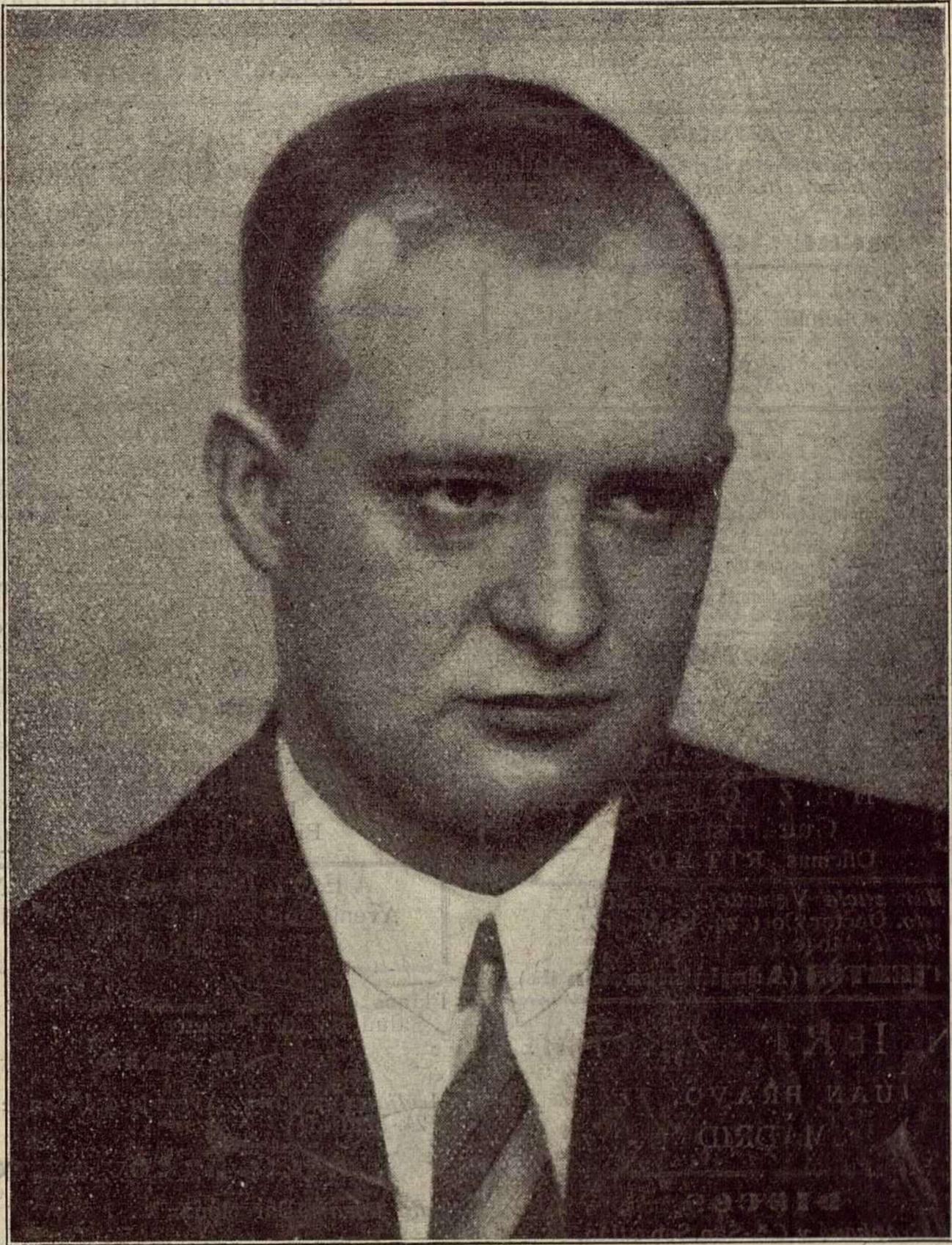


RITMO

Año VI

DIRECTOR: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 79



PAUL HINDEMITH

ón
ás
te
en
s.
o
D

GUIA RITMO

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

Precio de la línea: DOS pesetas

97 mñN

ACADEMIAS

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

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

Cecilio Gerner. Profesor de violín.
Oficinas RITMO

ACCESORIOS

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

AGRUPACIONES

GALIMIR QUARTET
Oficinas RITMO

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

CASA PIELTAIN

Teléfono 94033
CORREDERA BAJA, 12, PRAL.- MADRID
Almacén de Instrumentos de Música para Bandas Militares de las marcas Besson-Buffet-Rohland-Rott y Stowassers - Cornetas-Carines (Trompetas) y Tambores Reglamentarios. Instrumentos de Música para Bandas Civiles, Populares y Orquestas. Depósito de cañas, zapatillas y accesorios de todas clases y marcas. Juegos de atriles plegables, etc., etc. - Tambores y Cornetas especiales para «Exploradores y Colegiales.»
REPARACION DE INSTRUMENTOS

CONCERTISTAS

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

SANCHEZ GRANADA
Guitarrista
Oficinas RITMO

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

CONCIERTOS (Administración de)

CONCIERTOS RITMO

JUAN BRAVO, 77
MADRID

DISCOS

Columbia Graphone y C.^a San Sebastián.

DIRECTOR DE BANDA muy competente por haber ejercido más de doce años se ofrece. Dirección: R. Carretero, Réch, 50, 1.º Barcelona.

EDITORES

Unión Musical.

ESCUELAS DE MUSICA

INSTITUTO MUSICAL RITMO
En período de organización.

GUITARRERIAS

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

LUTHIERS

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

Henri-Poidras.-Rouen (Francia).

MUSICA (Almacenes de)

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

PIANOS (Almacenes de)

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

REDACCIÓN: TRAVESIA CONDE DUQUE, 5, 2.º

ADMINISTRACIÓN: JUAN BRAVO, 73

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

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

Número suelto: 0,50 pesetas.

EDITORIAL

El Códice de música española y la crítica colonial

Opiniones ajenas

"Juan de la Encina", refiriéndose a los centenares de años que ha costado la formación de los estilos, dice en "El Sol":

"Cifras son éstas que debieron dar qué pensar a los que en nuestro tiempo creen que los estilos se improvisan como en un golpe de dados. Sale por ahí un mocete barbilindo, y de pronto nos comunica la gloriosa nueva de que aquella tarde, en una charla de mesa de café, ha descubierto un estilo nuevo. Ante tal revelación hemos de pasmarnos todos, olvidando la dura lección de la Historia, que a veces cuenta por siglos, y nunca por horas, la trayectoria de formación de un estilo. Mas... el nuestro es otro tiempo, juvenil —eso dicen, al menos—, tiempo dinámico, de la velocidad, como diosa y norma de vida, para el cual no rigen las viejas leyes de la vieja historia. Si antes tardaba siglos en florecer y granar un estilo..., ahora en pocos días lo tenemos en pie y desafiando —como enano de la venta— a las grandes formaciones históricas.

La ridiculez no ha podido llegar a extremos más grotescos. El desafío al pasado hubo de surgir con tal aire espantosamente analfabeto, que todavía hoy, que nos vamos ya curando de espanto, no sabemos si reírnos o tomar por lo serio esa enfermedad secreta del espíritu. Y el caso es que muchos de esos estilos inventados en charlas de café no pasan de ser remedos hueros de los primeros balbuceos de un gran estilo que llegó a plenitud de floración. Los audaces innovadores han caído muchas veces, como quien divagando a medios pellos se cae a un pozo, sobre los productos estéticos medievales, y de ellos han sacado, como dice el pueblo, asilla".

V

El señor Vega hace constar que en la página 51 de su libro dejó dicho, bien claramente, que no niega que los amanuenses escribían el tono de *sol menor* con un solo bemol; pero, con la insistencia en citar las omisiones del *mi bemol* y del *si bemol* en la clave, y con la manera de citarlas, parece da a entender que, en su juicio, son erratas; pues dice en la página 53:

«... en la canción n.º 16 que, a des-

SUMARIO:

Editorial: Opiniones ajenas.—El Códice de música española y la crítica colonial, Antonio Margelí.—Interpretación y tradición, M. Kufferath.—Mis lecturas musicales, José Subirá.—El maestro y la bailarina, B. Gálvez Bellido.—Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música.—Información musical.—Mundo musical.—Revista de revistas.—Bibliografía.

pecho de la tonalidad de *sol menor*, revelada por la armonía del original, no tiene en la clave sino el bemol de *si*».

Después continúa en esta forma:

«Lo que yo afirmo, sin haber merecido atención y comprensión del señor Margelí, es que, cuando el amanuense debía anotar una canción con la serie *sol menor* idéntica a la actual, armaba la clave como si se tratara del eclesiástico de igual tónica que tiene el *mi* natural, pero al encontrarse con el *mi* bemol, ponía la correspondiente alteración junto a la nota, o la omitía porque su sistema de notación no comprendía la totalidad orgánica de la serie ficta o falsa.»

En este párrafo se advierte que el señor Vega se ha confundido; porque la clave del *sol menor* de los antiguos se arma con un *bemol*, el de *si*, y la del eclesiástico de igual tónica (*sol*), o sea el *mixolidio*, no tiene bemol en la clave, el *si* como el *mi* (en la escala

de *sol* eclesiástico, *mixolidio*) son naturales, y el *fa* también es natural, diferenciándose solamente de la escala de *sol mayor* moderno en que éste tiene el *fa* sostenido. Bien claro lo expone Hugo Rieman en la página 283 de su libro «Armonía y modulación», cuando dice: «Para ahorrar explicaciones diremos que *dórico* es una especie de *re menor*, pero sin tener el *si bemol*; el *frigio*, una especie de *mi menor* sin *fa sostenido*; el *lidio*, una especie de *fa mayor* sin *si bemol*, y el *mixolidio*, una especie de *sol mayor* sin *fa sostenido*».

De manera que el amanuense no podía armar la clave de *sol menor* como si se tratara del *sol eclesiástico*, según dice el señor Vega, porque no son iguales. El primero tiene *si bemol* en la clave, y el segundo, no.

Sigue el señor Vega.

«La canción número 15 tiene el *sol* por tónica y un bemol (*si*) en la clave; se trataría, pues, a ser exacto lo que nos dice el señor Margelí, de un *sol eclesiástico*, con *mi natural*. Pero hay un pequeño inconveniente: de puño y letra del monje aparece en el manuscrito el bemol de *mi* junto a la correspondiente nota; y otro pequeño inconveniente resulta de que aparece también, escrito por el amanuense, el sostenido de *fa* (sensible).»

En su segundo artículo el señor Vega, volviendo sobre el asunto de la armadura en la clave de *sol menor*, dice: «Me referí, además, ya entrado en detalles, al hecho de que el señor Margelí cree que las canciones números 15 y 16 del Códice presentan la tonalidad eclesiástica de la tónica *sol*, a pesar de que en el manuscrito están anotados el bemol de *si* en la armadura, y el bemol de *mi* con el sostenido de *fa* junto a las notas...»

¿En dónde he dicho yo que las canciones números 15 y 16 del Códice Colonial presentan la tonalidad eclesiástica de la tónica *sol* (*mixolidio*)? ¿Y cómo voy a creérmelo, si estas canciones tienen un bemol en la clave y la tonalidad eclesiástica de la tónica *sol* no tiene, como se ha dicho, ningún bemol en la clave?

Lo que yo he afirmado, sin que el señor Vega haya llegado a comprenderlo, siguiendo las teorías de los maestros polifonistas y teniendo en cuenta lo que se ve escrito en los cancioneros españoles, es, que (voy a repetir el párrafo íntegro que el señor Vega reproduce de mi artículo y que ha motivado su réplica en esta materia): «En relación con los tonos de la música moderna, los tonos, diríamos, menores de la antigua tienen un bemol menos.

Por ejemplo: el pimer tono, en clave normal, está en *re menor* y no tiene bemol en la clave, y en claves altas viene a ser *sol menor* y no tiene más de un bemol en la clave, como puede verse en la canción número 16 del Códice Colonial, porque en su escala el *mi* es natural...»

Tenga calma el señor Vega.

No deberíamos llamarla escala de *sol menor*; porque sólo es *sol menor* a la vista, en la escritura; pues si se ha de ejecutar una 4.^a baja, como dicen los maestros polifonistas, la escala real y verdadera en que se canta es la *dórica* que principia y termina en *re*, así: *re, mi, fa, sol, la, si natural do natural, re*. Por esto no hay que confundir la escala de *sol menor* antiguo con la de *sol eclesiástico* (mixolidio), que es: *sol, la, si natural, do, re, mi, fa natural, sol*. Pero tengamos, ahora, a las canciones números 15 y 16 del Códice Colonial como escritas en el tono de *sol menor* de los antiguos, sin transporte y su escala será ésta: *sol, la, si bemol, do, re, mi natural, fa natural, sol*.

En este tono, cuando el *mi* era nota de floreo superior, haciendo cláusula, como en el caso de la canción número 15 que ya cité en mi artículo anterior, y cuando habían de evitar la 4.^a de tritono, hacían bemol el *mi*, pero en otros giros melódicos propios de la misma escala de *sol menor* antiguo, como los siguientes: *re, mi natural, fa, sol; sol, fa, mi natural, re; fa, fa, mi natural, re, sol; re, mi natural, fa, re, re, sol; fa, re, mi natural, fa, sol*, hacían el *mi* natural. De donde resultaba que, como el *mi* era, en esta escala, más veces *natural* que *bemol*, no ponían el bemol del *mi* en la clave; porque, de hacerlo así, habrían tenido necesidad de poner *becuadro* al *mi*, muchas veces, en el transcurso de las obras. En la canción número 15 da la casualidad de que no se encuentra más de un *mi*, y este *mi*, por las circunstancias dichas de ser nota de floreo superior y de tener que evitar la cuarta de tritono que se formaría con la primera nota, *si bemol*, ha de ser *bemol*, como lo escribió el monje. Si fuera más larga la canción, se encontraría algún *mi natural* indudablemente. En la canción número 16, que está en el mismo tono de *sol menor*, se dan casos de encontrarse el *mi natural*, sin que sea modulación a otro tono, como puede verse en la figura tercera del *tenor* y tercera del *triple segundo*. Este *mi* del *triple segundo*, por ser nota de floreo superior,

debería ser, como queda dicho, *mi bemol*; pero no lo es, porque se ejecuta a la vez que el *mi* del tenor que es *mi natural*. Por ser natural este *mi* no se produce el intervalo de segunda aumentada con el *fa sostenido* que sigue. Si el autor hubiera querido hacer bemol este *mi*, no teniéndolo en la clave, la habría puesto el bemol junto a la nota, como se lo puso al *mi*, 7.^a nota, y como se lo puso también a otros cinco *mis* en la misma obra.

De la misma manera, el *si* del *re menor* que, después de transportada la obra, representa al *mi* de *sol menor*, cuando es nota de floreo superior, haciendo cláusula, y cuando se ha de evitar la cuarta de tritono, se hace bemol; pero en otros giros melódicos propios del tono *dórico, re*, se hace natural. Véanse éstos: *la, do, si natural; do, la; la, do, si natural, la; la, si natural, do, la; la, si natural, do, si natural, la; la, si natural, la; la, si natural, do, re; re, do, si natural, la; la, si natural, do, do, si natural, do, re; do, re, do, re, la, do, si natural, la*.

El *fa sostenido* de *sol menor* y el *do sostenido* de *re menor*, cuando son notas de floreo inferior, en cláusula *intensa*, se hacen sostenidos, como *sensible*, así los escribió el monje en la canción número 15 del Códice Colonial; pero en otros giros en cláusula remisa, no son sostenidos, como no lo son en los siguientes que he tomado de los cancioneros españoles: *fa, mi, re, do, re; re re, re, do, re, sol, la, re; sol, la, fa, sol, si bemol, la, sol, do, la, re, do, re*.

El señor Vega, acerca de la materia que venimos estudiando, me pregunta: «¿Podría el señor Margelí contestar algo serio a este respecto?»

Sí, señor. Ya tiene la contestación con lo expuesto anteriormente, y los lectores juzgarán si lo que he contestado es algo serio, o no.

En otro párrafo dice el señor Vega:

«El señor Margelí, impávido, me enmienda la plana y transcribe las canciones 15 y 16 (que están en *sol menor* «moderno»), con un solo bemol en la armadura y las demás alteraciones en las pautas».

El señor Vega me dice que, «impávido», le enmiendo la plana, y es él quien, *inconsciente*, se la enmienda, nada menos que al autor de la obra (Francisco Correa); pues en el código, las canciones, números 15 y 16, sólo tienen un bemol en la armadura que es como en el siglo XVII escribían el *sol menor*.

Añade el señor Vega:

«Si el *sol menor* se escribe hoy con dos bemoles en clave, ¿en qué consiste la transcripción «moderna» del señor Margelí?»

No se discute aquí si el *sol menor* moderno se escribe con dos bemoles en clave, o no. De lo que se trata es de transcribir, a notación moderna, el *sol menor* de los antiguos que lo escribían con un solo bemol en clave. El señor Vega, si quiere poner los dos bemoles en la clave, tendrá que poner, muchas veces, *becuadro* en el *mi*, en el transcurso de las obras.

Mi transcripción «moderna» consiste en traducir las figuras y los signos de la notación antigua a las figuras y a los signos de la notación moderna, sin alterar su valor y su significado. Una transcripción será, a mi juicio, tanto más fiel, si no hay erratas en la escritura del original, cuantas menos modificaciones se hagan.

En cuanto al asunto que nos ocupa, que se ponga, en la transcripción a *sol menor* moderno, un solo bemol en la clave, o los dos, es lo de menos. Lo esencial es que la nota que se ha de alterar, en un sentido o en otro, se haga alterada, esté la alteración en la clave o accidentalmente.

ANTONIO MARGELÍ.

(Continuará.)

PAGINAS RENOVADAS

Interpretación y tradición

Por M. KUFFERATH

(Continuación.)

Otro ejemplo lo tenemos en la célebre «Marcha Fúnebre» que forma el *Adagio* de la *Sonata*, obra 35 de Chopin. La he oído muchas veces, interpretada por Antón Rubinstein, el cual hacía de ella un poema trágico sorprendente. Empezaba en *pianissimo*, y aumentaba poco a poco la fuerza hasta el momento en que surge la hermosa cantilena, que forma el centro de este número musical. Esta cantile-

na la ejecutaba, o por decir mejor, la cantaba con un poder extraordinario, magníficamente elegiaca, como sacudida por sollozos; después, al reaparecer el tema de marcha, disminuía de nuevo para terminar en un *pianissimo*, como si el cortejo fúnebre se hubiese alejado y hubiera desaparecido en la bruma triste.

Esa manera de interpretar el *Adagio* de la sonata no era, según se dice, la de Chopin. Cuando éste lo interpretaba no ponía la impresión pintores-

ca que en seguida nos sorprendía en Rubinstein. A pesar de lo cual Rubinstein permanecía fiel al espíritu de la obra; oyéndole se sentía la impresión de los funerales, de algo muy grande, impresión de un dolor inmenso, profundo, un desgarrarse del corazón popular que respondía a las ideas del propio Chopin, el cantor inspirado en las desdichas de Polonia.

De lo dicho se desprende que hay, ciertamente, distintos modos de traducir el pensamiento y el sentimiento de una composición. Si este pensamiento es uno, por ello no deja de presentar diferentes aspectos, y de matizarse con mil pensamientos accesorios que lo completan y refuerzan.

En la elección de estos matices, haya *libertad grande*; pero el fondo de la obra debe merecer *respeto absoluto*. He ahí, según creo, los principios de los cuales nunca debemos apartarnos.

Lo mismo sucede en lo concerniente a los *movimientos*.

¡Cuántas veces no hemos oído decir al ser ejecutada una obra por una orquesta o por un virtuoso: ¡«No es ese el movimiento exacto; no es ese el movimiento tradicional!»! ¡Palabras sin sentido! No hay en el mundo ningún músico que pueda decir que posee, por ejemplo, el movimiento exacto de tal sonata o tal sinfonía de Beethoven. Si encontrásemos alguien que tal afirmase, podemos contestarle con entereza que se burla de nosotros, por cuanto no hay movimiento *exacto* en música.

El mismo Beethoven no sabía cuál era el movimiento de sus obras. Bien conocido es el hecho de que puso indicaciones metronómicas por dos veces, y cada una bastante diferente de la otra, a la *Octava* y a la *Novena Sinfonía*; por lo tanto, el mismo autor estaba en la incertidumbre, no en lo que se refiere al sentido y a la acentuación rítmica de algunas de sus obras, sino a la notación matemática del grado de intensidad que debía recibir el movimiento de aquel ritmo. Esto se explica por una causa fisiológica, a la vez interior y exterior: la causa interior es la excitación particular del artista, la cual influye, necesariamente, en su receptividad y le hace adoptar (al hallarse el artista en una disposición momentánea de espíritu) un acento muy patético, acento que al siguiente día se verá inclinado a atenuarlo, porque el artista se halla en una disposición de espíritu diferente de la del día anterior.

La causa exterior es la naturaleza de los medios expresivos que se hayan empleado. Un intérprete que disponga de un gran sonido (suponiendo que sea un pianista o violinista), podrá sostener en aire muy lento una melodía de líneas muy amplias, sin que ni por un instante produzca la penosa sensación de un *rallentando* exagerado. En cambio, otro artista menos favorecido, llevando exactamente las mismas velocidades metronómicas que

el anterior, hará bostezar de fastidio a su auditorio. En el mismo orden de ideas hay una experiencia que conocen todos los directores de orquesta y consiste en que cuando ejecutan una obra con grandes masas orquestales y corales, precisa retardar un poco todos los movimientos si no se quiere engendrar confusión; el principio inverso es igualmente cierto y admitido; puede verse por lo dicho hasta qué punto los efectos fisiológicos, tan importantes y esenciales en la música, pueden influir en nuestras apreciaciones y en nuestros juicios.

En estas materias no hay, ni puede haberla, una regla absoluta. Es la música, sobre todo en lo concerniente a sus manifestaciones exteriores, una cosa tan sutil y el rendimiento personal (aparte de una infinidad de circunstancias accesorias) desempeña un papel tan considerable y decisivo en la interpretación, que precisa renunciemos a establecer una teoría cierta e inmutable. Hasta las indicaciones metronómicas deben ser consideradas tan sólo como una determinación simplemente *aproximativa*; como una indicación de las intenciones del autor, y nada más. Beethoven llegó hasta negar la utilidad del metrónomo; cuando a propósito de la *Novena Sinfonía* le dijeran que sus primeras indicaciones no concordaban con las de la segunda versión, hubo de exclamar: «¡Bueno, pues que no pongan ninguna indicación metronómica! El músico que tenga un sentimiento musical justo no lo necesita; al que no lo tenga, el metrónomo no le servirá para nada, por que se dejará arrastrar por la orquesta».

No olvidemos tampoco que el metrónomo es de invención relativamente reciente, y que antes de Beethoven contentábanse los maestros con indicar de modo muy sumario el carácter y el movimiento de una pieza musical, valiéndose para ello de designaciones específicas, como por ejemplo: *andante*, *allegro*, *tempo di minuetto*, *scherzo*, *presto*, etc. Haydn y Mozart todavía muy sobrios en punto a indicaciones expresivas, apenas si escriben en en alguna parte de sus manuscritos los matices esenciales: *piano*, *forte*, *crescendo*, etc. En las obras de Bach y de los músicos de su época, las indicaciones de esta índole faltan casi por completo. El autor dejaba enteramente al ejecutante el cuidado de determinar por sí mismo los matices, según su propio sentimiento y apoyándose tan sólo en las tradiciones de escuela más conocidas o en las indicaciones, de palabra o prácticas, que los maestros daban a los discípulos.

En el fondo acaso sea ese el verdadero principio del cual no debiéramos apartarnos nunca. Solo que desde Bach hasta hoy hemos recorrido bastante camino.

Las partituras modernas aparecen llenas de anotaciones destinadas a guiar el sentimiento del intérprete; a las indicaciones metronómicas se añaden

ahora las más sutiles indicaciones de matices, y hasta hemos llegado a introducir en el lenguaje musical, un conjunto numeroso de vocablos expresivos, por ejemplo: *apassionato*, *con grandezza*, *doloroso*, *suspiroso*, *con fuoco*, *vehemente*, etc., etc., palabras que antes eran totalmente desconocidas, por lo menos en la música instrumental. Que con ello haya ganado el arte cosa es que nadie podría afirmarla. Tal vez hayan contribuido esas designaciones a favorecer la afectación, tanto en el tañer, como en el canto, sin que por ello enseñen la dicción justa a quienes no la posean por natural instinto.

Pero entonces —se nos objetará,— de lo dicho es preciso deducir que no existe ninguna regla general para la interpretación musical, y que en ella todo se halla supeditado al sentimiento de cada individuo; será por lo tanto imposible formular una estética de la expresión tanto para la ejecución instrumental como para el canto.

También eso sería ir demasiado lejos. Si en este asunto no puede existir una doctrina general y absoluta (dada la variabilidad de la música y la de sus medios de expresión), no por ello es menos cierto que existen algunos principios generales que se derivan de la esencia y de naturaleza de ese mismo arte. O mejor dicho, será necesario afirmar que la tradición constituye por sí misma un arte muy sutil y muy especial, el cual es un capítulo bien característico y extremadamente importante de la estética musical. En resumen: pudiera compararse la interpretación en música, con el arte de la declamación.

De igual manera que quien pretende recitar de un modo expresivo prosa o versos, no solo debe atender a marcar los acentos fuertes y débiles de las sílabas, sino que debe también procurar que el auditorio perciba las asociaciones rítmicas más generales que constituyen el conjunto de la frase en primer lugar, luego las sucesiones de frases, y luego las diferentes estrofas o párrafos que se oponen recíprocamente, realizando todo eso con variedad de movimientos, lentos algunas veces, acelerados otras, de modo que concuerde con el sentido de las ideas y sentimientos expresados. Así también, cuando se trate de interpretación musical, el ejecutante debe partir de los primeros e infinitos elementos melódicos y rítmicos y debe esforzarse luego en resaltar los puntos culminantes de cada frase, después los de cada período, y por último los de cada fragmento de la composición que formen un todo, más o menos completo, pero que se queda o poner a otro conjunto de ideas igualmente unidas entre sí.

Estoy enunciando aquí principios que están reconocidos universalmente. Pero por desgracia, cuando pasamos a la aplicación, cuando pasemos a poner en práctica estos principios que parecen tan claros, tan sencillos, y tan

fáciles, entonces, ¡cuán lejos nos vamos a veces de la verdad!

Preciso es convenir en que el arte de los sonidos, siendo un arte esencialmente fugitivo y difícil de fijar, sólo tiene medios de escritura muy insuficientes para notar de un modo preciso aquello que viene a ser justamente el elemento más útil, más impalpable y esencial de la música, a saber: el ritmo y la expresión.

Si examinamos el ritmo en sus diversas manifestaciones, pronto reconoceremos que no sólo consiste (cual nos enseña la teoría) en la *alternativa ordenada* de valores largos y breves, sino que también, considerándolo en su sentido elevado y estético, es la cadencia general que resulta de la yuxtaposición armoniosa y expresiva de acentos fuertes y débiles, los cuales vienen a ser el movimiento y la vida de toda composición musical.

Así comprendido el ritmo, es un elemento esencial de la *expresión musical*, y se confunde con ella, pues según que la alternancia de acentos fuertes y débiles se produzca de un modo o de otro, según sea lenta y grave, o rápida y ligera, lánguida o animada, indecisa o decidida, delicadamente indicada o aninada con energía, así el carácter expresivo de los mismos valores quedará modificado: un mismo diseño melódico y rítmico cambiará totalmente de carácter y de fisonomía, es decir, cambiará de sentido.

Veamos ahora la notación musical nuestra, tan compleja, tan ingeniosa, y observemos, sin embargo, cuán insuficiente es para guiarnos con certeza. Aparte de los signos distintivos de las notas, sólo tenemos la barra de compás para indicar las subdivisiones (o si se quiere, las partes constitutivas) del ritmo general de una pieza de música. Aquellos signos no tienen un significado absoluto, indudable, inmutable, y por eso cuando queremos indicar el grado de velocidad de un ritmo, nos vemos obligados a recurrir a palabras que resultan tan vagas, tan imprecisas, que aun cuando estén corroboradas por las cifras metronómicas, cual hoy sucede, todavía nos dejan a menudo en la duda. ¿Se quiere un ejemplo bien claro? Pues no hay más que considerar el tema inicial de la sinfonía en do menor, de Beethoven:

A la cabeza de este tiempo, que está en $\frac{2}{4}$, escribió Beethoven las palabras *allegro con brio*, y debajo del tema encontramos indicado el matiz dinámico *forte*. Esto que parece tan claro, resulta, sin embargo, insuficiente. ¿Cómo quería Beethoven que fuera ejecutado ese tema?

Llevando el aire generalmente admitido y que corresponde a las palabras *allegro con brio*, es decir, llevando un movimiento vivo, lleno de ardor y animación, se puede acentuar dicho tema de modos muy diferentes. La tradición de Beethoven, el cual dirigió personalmente varias veces

aquella sinfonía, se ha perdido; y luego se han sucedido las más curiosas controversias acerca de la manera como debía ser interpretado el tema en cuestión. Así, por ejemplo, Mendelssohn no quería considerarlo más que como un diseño rítmico, y no le daba ningún acento particular. Otros directores de orquesta famosos, de tiempos de Mendelssohn, como Rietz e Hiller entre otros, le daban al tema un aire solemne, y más bien lo amplificaban, fundándose en la anécdota según la cual Beethoven debió de decir a propósito de esta introducción: «Así llama el destino a nuestra puerta». Ricardo Wagner y sus discípulos lo acentúan con una energía casi salvaje, para lo cual destacan y marcan con insistencia las tres corcheas del tema, y hacen una larga detención sobre el calderón de la nota blanca. ¡He ahí, pues, modos bien diversos de interpretar ese motivo tan sencillo y tan claro en apariencia!

¡Y precisamente de la manera como se acentúe dicho tema depende todo el carácter del primer tiempo de la sinfonía!

De todo lo indicado se deduce con claridad que si nos atenemos estrictamente y nada más que a las indicaciones gráficas, nos será imposible conseguir una ejecución satisfactoria. Hace falta otra cosa. Y esa cosa es busquemos en otra parte la explicación del misterio de toda la sinfonía. Pero, ¿dónde hallarlo? Lo encontraremos fuera de la música propiamente dicha; lo encontraremos en la vida de Beethoven, en las ideas poéticas y filosóficas que le obsesionaron, en las aspiraciones de su alma grande, en los sufrimientos de su trágico destino soportados con la serenidad de un sabio y la resignación de un santo. Ahí es donde veremos revelado el secreto, y se nos aparecerá el sentido íntimo y profundo de sus patéticas composiciones.

Y estas ideas son las que Wagner quiso expresar cuando en sus observaciones sobre «El arte de dirigir», habla del *melos* (1) de Beethoven.

(1) «Melos», palabra tomada del griego con la que se quiere designar la esencia melódica, lo característico de la melodía, lo melódico propio de cada composición y de cada autor.—Nota del traductor.

Mis lecturas musicales

He aquí una nueva «Historia de la Música». Pero no una historia más, sino, por el contrario, una historia digna de la más cordial atención. Es su autor el Dr. Johannes Wolf, Profesor de Ciencias Musicales en la Universidad de Berlín y especialista en la historia de la notación medieval. Es su amplificador don Higinio Anglés, Profesor de análogas materias en la Universidad de Barcelona y autor de obras tan monumentales como «El Códice Musical de las Huelgas» cuyos tres volúmenes honran la musicología española.

No se trata de un nuevo manual más o menos útil, sino de un minucioso estudio histórico recomendable por tres motivos igualmente justos: por la calidad de la información original, por el aditamento de un apéndice sobre «La Música en España», que ha escrito Anglés expresamente para este libro y que ocupa más de 100 páginas, y, finalmente, por las ilustraciones musicales, que arrancan del siglo XIII y que en una extensión de cerca de 250 páginas, dan un centenar de ejemplos musicales con lo cual el lector halla la nota documental que explica, mediante ejemplos vivos, toda la evolución de la música, debiéndose advertir que, intercalados en el texto —y no como «aquéllos agrupados en un apéndice— hay abun-

dantes ejemplos musicales de la música anterior al siglo XIII.

A la vista de tan variada música, el lector deduce con más claridad de la que podría dar la literatura histórica, lo que fueron en pretéritos siglos «prosas», pastorelas, rondós, acciones trovadorescas, «organum», discantes, antífonas, motetes madrigales, fantasías, frotolas, laudos, bailetes, ariconcierros, scherzos, pavaras, sonatas, y otros diversos tipos de composición, unos olvidadizos, otros desprovistos de su significación primitiva para adaptarse a las imposiciones renovadoras que le son tan necesarias al arte, como el aire a las aves y el mar a los peces.

La utilidad que la adición introducida por el Sr. Anglés ha de prestar a los estudiosos y aun a los simples curiosos, sólo elogios merece. Esquívase por las gentes maliciosas la suposición de que yo se los tributo aquí para corresponder a que el autor me ha dedicado en varios lugares de la obra y muy especialmente en la página 430 donde con gratitud he leído las siguientes líneas: «La historia de la música teatral española —principalmente madrileña—, casi desconocida hace veinte años, nos ha sido revelada recientemente gracias a los estudios de Emilio Cotarelo y Mori y José Subirá». Y esquívase también la su-

posición de que se los rindo por táctica recompensa al amor, celo y profundidad con que ha leído mis áridas obras de erudición, para entresacar con acierto lo más sustancial de ellas, lo cual le ha permitido exponer con máxima claridad un excelente resumen de cuanto dije en pro de una rama de la historiografía musical española digna del interés con que lo he trazado siguiendo sus fuentes documentales, a través de más de tres mil obras escénicas.

Merced a la Editorial Labor, se halla la música ahora, pues, con una nueva Historia que es, a la vez, una Historia nueva. Registremos el acontecimiento bibliográfico —uno de los postreros de 1933— con el lisonjero comentario a que se hace acreedor.

Bajo el título «La Música en las Escuelas Vascas», ha publicado el P. José A. de Donostia un folle-

to, editado por la Diputación Provincial de Guipúzcoa, donde se resumen, en forma de notas rápidas de vulgarización, las consideraciones que el autor expuso a las maestras de Bilbao durante un cursillo celebrado en 1932.

Se trata de una serie de notas pedagógico-musicales donde muy atinadamente se muestra la sana influencia que el canto popular habrá de ejercer sobre la juventud, y se declara lo ventajoso que sería introducir en las escuelas vascas la gimnasia rítmica, como ya viene comprobado por la experiencia de numerosos países europeos, y la de Cataluña en nuestra país; y se aduce lo conveniente que sería utilizar otros elementos auxiliares —conferencias sobre historia musical, gramófono, conciertos sinfónicos adecuados para la infancia—, pues con ello ensancharían su campo intelectual y artístico los niños de las escuelas.

JOSÉ SUBIRÁ

primentes. Forman en el conjunto del espectáculo, un todo al que no hay por qué determinar preferencias ni desprecios.

Lamentable error el del director que no sepa aprovechar la trascendencia del momento indicado, para resaltar por encima de particularismos mal entendidos el esplendor TOTAL de una concepción fundamentalmente pródiga en extensión sensacional.

Esto es lo que ha sucedido esta vez. Y esto es lo que subsistirá mientras nuestros directores, «por tiquis miquis» altaneros y sin importancia musical alguna, se crean que el cuerpo de baile es «cero» en los instantes —pocos en número, ciertamente— en que ha sido estupendamente tratado, no solamente sobre el pentagrama, sino que también ante la luz de las candilejas... de cara al espectador y con suma de valores reales, para complementarlo absolutamente con el aspecto sinfónico. ¡Qué canastos!...

B. GÁLVEZ-BELLIDO

Nuestra portada

Paúl Hindemith

En las avanzadas de la música alemana la personalidad de Hindemith está adquiriendo extraordinario relieve.

Las características más destacadas de este joven compositor son la rigidez de su estilo, la solidez de su arquitectura, una armonía invariable y brillante, mezclada de elementos melódicos y rítmicos que se originan por los asuntos que inspira y que inspiración, una inspiración auténticamente musical.

Obras para piano, música de cámara, canto, óperas, balletos integrados en la producción de Hindemith, como el «Concierto para violín y orquesta», «La temporada pasada», «Konzertmusik» op. 41 para instrumentos de viento, y la «Abertura Nacional» de 1924, que constituye un verdadero hito en la música alemana, demostrando con ello su eclectismo y su genialidad como compositor alemán.

El maestro y la bailarina

Evidentemente, el caso que comentaré no es único ni aislado.

Un director (sobre todo si es español, máxime si es catalán) que «pone» una obra (ópera, zarzuela, etc.) en que intervenga el baile —como complemento o participe del asunto musical— se cree en el deber de rechazar, por un mal entendido pudor, toda beligerancia con las bailarinas (o su maestra) so pretexto de que «el baile no es serio»... «las bailarinas no saben música»...

En el Liceo de Barcelona, se ha estrenado recientemente «La Vida breve», de Falla.

La ópera en cuestión, no excede precisamente por otro que por sus danzas. Es lo verdaderamente notable que encierra, y constituye el elemento que sostiene sus prestigios y la difunde por esos escenarios.

Si apartáramos las danzas que constan en la partitura, la obra no contiene materia que pueda permitir su discurso dada la superior ejecutoria posterior de su autor y el antecedente de que «La Vida breve» fué su primer ensayo escénico. Quedaría ni más ni menos consistente que otras muchísimas óperas que escribieron otros músicos españoles. Operas influenciadas todas;

con mayores o menores contingencias valuables y acaso, la generalidad, sin aliento bastante para simultanearse en los repertorios teatrales del mundo.

Sin embargo, pocas como ésta poseen, —tal vez, ninguna otra española— particularidades que, cual las que acusan estas danzas, la eximan de su relatividad prestándole el atractivo de lo característico tratado de modo personalísimo y realmente genial.

Malgrado el juicio de un compositor catalán (significado por su intemperancia y ligereza de crítica), estas danzas no son una m...; ni vulgares tampoco. Se han tocado mucho por ahí; se han radiado, se han impresionado en disco gramofónico y han merecido la atención de un artista tan sensible y exquisito como Kreysler que arregló una de ellas para violín y piano

De todo lo cual se infiere que, las danzas de «La Vida breve», bien merecen el cariñoso homenaje de quien las dirige para la representación escénica. Doblemente, cuanto que en el teatro adquieren su verdadero y máximo significado estético.

No debe, pues, tratarse la orquesta con exclusivismos equivocados, ni el cuerpo de baile con displicencias de-

"HOTEL PENINSULAR"

desde 12 pesetas, sin baño — Sesenta habitaciones — Muy céntrico — Descuento 10 por 100 a todos los músicos que acrediten pertenecen a una Banda. Carrera de San Jerónimo, 22. Tel. 25735. Madrid.

Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música.

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

Memoria

(Conclusión.)

EN EL ORDEN INTERNO DE LA ASOCIACION

Ha caracterizado el desenvolvimiento de la Asociación en este aspecto la misma compenetración entre los miembros de la Directiva que la caracterizó el pasado año. Es decir que en el seno de la Junta hubo siempre una coincidencia de opiniones en cuanto a la apreciación de las cuestiones y de las normas a seguir para su realización.

Como anteriormente se venía haciendo, la propaganda y divulgación de la Sociedad ha corrido a cargo de los Delegados regionales, quienes descargados del cometido de la recaudación han podido realizar desahogadamente sus trabajos y felizmente se tradujeron en aumento considerable de inscripciones de socios.

Para auxiliarles se nombraron Subdelegados en las provincias a quienes también es justo reconocer la diligencia puesta al servicio de los intereses colectivos.

Al finalizar el año 1932 había inscritos 493 socios y hoy tenemos 652. De estos hay que descontar los 25 que fueron baja en el pasado año, 1932; 52 que lo han sido en el presente 1933 por falta de pago de sus cuotas y los 57 de la región valenciana, quedando socios efectivos hoy día 518. Es necesario advertir que los 57 socios de Valencia que han sido baja no es que la hayan pedido sino más bien que no debieron darse de alta, operación que se realizó por un exceso de celo del entonces delegado de aquella Región, quien creyendo beneficiar a la entidad inscribió cuantos compañeros conocía, ya que posteriormente se ha podido comprobar en muchos casos que estos escritos lo fueron sin su conocimiento y mal podían responder a los llamamientos de pago.

En parecidas condiciones se encontraban varios de los 52 dados de baja por falta de pago, pues dirigidas cartas personales a cada uno se ha venido a averiguar que muchos de ellos no han sido conocidos en las localidades en que figuraban residenciados. Lo que se ignora es que cómo fueron dados de alta en la Asociación pues ni siquiera existen datos en el archivo. Es de suponer que las primeras listas de socios se confeccionaran con datos procedentes de la revista RITMO y así se sumaron muchos que

no fueron directores de Bandas. Es por tanto lógico deducir que de todas esas bajas un setenta por ciento no debieron inscribirse.

En cambio puede asegurarse que los 518 que quedan son de filiación conocida y todos responden a sus obligaciones.

En orden a la relación de la Directiva y los socios se ha implantado una mejora de indudable eficacia. Nos referimos a la adopción de la revista RITMO como órgano oficial de la Asociación, medida que permite un contacto ininterrumpido y la divulgación de toda clase de noticias en los diversos aspectos relacionados con la Sociedad.

Para establecer este servicio, después de estudiarse todos los procedimientos, se acordó hacerlo mediante un convenio con dicha revista, por ser menos oneroso y más sencillo, puesto que editar una exclusiva de la Asociación implica la organización de un Cuerpo de redacción difícil de constituir por desconocerse aquellos socios en condiciones de competencia para tan delicada misión.

Con el desenvolvimiento que la colaboración tenga en RITMO podrá hacerse una selección de cualidades, para en su día, si se considera conveniente, llegar a editar un boletín exclusivo de la Asociación.

Se acordó asimismo que la suscripción a la revista fuese de carácter obligatorio sin más excepciones que la de aquellos socios que no están al corriente en el pago de sus cuotas, aun cuando sea sin ánimo de eludir los pagos por la sola razón de que la entidad no debe adelantar dineros por servicios, siquiera se avenga circunstancialmente a conceder demoras en los pagos, por impedimentos fundados en atendibles causas.

Este sacrificio impuesto a los socios mereció toda la atención de la Junta, que se resistía a su imposición, pero al fin accedió a él fundándose en los términos en que se produjeron la mayoría de los asistentes a la Junta General del pasado año, con motivo de la discusión sobre adopción de órgano oficial en la prensa. Entonces casi unánimemente se propugnó la suscripción obligatoria.

Para llegar a esta adopción se entablaron complicadas negociaciones entre el Presidente del Consejo de Administración de la revista y nosotros, resueltas felizmente tras varias incidencias, que alargaron la solución, con los mejores deseos de ambas partes y por la intervención del Director de aquella, don Rogelio del Villar.

Fijada la celebración de la Asam-

blea para el mes de julio último, en San Sebastián, según acuerdo de la Junta General del año anterior hubo de suspenderse el acto por entender que se carecía de materia de discusión, ya que el Reglamento no se había publicado y nos privaba de cuestiones derivadas del mismo sobre las que se pudiera deliberar.

Iniciada la recaudación de la cuota extraordinaria se pensó en la conveniencia y oportunidad de darla aplicación, conforme a lo acordado en la misma Junta General. Así se hizo y se invirtieron 5.558,50 pesetas cuyo detalle y justificantes obran en Secretaría a disposición de cuantos socios quieran conocerlos.

Como dato que demuestra la personalidad de la Asociación, afianzada por la constitución del Cuerpo de Directores, expondremos a la Junta la intervención que ha tenido para impedir que la Ley de 20 de diciembre de 1932 fuese conculcada. El Ayuntamiento de Almodóvar del Campo anunció un concurso-oposición para la provisión del cargo de Director de su Banda Municipal con olvido de aquella Ley. El requerimiento amistoso hecho por escrito para que aquella Corporación volviese de su acuerdo, fué desoído y tampoco tuvo fortuna la gestión personal que hizo el Gerente mediante un viaje a aquella población. Entregado el asunto a un Procurador, el Ayuntamiento hubo de anular el concurso tan pronto como fué requerido por el Tribunal contencioso para que aportara datos sobre la resolución adoptada por dicho municipio.

Los Ayuntamientos de Santiago, Andújar y Carabanchel anunciaron idénticos concursos que fueron anulados por nuestra intervención. La Asociación se apoyaba para intervenir, tanto en la Ley de 20 de diciembre como en el precedente sentado por el Ministerio de la Gobernación a consulta que formuló el Ayuntamiento de Albacete que proyectaba anunciar otro concurso igual.

Al finalizar el mes de abril, la Asociación de Escritores y Artistas trasladó su domicilio abandonado el que tenía en el Pasadizo de San Ginés. No hubo medio de que en el nuevo local instalásemos nosotros la Oficina como veníamos haciendo en el anterior. La insuficiencia de locales, lo impidió, a pesar de los buenos deseos de aquella entidad. Con este motivo hubo de pensarse en instalarla donde, sin quebrantos serios para nuestra economía, permitiese el desenvolvimiento administrativo. En principio nuestro Presidente gestionó del Excelentísimo

Ayuntamiento de Madrid la cesión de un local para nuestra instalación. El éxito parecía seguro, pero posteriormente por falta de local adecuado no fué posible conseguirlo.

Después de una minuciosa búsqueda y pensando las ventajas y los inconvenientes se adoptó el procedimiento de instalar las oficinas de la Asociación por su propia cuenta y se tomó en arriendo un piso en la calle de Montesquiza, número 5, donde estamos instalados. Para que hubiera la necesaria continuidad de relación se dispuso que el Gerente usufructuase la vivienda. Se instaló un teléfono para que hubiera comunicación constante con el Presidente y Secretario, además de que facilita también las relaciones con los demás socios.

El fallecimiento del que fué Director de la Banda Municipal de Andújar, Don Rafael Triano ha puesto de manifiesto el espíritu de solidaridad de nuestra clase. Abierta una suscripción por iniciativa de los compañeros de Córdoba, medida excepcional a que accedió esta Junta por tratarse del abandono en que quedara la viuda y siete hijos menores, alcanzó una suma de 1.170,25 pesetas. Esta cantidad revela la preocupación que a todos nos embarga por la suerte que a los nuestros pueda caer en triste fecha. Ello y los preceptos del artículo primero del Reglamento nos inducen a proponer a la Junta general la creación de una Caja de Socorros. La constitución de la misma y funcionamiento ha de ser objeto de detenido estudio y para él recabamos la cooperación de todos.

EN EL ORDEN ECONOMICO

Nuestra situación económica actual es francamente buena. Más de seis mil pesetas en metálico y recibos pendientes de cobro por más de cinco mil, hacen a la Asociación dueña de recursos del pasado año por encima de once mil pesetas. a esto hay que añadir los recursos naturales de 1934. Es digno de señalar que las cinco mil pesetas pendientes de cobro son recursos que se percibirán, pues los que eran incobrables fueron anulados al ser baja en la Sociedad los socios a que se referían. Esa cantidad pendiente proviene: de parte de las cuotas extraordinarias a cobrar en plazos mensuales en meses sucesivos; de parte de las cuotas del cuarto trimestre que libradas a reembolso, se hallan aún en circulación y se cobrarán dentro de la primera quincena de enero y de parte de cuotas de algunos socios que han pedido prórroga para el pago.

Todas las cantidades son, por tanto, reintegrables en plazo no lejano.

La instalación de la oficina y alquiler del piso hacen subir algo los gastos; pero sin peligro alguno de insolvencia. En los demás gastos se sigue una norma de austeridad sin caer en la tacañería. Las cuentas se formulan, previa orden de pago del Presidente, por el Tesorero, e intervenidas por el Vicepresidente y un Vocal. En ellas

van unidos los justificantes de pago autorizados por la presidencia

La recaudación que fué centralizada a final del año 1932, en la Gerencia, se ha simplificado evitando el traslado de cantidades de los socios a los Delegados, y de éstos a la Gerencia. La Junta Directiva estableció la recaudación a reembolso para aquellos socios que no prefiriesen hacerlo directamente por su deseo de evitarse preocupaciones sobre las fechas y cantidades a satisfacer.

Existiendo en la Sociedad más de doscientos socios que a pesar de los requerimientos de pago no satisfacían la cuota extraordinaria, la Junta acordó que se cancelase a razón de plazos mensuales de cinco pesetas, librándose a reembolso a quienes no los hicieran efectivos directamente.

La Junta no ha de ocultar su satisfacción por la ayuda que todos los socios le prestan y es de desear que en ninguna ocasión les falte.

Este será el mejor estímulo para que sus componentes trabajen como hasta aquí, sin descanso y sin desfallecimiento, en beneficio de todos.

NUESTROS DIRECTORES

La Banda de San Sebastián tiene un Director

Estas fueron, a lo que supe un día por mera coincidencia, las palabras, que uno de los más destacados valores musicales pronunció, al ser testigo del ejercicio de dirección que tras de varios «peligrosos» contrincantes realizó en las oposiciones a la plaza de



Regino Ariz, Director del Conservatorio y de la Banda Municipal de San Sebastián.

director de la Academia, hoy Conservatorio, y Banda Municipal de Música de San Sebastián en la primavera del año 1912, el Maestro, D. Regino Ariz; palabras, si no las mismas, idénticas en el fondo, que en cuantas ocasiones de alguna solemnidad artística actuó al frente de su Banda el Maestro Ariz, hube de escuchar, corroboradas de labios de sus admiradores, no ya de los meramente aficionados y diletantes que emiten sus juicios más o menos acertadamente, sino, de aquellos otros, que en el descubrimiento de los arcanos del Arte, han apollillado sus sesos. Y, San Sebastián, en reconocimiento de ello, le tributó público y merecido homenaje en septiembre de 1930.

Así, nada tiene de extraño que por su cualidad preeminente de haber nacido para ser director, en poco más de diez años, de triunfo en triunfo, recorriera poblaciones como Irún, Gijón, y Santa Cruz de Tenerife, ejerciendo el cargo de la dirección de sus respectivas Bandas Municipales, en algunas de las cuales, como en Gijón, tuvo que vérselas entre diez y ocho concursantes opositores y diez en San Sebastián.

Nacido en Pamplona, y educado artísticamente en la Academia de la misma, como el más aventajado de los alumnos, pasó a completar sus ya vastos conocimientos musicales, al Conservatorio de Madrid, donde al igual que en su pueblo natal, obtuvo, los mejores galardones y primeros premios del fin de su brillante carrera.

Aquí podría dar término a la biografía retrospectiva que iniciando por la cúspide de su carrera y terminando en el comienzo de sus primeros estudios, acabo de trazar a «grosso modo», del que honra publicando su fotografía las páginas de RITMO; pero aun, a trueque de exponerme a que el redactor jefe de esta sección aplique la tijera en todo lo alto y bajo, por estimar que este escrito biográfico rebasa el limitado espacio que para ello dispone, no he de concluir el encargo que se me ha conferido por el mismo redactor jefe precisamente, sin hacer destacar por mi exclusiva cuenta, y que creo no tendrían inconveniente en suscribirlo cuantos conocen a fondo a don Regino, que si «la Banda de San Sebastián tiene un director», como ya lo lo saben todos, «cada director tiene en San Sebastián a un padre adoptivo», que no contento con velar por el sustento de sus nueve hijos carnales, más hermosos que el lucero del alba, hace algunos años quiso cargarse con todos nosotros los vasco-navarros, y mientras no vea la Ley, esa nuestra Ley, convertida en algo prácticamente realizable, él, que ya ninguna mejora puede esperar, sólo por amor y abnegación de un padre, sigue y seguirá al pie del cañón animándonos y orientándonos hasta conducirnos definitivamente a puerto seguro.

¡Salve!, Maestro. ¡Salve!, nuestro padre ¡Agur!, Maixua. ¡Agur!, gure aita.

SEME BATEK.

Organización de Bandas de Música

SUS PLANTILLAS

Las Bandas de Música, en los pueblos donde su casco de población no alcanza a la gran urbe, no deberían tener plantilla menor de veinticinco ejecutantes; es lo menos que se debe exigir a un Ayuntamiento o Sociedad. Ahora bien; que es necesario que su Director oriente bien este grupo de instrumentos para que su conjunto dé un buen resultado; y la armonización no pueda quedar fallida, como pasa a la mayoría de las Bandas hoy existentes, y sobre todo en los pueblos de esta tierra extremeña; yo he visto y oído una Banda, que su plantilla era la cosa más absurda que darse puede. Esta era la siguiente: 1 flautín, 4 clarinetes, 1 saxofón tenor, 1 saxofón barítono, 4 cornetines, 2 fliscornos, 2 trombones, 2 bombardinos, 2 bajos, caja, bombo y platillos. Total: 22 ejecutante. ¿Puede esta Banda tocar nada que se pueda oír? Y como ésta podía enumerar muchísimas más, que si no es la misma plantilla, es muy parecida. ¿De quién es la culpa? Creo que de nosotros mismos, de los Directores de Banda ó los que se hacen pasar por Director. ¡Son tan pocos los que hay! Pues supongo que un Director bien especializado en la materia que tiene la profesión, no son capaces de hacer cosas tan absurdas como ésta. Cuando tienen que comprar instrumentos, ¿qué saben los Ayuntamientos lo que se ha de comprar? Cuando me hice cargo de la Banda que actualmente dirijo su plantilla era la siguiente: 1 requinto, 3 clarinetes, 1 saxofón alto, 1 fliscorno, 2 trompetas, 1 cornetín, 1 flauta, 2 trombones, 1 onoven, 1 bombardino, 2 bajos, caja, bombo y platillos. Total: 19 ejecutantes en plantilla. ¡Pero qué plantilla! Di de baja la Banda hasta el año siguiente, y doy mi primer concierto (contra mi voluntad) con 1 flautín, 2 flautas, 1 requinto, 4 clarinetes primeros, 3 clarinetes segundos, 3 clarinetes terceros, 2 saxofones altos, 1 saxofón tenor, 2 fliscornos, 2 trompetas, 1 cornetín, 1 onoven, 3 trombones, 2 bombardinos, 2 bajos, caja, bombo y platillos. Total: 33 ejecutantes. Como verán, la plantilla aunque bastante mejor que la anteriormente, está bastante deficiente, no tenía trompas, no tenía oboe, clarinete bajo, etc., etc.; pero tuve que arreglarme con instrumentos prestados de otras Bandas é instrumentos de la localidad, que lo poseían particularmente; mi deseo es comprar toda la instrumentación de una misma clase, y de un mismo diapasón. Hoy pendiente de que compre este Ayuntamiento la instrumentación por mí señalada y con personal competente para su ocupación, es la siguiente: 1 flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 requintos, 10 clarinetes tenores, 2 clarinetes bajos, 1 saxofón soprano, 2 saxofones altos, 2 saxofones tenores, 1 saxofón

barítono, 2 fliscornos, 2 trompetas, 1 fliscorno sopranino, 3 trompas, 3 trombones, 2 bombardinos, 2 bajos, 1 bajo profundo en mi bemol, timbales, caja, bombo y platillos. Total: 44 plazas. Volviendo a lo dicho anteriormente en la plantilla de 25 ejecutantes, la orquestación instrumental debe ser la siguiente: 1 flauta, 1 oboe, 1 requinto, 3 clarinetes primeros, 2 clarinetes segundos, 1 clarinete tercero, 1 saxofón alto, 1 saxofón tenor, trompa, bombardino, 3 trombones, 2 fliscornos, 2 trompetas, 2 bajos, caja, bombo y platillos. El aumento de la plantilla de 25 ejecutantes hasta 30, debe hacerse aumentando, 1 trompa, 1 bombardino, 1 clarinete tercero, 1 saxofón alto, y 1 saxofón tenor. Quedando en esta nueva organización instrumental, la flauta y oboe como instrumentos característicos o de color, lo mismo que en la organización de la plantilla anterior. La combinación de estos instrumentos con los demás puede practicarse teniendo en cuenta las reservas de la desigualdad de timbres y potencia sonora. El combinar el oboe con saxofones que es el timbre más afín del oboe, siempre nos resultará desequilibrio en la sonoridad y timbre, muy acentuado en forma polifónica; pero puede hacerse tolerable utilizando el oboe como instrumento cantante y los saxofones como acompañante. Hay quien hace la combinación del oboe con trompeta con sordina, pero yo no lo aconsejo, pues a pesar de transformar el timbre y disminuir su sonido, nunca se llega a la amalgama deseada; por lo tanto es mayor la amalgama de timbres si se emplean los saxofones en su registro medio al agudo con el oboe. For demás, combinando el oboe con las trompetas, son más patentes la diferencia de cantidad en sonido y timbre que combinando con los saxofones. Con referencia a la flauta no es posible encontrar sonoridad adecuada, por eso a partir de esta plantilla lo que se debe procurar ante todo es el aumento de una segunda flauta y oboe, hasta ahora tenemos el perjuicio de la fidelidad en la interpretación de las obras que en muchos momentos requieren dos flautas y dos oboes y que por ausencia de estos instrumentos se ha de interpretar con la ayuda de otros, que si bien en el oboe puede conseguirse sonoridad parecida, en la flauta es completamente imposible, hasta el extremo de que en diseños característicos de flautas a dos voces es mucho mejor y preferible sacrificar la flauta y confiarlos al requinto y clarinete ó a dos clarinetes, antes que servirnos de la flauta con ayuda de uno de éstos instrumentos, por lo mascada que resulta la diferencia de timbre entre ellos.

Otra ventaja que tiene el aumento de la segunda flauta, es la posibilidad de poderla utilizar como flautín al doble octava, en los efectos característicos que lo requieran los grandes conjuntos instrumentales, con lo cual, además de aumentar la extensión del grupo de madera, se consigue para

éste una mayor brillantez. Hay muchos Directores que prefieren el aumento de un saxofón soprano, en lugar del segundo oboe por el aumento de extensión que se consigue en el grupo de saxofones, en su registro agudo, pero yo no aconsejo el saxofón soprano, es un timbre débil, poco agradable y de afinación dudosa, no compensa la falta del segundo oboe, ni aun utilizando el saxofón soprano, además de su timbre imperfecto y robusto en su registro medio y grave con relación al oboe oscurece a éste en las actuaciones en que suple al segundo oboe.

Conseguida la nivelación de sonoridad en el registro el aumento de instrumentos en la Banda hasta la plantilla de cuarenta ejecutantes debe tender a reforzar las trompas, para que en los acompañamientos que requieran su timbre característico, no precisen del auxilio de otro instrumento, por falta de una voz, después debe aumentarse tres clarinetes tenores, uno uno por atril, un requinto y un clarinete bajo, este último de mucha necesidad para compensar la falta de una voz grave de timbre igual en las actuaciones de los clarinetes solo, y para completar esta plantilla con todos sus elementos en un grado de equilibrio sonoro entre los distintos registros sólo falta añadir un contra-bajo de metal en mi bemol o en fa, quedando constituida la Banda en la forma siguiente: 2 flautas, 2 oboes, 2 requintos, 4 clarinetes primeros, 3 clarinete segundos, 3 clarinetes terceros, 1 clarinete bajo, 2 saxofones altos mi bemol, 2 saxofones tenores si bemol, 1 saxofón barítono mi bemol, 2 fliscornos, 2 trompetas, 3 trompas, 3 trombones, 2 bombardinos, 2 bajos en do, 1 bajo en mi bemol, bombo, platillos y caja.

Esta es la plantilla que puede tenerse por muy satisfecho poderla conseguir para los pueblos de alguna importancia; al pasar de esta plantilla es cosa fácil, en realidad no se necesita más que ir completando las secciones parciales de cada familia instrumental hasta completarlas, pero siempre sin olvidar que un desequilibrio en la sonoridad general en el registro de madera es mucho más preceptible cuando la Banda es más completa.

Al aumentar la plantilla, lo primero que se debe procurar son los timbales, aumentando un músico más en los instrumentos de percusión, que hasta la presente nos hemos limitado a tener los tres correspondientes a bombo platillos y caja, de esta forma el músico dedicado a los timbales siempre es un elemento más que en momentos dados pueda encargarse de la lira, panderetas, xilófono, etc., etc., necesariamente en muchísimas obras modernas.

Después de los timbales se debe proceder a completar el cuarteto de trompas, para que en ningún momento necesiten la unión de un fliscorno o bombardino en su cuarteto; reforzar los clarinetes con unidad por atril; ade-

más puede también aumentarse un requinto agudo en la, y de esta forma tendremos una extensión extrema en la familia de los clarinetes, sin necesidad de recurrir al flautín que siempre es timbre distinto, perdiendo por lo tanto la unidad del timbre, y que conseguiremos con el aumento de este antes dicho instrumento.

Otro registro de la Banda que se necesita un aumento en su extensión agudo es el metal dulce (familia de fliscornos, bombardinos, y tubas) por lo muy frecuente que en las transcripciones de orquesta para Banda, ha de encargarse del papel del clarinete de la orquesta, el fliscorno de la Banda, el cual nunca puede darnos los diseños en su registro agudo con suavidad y dulzura, cuando abarcan las últimas notas de la extensión aguda del instrumento; así que es lo más conveniente aumentar un fliscorno soprano en mi bemol con lo que se consigue la extensión necesaria y el resultado propuesto, sin necesidad de pasar un trozo de una frase musical a instrumentos de timbre distinto.

También es imprescindible el aumento en las trompetas (metal brillante) una por lo menos; pero aunque hoy se prefiere las trompetas a cornetines, yo soy partidario al aumento de más trompetas, aumentar cornetines, pues siempre es distinto el timbre, el cornetín es el instrumento de pistones más antiguo (según Riemann) y si bien su sonido juguetero no tiene gran valor artístico, su jovialidad marcial es de una característica que al lado de los sonidos plebeyos y estridentes de los bugles altos tiene un valor definido, la extensión y técnica del cornetín no se diferencian en nada de las trompetas; el cornetín es el instrumento melódico preferido por los compositores de Bandas; ahora bien que esto es una opinión mía o gusto, aparte de la verdadera técnica de la instrumentación, por lo tanto puede aumentarse, en vez de cornetines, trompetas si se prefiere.

También en la extensión del registro bajo del metal brillante (trombones) es muy necesario el aumento de un trombón bajo en fa o mi bemol pues de esta forma no necesitamos la unión (que obliga muchos casos) de un bajo con el fin de completar un acorde o de interpretar un diseño imposible de realizar con la extensión de los trombones tenores en do o en si bemol, con el aumento del trombón en fa esta dificultad desaparece consiguiendo unidad de timbre en la familia del metal brillante, sin necesidad de unirle ningún instrumento de timbre distinto; así que con estos aumentos quedaría constituida una Banda de cincuenta ejecutantes en la forma siguiente: 1 flautín, 2 flautas, 2 oboes, 1 requinto en la, 1 requinto en mi bemol, 5 clarinetes primeros, 4 clarinetes segundos, 3 clarinetes terceros, 2 clarinetes bajos, 1 saxofón soprano, 2 saxofones altos, 2 saxofones tenores, 1 saxofón barítono, 1 fliscorno soprano, 2 fliscornos en si bemol, 3 trompetas, 3

trombones en do, 1 trombón bajo en fa, 4 trompas en mi bemol, 2 bombardinos, 2 bajos en do, 1 bajo en mi bemol, timbales, bombo, platillos y caja.

Con esto doy por terminada mi modesta opinión, pues supongo que en Banda de pueblos en general es bastante difícil pasar de esta plantilla y sobre todo esto, yo vería con muchísimo gusto que todos aquellos compañeros que tengan una opinión justa de organizaciones de Banda, las dé a conocer para el bien y provecho de todos los compañeros que por falta de estudios o tiempo, desconozcan cómo ha de constituirse técnicamente la instrumentación de una Banda para que pueda interpretar fielmente el pensamiento y gusto del autor, dándole a la obra su verdadero colorido.

FIDEL LÓPEZ CASTILLA.

Director de la Banda de Música Municipal de Zafra

Notas varias

Designado nuevo Director General de Administración al señor Puig de Asprer se han comenzado nuevas gestiones encaminadas a la publicación del Reglamento de la Ley de 20 de diciembre de 1932. Comenzaron por una visita al diputado señor Suárez Uriarte, ponente que fué del dictamen de la Comisión de Gobernación relativo a aquella Ley, el cual expuso al referido Director General el estado en que se encuentra la cuestión y dejó expedito el camino para que con mayor detalle se expongan las incidencias habidas hasta el día y la influencia que han ejercido hasta paralizar la promulgación de las normas que pongan en vigor los derechos y mejoras concedidos por virtud de la repetida Ley a los Directores de Bandas de Música municipales y provinciales. Esta nueva y detallada exposición la hará una comisión de la Directiva, tan pronto reciba impresiones de otras gestiones realizadas para acomodar al resultado la orientación que requieran las posteriores.

Estabilizada la política de Gobernación con el nombramiento del señor Martínez Barrios, para regentar este Ministerio, a él haremos llegar nuestras peticiones. A tal fin se ha recabado el apoyo del Vicepresidente de las Cortes señor Casanueva, quien nos ofreció la seguridad de que sin pérdida de momento haría la indicación correspondiente por entender que lo que solicita la Asociación es precisamente lo que en cumplimiento de la Ley debió hacerse ya.

De otra parte el Secretario y el Gerente solicitaron audiencia del señor Ministro de Comunicaciones, quien está ligado por estrecha amistad con el Director de la Banda provincial de Zamora don Inocencio Haedo, por cuya mediación se pretende explicar a aquél la situación de la Ley de 20

de diciembre a fin de que interponga su valiosa influencia para acelerar la tramitación final del Reglamento.

No se llegó a visitar al señor Cid por hallarse en Consejo de Ministros y quedaron en la Secretaría los antecedentes oportunos que serán conocidos por dicho señor Ministro y esperamos que les preste su apoyo, como es de justicia.

En días sucesivos seguiremos nuevos derroteros en las gestiones buscando la convergencia de todas ellas al fin común.

En sucesivos números de RITMO se insertarán algunas consideraciones sobre los principales fundamentos de la Caja de Socorros, cuyo establecimiento fué acordado en la pasada Junta General, a fin de que puedan servir de orientación a todos los socios y cada uno de éstos tenga elementos de juicio para hacer estudios sobre la cuestión y someterlos a la Junta Directiva, la cual, como ya se dijo, recogerá los proyectos mejores y los elevará a la Asamblea.

A los señores que tienen pendiente la expedición de carnets, se les ruega alguna paciencia, pues actualmente no es posible remitirlos por hallarse pendientes de firma del Presidente, quien se encuentra ausente de Madrid, adonde regresará en la primera decena de febrero.

En el número de RITMO correspondiente a primero de enero, se publicó la relación de los Subdelegados de la Asociación en provincias.

En ella se consignaba como Subdelegado de la de Teruel a don Cándido Soler, por error, toda vez que el nombrado es don Luis Reguero, Director de la Banda Municipal.

Algunos socios no han interpretado fielmente las instrucciones de la Gerencia sobre la dirección de los giros y correspondencia. Una vez más se advierte que toda la correspondencia y giros por cualquier concepto que estos sean, deben dirigirse al Gerente don Alberto Valentín, calle de Monte Esquinza, número 5, donde está instalada la Oficina de la Asociación y en la que obran los justificantes de pago que se envían a continuación de recibir las cantidades giradas.

Insistimos nuevamente en recomendar a todos los socios que, tan pronto tengan noticia de el anuncio de concurso para provisión de vacantes, lo comuniquen a la Gerencia de la Asociación a fin de que pueda impugnarse su celebración, bien entendido que si alguno pretende silenciarlos, buscando ser adjudicatario de la plaza, el Reglamento de la Ley de 20 de diciembre de 1932, no les podrá reconocer el derecho al disfrute de esa plaza por nulidad de la adjudicación.

Lista de los Sres. Directores que integran la Asociación

(Continuación.)

CORDOBA

Mariano Gómez Camarero.	Córdoba.
Francisco de la Poza.	Adamuz.
José Salazar.	Córdoba.
Alejandro Gala.	Bélmez.
Manuel Gordillo.	Lucena.
Joaquín Gutiérrez Ruiz.	Montilla.
Juan Mohedo Canales.	Montoro.
José Moya.	Rute.
Fernando Navarro.	Villa del Río.
Francisco Ochoa Ortega.	Villanueva de Córdoba.
Juan Pérez Ramírez.	Bujalance.
Luis Prados Chacón.	Priego de Córdoba.
Cristóbal Segovia.	Santaella.
Sebastián Zamorano.	Castro del Río.
Cayetano María Pérez Gándara. ..	Hinojosa del Duque.
Manuel García Moreno.	Alcalá de Guadaira.
Pedro Díaz Guillén.	Casariche.
Antonio Cuevas Lira.	Osuna.
Eleuterio Leal González.	Real de la Jara.
Manuel Páez.	Rinconada.
Juan León Antigüelo.	Carmona.
Juan Sánchez García.	Viso del Alcor.
Antonio Solares Moreno.	Campana.
José Mateo Morales.	El Coronil.

SORIA

Bernardo García.	Soria.
Francisco García Muñoz.	Soria.
Antonio Blanco Aguirre.	Almazán.
Juan Calvo Martínez.	Agreda.
Felipe Blanco Aguirre.	Almazán.
Andrés Calderón García.	Burgo de Osma.

TERUEL

Manuel Juaneda.	Alcañiz.
Juan Blasco.	Calamocha.
Tomás Aragües.	Híjar.
Luis Reguero Templado.	Teruel.
Cándido Soler.	Teruel.

TOLEDO

Antonio Sánchez Huete.	Navalmorales de Pusa.
Antonio Ruyra Rucas.	Madridejos.

Joaquín Blanco.	Torrijos.
Félix Carretero Rodríguez.	Cebolla.
José Serrano Rubio.	Toledo.
Cándido Matamoros.	Orgaz.
Silvero Requena.	Villacañas.
Ruperto Barajas Rico.	Corral de Almaguer.
Mariano Fernández Villanueva. ...	Toledo.
Anunciación Díaz Jiménez.	Mora.
Jesús Sierra Rubio.	Quintanar de la Orden.
Petronilo González.	Guadamur.
Raúl López de Haro.	Mocejón.
Dámaso Torres.	Talavera de la Reina.

VALENCIA

Domingo Vela Alcaina.	Valencia.
Angel Martínez.	Albalat de la Ribera.
José Pérez.	Benifairó de Valldigna.
José Fernández Denche.	Yatova.
Amadeo Gascó.	Alcacer.
Julián Garijo.	Utiel.
Salvador Albarracín Merino.	Benifayó.
Juan Rovira Sanchis.	Albal.
Nicasio Marqués Puig.	Alberique.
Manuel Jimeno Pucalt.	Moncada.
Juan Chornet Font.	Cullera.
Juan Bañón Golf.	Aldaya.
Rafael Rosell.	Puig.
José Borrero Pérez.	Masanasa.
Enrique Ortiz Riva.	Cheste.
Abelardo Alfonso Ordura.	Valencia.
Abelardo Alonso Escriche.	Valencia.
Timoteo López Pamblanco.	Requena.
Vicente Sayas.	Chelva.
José María López Hernández. ...	Liria.
Emilio Seguí Ripoll.	Alacuas.
Fernando Tormo Ibáñez.	Tabernes de Valldigna.
Pascual Pérez Chovi.	Alginet.
Domingo Escribá.	Llombay.
Luis Ayllon.	Valencia.
Elías Arias Camisón.	Carlet.
Fidel del Campo.	Ayora.
José García Pastor.	Alcudia de Carlet.
Juan Moragues Soldino.	Algemesí.

(Continuará.)

INFORMACION MUSICAL

MADRID

Orquesta Valenciana de Cámara.

En la Sociedad Filarmónica, en la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio, en el Ateneo y en el Estudio de Unión Radio, ha sido acogida con justificado entusiasmo esta excelente agrupación de cámara, causando una grata impresión.

La dirige un joven maestro, inteligente, entusiasta con admirables dotes de organizador, Francisco Gil, y se compone de un grupo de jóvenes instrumentistas de gran seriedad y discreción.

La Orquesta Valenciana de Cámara obtiene conjuntos homogéneos y sonoridades muy bellas, y en cuanto a sus versiones, nos han parecido del mejor gusto, especialmente en la Sonata de Corelli y en la Serenata de Bacarisse.

El «Cuarteto de Valencia», integrado por los artistas Bel, Barreira, Gil y

Martínez, ha causado también el mejor efecto. El Cuarteto en estilo popular de Palau ha gustado extraordinariamente. Contiene indiscutibles bellezas de forma y detalles que acreditan el talento y el arte de este inteligente compositor valenciano, que con Chavarri, Gomá, Valdés, Sánchez, Asensio y otros, forman un grupo interesante.

Consignemos, como detalle curioso, la habilidad del primer contrabajista Emilio Martínez, que en el concierto celebrado por esta agrupación en el Conservatorio, dedicado a la Asociación de Estudiantes, dió pruebas de ser un notabilísimo ejecutante, como en el concierto de la Filarmónica la distinguida pianista valenciana Carmen Benimeli en el Concierto para clave e instrumentos de arco demostró un gran sentido artístico.

El paso por Madrid de la Orquesta Valenciana de Cámara ha constituido un señalado triunfo.

Makanowitzky en la Cultural.

«No se trata —dice una nota del programa— de un niño prodigio, sino de un verdadero artista, dotado de gran sensibilidad, avalorada por una técnica perfecta, un sonido amplio y cálido y un entusiasmo propio de su juventud», y así es en efecto. El prodigioso violinista dijo la Sonata en re de Haendel, la de Beethoven en fa mayor y un grupo de obras de Brahms, Corelli-Kreisler, y Falla maravillosamente.

La hermosa pianista aragonesa Pilar Cavero, acompañó a Paül Mekanowitzky muy discretamente, siendo ambos artistas aplaudidos con efusión.

Una gran fiesta escolar en el Conservatorio.

Con la solemnidad y brillantez acostumbradas en estos actos, se ha celebrado la distribución de premios a algunos de los alumnos que en

el último curso han obtenido tan señalada distinción.

Hacia varios años que, por circunstancias que no son del caso señalar en este momento, no se celebraba esta fiesta.

La señorita Rosa Hermostilla, que ya ha sido aplaudida en conciertos públicos, cantó trozos de Mozart, Arrieta y Donizzetti, obteniendo gran éxito, compartido merecidamente con su profesora Luisa García Rubio.

Trinidad Tello Margelí, alumna de Cubiles, tocó obras de Liszt y Chopin, de Turina y Esplá.

Teodoro Gracia, premio Sarasate de la clase del maestro Arbós, interpretó con muy severo estilo y aplomo propio de artista experimentado el segundo concierto de Max Bruch, acompañado por la Orquesta Sinfónica.

Finalizó el concierto con la ejecución de dos poemas sinfónicos originales de los alumnos de Composición Enrique Ulierte y José Muñoz Molleda, con los que obtuvieron el primer premio al terminar sus estudios. Están inspirados en la poesía de Gabriel y Galán «Fecundidad». Ambos discípulos del maestro Del Campo fueron muy aplaudidos, en unión del maestro Arbós y la Orquesta Sinfónica.

Finalizó la interesante sesión con la lectura, por el señor director el ilustre artista Fernández Bordas, de la memoria anual y el reparto de premios.

Interesante conferencia del maestro Ribera.

Antonio Ribera Maneja dió en el Centro Germanoespañol una conferencia explicativa de la forma musical de la Sinfonía. Tomó como base la «Sinfonía en do menor», de Beethoven, en cuya exposición y desarrollo mostró Ribera sus teorías, bien conocidas, y en las que ha hallado muy buena parte de su gran reputación didáctica y exegética.

Nos ocuparemos de esta conferencia con la extensión que merece la labor del maestro Ribera, nuestro amigo y colaborador.

En memoria de Tragó.

Organizada por los discípulos de don José Tragó, se ha celebrado una misa de requiem en sufragio del alma del ilustre pianista.

Durante la celebración de la solemnidad religiosa, el eminente organista Bernardo Gabiola interpretó en el órgano el Tercer Coral, de Franck, Tocata y Fuga, de Bach y final de la primera Sinfonía de Vierne.

BARCELONA

Festival Strawisky

Organizado por «Asociación de Música da Camera» y con el concurso del violinista *Dushkin*, del pianista *Sou-*

lima Strawisky, y de la *Orquesta Casals*, se celebró esta sesión dedicada por completo a las obras del genial compositor ruso.

El «Orfeo Graciene» participó también en la parte coral de la «Sinfonía de Salmos», que fué precisamente la obra que más honda huella dejó en el público.

El «concierto» para violín y el «capricho» para piano, nos mostró al *Strawisky* que gusta de la complejidad de líneas y planos; de la densidad, de la acumulación de sonoridades extrañas.

Menos mal que la orquesta queda relegada sabiamente, al lugar de «acompañante». Esto permitió darse cuenta de la valía de los solistas, especialmente de *Dushkin* que posee una técnica formidable,

Completaron la velada, los ya lejanos «Fuegos Artificiales» y «El Pájaro de Fuego», maravillosa paleta manejada por un orquestador formidable.

También «Música da Camera» presentó ante la misma meritima *Orquesta Casals* al joven *Gustavo Pittaluga* en su doble aspecto de director y compositor.

Creemos que anda más suelto componiendo que dirigiendo. Por lo menos, se advierte que se ha adaptado mejor a las costumbres de los compositores de vanguardia que a las de los directores «de nota».

Si no, esa «Sinfonía Júpiter» de Mozart bien claro lo pregona. Que no es lo mismo interpretar Mozart que ejecutar *Markewitz* (joven ruso) de quien dirigió una complicada «Partita».

Estrenóse esa noche su «Concierto Militar» para violín. Lo tocó *Costa* haciendo alarde de desenvoltura. En verdad era lo único coincidente entre el autor y el actor, la desenvoltura; pues fondo, ideas, emotividad, sensación no tiene.

Sin embargo repitióse el 2.º movimiento: Aria. Pero no a requerimientos del público, sino del mismo *Costa* que el hombre se había perdido hacia el final, y no quiso cargar con que le dijeran como desmostraba que era un perdido.

Fué aplaudido cortésmente. En realidad, *Pittaluga* no carece de talento. Mejor, de condiciones.

Además tiene una atrayente y simpática figura, y viste muy bien. ¡Lástima que la calvicie estropea algo su físico, visto de espalda!

Liceo

Los rusos han cantado últimamente «Boris Godunost» por el genial *Chaliapine*; «La Feria de Soratchinzi» y «Edipo Rey» (esta última ópera-oratorio de *Strawinsky*, que no gustó, francamente).

En todas ellas han demostrado nuevamente su competencia y su honradez artística.

Desde el maestro *Steimann* (pasando por el «maestrino» *Fiztoulari* para servir al «genial» *Chaliapine* que no hay quien lo siga), hasta los bailarines,

figurantes y coristas, pasando por las triples *Sadoveu*, *Daridova*, *Jacolera*; los tenores *Rich* y *Possemkowsky* y los magníficos bajos *Dubrowsky* y *Zopore-jetz*, todos rivalizaron en méritos bastantes para merecer el halago sincero del aplauso y la recontracta presentida.

«Madame Buterfly» nos ha hecho trabar conocimiento con una tiple japonesa o —mejor— filipina (para ser más exactos) llamada *Tinay Arellano (!)*.

Posee buen timbre de voz, potente especialmente en el registro agudo, y excelente escuela de canto y escena.

Representa el personaje con características bien notables. A su lado destacaron también, el tenor *Pablo Civil* y el barítono *Morelli*.

Dirigió con absoluta seguridad *José Sabater*.

«María del Carmen» de *Granados* ha sido la segunda ópera española representada esta temporada. Carece de aliento dramático para situar a su autor como compositor de ópera, al nivel que le colocaron sus obras sinfónicas y pianísticas, que fueron las que le encumbraron.

Por si fuera esto poco, zarzueléa bastante, y —estimo yo— que en otra escena más en consonancia hubiera trascendido mayormente.

Dirigíala, con cariño, *Lamote de Grignon* (algo torpe para el teatro), si bien ducho para la Orquesta.

Fueron sus intérpretes —todos ellos elogiados—, la *Ban Bonaplata*; los citados *Morelli* y *Civil*, y el bajo *Alsina*.

Escaseó el público. A la crítica ha extrañado. A mí, no. Lo que me hubiera extrañado es que no se hubieran vendidos tantas «Danzas españolas»... tantas «Goyescas» y tantas otras obras de las que realmente forjaron su gloria. Así que... bien está. Francia nos ha emitido, por voz de *Marthe Nes-poulous*, del tenor *Bourdino*, del barítono *Ceresal* y del bajo *Cabanel* su inefable «Manón».

Bien cantada y bien representada. Y bien dirigida por el español *Sabater*, verdadero pescador de perlas en esta ocasión, pues las perlas de la *Nes-poulous* y *Bourdino*, se escapaban internacionalmente, que... no había medio de seguirlos. Pero, se siguieron. Si, señor. Se siguieron y... no pasó nada.

Asociación de Cultura Musical.

Milstein el gran violinista y el *Cuarteto de Londres* (aquel que hizo furor hace unos años) han desfilado ante la Cultural.

Milstein conserva sus prestigios; es decir, los aumenta con una mayor profundidad de intérprete y una técnica todavía más brillante. Obtuvo ruidoso éxito.

El *Londres*, cambiada su formación, queda por bajo de su antigua eficacia. Siendo excelentes, no acusan aquellas características que determinaron su anterior auge.

Asociació Obrera de Concerts.

Un concierto a dos pianos, pulsados por manos femeninas de la mejor calidad (Jijona puro!) y regidas por dos cabezas lindísimas que por lo visto... ¡cosa no siempre coincidental... contenían cerebros potentes: *Margarita Xala* y *Enriqueta Garreta*, dió pie y cuerpo entero para holgar a éste siempre alabable y alabado concurso... a quien supo a mieles el programa *bordado a cuatro manos*, sobre dos pianos.

DINO.

BILBAO**Balance musical bilbaino de 1933.**

Final de año. Manejos de estadísticas bursátiles, comerciales, industriales. Sumas bancarias interminables, acoplamiento de cuentas para obtener deducciones que hagan decorar risueñamente los términos Pérdidas y Ganancias. Y los números, valores rígidos y abstractos, adquieren estos días una significación y naturaleza en las manos habilidosas de contadores y artistas del cálculo.

Nada más oscuro y alejado para nuestras aficiones y gustos, que esos baiances, esas situaciones bancarias y comerciales en las que las cifras musitan lenguajes semíticos. Esos cuadros de contabilización, nos resultan lo que las partituras musicales a los no iniciados en el papel pautado. Algo mudo e ilegible. Pero como final de año, reajustemos recuerdos de sucesos y traigamos a estas columnas el modesto balance de sucesos musicales en Bilbao. Nada se cotiza con estas cifras como no sea la demostración del gusto de nuestro pueblo en menesteres sonoros.

Durante el año que estos días fenece celebró nuestra Sociedad Filarmónica veinte conciertos para sus socios, desenvueltos de la forma siguiente: ocho fueron encomendados a orquesta, alternando las madrileñas, la femenina de París y la Sinfónica local. En música de Cámara desfilaron lo más escogido y notable: con Laner, Pro Arte y el sexteto Zimmer con repertorio raramente escuchado. El recuerdo de las dos primeras organizaciones es sobresalientes.

De los solistas trompeteados por la fama recordamos a Brailowski y a Iturbi. El primero acreditó cumplidamente su cartel de artista universal. La serie de obras de Chopín que nos dió Brailowski, nos han acorazado en bastante tiempo para prevenirnos contra ulteriores interpretaciones, siempre que éstas no mejoren el recuerdo del pianista polaco. Los restantes solistas, agradables para completar el notable elenco de que dispuso la Filarmónica.

De las obras orquestales que se dieron en esta Sociedad, recordamos varias. Algunas fueron nuevas, por oírse en Bilbao por primera vez, aunque el

tiempo hubiera transcurrido ya sobre ellas. Otras fueron novedad más auténtica. De las primeras, recordamos «Don Quijote» de Strauss y «Petrouchkaz» de Strawinski que dió a conocer Arbós. Entre otras obras ejecutadas por la Orquesta local, recordamos la sinfonía de Dukas y otras dadas por la orquesta femenina de París. El estreno más novedoso, fué el concierto de piano y orquesta de Ravel. Su intérprete en el piano fué la Srta. Clara Bernal y orquesta la de Bilbao. También fué una novedad el oratorio de Haydn «Las Siete Palabras» por la forma instrumental que se interpretó, pues en nuestra villa se conocía bajo reducciones orquestales.

La Sinfónica de Bilbao dió 19 conciertos el año 1933, incluyendo en sus programas catorce obras de autores españoles. En estos conciertos, cuatro lo fueron para la Sociedad Filarmónica, diez para los socios de dicha orquesta y cinco por cuenta del Ayuntamiento. De estos últimos, dos tuvieron carácter de benéficos. En esta etapa, dirigió dos conciertos el Sr. Lamote de Grignón, director de la Banda Municipal de Barcelona. Dirigieron también obras propias, los Sres. Zubizarreta, Franco y el Padre Donostia. Todos los demás conciertos fueron dirigidos por el Sr. Arambarri.

Colaboraron con la orquesta local, los siguientes artistas: la Srta. Josefina Roda, soprano, que tomó parte en un concierto; la pianista Srta. Clara Bernal, que lo hizo en tres; el Sr. Castriño, pianista que lo hizo en dos, el arpista Sr. Zabaleta en uno y el violinista Sr. Victoria en uno. La Sociedad Coral con la Orquesta, tomó parte en cinco conciertos.

En dicho año, se celebró el homenaje al compositor Arriaga, con motivo de la erección de un bello monumento, celebrándose un concierto con obras exclusivamente suyas. También se presentó al público el nuevo director de la Banda Municipal Sr. Arambarri que fué nombrado, tras reñida oposición, en diciembre del año anterior.

En la misma época, la Schola Cantorum Santa Cecilia, realizó una importante excursión por Burgos, Toledo y Madrid, dando sendos conciertos en sus catedrales y otros lugares públicos. Tales fueron, a grandes rasgos, los sucesos musicales de Bilbao en el año que por ahora termina. No todo había de ser en nuestro pueblo preocupación bursátil, atención industrial y bancaria.

ISUSI.

SAN SEBASTIAN

Gálvez Bellido ha dado un magnífico recital en el «Ateneo» repleto de público selecto y distinguido.

Un «concierto» de Haendel, la «Sonata» de Franck y diversas obras españolas sirvieron para evidenciar las dotes de este artista de arco alado, mecanismo nitido, que destaca tanto en un género cuanto en otro, cautivan-

do por la naturalidad con que se produce.

Le acompañó al piano *Faustina Rovira* que supo replicar sin menoscabo a la labor del concertista, especialmente en la difícilísima «particella» de Franck, verdadero escollo aun para pianistas de fama.

Obtuvieron señaladísimo éxito.

CORRESPONSAL

LISBOA

Otra vez nos ha visitado la admirable Orquesta Filarmónica, obteniendo mayor éxito, si cabe, que en otras excursiones artísticas.

Entre el repertorio corriente de autores clásicos y modernos, el público portugués se entusiasma siempre con esas dos notas de color originalísimas y personales, como son, los dos preludios de «El Baile de Luis Alonso» y «La Revoltosa» y otras obras de autores españoles acogidos con afectuoso interés y muy aplaudidos.

La labor del maestro Pérez Casas como intérprete, se elogia mucho, reconociendo en el gran maestro la autoridad y el prestigio de un gran director, y en cuanto a la ejecución, se reputa de magnífica.

K.

Mundo musical

* La nueva Junta del *Orfeón Unión Orensana*, y de la admirable agrupación *Coros Gallegos* ha quedado constituida en la siguiente forma: Presidente, don Constantino Añel González; vicepresidente, don Manuel Suárez Castro; secretario, don Fernando Nogueira Caminero; vicesecretario, don Leopoldo Destar García; tesorero, don Juan Antonio Méndez; contador, don Francisco Paula Bravo; vicecontador, don Antonio Fernández Pérez; vocales, don Juan Rodríguez Soutullo, don Antonio Viejo de la Torre, don Luis Espino; bibliotecario, D. Claudio G. Laso.

* En los primeros de marzo volverá el Calderón, afortunadamente, a sus actividades líricas con una serie de veinte audiciones de ópera rusa por una excelente compañía.

Se hacen gestiones para que el gran bajo Chaliapine cante en esta temporada dos representaciones de «Boris Godunoff».

Terminada esta breve, ¡algo es algo!, temporada de ópera, se presentará la compañía de Moreno Torroba con Felisa Herrero y Matilde Vázquez.

Es de esperar, dado el buen gusto

artístico de Cuyás de la Vega y Moreno Torroba, que la temporada que se va a iniciar sea brillantísima.

Revista de revistas

Txistulari (septiembre-octubre 1933). Esta revista bimensual, órgano de la Asociación de Txistularis, dedica extensa información a la séptima asamblea de la referida entidad, ilustrándola con variadas fotografías. Además contiene diversos artículos, unos en vasco y otro en castellano, de Martín de Anguizar, bajo

el título «Los txistularis». La parte musical, integrada por 16 páginas de texto, publica la obra de Víctor de Zubizarreta, que obtuvo el segundo premio en el concurso de composiciones para txistu en 1933.

* * *

México Musical. El último número de esta interesante revista, contiene interesante trabajo de Delgadillo, «Comentarios a los consejos de Schuman»; de Alba Herrera y Ogazón, «Debussy y Ravel»; de Fernando Soria, «Apología de la Música» y otros trabajos sobre información musical, poesías de José D. Frías que hace su lectura instructiva y amena.

BIBLIOGRAFIA

Renacimiento de Bayreuth

Lástima no haya aguardado Rebois unos meses, para hablar con certeza de tal renovación prodigiosa, increíble, pasado medio siglo.

Por primera se lo debe a Siegfried, merced a la portentosa escenificación e interpretación de *Tannhauser*, que aceleró su muerte. Después, gracias a la fama mundial de que gozaba Toscanini, quien era una garantía para el público norteamericano, abundante según dije a su debido tiempo. La corona la han puesto Strauss, con la dirección de *Parsifal* (que había contribuido a propalar, con Muck, la fama del aburrimiento bayreuthiano), y Elmendorff, con la de *Walkiria*, representación inaudita, increíble, modelo, que ha mostrado a Wagner en su mayor grandeza. Siegfried reconoció casi a tiempo, algo tarde, que Dios no le llevaba ni por el camino de la composición, en que perdió años preciosos, ni por el de la dirección de orquesta (con la diestra o con la izquierda). Dos *Suites del Wibelungo* ha tenido que aguantar bajo su torpísima batuta, la cual una vez hasta golpeó fuertemente el pupitre, por marchársele la gente del escenario de sus riendas. Hizo un esfuerzo supremo moral y pecuniario que le costó la vida por exceso de celo artístico, como a Stressemann por el patriótico.

A las grandes temporadas de 1927 y 1930, hay que añadir la de 1933.

Jamás olvidaré la orquesta incomparable de 133 ejecutantes en *Tannhauser*, ni a María Müller, de Isabel, quien ahora de Sieglinda, ha hecho recordar a aquella artista eminente llamada Rosa Kreiber, la mejor de mi

tiempo, que acabó pobre, como consta en una carta mía.

Un error grande ha echado hondas raíces en el público y en la crítica. El de acoger con un silencio de sepulcro la terminación de *Parsifal*. Ya en vida deshizo tal error Wagner, quien quería se recompensase la labor de los intérpretes aplaudiéndoles y descorriéndose en desquite el telón, para mostrar el divino cuadro final del templo. Más tarde, solía aparecer, Siegfried, si continuaban aplaudiendo en las primeras filas de butacas. Su padre acostumbraba gritar «¡Bravo!» en la escena de las niñas-flores.

Veintinueve años dirigió Muck *Parsifal*, con igual fe y conciencia, sí, pero con igual languidez (interrumpida a veces por Brallevig, parecido a Levi), ahora suprimida, al fin. Recuérdese lo que dije en una crítica, en castellano y alemán:

—No se sabía quién era el director; pero, a juzgar por el aburrimiento, tenía que ser Muck, (y así fué).

«La colaboradora ha reemplazado a la inspiradora» (falta *par excellence*). Si no, no tiene razón de ser el libro *Femmes inspiratrices*, de Schuré.

De haber aguardado Rebois unos meses, podría haber consignado en su opúsculo el brillante éxito de la temporada 1933, coronada por una hermosísima representación del *Ocaso de los Dioses*. El conjunto ha sido soberbio. Descontando algunos pormenores, la impresión total ha sido halagüeña. Hay que ponderar a los escenógrafos berlineses Preetorius y Tietjen y al director de orquesta Elmendorff, gran especialista. Inútil ensalzar al siem-

pre eminente Rüdell, maestro de coros del ex-Real, ahora jubilado en la catedral, por haber alcanzado la edad reglamentaria ridícula. (Trece años más de ella trabajó con fruto en un instituto libre.)

El coro de hombres del *Ocaso*, no lo oye uno así en ninguna parte. Parecen tipos reales, salvajes, y cantan que se las pelan, con un brío y un ímpetu de seres primitivos, llenos de vigor y lozanía.

Lorenz fué el héroe festejado, que se desquitó de Siegfried, en que estuvo algo mate. Leider es siempre, de Brinhildó, una heroína insuperable. La Oregin (que conozco personalmente), una Waltrante magistral. List, el insuperable Hogen, como cantante y actor, demoníaco. (Ahora le quitan el cuadro en el ex-Real, por... judío; ¡qué tendrá que ver el e... con las tómporas!)

Interesante es una carta de Siegfried en que dice a Rebois que la pintura italiana tuvo más influjo que la música. Y añade que en *Tannhäuser* sobre todo Bellini, y Donizetti, apartado por el fatal recuerdo de sus partituras, arregladas para piano por Wagner, en la época de París en que se moría de hambre.

Otra carta del mismo (a quien conocí y traté personalmente en 1899), no tiene despendicio y merece traducirse.

«La decadencia del arte, sobre todo en Alemania, es escandalosa. En el país de Bach, Beethoven y Wagner se cultivan la Negra, se tiene la insolencia de mostrar en escena las cochinas más asquerosas. Afortunadamente, toda esa gentuza no es alemana de raza, lo cual nos puede consolar un poquitín. Pero está protegida por la prensa republicana y hampa toda ella en puestos importantes» (Ahora ha venido Hitler a expulsarla). «Si pudiese matar a mi padre, lo haría todos los días. Tratan de matarle haciendo funesta en escena bolchevique, destruyendo los *tempi* (o muy lento o muy vivo, todo lo contrario), esperando que esto pasará. Por eso es ahora más importante que nunca Bayreuth.»

El cual queda refrendado este estío por los esfuerzos de la viuda de Siegfried, echando por tierra mis temores expresados en mi pesimista crónica ¿*Baireuth o Leganés?*

P. DE MÚGICA.

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

JOAQUIN TURINA

OBRAS PARA PIANO

MINIATURAS, Ed. Schott Nr. 2106. M. 2,50.
Caminando. Se acercan soldados. La aldea
duerme. Amanecer. El mercado. Dúo senti-
mental. Fiesta. La vuelta.

VIAJE MARITIMO, Ed. Schott Nr. 2107. M. 2,50.
Luz en el mar. En fiesta. Llegada al puerto.

TARJETAS POSTALES, Ed. Schott Nr. 2146.
M. 2,50.—Danza vasca. Ramblas de Barcelo-
na. Madrid. Paisaje granadino. Romería,

RADIO MADRID, Ed. Schott Nr. 2147. M. 2,50.
Prólogo: Ante el micrófono. Los locutores de
la Radio. Primera retransmisión: Los estu-
diantes de Santiago. Segunda retransmisión:
Carretera castellana. Tercera retransmisión:
Fiesta en Sevilla.

EL CIRCO, Ed. Schott Nr. 2226. M. 2,50.—
Trompetería. Equilibristas. Amazona. El
perro sabio. Payasos. Trapecios volantes.

EN LA ZAPATERÍA, Ed. Schott Nr. 2231.
M. 2,50.—Hans Sachs. Los brodequines de la
marquesa. Calzados de campesino. Sandalias
griegas. Los zapatos de la bailarina. Los
zapatos de una mujer bonita. Las zapatillas
del torero.

B. Schott's Söhne Mainz.-Leipzig

DISPONIBLE

Obras de Juan Manén

(el más grande compositor español para Violín)

OBRAS PARA VIOLIN

Suite, op. A. 1 (doble con cierto)	Nr. 7043	RM. 8
Piano, violín con acompañamiento de orquesta.		
Concierto de violín espa- ñol, op. A. 7 ...	Nr. 3128	RM. 7 50
Canción Estudio, op. A. 8	Nr. 3736/7	RM. 1
Capricho núm. 2, op. A. 15	Nr. 7041	RM. 3
Balada, op. A. 20 ...	Nr. 7698	RM. 2,50

en el repertorio de célebres violinistas *Isoldé*
Mengs, Temianka, Manén, etc.

CANCIONES

Cinco canciones, op. A. 4 (soprano) alemán, inglés..	Nr. 3730	RM. 2,50
Cuatro canciones, op. A. 10 (soprano) alemán, inglés..	Nr. 3129	RM. 2
Cuatro canciones catalanas (alemán, catalán) ...	Nr. 8473	RM. 3

OBRAS PARA ORQUESTA

Concierto para piano y orquesta, op. A. 13	N. 6499	Partitura RM. 50
Juventus, concierto grosso, op. A. 5.....	N. 3996	Partitura RM. 50
Nova Catalonia, sinfo- nia, op. A. 17..	N. 6962.	Precio conven- cional.

interpretada por Mengelberg, Weingartner,
Lohse, etc.

EDITORES: UNIVERSAL EDICION VIENA

ATENEO MUSICAL RITMO

Entre los proyectos de RITMO figura la fundación de un Ateneo en el que se darán cita nuestros más admirados compositores e intérpretes y la élite de la afición musical española

Interesante lo mismo para los que vivan en Madrid que para los residentes en provincias.

No deje de pedir informes sobre este Centro a la administración de R I T M O

JUAN BRAVO, 73 ::= == MADRID

Imprenta, Juan Bravo, 3.—Madrid.