demasiado tarde... ¿Qué hacer?... La duda no tuvo largo rato en suspenso al homónimo del barbudo Patriarca; una sabia resolución se abrió prontamente paso a través de su espíritu y de su estómago; el restaurant.

III

Al que hizo conducirse no había nunca penetrado; lo conocía sólo de reputación y se decía a la moda. Vió cómo en sus salas pululaban vastos ejércitos de camareros, desplegándose y replegándose sin motivo aparente; observó cómo el público, perteneciendo probablemente a la mejor sociedad, comía muy poco y hablaba muchísimo; atisbó, en fin, cómo en un ángulo unos seres raros y misteriosos, disfrazados de cangrejos, blandían sonoros instrumentos, entre ellos un violín que se aprestaba a sonar...

Massachussets retrocedió involuntariamente, dispuesto a escapar. ¿Otra vez música, otra vez violín y quizás peor que el otro? ¡Nunca!

Desgraciadamente, un camarero solícito, durante su inspección, había empujado por detrás de sus rodillas una silla, obligándole suave, pero irresistiblemente, a sentarse. La huída ya después de sentado hubiese parecido inexplicable, ridícula, incongruente, propia casi de un desequilibrado. Fuerza era resignarse. Echó una mirada distraída sobre la carta que se le ofrecía, encargó una colación de sabor austeramente norteamericano, a saber: ostras, tostadas, queso, jengibre y agua mineral y... se resignó.

IV

Terminábanse las últimas notas de una melodía de Thomé, amable y modesta, que Abraham no había aún salido de su asombro. El primero de los zingaros, muy joven, la había tañido con sonido tan encantador, de manera tan suave, con tal ausencia de dislocaciones, fatigas y sudores, que al millonario le parecía aquello algo muy extraordinario. Llamó, levantando un dedo, al jefe de comedor.

—¿Quiere usted rogar al primer violinista —díjole al acudir— que se acerque un momento?

El jefe cumplió inmediatamente el encargo y al poco rato llegó el modesto cangrejo, con su violín cogido por una clavija, como quien lleva un mozalbete de la oreja. Su actitud era expectante y respetuosa.

—¡Muy bien; me ha gustado usted mucho! —exclamó Abraham ofreciéndole bondadoso e imperativo su blanda mano—. ¿De dónde es usted? ¿dónde estudió?

—Soy italiano y estudié en Lieja, señor —contestó el músico—, pero verdaderamente mis maestros han sido las audiciones de los grandes violinistas. Las he prodigado cuantas veces mis recursos me lo han permitido...

—¿Y por qué no se dedica a ser solista? Tiene usted la fundamental cualidad para ello: la nobleza del sonido, lo que equivale para el actor al órgano, para el cantante al timbre. Cosa es que no se aprende —añadió Abraham Tobías, rememorando sin duda sus infortunados ensayos—; cosa es que se nace con ella o sin ella, pero que no se aprende. El estudio nunca creará la calidad, el encanto del sonido. ¿Verdad?...

—Mucha verdad, señor —contestó el otro—, pero a mí me faltan medios para dedicarme a más de lo que

ahora hago... Me falta también, como usted ve, un buen instrumento... —y alargó con gesto lacio el suyo, de faz rubicunda y de tinte rojo sucio.

—En efecto, éste no me gusta —opinó el melómano—. ¿Quiere usted visitarme? Yo le mostraré los míos, tengo una colección apreciada y reputada... universalmente conocida... En fin, yo soy Abraham Tobías Massachussets—. Dijo, y sonrió con aquella expresión protectora que debía aparecer en los labios de Tartarín de Tarascón al nombrarse.

—¡Oh, es usted! ¡Es usted el señor Abraham Tob...! —exclamó el italiano, atónito de admiración, ante aquel nombre que nunca antes oyera pronunciar—. ¡Es usted...!

—Sí, sí; —afirmó ruboroso el coleccionista—, yo soy. Véngame a ver. Le mostraré maravillas.

—Con el mayor gusto, señor. ¿Y cuándo? —preguntó el farsante.

—Cuando quiera, cuando pueda... ¿Si dijéramos mañana por la tarde?... ¿Sí?... ¿Le conviene?... Ahí va mi tarjeta...

El violinista miró con irresistible interés aquel pedazo de cartón y juró desde el fondo de su alma meterse el endiablado nombre en la mollera con la misma firmeza inquebrantable que le llevó, años hacía, a endilgarle al público la Cuarta sonata para violín solo del inmenso Juan Sebastián Bach.

V

Regocijado recibió el señor Abraham Tobías Massachussets al italiano. Su colección de cremonenses estaba a la vista, preparada de antemano y deslumbradora, soberbia. Casi sin preámbulos, con la impaciencia de la vanidad intransigente que todo coleccionista con los años adquiere, empezó el de violines la presentación de la suya.

—Ahí tiene usted a un monarca —empezó—, un Antonio Stradivari del 1701, época en que aquel gran artista se independentiza, se separa de sus maestros y cambia y engrandece sus proporciones. Las vueltas son poco elevadas. Pone ya idéntico cuidado en las gradaciones de sus espesores y en la elección de sus maderas. En fin, es la madurez, la plena perfección que se presenta. El color rojizo, de reflejos anaranjados, tan sumamente incomparable, es a mi ver muy superior por lo cálido, por lo vivo y carnoso, al amarillento que dió Stradivari a otros muchos de sus violines. En resumen, ¡un modelo único! Usted no habrá visto nada parecido, ¿eh?... Fíjese ahora en esta otra maravilla. ¡Nunca habrá usted encontrado un José Guarneri más entero, más hermoso ni más sano! No tiene forro en la tapa superior, ninguna rendija, los aros intactos. Las efes rectas y angulosas, son las características del maestro. ¿Y el barniz? ¿Qué me dice usted del barniz? Fuera del uso que ha pulido el apoyo de la barba y el de la mano izquierda en el borde superior derecho, está intacto. Admire este brillo, esta transparencia, esta cristalización vívida, inconfundible, de los auténti-

cos italianos... Es una caricia para los ojos, un regalo para el alma... El melómano sudaba de entusiasmo.

—Ahí tiene usted a un Amati —prosiguió—; no es un Nicolás, es un Girolamo: tengo ambos, pero prefiero éste; es mucho más raro. Cuentan que Paganini poseía uno al que atribuía gran valor. Su forma no es definitiva aún, pero no olvide que pertenece a la familia en la que el más perfecto luitista de todos los tiempos, Stradivari, trabajó más de 35 años, y en donde todos mejoraban sin cesar... Costóme muy caro... ¿No le recuerdan estos barnices los esmaltes que tienen a veces las hojas de ciertos árboles?... ¿O los de algunas lacas antiguas japonesas?... Este soberbio Guadagnini imita el modelo pequeño de su maestro Stradivari... ¡Ah!, ¿observa usted ese otro? Es un Juan Pablo Magini, de Brescia. Año 1635: cinco antes de terminar su carrera. Es muy grande. ¿Verdad?... ¡Enorme! Construyó también modelos más pequeños, pero no tienen tanto aprecio ni son de valor tan subido... En cuanto al Ruggieri...—

Y así, sin perdonar aquellas observaciones que pudieran delatar al experto, fué mostrando, pieza por pieza, toda su colección: cada ejemplar estimado como impagable y único. Finalmente, con el paladar seco y el entendimiento desfallecido, exclamó Abraham Tobías Massachussets:

—Los ha visto usted ya todos. ¿quiere ahora que oigamos algunos?

El joven italiano no se hizo de rogar. Tañó muchos, comparándolos entre sí. Pronto, empero, las pruebas fueron circunscribiéndose entre el Stradivari, el Guarneri, el Amati y el Guadagnini. Al fin el incomparable Guarneri se adueñó del violinista. Ni en volumen, ni en intensidad, ni en carácter, ninguno le alcanzaba. Su voz potente y redonda, creciendo increíblemente hacia el bordón, como un órgano cuando una de las rodilleras abre gradualmente nuevos registros, era imponderable. El Stradivari, aunque dulce y cristalino, resultaba a su lado algo sordo; el Amati tenía tersura e inmaterialidad, pero poca potencia; el Guadagnini robustez y sonoridad, pero sólo en las regiones media alta y alta; en definitiva: ninguno reunía, como el vencedor, todas las ductibilidades, todas las superioridades. Además, las manos del artista, creadoras al fin del sonido, encontraron en el del Guarneri, sensible y resistente, ancho campo a sus facultades.

De pronto Abraham le interrumpió:

—¿Qué clase de violín posee usted?

—Un violín nuevo, de una dureza ejemplar —suspiró el violinista—, un instrumento que he conseguido ablandar algo, muy poco, después de mil angustias, probando innumerables puentes, estudiando al milímetro la colocación del alma para que me rinda un sonido más libre... ¡Es un tormento, un horror, un verdadero martirio! Constantemente se altera, varía, no renta lo que a veces me tiene acostumbrado; vuelta entonces a probar, a deshacer, a buscar de dónde proviene el cambio; ¡una tortura!

—¿Dónde lo adquirió?

—En España. Creo que el liutista es indígena, aunque lleva nombre extranjero... ¡Uno de los que se creía poseer el secreto de Stradivarius! —añadió sonriendo el músico.

—No me agradan los violines modernos —sentenció Massachussets.

—A veces no les hay malos, señor —replicó el italiano—. Puede que cuando alguno alcance la avanzada edad de uno de éstos, adquiera incluso valor. Pero para el solista, hoy, no tienen la sensibilidad suficiente: he ahí el defecto. Cuantos detalles e inflexiones en el canto, en el portamento, en la intensidad, se modulan, no llegan al público, y si llegan no es con la claridad deseable. Aquél percibe el sonido "grosso modo" fuerte o suave, las notas claras u oscuras, pero lo que constituye el encanto y lo acabado del virtuoso: la gradación, la delicadeza, el detalle, esto no llega al alcance del público sino al través de un violín como alguno de los suyos.

—¿Qué piensa usted entonces de mi Guarnerius?

—Que debe ser un goce inefable el poder dar un concierto con él... después de haberle despertado.

—¿Cómo?... ¿Qué?... —exclamó sin comprender Massachussets.

—No se asombre. Le falta el uso. Está algo atrofiado por el silencio, entumecido por el callar de tantos años...

El millonario quedó un momento pensativo. Después preguntó:

—¿Cuánto tiempo necesitaría entonces este violín para despertar?

—Tres meses por lo menos.

Massachussets pareció reflexionar todavía unos momentos, y después con el gesto decidido y sublime de un Isabel la Católica al prometer su corona a Colón, dijo:

—Usted debe presentarse al gran público. Su talento extraordinario lo exige; yo lo quiero. Encontraré amigos míos que se interesarán por usted. Entre todos costaremos los gastos de un gran concierto. Y además... —añadió como si señalara el florón de la preciosa joya— le prestaré para darlo mi incomparable José Guarneri.

El concierto fué un triunfo. La crítica declaró al italiano una promesa indiscutible. Era menester esperar sólo que éxito y críticas se tradugeran en resultados prácticos: en contratos. Mientras éstas llegaban el Guarneri volvió a su vitrina y el violinista a su restaurant.

Allí le visitaba alguna vez el entusiasta israelita.

—¿Qué tal, hay perspectivas? —preguntábale una noche.

—Las hay —contestó el de nuevo disfrazado músico—, se vislumbra ya un resultado a sus bondades, señor Massachussets, pero... he pensado, meditado sobre futuros conciertos y temo...

—¿Qué teme?

—Temo —continuó dudoso el violinista— que me faltará el violín... Yo no tengo dinero para adquirir el que necesitaría y con el mío...

—Pero... pero... —balbuceó turbado el millonario—

—Sin un buen instrumento no tengo confianza, señor, como no lo tendría un guerrero armado con una espada de hojalata...

—Yo —deslizó Abraham con suma prudencia— le prestaría uno de los míos, pero usted comprenderá... que esto no le sería útil, puesto que no podría ser para mucho tiempo... Mi colección incompleta... usted comprenderá...

—Comprendo, señor, comprendo —dijo el italiano, mirando curiosamente al israelita—. Lo que no comprendo tan fácilmente es el placer que usted pueda experimentar al ver sus violines languidecer en el fondo de sus vitrinas.

—¡Ah, joven! —exclamó algo más desorientado el millonario—. Usted no aprecia del violín más que su fase material; olvida la espiritualidad de su belleza arquitectónica, la armonía de su forma, la... lo...

—Permítame una pregunta, señor —interrumpió con suavidad el italiano—, ¿para qué han sido construidos los violines: para ser vistos o para ser tañidos?

—Esta no es razón —replicó de más en más confuso mi pobre Abraham Tobías—; tampoco las armas cuyas colecciones abundan por el mundo, fueron construidas para enmohecerse en panoplias y armarios...

—¡Y sin embargo esa hubiese debido ser su única misión: convéngalo conmigo! —continuó el joven—. Pero los violines, los violines... ¿No piensa usted que llegará un día en que hombres de Estado, de alma artista, prohiban, expropien tales colecciones?... ¿Que las declaren de utilidad pública o bien las repartan entre los que sean dignos de usar de sus ejemplares? ¿Con qué van a tocar en lo futuro los pobres violinistas si las colecciones aumentan aún? ¿Qué violinista puede competir para la ad-

quisición de un instrumento imprescindible con un millonario tenaz? ¿No es una inmoralidad, señor, ver forzados al silencio esos tesoros hechos para cantar?

—¡Qué utopías!... —replicó molesto, con palpitaciones en la voz, el descendiente del Rey arpista—. ¡Qué ideas!...

—¡Llegará un día, señor, llegará un día!... —afirmó con una sonrisa amable el irreverente cangrejo.

VI

Pronto se marchó aquella noche del restaurant mi estimado Abraham; probablemente antes de lo que él pensaba. El amor a sus violines se había acrecentado en forma difícil de expresar. Ya en el silencio del automóvil las ideas se le fueron serenando, determinando, y claramente vió entonces al fin de ellas un precipicio horrendo, espeluznante...

—No, no y no —murmuró con oscilaciones de cabeza desesperadas—; no volveré más. No le recibiré tampoco. ¡El atrevido pensaría que iba a regalarle mi Guarneri!... Se acordaría de... —y recordó una célebre anécdota de Paganini, contada por Fetis:

“Encontrándose Paganini en Livorno, sin violín, por haberlo perdido en el juego, acudió a un mercader francés, Monsieur Livrón, gran aficionado a la música, que se apresuró a prestarle un excelente Guarneri. Después del concierto, Paganini lo devolvió a su propietario, pero éste le dijo: Me guardaré muy bien de profanar cuerdas tocadas por vuestros dedos; mi violín desde ahora os pertenece.”

Y Abraham Tobías Massachussets acudiendo a una indignación que a todas luces le salvaba, exclamó:

—¡Ni él es ningún Paganini, ni yo soy ningún mercachifle!

JUAN MANÉN.

New - York, abril 1923.

Nuestra portada.

ALBAN BERG

El nombre de Alban Berg —una de las figuras musicales del momento actual—, cuyo retrato honra la portada de este número, no es desconocido para los lectores de RITMO. En el número 19, correspondiente al 20 de agosto de 1930, sin citar otros posteriores, publicamos una amplia información acerca del compositor y de su obra más conocida, la ópera *Wozek*, con motivo de los festivales de música moderna de Lieja. Damos por reproducido lo que entonces consignamos, completando ahora con referencias recientes, el bosquejo artístico del ilustre maestro.

Alban Berg nació en Viena el 9 de febrero de 1885. Su padre era

alemán y su madre vienesa. Huérfano de padre desde 1900, consiguió en 1904 un modesto empleo en la Administración pública austriaca. Al mismo tiempo conoció a Schöberg y estudió bajo su dirección. Decidido a emprender la carrera musical renunció a su empleo y en 1908 compuso y publicó una Sonata en sí menor. Desde entonces siguió con la mayor fidelidad las doctrinas de su maestro, renunciando a los principios tonales y componiendo sobre la base de la escala de doce semitonos todas sus obras. Es autor de varias composiciones orquestales y de música de cámara, entre las que deben citarse las Tres piezas para orquesta, compues-

tas en 1914 y dedicados a Schöberg con motivo de su cuarenta cumpleaños, por ser obras en las que se perciben las últimas huellas de los principios tonales. La ópera *Wozek* le dió verdadera celebridad. Su última composición es un Concierto de cámara, del que más tarde hablaremos.

Se ha dicho que Schöberg es el algebrista de la música nueva y que Alban Berg es su poeta. Con esto se quiere significar que Alban Berg es un verdadero temperamento musical que busca en la exteriorización artística, no la resolución de problemas técnicos, sino la mayor amplitud del lenguaje musical. La desaparición del sentido tonal, mediante la utilización normal y ordinaria de la escala de doce semitonos, que lleva consigo el abandono del acorde y de la armonía clásica y el desarrollo de la escritura musical en sentido “horizontal”, es decir, con arreglo a procedimientos contrapuntísticos, tiende en la música de Alban Berg a formar nuevas combinaciones expresivas y a multiplicar los matices de la significación del arte. Alban Berg, como todos los músicos discípulos de Schöberg, no busca la aprobación de la crítica, no hace ninguna concesión al gusto del público. Todo su esfuerzo se consagra a la edificación e ilustración de la doctrina renovadora, cuya demostración reside en la música pura, privándose de toda esperanza de lucro apreciable e inmediato.

Como antes dijimos su obra fundamental, la más conocida y la que le ha dado mayor fama, es la ópera *Wozek*. Desde su estreno ha recorrido triunfalmente todos los teatros líricos de las grandes ciudades de Europa central. Raro es el festival de música moderna en donde no se represente. Se cantó en el teatro de Aquisgrán con motivo de los festivales de Lieja de septiembre de 1930. Se cantó recientemente en Viena, con ocasión de los festivales del pasado junio, en unión de otras dos obras representativas de las nuevas tendencias del arte lírico moderno: *Die Bacchantinen* de Egon Wellesz y *Der Musikant* de Julius Bittner. El crítico inglés M. Edwin Evans, refiriéndose a la representación de Aquisgrán de 1930, escribió lo siguiente: Son quince cuadros tratados musicalmente como movimiento de suite. La representación causó impresión profunda y sorprendió a aquellos que consideran a Schöberg como un visionario que explota una teoría personal, toda vez que Alban Berg es evidentemente un compositor con instinto práctico

para los efectos dramáticos, y satisface este instinto sin separarse de los preceptos de su maestro. Es una figura sobresaliente entre los músicos del grupo de Schöenberg, y Wozzeck es una obra escénica de interés absorbente". El argumento de Wozzeck es, como recordarán nuestros lectores, sumamente realista: un pobre soldado, Wozzeck, soñador, ignorante, es engañado por un oficial, por un doctor, por su misma mujer, que se entienda con un hercúleo tambor mayor. Wozzeck mata a su mujer y después se suicida. Todo esto se desarrolla en cuadros breves, de intenso movimiento y rápida acción. Se tiene a Wozzeck como el tipo perfecto de la reacción anti-wagneriana. No hay simbolismos, ni dioses, ni héroes. Todo es realista, desolador y perfectamente vulgar. La partitura de Wozzeck, que requiere enormes masas orquestales, ha sido varias veces refundida por su autor, que hizo de ella una versión para orquesta reducida y otra versión para concierto. La versión de pequeña orquesta es la que se ejecuta corrientemente en los teatros alemanes de modestos medios.

La última obra de Alban Berg de que tenemos noticia es —como anteriormente indicamos— un Concierto de cámara para piano y violín con acompañamiento de trece instrumentos de viento. Esta obra se ejecutó en un concierto celebrado recientemente en Berlín bajo los auspicios de la Sociedad Internacional de Música contemporánea. Hablando de es-

ta obra Hugo Leichtenritt en el "Musical Times" de Londres, dice lo siguiente:

"Es ciertamente una de las curiosidades de la música moderna. Aprender su plan, tan sutil y complejo, por el oído solamente es tarea imposible; aun el estudio completo y profundo de la partitura no resuelve por completo el problema de su valor artístico. Es altamente grato comprobar lo lejos que puede ir la música ultramoderna en lo que se refiere a la realización acústica e ingeniosa de las ideas. El Arte de la Fuga, de Bach, parece algo primitivo en comparación con las combinaciones usuales en esta clase de música. Sin embargo, la consciencia musical no se encuentra muy a su gusto en este medio. Después de algunos minutos de sorpresa y de expectación creciente, la monotonía de las complejidades de la música de Alban Berg destruye por completo el interés, si bien a veces queda a salvo por la aparición de cortos episodios de música realmente hermosa en el sentido tradicional del término. Esto demuestra lo que Alban Berg podría realizar si se decidiera a desprenderse de su agresiva ideología ultramoderna y se contentaría simplemente con ser un músico, nada más. La obra, extremadamente difícil, fué dirigida con maestría y arte por el director Fritz Stiedry y los solos de piano y violín admirablemente ejecutados por Eduard Steuermann y Rudolf Kolisch."

Del pentagrama catalán "La Vida del Campo",

del maestro M. Burgés.

No es propósito de este modesto articulista hacer el juicio crítico de una obra tan genial como bella cual es la que por título lleva "La Vida del Campo"; plumas de otra solvencia que la mía, son las llamadas a ello, mas hoy que al parecer las orientaciones tratan de encaminarse al resurgimiento de nuestra lírica y folklorismo nacionales, con bien plausible acierto, por ser además empresa de justicia, ya que éste es un verdadero venero de inspiración y riqueza, quizá sea oportuno quitar un poco el polvo a obras como la citada recordando a quienes es conocida, y llamando la atención a los que no lo es, sobre una partitura llena de interés, ya por su técnica, ya por

la expresividad de su línea melódica, en la que el sentimiento no se ausenta nunca.

La obra de referencia es un poema bucólico popular, dividido en veinte cantos y una "endressa", que es "el lei motiv" de la obra también, y en la cual está toda ella contenida. La letra, original del vate ampurdanés Ramón Masifern, describe a través de un sentimiento erótico los diversos aspectos de la Naturaleza en su propia vida, caracterizada en las denominadas estaciones anuales, y que el maestro Burgés, ha llevado al pentagrama tan hábilmente, revistiendo cada una de las cuatro partes que constituyen el poema, de un elevado interés artístico, al compene-

trarse del carácter de la poesía bucólica tan plenamente, que llega a identificarse con la misma: muestra de ello es la página titulada Tots Sants, que es una original elegía, reflejo de un fondo de tristeza en el corazón humano, asociado al íntimo sentimiento de la naturaleza. Grieg calificó tal página, en la crítica que del poema hizo, como una de las más hermosas de armonía imitativa hasta donde técnicamente es posible llegar.

El maestro Burgés, dotado de una compleja organización musical, ha patentizado su exuberante fecundidad artística en más de cuatrocientas obras de diversos géneros, conocidas algunas de ellas, merced al celo artístico del culto y competente editor Ildefonso Alier, quien dió a la publicidad en su acreditada revista "Arte Musical", varias de aquéllas para piano, y para orquesta. De la partitura "La Vida del Campo", se hizo una edición popular por la Casa Horta en 1910, y la revista "Tesoro Sacro-Musical" publicó, hace años, varios fragmentos para canto y piano de la mencionada obra, en su sección entonces de música profana. Trozos aislados de la misma, fueron dados a conocer en Barcelona en diferentes audiciones, y el pasado año, la importante emisora de Radio Asociación, radió en varias etapas la partitura completa de "La Vida del Campo" a dos voces, con acompañamiento de piano. Fuera de España, la obra había sido ejecutada ya en Colonia, Amsterdam, Londres, Milán y Bergen, dirigida por Grieg en esta última ciudad.

Obra muy relativamente conocida en España, y no menos apreciada, pues dada su importancia sólo contando con una nutrida masa coral y la orquesta, puede llegarse a justipreciar en su alto valor y relieve, de desear es que, dadas las corrientes que en nuestras esferas artísticas oficiales imperan, a favor de la música regional, hubiese ocasión de dar a conocer en forma el poema "La Vida del Campo", en el cual la crítica imparcial descubriría en su autor a la vez a un verdadero artista de los sonidos, que atento siempre a que la misión del arte es reflejar la vida, recurre a todos los medios, ya de técnica, ya de expresión, por revolucionarios que sean, para lograrlo, dentro de un estilo personal, que cae de lleno en el post-impresionismo.

Que todo sea por el arte.

AUGUSTO BÁRCENA.

Junta Nacional de la música y teatros líricos.

Plan para la próxima temporada del Teatro Lírico Nacional.—Obras que han de estrenarse.—Obras de repertorio.—Un llamamiento a los autores españoles.—Premios para las Empresas que realicen mejores campañas de teatro lírico.

Terminada la temporada preliminar del Teatro Lírico Nacional, organizada por la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, esta entidad se dispone a comenzar los trabajos que, a lo largo del verano, preparan la primera temporada oficial del Teatro Lírico en su sección de Zarzuela y Opera Cómica.

En esta temporada la Junta Nacional, segura de sus propósitos y convencida de que utiliza los medios más eficaces dentro de lo que el presupuesto que le ha sido concedido le permite, empleándolos en miras de alto nivel artístico, va a desarrollar un plan reiteradamente meditado, puesto constantemente a prueba con la realidad de las cosas, dentro siempre del terreno práctico y dejando por el momento otros planes de mayor envergadura que habrán de desarrollarse cuando funcione el Teatro Nacional de la Opera.

Este plan está formado por obras clásicas españolas y con otras extranjeras próximas al carácter de nuestra zarzuela, aunque en un nivel que en ningún caso le será inferior. Simultáneamente pasarán por el escenario del Teatro Lírico Nacional obras de nuestros autores más reputados en el terreno lírico y aquellas otras de nuestros compositores más prestigiosos en el terreno sinfónico que aportan ahora, por primera vez, dentro de una manera sistemática, una colaboración al Teatro Lírico que la Junta estima de la más alta importancia. En seguida, la Junta ha de procurar que se conozcan las obras líricas que más lo merezcan en su concepto de autores injustamente preteridos hasta este momento y las de autores jóvenes estimulando a éstos para que consagren su entusiasmo y actividad a la creación de nuevas aportaciones líricas, en la medida y forma que les aconseje su propio criterio, sin otra condición previa sino su propósito de elevación del género y un consiguiente decoro en las ideas y en su realización técnica.

A este fin, la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos hace un llamamiento a todos los compositores españoles para que le envíen aquellas

obras que crean estar dentro de ese criterio. Un Comité designado por la Junta estudiará las obras presentadas y dictaminará: primero, sobre su aceptación; segundo, sobre los elementos interpretativos que las obras aceptadas requieran, a fin de que la Ponencia encargada del Teatro Lírico Nacional dictamine sobre su estreno, acoplándolo a las posibilidades de que se disponga, principalmente, por lo que se refiere a las particularidades de la compañía actuante, plan económico general, conveniencia y oportunidad del estreno y las demás circunstancias que es necesario atender en la buena organización del Teatro Lírico.

Por otra parte, deseosa la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos de extender en cuanto sea posible su radio de acción en lo material tanto como en lo espiritual, se dispone a la concesión de un premio de "cincuenta mil pesetas", otro de "veintico mil" para aquellas Empresas del Teatro Lírico que a su juicio hayan secundado mejor durante la temporada los propósitos que han motivado la fundación de la Junta. Podrán optar a ese premio las Empresas líricas que hubieran actuado durante la temporada 1932-33 en territorio español, previo cumplimiento de las bases que se detallan a continuación.

PLAN DE LA TEMPORADA DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL DE 1932-33.

Lista de las obras, según su probable orden de representación.

Estrenos

"Talismán", música de A. Vives, texto de F. Romero y G. Fernández Shaw.

"La leyenda del zar Saltán", música de Rimsky Korsakof, libro de Puchkin, traducción española de F. Romero y G. Fernández Shaw.

"La bella durmiente", música de Oscar Esplá, libro de Alfonso Hernández Catá.

"El rapto en el serallo", música de Mozart, texto de Bretzner, traducción española de Cipriano Rivas Cherif.

"Fijaro", música de C. del Campo, libro de T. Borrás.

"La montaraza", música de F. de la Viña, libro de Carlos G. Espresati y F. Pérez Dolz.

"Mendi-Mendiyan", música de J. M. Usandizaga, libro de J. Power, traducción al castellano de Augusto Barrado.

"Gianni Schichi", música de Puccini, libro de G. Forzano, traducción española de Enrique Díez-Canedo.

Además de estos estrenos, la Junta podrá añadir, si lo estima oportuno, el de alguna de las obras españolas que hubieran sido previamente aceptadas.

Obras de repertorio.

"Curro Vargas", música de Ruperto Chapí, libro de Dicenta y Paso.

"Jugar con fuego", música de Barbieri, libro de Ventura de la Vega.

"La Dolores", música de Tomás Bretón, texto del mismo, basado en Feliú y Codina.

"Carmen", música de G. Bizet, texto de Meilhac y Halevy, traducción al castellano de Eduardo Marquina.

"Los sobrinos del capitán Grant", música de Manuel Fernández Caballero, texto de Ramos Carrión.

"Doña Francisquita", música de A. Vives, texto de F. Romero y G. Fernández Shaw.

"Las golondrinas", música de J. M. Usandizaga, texto de G. Martínez Sierra.

"El barberillo de Lavapiés", música de Barbieri, libro de J. M. de Larra.

"La vida breve", música de Manuel de Falla, libro de Fernández Shaw.

"Los maestros cantores", música de Ricardo Wágner, traducción y adaptación en castellano de Conrado del Campo y Tomás Borrás.

La temporada comenzará a primeros de octubre con "Curro Vargas", de Chapí y terminará en el mes de junio con los "Maestros cantores". En ella intervendrán, salvo variación, los siguientes artistas:

Tenores: Sres. Fleta, Lázaro, Nadal, Paoli y otros.

Barítonos: Sres. Sansi, Morelli y otros.

Sopranos y tiples ligeras: Señoras y señoritas Supervía, Ottein, Boades, Espinal, Campiña, Hispani, Matilde Vázquez y otras.

Bajos: Aníbal Vela, Vicente Bettoni y otros.

Los directores de orquesta serán elegidos entre los maestros españoles de primera categoría con la intervención de algún maestro extranjero para las obras que lo requieran.

Condiciones a que ha de ajustarse el envío de obras líricas a la Junta.

Primera. Los autores que lo deseen podrán remitir sus obras al do-

micilio de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos (Velázquez, 29), Madrid, de cinco a siete de la tarde, todos los días laborables a partir de la publicación en la Prensa del presente llamamiento. La entrega se hará contra recibo firmado en las Oficinas de dicha entidad, que será necesario presentar para recoger la obra en el caso de no haber sido aceptada.

Segunda. Se notificará a los autores la decisión de la Junta respecto a la admisión de la obra dentro de un plazo máximo de tres meses a partir de la fecha de entrega.

Tercera. Será menester presentar:

a) El libreto.

b) La partitura completa de orquesta.

c) Una reducción para piano y canto.

Cuarta. Las obras han de ser inéditas.

El Comité de admisión tendrá muy en cuenta en sus decisiones el valor literario de las obras.

Estas podrán ser en uno o en más actos, y los autores tienen libertad completa de tema.

Pudiera darse el caso de que una obra interesara a la Junta, pero que las condiciones especiales impidieran de momento su representación. Si esto ocurriese, se invitaría al autor para que deje la obra hasta tanto que se presente el momento oportuno del estreno.

Las obras elegidas por la Junta serán representadas a partir del año siguiente a su elección. No obstante,

la Junta se reserva la decisión de incluir alguna de estas obras en la lista de los estrenos de la temporada durante la cual han sido elegidas.

Concurso para premiar a las Empresas líricas que más se hayan destacado en la temporada 1932-1933.

Primero. Se concederá un premio de cincuenta mil pesetas a la Empresa teatral de Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla que con más asiduidad y perfección haya realizado campañas de teatro lírico durante el curso 1932-33 en coincidencia con los propósitos y orientaciones expresados por la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos en su programa general.

Segundo. Se concederá un premio de veinticinco mil pesetas para la Empresa teatral que haya actuado dentro de las mismas condiciones en el resto de España.

Tercero. Dictaminará sobre la concesión de estos premios un Jurado compuesto por:

Dos autores (un libretista y un músico) designados por la Sociedad General de Autores de España.

Dos actores líricos designados, uno, por la Asociación de Actores Españoles, y otro, por el Sindicato de Actores Españoles.

Dos empresarios nombrados por sus Asociaciones respectivas.

El Jurado estará presidido por el presidente de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos.

A título de información publicamos en el presente número los proyectos que la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos piensa realizar en la próxima temporada; algunos irrealizables por falta material de tiempo si se han de hacer bien.

* * *

Importantes elementos pertenecientes a diversos sectores de la profesión musical anuncian —como verán nuestros lectores en este número— una asamblea que tendrá por objeto discutir varios extremos de carácter artístico, relacionados con el teatro lírico, protección a los artistas, etc., etc.

* * *

El insigne pianista húngaro Ember —nuestro simpático huésped—, profesor del Conservatorio de Budapest, ha tenido recientemente —con motivo de los concursos a premios celebrados en el Conservatorio, de cuyo jurado formaba parte— un rasgo digno de elogio público. El citado rasgo, que debiera ser imitado, ha consistido en donar un premio en metálico (doscientas pesetas) al excelente discípulo de Joaquín Larregla, Sr. Arroyo. El gesto de Ember ha sido acogido y comentado entre profesionales y aficionados con efusión y cordialidad para nuestro amigo el gran artista.

* * *

Bilbao saldará pronto la deuda que tiene hace tiempo contraída con el glorioso compositor Juan Crisóstomo Arriaga, elevando un monumento a la memoria del glorioso músico, probablemente en la pérgola del parque del Ensanche de Albia.

* * *

Acaba de ser nombrado profesor de folklore y estilos musicales del Conservatorio, Oscar Esplá.

Mucho se espera de la labor docente del insigne maestro.

M I S C E L Á N E A

La Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos, afiliada a la U. G. T. e integrada por más de treinta mil asociados pertenecientes a las profesiones de maestros, artistas de variedades, coristas, actores, operadores, tramoyistas, apuntadores, profesores de música y acomodadores, ha celebrado su primer Congreso en la Casa del Pueblo, en cuyas sesiones se han tratado diversas cuestiones de carácter económico-social en su mayor parte, votándose conclusiones de interés para los asociados y para el arte en general, acordándose solidarizarse con la campaña que viene realizando, sobre la actuación de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, nuestro querido amigo y colaborador José Subirá.

* * *

También la Asociación General de Empresarios de España ha celebrado una importante Asamblea, cuyas conclusiones, encaminadas a que le sean rebajados los impuestos que pesan sobre el espectáculo teatral, serán presentadas al jefe de Gobierno.

* * *

Los artistas y los obreros del teatro.

Asamblea nacional en pro del arte lírico y del teatro.

Por iniciativa de un núcleo de escritores y compositores, al que prestaron su apoyo y colaboración la Unión de Pintores Escenógrafos, la Asociación de Coristas, la Socie-

dad de Artistas Noveles, la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Españoles, el Sindicato de Actores Españoles, la Asociación de Profesores de Orquesta y la Socie-

dad de Tramoyistas, se celebró el domingo último una importante reunión.

En ella se examinó la situación creada a todos los elementos interesados en el arte lírico y el teatro en todas sus manifestaciones en virtud de las medidas puestas en práctica por el Gobierno en relación con el teatro lírico nacional.

El presidente y el secretario de la Asociación de Profesores de Orquesta y el representante de la Sociedad de Tramoyistas tuvieron interés en hacer constar que su actuación en este asunto tendrá que ajustarse a los votos emitidos en el reciente Congreso de la Federación de la Industria de Espectáculos Públicos. Y estando todos conformes en la necesidad de modificar las normas actuales, se tomó el acuerdo por unanimidad de convocar en Madrid, para el día 14 de agosto, una Asamblea de carácter nacional, con arreglo a las siguientes bases:

Primera. Acuerdos de la Conferencia nacional que se reunió en Madrid en junio de 1931 y su aplicación por el Gobierno.

Segunda. Modificaciones que se estiman indispensables para que la

ayuda oficial responda a las necesidades nacionales y a los fines para los cuales fué solicitada.

Con sujeción a estas bases se convino en que fueran objeto de deliberación de la Asamblea los temas siguientes, para elevar al Gobierno las correspondientes conclusiones: 1.º, Opera española; 2.º, zarzuela; 3.º, música sinfónica y creación de orquestas nacionales; 4.º, música folklórica y protección a las masas corales; 5.º, creación de escuelas de música y declamación; 6.º, protección a los artistas líricos; 7.º, protección a los autores noveles; 8.º, difusión de la música española en el extranjero; 9.º, protección a los profesionales de la música; 10, escenografía; 11, música mecánica; 12, propiedad intelectual; 13, elementos auxiliares del teatro; 14, desarrollo y protección del teatro dramático; 15, intervención que han de tener en la dirección del teatro lírico y dramático los profesionales y las Asociaciones de carácter artístico que hayan fomentado y fomenten tales manifestaciones; 16, alquileres de locales para espectáculos teatrales y musicales.

Se acordó también que las adhesiones a la Asamblea convocada y las propuestas sobre los temas indicados se envíen al Comité de iniciativa antes del 14 de agosto, al apartado de Correos núm. 732, Madrid. El local donde ha de celebrarse la Asamblea se comunicará oportunamente.

Por los iniciadores: A. Ballesteros de Martos, Rafael Sepúlveda, Horacio Alarcón, José Font de Anta, Luis de Castro, Francisco Anaya, Francisco Capo, Manuel Sancha, Adela Anaya, Jaime Martínez Sánchez, C. López Peña, Manuel Font de Anta y José María Legaza.—Por los artistas noveles: Luis B. Nieto, Julio Gallego, Ignacio Barba, Manuel Anarte, Francisco Solís, Santos Alonso, Ventura Gallart y Concha Peña.—Por el Sindicato de Actores: José María de Monteagudo, Angel Díaz Enrich, Manuel Ruiz Aguirre, Vicente Quirós, Fernando Díaz Ciles, Ricardo Casanova y Felipe Pretel.—Por los escenógrafos: José Martínez Garí.—Por los coristas: Severino Hidalgo.—Por los tramoyistas: Benigno García.—Por artistas dramáticos y líricos: José Morcillo y J. Escolano.

INFORMACION MUSICAL

ESPAÑA

MADRID

En el Fomento de las Artes.

Una grata velada —reveladora de los esfuerzos que está realizando con gran acierto Carmen López Peña en el fomento de las Artes—, tuvo efecto en este Centro, en la que tomaron parte algunos de los más aventajados discípulos de Carmen López Peña.

Marichu Urreta, María Suz Montero, María Soto y Joaquín Portillo, lucieron sus finas cualidades y su buena escuela de canto.

Tomó parte en esta simpática fiesta el excelente guitarrista Minguela y el notable recitador Sr. Chaves.

Todos fueron aplaudidos y muy felicitada la profesora Carmen López Peña.

BARCELONA

Asociación de Cultura Musical.

El brillantísimo curso "llevado" por la naciente delegación barcelonesa de la Asociación de Cultura Musical, culminó con el concierto de fin de temporada.

Ania Dorfmann, la joven e impetuosa

sa pianista rusa, obtuvo también aquí un éxito clamoroso interpretando, acompañada por la "Orquesta Clásica", que dirige el Maestro Sabater, los conciertos núm. 1 de Beethoven y número 5, de Saint-Saens. Hubo de ampliar su cometido, añadiendo como extra alguna obra a piano sólo.

Sabater y su orquesta matizaron y detallaron (¿qué querrá decir esto?) la "Sinfonía" 9, de Haydn, completando pulcramente el total de la sesión.

Sala Mozart.

Varias son las audiciones que se efectuaron recientemente en esta coqueta salita tan céntrica y solicitada.

María Canela, la pianista sevillano-catalana de buen sentido musical y apropiada técnica, ejecutó, aparte de los consabidos Bach, Listz, Mendelssohn y Scarlatti, un conglomerado de piezas de autor español, de las que destacaron (por su bella interpretación y el agrado con que fueron recibidas) La Danza del Molinero, de Falla; el Albaicín, de Albéniz; un Scherzo, de Morera; Orgía de Turina y otro Scherzo del maestro Gálvez.

El Trío Pasquier (cuerda sola) fué

presentado por "Audicions Intimes" con un programa basado en Beethoven, Schubert y Jean Gras.

Magnífico conjunto en el que, como a tal, no es dable el elogio individual, sino el colectivo.

Luis Millet, el atildado violoncellista y Rosa Más, la prometidora violinista, clausuraron la prolongación del curso actual de esta misma entidad. Ambos (que por cierto fueron en distintas épocas ganadores del "Premio Parramon") evidenciaron la certeza de aquellos augurios, mostrándose Millet ya madurado y "a punto", y la Más en plano de conquistar definitivamente su propia personalidad artística.

Acompañaron la sesión de Millet el excelente Bartuli y la de la Más su hermana Carmen, distinguida pianista.

Aún en la misma Sala, Rosa Rodes, la bien calificada guitarrista, ofreció un recital en el que puso de manifiesto sus tantas veces ponderadas cualidades artístico-estéticas. No os alarméis, Rosita Rodes, si pulsa bien la guitarra, compone con ella y su figura la más destacada estampa goyesca que soñarse pueda.

Morena, de ojos negros y grandes, tocándose con un vestido de seda amarilla, recamado de madroños (de cintura arriba), con el pie derecho repujado en el pequeño taburete y la hermosa cabeza inclinada amorosamente sobre la caja del instrumento... presenta una silueta inolvidable por lo armónica. No dije aún que es bella, por no "redundar". Lo digo ahora, para que este complemento no escape a mi crítica. Es bella y supongo que íntima, como el artefacto que acaricia. El encanto, pues, es completo.

"Orfeo Gracienc".

Durante las festividades musicales conmemorativas de las "bodas de plata" del orfeón citado, el Quartet Layetá interpretó con su acostumbrado ajuste los cuartetos op. 76 de Haydn y el 1.º de G. Cassadó.

El fervor de los intérpretes y su bien preparada "puesta en punto", beneficiaron la ejecución de dichas obras, que tradujeron con su peculiar entusiasmo y competencia.

Diversos anfiteatros.

En estrados varios y diversos, se produjeron también manifestaciones demostrativas de la inquietud musical de esta gran urbe. No todas me parecen (a mí) igualmente valiosas. Aparte los prodigios pianísticos de la precoz Alicia de Larrocha, las "fiorituras" vocales de Pepita Paulet (especie de "doble" de Jeannette Mac Donald) y las elucubraciones técnicas —y aún líricas— de las estimables violinistas María Ventosa e Inés Dauris con "programas grandes" y muy aplaudidos (sobre todo la Ventosa), Gilbert-Camins y Angel Pons (pianista y poeta, respectivamente), celebraron una *mogiganga* de esas a las que el título atrae mucho, muchísimo más, que la esencia de lo que se desarrolla. "La música a través del poeta", era el epígrafe y el punto de partida. No seré yo ciertamente el más indicado para comentar poéticamente el resultado musical del "preparado"..., porque

tengo ya olvidado, de puro observado, que, si algo de pedestre existe en la música de hoy, a los poetas se debe. A los poetas, a quienes los músicos (que por lo visto no saben sentir por sí mismos "la poesía de la música") incitaron a entremezclarse en el terreno ideológico de su exclusiva Arte (bien distinta en esencia emotiva de la palabra escrita o pronunciada) y se dejaron conducir por senderos que en nada atañen al intrínseco poder emocional de la música exclusiva y "suficiente".

No me placen las descripciones o comentarios del poeta Angel Pons.

Y para demostrar que no emito gratuitamente, manifiesto que yo mismo (músico de toda la vida) he sentido idénticas páginas musicales (dialogadas ahora por Pons) de modo ciertamente bien distinto. Y no sólo las he sentido, sino que en el seno de la intimidad docente las he comentado ampliamente, logrando efectos de interpretación ajena, que dudo hubiere alcanzado con la "versión" aludida.

Tengo por muy cierto que nadie que no sea músico (y cuanto menos adentrado en el complejo técnico e intelectual peor) puede dar la versión cierta ni aproximada siquiera del ensamble anímico sensorial, que coeficiere el autor al concebir. Considero, pues, baldío o insincero este *maridaje*.

DINO.

VALENCIA

Orquesta Valenciana de Cámara.

Esta artística agrupación de Cámara valenciana —subvencionada por el Ayuntamiento de Valencia— ha celebrado el primer aniversario de su fundación, revisiendo este acto considerable importancia musical de elevado rango artístico.

Obras de Tartini, Haydn, Tschaikowsky y de los compositores valencianos Garcés, Asensi y Luis Sánchez, integraban el programa, cuya interpretación y dirección resultó irreprochable. Francisco Gil, Director y fundador de la admirable entidad ha conseguido de un grupo de profesores excelentes, una gran perfección, distinguiéndose por la finura de sus cuidadas versiones. Sonoridad, estilo, conjunto homogéneo, son cualidades reconocidas por la crítica en sus actuaciones, tanto en Valencia como en su última *tournee* por Cataluña. Valencia cuenta, pues, con otra magnífica agrupación musical de gran mérito.

R.

ALMERIA

Contratado por la Asociación de Cultura Musical, ha pasado por esta capital el exquisito pianista Cubiles, interpretando un magnífico programa, cultamente confeccionado, en cuyas obras se destacaban aquellas cualidades técnicas que tanto interés despertan en públicos sensibles al virtuosismo. Cubiles fué objeto de entusiastas ovaciones.

R. DEL R.

Curiosidades.

La industria alemana de pequeños instrumentos de música en el mercado mundial.

La industria de pequeños instrumentos de música abarca la fabricación de armónicas, acordeones e instrumentos de orquesta entre los cuales figuran instrumentos de viento de madera y metal, instrumentos de golpe, de cuerda y cuerdas. El valor de la producción alemana ascendió en 1928, según el informe del Comité de Investigación (Casa editorial: E. S. Mittler & Sohn, Berlín) en 3.000 fábricas con 20.000 obreros a 40 millones de marcos en números redondos, frente a 32 millones en 1913. En 1930 bajó a 33,6 millones de marcos; en 1928 correspondieron 14,5 millones a armónicas, 8,7 millones a acordeones, 4,8 millones a instrumentos de cuerda, 3,1 millones a cuerdas, 0,6 millones a instrumentos de viento, 1,3 millones a instrumentos de golpe. La fabricación de armónicas está casi por completo neutralizada en Trossingen, en Württemberg y en la Alta Vogtland; el 85 % de la fabricación de cuerdas e instrumentos de cuerda corresponde a esta última región, y los demás ramos están distribuidos en todo el país.

En todos los grupos de instrumentos el último proceso de fabricación se hace a mano sin descuidar el oído como auxiliar. Por eso la mecanización no se ha realizado sino para los trabajos preparatorios que en los de cítaras representan de 40 a 50 % del valor de fabricación, en los de armónicas 25 % y en los de violines 10 %. La industria de armónicas de Württemberg fabrica ella misma sus máquinas para evitar que se vendan en el Extranjero. En la industria de armónicas dos Sociedades anónimas (en Trossingen y en Vogtland) abarcan el 75 % de la producción alemana, pero en los demás ramos no ha sido posible hasta ahora crear tan grandes empresas. De los gastos de producción corresponde 30 hasta 45 % a la materia prima en las armónicas y más de 50 % en los instrumentos de cuerda; los salarios absorben en la fabricación de instrumentos de viento hasta el 60 % y en la de instrumentos de golpe de 20 a 25 %. A los impuestos corresponde, por término medio, 5 a 6 %, y 3 % a los gastos de previsión social. Como las materias primas exigen, especialmente en la fabricación de violines, muy largo almacenaje, el movimiento de capital es muy lento.

En la producción mundial, que asciende a 160 millones de marcos, Alemania ocupa el segundo puesto, después de Norte América (74 millones de marcos), y siguen a Alemania: Italia (10,5 millones marcos), Checoslovaquia (9 millones marcos), Francia (8,5 millones marcos) e Inglaterra (6 millones marcos). El consumo por habitante ha sido en 1928 en Alemania, Francia e Italia de 16 Pfennig, en Checoslovaquia e Inglaterra, 18 Pfennig, en Norte América, 64 Pfennig. Cerca de 40 % de la producción mundial (66 millones marcos), llega al mercado mundial. En la exportación

mundial, Alemania está a la cabeza con una participación de 52 % en 1929 (en 1913, 68 %), en cuerdas y armónicas 90 %, pues la participación de Norte América es sólo de 26 %. De la exportación total alemana de 34 millones marcos en 1929, 28,1 % corresponde a Norte América; 9,2 % a Holanda, Suiza y Francia; 7,4 % a Inglaterra; 6,5 % a la Argentina y 6,2 % a Austria y Hungría. De la exportación corresponden a armónicas 13 millones marcos, a acordeones 8,9 millones, a instrumentos de cuerda 3,9 millones, a instrumentos de punteo, como cítaras, etc., 1,6 millones, a instrumentos de viento 1,3 millones, a instrumentos de golpe 0,5 millones y a cuerdas 4,6 millones marcos. La venta en Alemania y en el Extranjero ha sido disminuída con la gran propagación de la música mecánica; desde 1928 han adquirido mayor importancia los instrumentos de viento y de golpe, y, con la aparición de las bandas jazz, también los acordeones en comparación con los instrumentos de cuerda.

carácter espectacular llamadas concierto, ópera y zarzuela, con el objeto de atenuar la crisis del artista de género lírico nacional y del obrero músico, y, al mismo tiempo, conseguir la elevación del nivel artístico de esos espectáculos. Con espíritu de selección "meticulosa", fundó una orquesta de concierto y ópera y otra de zarzuela, con sueldos suficientes para el modesto vivir de su profesorado, prohibiendo "en absoluto" que figurasen en ellas individuos pertenecientes a otras agrupaciones musicales de carácter oficial. Esta medida encerraba en sí ventajas incalculables para la actuación de los nuevos organismos: tales como la independencia completa de todos sus miembros para actuar siempre sin las disgregaciones funestas que llevan consigo las "suplencias", tan desacreditadas por sus malos resultados en la deseada perfección de las ejecuciones e interpretaciones; y en el orden económico se hacía más extensivo el auxilio porque, al prohibirse el "enchufe", se beneficiaba a mayor número de profesores.

En el momento de la creación de estas orquestas existían dos magníficas bandas de música costeadas una por el Estado y otra por el Ayuntamiento. Sus profesores, ingresados por rigurosa oposición, poseían la más alta calidad como instrumentistas de madera y metal, y la Superioridad, por consejo de la ponencia de técnicos, disolvió la banda costada por el Estado, repartió sus más valiosos elementos entre las orquestas nuevamente creadas y el sobrante lo retiró con todo el sueldo. Para esta selección se tuvo en cuenta la calidad y eficacia del individuo, según la edad y estado físico. Los demás elementos de las orquestas se completaron fácilmente con el elenco de las agrupaciones antiguas de igual nombre y clase, "seleccionando siempre", para poder prescindir de los que por sus muchos años y servicios no rendían toda la eficacia necesaria. Los nombramientos se hicieron por medio de una prueba-oposición y las vacantes que resultaron después de la primera prueba se cubrieron por rigurosa oposición, a la cual acudió el elemento joven repartido por la capital y sus provincias e islas. Con esto resultó realizado el ideal que se había propuesto el mencionado ministro de constituir dos orquestas de primer orden y categoría, por haber tenido la gran habilidad y entereza de no dejarse sugerir por la amistad, simpatía, recomendación, campaña de prensa, espejuelos de prestigios más o menos bien adquiridos, nombres demasiado usados en letras de molde, o por sectarismos de escuela, vieja o nueva.

Siempre atenta la ponencia de técnicos (¡nada, que no me acuerdo del nombre de su santo!) a aconsejar con el mayor espíritu de justicia y con miras al porvenir, y encontrándose con unos nuevos servidores de la nación de situación excepcional en relación con los restantes servidores del Estado, indicó a la Superioridad la necesidad de establecer el límite de edad para el servicio activo del profesorado en las orquestas oficiales. Admirable previsión que tendía a reconocer la existencia de esa ley de la vida en que, a medida que el espíri-

tu se robustece, la materia se debilita, desoyendo nuestras llamadas cuando más la necesitamos, para aplicar las conquistas que la experiencia de la vida y el estudio nos ha proporcionado. Al transponer ciertas edades (¡ay!), el organismo no funciona como en la juventud (adiós, Perogrullo), y todo trabajo encomendado a su fuerza y resistencia se resiente, porque éstas aminoran sensiblemente.

En la práctica de los instrumentos músicos, el efecto es desastroso por lo delicado de su mecanismo, y se pierde la facilidad en el funcionamiento de nuestros órganos motores. En los instrumentos de arco, los dedos carecen de fuerza para oprimir la cuerda de modo que el sonido no pierda su pureza; el arco no roza las cuerdas limpia y serenamente, y acorta las duraciones de sus movimientos, "arriba y abajo", y la rapidez en la ejecución se hace borrosa y desigual para las series de percusiones. En los instrumentos de viento, los pulmones no rinden eficacia; se acorta el aliento, falla frecuentemente el ataque de las notas, porque la fuerza de opresión labial, piedra de toque del instrumentista de viento, se va ausentando, y el cansancio aparece cada vez con más frecuencia, con peligro de la salud del individuo.

¡A qué seguir enumerando desdichas! Baste decir, para continuar mi cuento, que la Superioridad, de acuerdo con la ponencia de técnicos (de cuyo nombre no importa acordarse porque mi narración es pura fantasía), decretó lo siguiente. Al llegar a la edad de cincuenta años, los profesores solistas realizarán una prueba de suficiencia "mecánica". De salir airosos de ella, seguirán ocupando sus puestos un bienio más, y así sucesivamente, en iguales lapsos sucesivos, repetirán la prueba hasta los sesenta años, en que serán jubilados. En caso de no salir airosos en alguna de las pruebas mencionadas cesarán en sus cargos y pasarán a ocupar puestos "no solistas", si ha lugar. Para estos efectos se considerarán "profesores solistas" a los que ocuparen los dos primeros puestos de instrumentos de arco y los de las arpas, a todos los de los grupos, metal y madera, y aquellos cuyo instrumento es único (más solista, imposible) en el conjunto instrumental.

Para los efectos de jubilación, al crearse estas agrupaciones, se les reconoció la antigüedad desde el día en que ingresaron en las orquestas pertenecientes a los teatros de ópera y salas de concierto de primera categoría, constituidas anteriormente. La jubilación a los sesenta años fué forzosa para todos.

Narrada esta primera parte de mi Cuento Nuevo hasta el momento de la jubilación del profesorado, aprovecho con júbilo interno la oportunidad de jubilarme por hoy, para que descansen de leer mis lectores. Quédense para mañana, u otro día, el narrar cómo se legisló en la nación renovadora, constructora y estructora, sobre la forma de cubrir los importantísimos cargos de directores de las orquestas pagadas por el Estado.

JOSÉ MARÍA GUERVÓS.

Charla musical.

CUENTO NUEVO

IV

Erase que se era un Estado en plena reconstrucción y reestructuración. Lo que hasta hacía poco gobernó fué despojado del mando por quien, efímeramente, cincuenta y tantos años atrás, había asumido el poder.

Era el nuevo "mando" un conglomerado de buenas intenciones. Su orientación se envolvía en intenso perfume y se cubría con fuerte color, de corrientes modernas. Asociación, colectivismo, socialización, disgregación regional; es decir, necesidad de unión y deseo de desunión, libertad de conciencia más o menos ancha o estrecha, purificación por el fuego y aventación de sus cenizas de negruras "casi" prehistóricas, arranque de cuajo de garras potentes y abusivas de la fuerza, posibilidades niveladoras de posesiones en la tierra y astros adyacentes.

Sin que nadie, hasta la fecha, se pueda explicar el milagro, apareció, por primera vez en los anales de aquel Estado, un ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes que atendió a la música, desatendida (inadvertidamente hacía ciento y pico de años) desde que una Soberanía creó la escuela superiores de música con categoría de Facultad y con el nombre de Conservatorio.

Con la modestia que acompaña siempre al verdadero talento, el mencionado ministro creó —para asesorarse—, con no recuerdo qué nombre, una ponencia de técnicos investida de amplios poderes que hiciera y deshiciera, según lo demandasen las necesidades de amparo, desarrollo, perfeccionamiento, elevación y marcha del arte musical. Esta ponencia, al margen de toda ambición personal, empezó por acudir al servicio de urgencia que radicaba en las actividades musicales de

Mundo musical

* El conocido escritor musical inglés M. Ernest Newmann ha publicado una serie de artículos en los que estudia los fenómenos de "auto-plagio". El notable musicólogo ve en esos fenómenos una cosa completamente normal. Cada músico no posee realmente más que un determinado número de células musicales que se encuentran más o menos modificadas en el conjunto de su obra. "En la música de Beethoven —dice Newmann— cabría citar ejemplos a millares. Un gran número de sus composiciones podría fácilmente presentarse como una serie de variaciones sobre diez o doce temas iniciales."

* La *Camargo Society* de Londres ha presentado a sus miembros un nuevo ballet titulado *The origine of design* (El origen del dibujo). La disposición escénica está inspirada en la decoración de Iñigo Jones para la escena del palacio del *Oberón*, de Ben Jonson (1611) y la música es de Handel. El argumento y la coreografía se deben a Mad. Lopokowa y a M. Dolin. Actuó como director Sir Thomas Beecham. El argumento es como sigue: la joven Dibutade, enamorada del Amor que la abandonó, trata de suplir su ausencia reproduciendo los rasgos queridos. Así ha nacido el arte del dibujo. Desde entonces los maestros aconsejan trabajar del natural. Pero el Amor no comparece siempre que se desea...

* Para conmemorar el tercer centenario de su fundación, la Universidad de Amsterdam organiza unos festejos en el curso de los cuales se darán dos representaciones de los *Cuentos de Hoffmann*, bajo la dirección del maestro francés M. Pierre Monteux.

* En el Kursaal de Scheveningue, el pianista Alejandro Uninsky, laureado del premio Chopin, ha dado varios recitales en los que interpretó con gran éxito el *Concierto en mi menor* y las mazurcas, estudios y polonesas de Chopin. También en el mismo Kursaal se presentó el pianista Jan Smeterlin con el quinto *Concierto* de Saint-Saens.

* Se anuncia que el maestro Toscanini dirigirá en los festivales de Bayreuth de 1933, *Parsifal* y *Los maestros cantores*. También se dice que el eminente músico alemán Wilhelm Furtwängler ha renunciado a la dirección musical del teatro de Bayreuth por no haber aceptado la viuda de Sigfredo Wágner, las condiciones de autoridad artística reclamadas por aquél insigne director de orquesta.

* El teatro de Dresde y la Opera nacional de Berlín estrenarán en la temporada próxima la ópera póstuma de D'Albert titulada *Mister Wu*.

* Leemos en un periódico italiano que el célebre violinista Fritz Kreisler tiene el propósito de escribir una opereta cuya heroína es la emperatriz Isabel de Austria. El título —*Lissy*— está tomado, lo mismo que el argumento y el libreto, de la comedia de Ernest Decsens y de Gustavo Holn. El mismo Kreisler dirigirá el estreno que se verificará en el famoso teatro "An der Wien", en donde nacieron la mayor parte de las operetas que

hoy tienen renombre universal. Paola Wessell, cantará la parte de protagonista. Algunos teatros de Londres, Berlín y Nueva York, han pedido ya la obra.

* El Conservatorio musical de Florencia celebra actualmente el segundo centenario de la muerte de Bartolomeo Cristofari, al que se atribuye la invención del piano. No hay conformidad en las fechas, señalándose por unos la de 1702 y por otros la de 1709 ó 1711.

* La Comisión permanente de lectura de la Real Academia de Santa Cecilia de Roma, compuesta de los maestros Bustini, Casella, Molinari, Mulé y Respighi, designó para las ejecuciones públicas del Augusteo, las obras siguientes: *Sagra paesana*, de Pelosi Tino y *Overtura en do sostenido menor*, de Salvucci Giovanni.

* El gobierno de los soviets ha encomendado a M. Albert Coates el cargo de director general de la música en las orquestas filarmónicas de Leningrado y Moscou.

* El Museo Regio de Parma se ha enriquecido con un gran número de documentos nuevos sobre Paganini y Bellini y con varios recuerdos de ambos artistas. Figuran entre ellos varios programas y cuentas anotadas por el ilustre violinista, que demuestran que se fiaba poco de los empresarios.

* La Orquesta de verano de Cleveland (Estados Unidos), está dando unos conciertos que alcanzan ruidoso éxito bajo la dirección del maestro Rudolph Ringwall.



Revista de revistas

* *España Sacro-Musical*. (Barcelona, 15 de julio).—*Música calagurritana*, por L. Hernández Ascunce (segundo artículo sobre los maestros de capilla de la catedral de Calahorra); *Música religiosa en Irlanda*, por J. Artero (curiosa información acerca de la música en las solemnidades del Congreso Eucarístico recientemente celebrado en Dublín); *La composición gregoriana*, por O. Prado; *¿Quién es el inventor de la caja expresiva del órgano?*, por C. Sáez; *Organos, organeros y organistas*, por Fr. José Miguélez.

* *The Musical Times* (Londres, 1.º de julio de 1932).—Conclusión del estudio de Archibald Farmer sobre el arte de confeccionar un programa de conciertos; *Ad libitum*, por "Feste"; *Cartas de Dvorak a Hans Richter*, por Rosa Newmarch (comienzo de una serie de artículos que prometen ser interesantes y en el que se publican curiosas muestras de la correspondencia entre ambos maestros); *Las rapsodias húngaras de Listz*, por Moses Baritz; *La música como diversión en Londres en el siglo XVIII*, por John Quinlan; *Algunos recuerdos de mis estudios musicales con Clara Schumann*, por Marie Fromm. Las acostumbradas secciones de bibliografía, movimiento musical, etc.

* *Le Menestrel* (París, números correspondientes a los días 1, 8, 15, 22 y 29 de julio).—*San Cipriano y la mú-*

sica en el siglo III, por A. Machabey; *Chopin y la Francia* (serie de tres artículos, sumamente interesantes), por Jean Chantavoine; *Chopin redivivus*, por Julien Tiersot; *Gustave Charpentier*, por Raoul Follereau; *La crisis del teatro lírico: los músicos y el público*, por Max D'Ollone. En todos los números las acostumbradas secciones de movimiento musical y dramático, noticias, etc.

De los artículos enumerados hay uno que requiere especial consideración por poner el dedo en la llaga y dar la explicación de cosas que todo el mundo ve, menos los músicos ultramodernos, que se empeñan en hacer comulgar al público con ruedas de molino y, naturalmente, el público les vuelve la espalda; nos referimos al artículo de M. Max D'Ollone, sobre la crisis del teatro y no resistimos al deseo de reproducir el final de ese artículo para conocimiento de nuestros lectores. Dice así:

“¿Qué deducimos de lo expuesto?”

1.º Que nosotros, o nuestros hijos, asistiremos a la desaparición del teatro lírico, y, lo que será mucho más grave, al desconocimiento general de la verdadera música, si los compositores no se deciden a expresar en un lenguaje claro los sentimientos eternamente humanos; si no vuelven a la melodía, al lirismo, a lo que es natural y bueno.

2.º Que los directores de los teatros de música siguen un camino equivocado tratando inútilmente de imitar en la postura escénica, los efectos de luz y el juego de los actores, en los cinematógrafos, los *music-halls*, y aún los teatros de comedia; deberían, por el contrario, distinguirse notoriamente de todo eso y preocuparse principalmente del aspecto vocal.

Estoy persuadido de que si hoy, con decorado sencillo, grandes cantantes interpretaran con voces admirables y, sobre todo, con alma, la más hermosa música vocal, aún la que se cree fuera de moda, un público innumerable llenaría las salas de las que se ha desviado por el género bastardo del drama sinfónico. Entonces si se encontraran compositores jóvenes que tuvieran el valor de escribir para la voz y fueran visitados por la inspiración melódica, muy hermosos días brillarían para ellos.

3.º Harían falta pequeños teatros de vanguardia para la música, de la misma manera que existen para la literatura, porque —siempre que revelen talento— todas las tendencias deben poder manifestarse.

Que nadie crea que soy un reaccionario al que asusta toda novedad. Trato solamente de recordar verdades evidentes pero que con frecuencia quieren desconocerse.

1.º Que los teatros de música en razón de los gastos enormes que llevan consigo, no pueden vivir con una clientela restringida.

2.º Que es necesario, desde todos los puntos de vista, poner la música al alcance de las multitudes; y

3.º Que éstas, ahora como siempre, no quieren más música que la que procede del corazón y hable al mismo.”

Obras de Literatura, Historia y Estética Musical

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

SALAZAR (Adolfo)	«Música y músicos de hoy».....	6.00 ptas.
»	» «Sinfonía y ballet».....	6,00 »
»	» «La música contemporánea en España».....	10,50 »
LALO (Charles)	«Estética musical».....	10,00 »
CHAVARRI (Eduardo L.)	«Música popular española» (Colección Labor).....	4,00 »
SUBIRA (José)	«La Tonadilla escénica». (Publicación de la Academia Española). Tomo I, Origen e historia.....	15,00 »
»	» Tomo II, Morfología literaria y morfología musical.....	15,00 »
»	» Tomo III, Libretos y transcripciones.....	20,00 »
»	» «La música, sus evoluciones y estado actual».....	4,00 »
»	» «El músico poeta Clavé».....	1,50 »
»	» «Enrique Granados».....	1,50 »
»	» «Músicos románticos», Schubert, Schumann y Mendelshon.....	4,50 »
»	» «Los grandes músicos» Bach, Beethoven y Wagner.....	4,50 »
FERNANDEZ NUÑEZ (Manuel)	«Folk-lore leonés».....	10,00 »
»	» «Las canciones populares y la tonalidad medieval».....	5,00 »
RIBERA (Julián)	«La música andaluza medieval». Tres volúmenes, cada volumen..	5,00 »
VILLAR (Rogelio)	«La armonía en la música contemporánea».....	2,50 »
»	» «Músicos españoles». I volumen.....	2,50 »
»	» » » II ».....	6,00 »
»	» «Soliloquios de un músico español».....	5,00 »
»	» De música: «Cuestiones palpitantes».....	2,50 »
»	» «Orientaciones musicales». Crítica y estética.....	5,00 »
»	» «Ensayos de crítica musical».....	2,50 »
»	» «Teóricos y músicos».....	2,50 »
»	» «El sentimiento nacional en la música española». (Conferencia).....	1,00 »
»	» «Cuestiones de técnica y estética musical». (Conferencia).....	1,00 »
»	» «Programa de música de cámara del Conservatorio de Madrid».....	1,00 »
»	» «La música y los músicos españoles contemporáneos». (Conferencia).....	1,00 »
MARTI (José Salvador)	«La nueva enseñanza de la música».....	1,00 »
DOMINGUEZ BERRUETA (Juan)	«Teoría física de la música».....	5,00 »
FORNS (J.)	«Estética aplicada a la música».....	13,00 »
»	» «Historia de la música». Tomo I.....	11,00 »
SOCIEDAD DIDACTICO-MUSICAL.	«Tratado de armonía». Primero y segundo curso, cada curso.....	12,50 »
»	» Realizaciones del Primer curso de armonía.....	15,00 »
RIEMANN (H.)	«Elementos de estética musical».....	5,00 »
BOFARULL (Salvador)	«Anuario musical de España».....	17,50 »
RIBERA (J.)	«La música en las Cantigas». (Publicación de la Academia Española).....	100,00 »
SCHUMAN (R.)	«Escritos sobre la música y los músicos». (Traducción de E. López Chávarri). Tomo I.....	5,00 »
GIBERT (V. M. ^a de)	Chopin: Sus obras.....	5,00 »

Publicaciones del Departamento de Música de la Biblioteca de Cataluña, que dirige en Barcelona don Higinio Anglés, del Consejo Directivo de la Sociedad Internacional de Musicología.

Los madrigales y la Misa de Difuntos de Brodieu, transcripción y notas históricas y críticas por Pedrell y Anglés. (1921). 20 pesetas.

Catálogo de los manuscritos de la Colección Pedrell, por Higinio Anglés. (1921). (Agotada).

Obras completas de Juan Pujol (1573-1626), maestro de capilla de la Catedral de Barcelona, transcritas por Anglés, con estudio biográfico. Vol. I. (1926). Vol II (en prensa).

Obras completas para órgano de Juan Cabanillas (1644-1712), editadas y prologadas por Anglés. Volumen I (1927). Vol. II (en prensa).

«El Canto mozárabe», estudio histórico crítico, por Casiano Rojo y Germán Prado.

Algunas publicaciones musicales de la Abadía de Montserrat:

«Introducción a la Paleografía musical gregoriana», por D. Gregorio M. Suñol (1925), (con un centenar de facsímiles de manuscritos gregorianos), 25 pesetas.

«Maestros de la Escolanía de Montserrat». Obras de Juan Cererols, transcritas, revisadas y anotadas por D. David Pujol. (Publicados dos volúmenes, en 1929 y 1930. Hay otros en prensa y preparación.)

Publicaciones de la «Obra del Cancionero Popular de Cataluña». Van publicados un fascículo a 8 pesetas, un volumen a 25 pesetas y otros dos a 30 cada uno, bajo el epígrafe común «Materiales». Contiene monografías, memorias, estudios, numerosos textos de romances y canciones, muchos centenares de melodías (Cataluña, Valencia, Baleares) y abundante documentación iconográfica. En breve aparecerá un cuarto volumen; los autores son: Pujol, Puntí, Llongueras, Tomás, Anglés, Bohigas, Romeu, Barberá, Baldelló, Sansalvador, Ferrá, Samper, etc. Esta publicación constituye un documento folklórico de altísimo valor.



PIANOS

DE LAS AFAMADAS MARCAS

**C. BECHSTEIN, RONISCH
ZEITTER WINKELMANN**

PIANOS FABRICACIÓN NACIONAL DE LA ACREDITADA MARCA J. HAZEN, A CUERDAS CRUZADAS EXTENSIÓN DE CONCIERTO, TRES PEDALES.-GARANTÍA ABSOLUTA.-PRECIOS DE FÁBRICA.-FACILIDADES DE PAGO EN PLAZOS MENSUALES DESDE 50 PESETAS.

**Autopianos R. S. HOWARD de N. I.
Pianos de ocasión.-Pianos de alquiler**

CASA HAZEN



Fuencarral, 55

TELEFONO 10867

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