

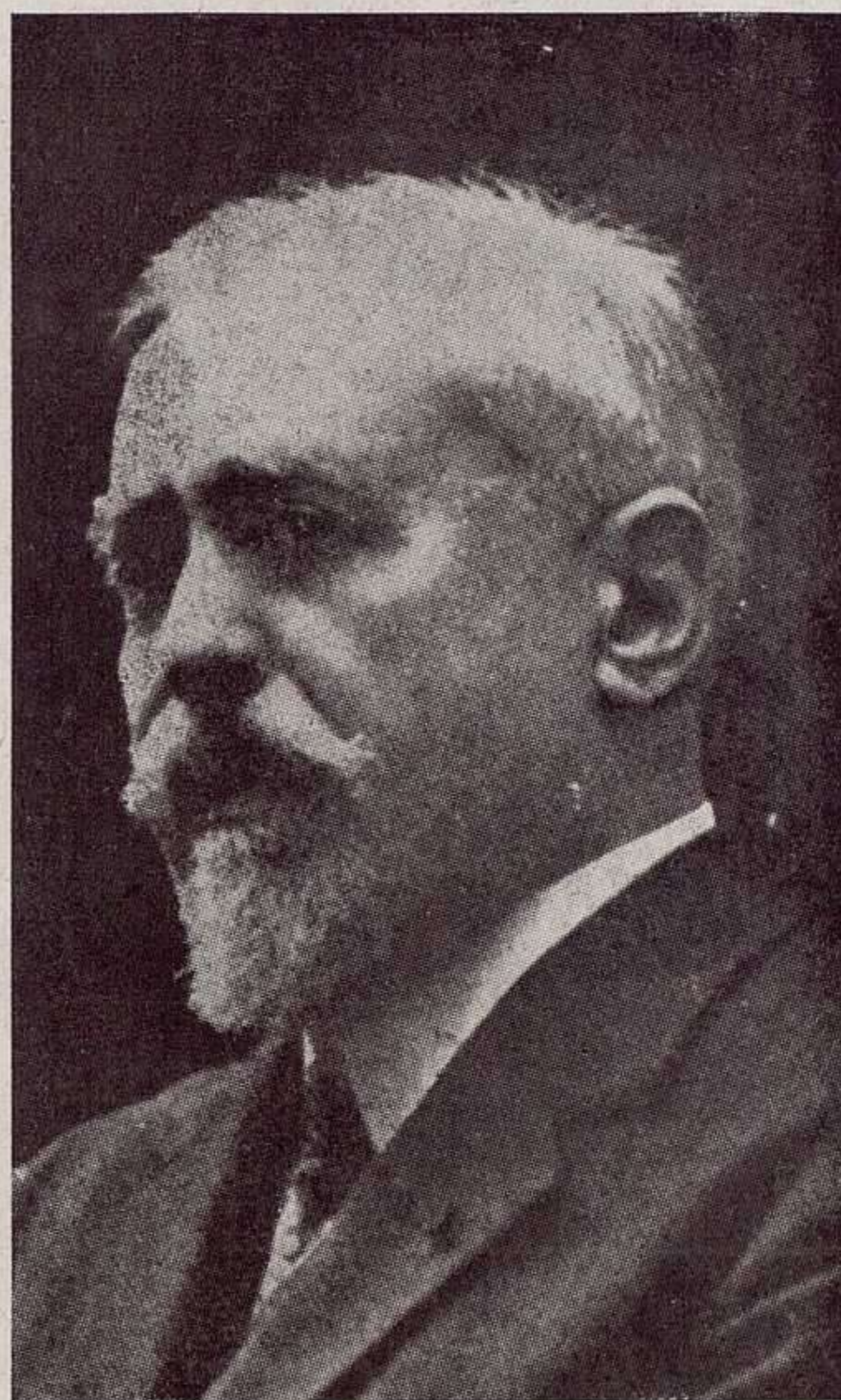
REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Año VII.

Director: ROGELIO DEL VILLAR

Número 116.



PAUL DUKAS
(1865-1935)

CASA LAHERA

Patente de Producción Nacional número 1.054. - Mayor, 74.
Teléfono 12515. - Fundada en 1840

La Casa mejor surtida en España, sin rival en la fabricación de instrumentos de metal. Si quiere tener usted su Banda dotada de material moderno y de inmejorable calidad, escribanos; esta pequeña molestia le economizará dinero y le dará la seguridad de tener buenos instrumentos. Esta Casa fabrica todos los instrumentos reglamentarios en el Ejército.

Pedidos y correspondencia al Despacho y Oficinas: MAYOR, 74.-Fábrica: LINNEO, 3 (junto al Puente de Segovia.)

PIANOS Y "PIANOLAS"
PORTABLES DESDE 125 P.
MÉTODOS Y MÚSICA IMPRESA
PERLAS
MUÑECAS ARTÍSTICAS
DISCOS IDIOMAS
ROLLOS DESDE 0'95 P.
PIANOS DE COLA "COLINES"
CINE KODAK-8
PROYECTOR Y TOMAVISTAS
APARATOS DE RADIO
REFRIGERADORES Y NEVERAS
RADIO-FONOS AUTOMÁTICOS

LOS MEJORES REGALOS
AEOLIAN
AV. C. PEÑALVER, 22 • MADRID
CAMBIOS PLAZOS
OCASIONES ALQUILERES

G. FRITSCH

Pianos :- Armonios :- Pianolas :- Nuevos y ocasión.
Reparaciones, etcétera. SALESAS, 3 :- MADRID

CASA PIELTAIN

CORREDERA BAJA, 12, PRAL. MADRID
:- TELÉFONO 24033 :-

Almacén de Instrumentos de Música para Bandas Militares de las marcas F. Besson- Buffet-Bohland-Rott-Kruspe-Stowassers y Lefevres. Cornetas, Clarines, Trompetas, Cornetines de órdenes y Tambores reglamentarios. Instrumentos de Música para Bandas Civiles, Populares y Orquestas. Depósito de cañas Vandoren, Selmer, Lefevre, Cristal, etc. Parches, zapatillas y accesorios de todas clases y marcas. Juegos de atriles niquelados plegables, etc., etc. Tambores y Cornetas especiales para Exploradores y Colegiales.

REPARACIÓN DE INSTRUMENTOS GARANTIZADA

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

MADRID

Oficinas: FRANCISCO SILVELA, 15, 1.º

Teléfono 51620

EDITORIAL

La décimacuarta reunión de la S. I. M. C. se celebrará en Barcelona.

«En abril del próximo año se celebrará en Barcelona la décimacuarta reunión de la S. I. M. C. en perfectas condiciones, si el Gobierno español, atento al prestigio internacional de nuestro país en el terreno del arte, corrobora el apoyo ya ofrecido, que ha hecho posible aceptar decisivamente los compromisos contraídos por España respecto de todos los demás países musicales de Europa y de algunos americanos, presentes año tras año en estas reuniones.

En 1933, en efecto, se había aceptado, en la reunión de Amsterdam, la celebración de los festivales de 1936 en Barcelona. La reunión del año pasado en Florencia ratificó la aceptación de los ofrecimientos hechos, ya en firme, por el Comité catalán, merced a los créditos concedidos para tal fin por el Gobierno de la Generalidad de Cataluña. Para la mejor realización de un proyecto tan generoso como inteligente, desde el punto de vista artístico y aun del político, el Gobierno central estudia los medios de contribuir a una brillantez que, en suma, ha de trocarse en puntos de prestigio internacional, a más de provecho artístico, para España entera. Nuestras orquestas y nuestros directores colaborarán con los de Cataluña, y la música española de más reciente factura y valentía de procedimientos alternará con la que en otros países ha hecho ya habituales sistemas que, entre nosotros, todavía parecen moverse en el terreno de la pura especulación. El hecho será tras-

cendente para nuestra vida musical, y para conseguir que llegue a su punto más alto, sería menester que nuestros guerrilleros, en su simpático afán de lucha y en su legítimo afán de conquistar los primeros puestos, dejasen un instante de lado las armas que no fueran exclusivamente musicales, uniéndose momentáneamente en un acuerdo que no podría por menos de ser fructuoso.

Es el momento oportuno para decir que el triunfo de un proyecto tan halagüeño para el prestigio musical de España se deberá, en primer término, al entusiasmo decidido con que lo protege el Subsecretario de la Presidencia del Consejo de Ministros, señor Moreno Calvo. En cuanto a las Autoridades catalanas, que han dado realidad a la iniciativa del Comité de Barcelona, integrante, con el de Madrid, de la sección española de la S. I. M. C., ¿qué habrá que decir? Tan sólo una cosa: que el festival de 1936 se realizará en Barcelona con el apoyo del Gobierno central, o sin él, modestamente en un primer caso, más completo en el otro, y en este otro con la presentación ante veinte naciones de nuestra música actual. ¿Se comprende la trascendencia del asunto?

Algo más hay: que la aceptación definitiva y unánime de las naciones reunidas este año en Praga en favor de los ofrecimientos catalanes se ha hecho tras de una larga y muy viva discusión relativa a la proposición de unos delegados de los músicos soviéticos, que solicitaron constituirse en sección de la S. I.

M. C., añadiendo que ofrecían celebrar en Moscú los festivales del año próximo, dando todo género de facilidades para la interpretación de las obras, invitaciones de toda índole, etcétera, etc. Rusia y Bulgaria formarán parte de la Sociedad desde la próxima temporada; pero por esta vez, y disuelta «por orden superior» la sección alemana, Francia, Suiza, Bélgica, Suecia, Dinamarca, Yugoslavia, Polonia, Austria, Checoslovaquia, Inglaterra, Italia, Hungría y los Estados Unidos han votado en favor de España.»

A estas palabras de Adolfo Salazar, copiadas de «El Sol», sumamos nuestra adhesión más entusiasta y el deseo de que el Gobierno español apoye moral y materialmente esta interesante manifestación de cultura musical internacional.

La extensión dada a este editorial nos priva publicar el que tenemos preparado dedicado a la situación de los directores de bandas declarados excedentes por sus Ayuntamientos respectivos, y que insertaremos en un número próximo.

Precios de suscripción

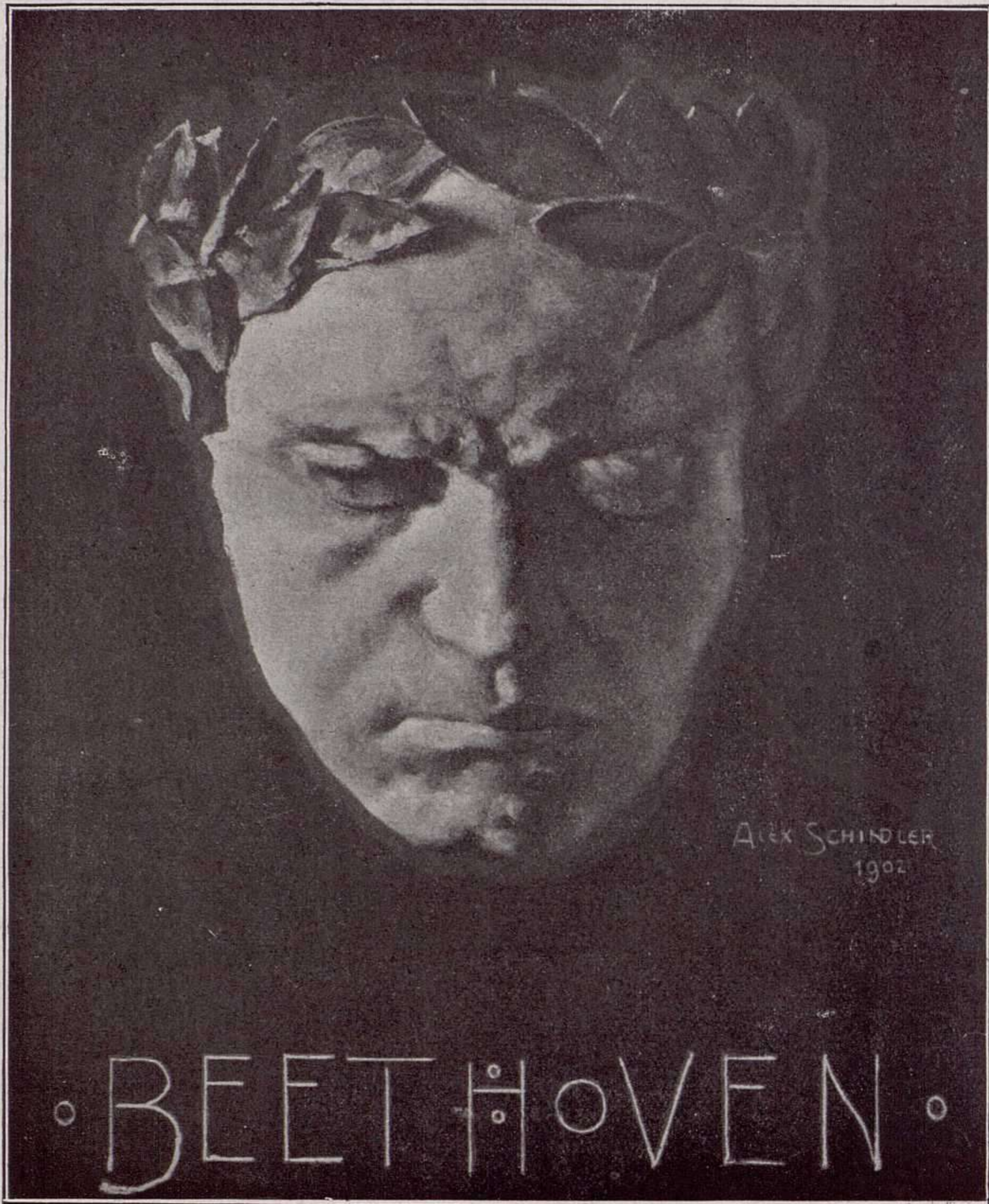
ESPAÑA:

Semestre..... 6,00 pesetas.
Año..... 12,00 »

EXTRANJERO:

Semestre..... 8,00 pesetas.
Año..... 15,00 »

Número corriente: 50 céntimos.
Idem atrasado: 75 »



Van Beethoven visto por el Barón De Tremont

traducido por EDUARDO L. CHAVARRI.

(Conclusión.)

Demos aquí un resumen de su biografía, pues ya me he ocupado demasiado tiempo de mis recuerdos personales. Beethoven nació en Bonn el 17 de diciembre de 1770. Su padre era corista de la capilla del Elector de Colonia. Hacia 1794 ó 1795, luego de haber estudiado con el organista Neafe (sic), el Elector le envió a Viena, en donde se instaló (1).

(1) Téngase presente que son datos recogidos entonces por Tremont. La fecha del nacimiento de

Desde 1792 a 1800 fué creciendo su reputación; ello no obstante, era pobre. Verdad es que hubo culpa de su parte: carecía esencialmente del don de gentes, de saber vivir y de saber actuar. No pidió más que 240 francos por su gran «Septimino», y 120 por su primer concierto, cuando aún no vivía en Viena. Una romanza que se ponga de moda le vale hoy de 12 a 15.000

Beethoven, arriba indicada, es la de su bautismo. Probablemente nacería el día anterior. El maestro de referencia fué Cristián Costrob Neere (1748-1798). Nota del T.

francos al editor. A pesar del carácter insociable y caprichoso de Beethoven, el Archiduque Rodolfo estuvo siempre lleno de bondad para con él, y la Princesa Carlos Lichnowsky le trataba con afecto de madre. Estos cuidados le oprimían. Era de raigambre democrática, y los grandes le fatigaban.

Su sordera empezó en 1803. Su hermano Carlos, que se había apoderado de su ánimo, le despojaba de lo poco que tuviese y le indisponía con los amigos. Beethoven dice en su testamento que no es un misántropo; se engaña; lo era tanto como es posible serlo. La Corte de Viena sabía sus ideas republicanas, y por ello, en vez de protegerle, no acudía a la ejecución de sus obras.

Napoleón fué su héroe, mientras era

Primer Cónsul de la República. Después de la batalla de Marengo, Beethoven trabaja su «Sinfonía heroica», para dedicársela. Quedó terminada en 1802, y empezó a decirse por entonces que Napoleón quería coronarse emperador. Cuando este acontecimiento sobrevino y Napoleón quiso someter a Alemania, Beethoven rasgó la dedicatoria y englobó a la nación francesa en su aversión, que dejaba ver bien claramente.

Sin embargo, la grandeza de Napoleón le preocupaba mucho, y con frecuencia me hablaba de él en medio de su mal humor; notaba yo que admiraba su elevación desde un punto de partida tan humilde. Sus ideas democráticas veíanse con ello lisonjeadas. Un día me dijo:

—¿Si voy a París, me verá obligado a saludar a su Emperador?

Le aseguré que no, a menos de que lo enviase a llamar.

—¿Y piensa usted—añadió—que me llamará?

—No lo dudo, si él supiese lo que usted vale; pero ya habrá visto por Cherubini que se ocupa poco de música.

Esta pregunta me hizo pensar que, a pesar de sus opiniones, hubiérase mostrado contento al ser distinguido por Napoleón. Así se abate el orgullo humano ante aquello que le lisonjea.

Este erizo se ha inclinado también ante el yugo del amor. Se ignora quién fué la Julieta a la que escribiera cartas apasionadas; pero se tiene el sentimiento de saber que era casada. Estuvo muy enamorado de la Condesa María Erdedy, con amor parecido al de J. J. Rousseau por la señora d'Houdedot. Conozco el objeto de su tercera pasión, pero no puedo nombrarlo.

Poco antes de la guerra de 1809 entre Francia y Austria, Beethoven, pobre, poco atendido, había manifestado la intención de marcharse de Viena para buscar en otro Estado de Alemania un asilo más favorable. El Archiduque Rodolfo y los Príncipes Lobkowitz y Kinsky vieron que tal deserción hubiera sido vergonzosa para Austria, y le propusieron una pensión de 1.500 florines (1), a condición de

que no se iría de Viena, lo cual aceptó Beethoven.

Cuando Napoleón se apoderó de Viena por segunda vez, su hermano Jerónimo, a la sazón Rey de Westfalia, le propuso a Beethoven ser su maestro de capilla, con 7.000 florines de sueldo. Como yo estuviese entonces en Viena, me preguntó en confianza mi parecer. Le respondí, y creo que hice bien, aconsejándole que no aceptase y mantuviese su compromiso con la pensión estipulada. No es que yo previera entonces la caída de aquel reino, sino que Beethoven no hubiera permanecido ni seis meses en la Corte de Jerónimo.

Esta pensión no mejoró su situación. Beethoven debía de creer en la fatalidad de los antiguos, porque estaba destinado a ser desgraciado. Y es que el origen de sus penas estaba en él mismo, siendo su carácter quien las llamaba siempre. El hermano que le despojaba murió, pero le dejó la tutela de su hijo, el cual prometía ser mal sujeto; cuanto a la viuda, no valía más. De aquí surgieron los procesos. Beethoven no estaba en disposición de seguir, pues no entendía nada de tales asuntos.

Sus extravagancias, sus opiniones, en un país de orden y esencialmente monárquico, no le habían creado ninguna simpatía, hasta el punto de que se llegó a negarle judicialmente la partícula «Van», como signo de nobleza; singular cuestión para ser defendida por un republicano, hijo de un corista.

Sea nueva contradicción en él, sea modificación de sus ideas políticas, lo cierto es que, en 1822, envió una «Misa solemne» al Emperador de Rusia, al Rey de Sajonia y a Luis XVIII.

Otro cambio se había operado en él: Beethoven conocía, por fin, el valor del dinero, y, como sucede a la mayoría de los que están en su caso, una vez advertido, teme la miseria para un porvenir que no debía existir para él; muy en secreto procuró formarse un capital.

En 1822 la revolución musical hecha por Rossini fué acogida en Viena con entusiasmo: «El Barbero de Sevilla» tuvo allí un éxito prodigioso. Beethoven otorgó sinceros elogios a esta obra maestra; mas por no faltar a las contradicciones de su naturaleza, deploraba las negligencias armónicas de

esta ópera, él, de quien decían los críticos que era un compositor bien descuidado.

El éxito de Rossini hizo olvidar completamente al misántropo alemán, el cual quedó por ello vivamente afectado. El hombre cuyo fogoso genio parecía no componer más que para sí, haciendo abstracción del efecto que había de producir, sentía demasiado tarde la necesidad de los aplausos del público.

Fué en 1825 y 1826 cuando, enfermo, agotado por los ataques de hidropesía, y literalmente abandonado, escribió sus últimos «Cuartetos». Finalmente, murió el 26 de marzo de 1827.

Y ved lo que es la especie humana: el hombre cuyos últimos días no despertaron el interés sino de cuatro o cinco personas, que le estimaban por su talento, tuvo más de 20.000 almas en su entierro.

Aquel hombre había luchado sin cesar contra la pobreza, y, casi moribundo, escribió a Moscheles para rogarle que obtuviese de la Sociedad Filarmónica de Londres un concierto a beneficio suyo. Esta Sociedad le envió inmediatamente 2.500 francos (1).

No era, sin duda, un anticipo. Pero el triste carácter del compositor, que le había tenido constantemente en una especie de guerra con sus semejantes, le había conducido a verse independiente de ellos en sus días de vejez.

Así se burla la Providencia de nuestros cálculos.

No es posible incluir dentro de los límites de esta noticia el examen de las numerosas producciones de Beethoven, las cuales no es de mi incumbencia juzgar. Sin embargo, la noticia quedaría incompleta si no dijera yo sumariamente lo que he recogido de los mejores jueces acerca de este compositor, que despierta hoy la admiración general.

Su carácter y su genio le impedían someterse a las reglas. Estudió un poco con Haydn, cuyo viaje a Inglaterra le sirvió de pretexto a Beethoven para no continuar las lecciones. No obstante, le instaron a que estudiase el contrapunto con Albrechtsberger, el contrapuntista más sabio de Europa; pero no pudo sujetarse a él sino tres meses, al

(1) La pensión anual que se otorgó a Beethoven fué de 4.000 florines, suma que hubo de reducirse en 1811 a causa de la guerra y cambios políticos en el Estado austríaco. Nota del T.

1 Envió cien libras esterlinas.-N del T.

cabo de los cuales declaró que esto le aburría hasta morir. Así como Rossini adquirió el conocimiento de la armonía oyendo los cuartetos de Haydn y de Mozart, Beethoven debió el suyo a las «soirées» de Van Swieten. El célebre médico era un apasionado de la música antigua, y cada semana ejecutábanse en su casa obras de Palestrina, Haendel, J. S. Bach, etc. Beethoven era asiduo de estas reuniones, y Van Swieten le hacía quedarse solo con él hasta hora avanzada de la noche para hacerle tocar música de Bach. Esta instrucción auricular fué para él una guía infalible.

Su genio, por lo demás, preocupábase poco de las tradiciones, y el artista veíase impulsado por el deseo de abrirse un camino nuevo.

Por eso, excepto sus primeras producciones, hechas según el patrón de Mozart, por el que sentía la más grande admiración, en todas las obras posteriores entregóse a su propia fantasía. A pesar de todo su arrebató, el trabajo se deja sentir mucho más que si hubiese realizado serios estudios clásicos; es decir, que su idea madre, por grandiosa que sea, no está tratada con aquella seguridad que hace hallar sin esfuerzo la armonía, y que la conduce y desarrolla en justas proporciones. Entonces se comprende cómo sus improvisaciones, todas hijas de la inspiración, eran superiores a su música escrita; la prueba de que esta última le costaba mucho trabajo es que rehizo cuatro veces la obertura de «Fidelio.»

Si Beethoven hubiera sido contrapuntista como Cherubini, que instrumentaba sus partituras charlando con sus amigos, hubiese alcanzado una perfección desesperante. Lanzado por un camino, del que ni quería ni podía salir, vino al punto de afirmar que sus cuartetos, dedicados al Príncipe Lobkowitz, y su «Septimino», los cuales, ciertamente, son sus obras más perfectas, sólo eran buenas como ensayos de juventud!

Esta voluntad de no atenerse a las proporciones que son indispensables, sobre todo en el teatro, ha impedido el éxito de Beethoven. Considerando, por ejemplo, el final de «Fidelio», lleno de bellezas de primer orden, se ve que la escena languidece, merced a largos

desarrollos, enteramente parásitos (1). Los demás trozos de la ópera están demasiado subordinados a la orquesta, cuya complicación no quiere sacrificar nunca Beethoven; con ello el oído del oyente experimenta el cansancio, la expresión de las palabras se vuelve confusa, y la marcha del poema resulta dificultada.

Sus más hermosas sinfonías, en las que su genio se derrama a desbordar, tampoco están exentas de divagaciones; no sabe detenerse a tiempo y, sobre todo, los finales ganarían si se suprimieran las últimas páginas.

Algunos hábiles instrumentistas de Viena, que gustaban de ejecutar nuevas cosas y de vencer dificultades, excitábanle a la innovación y a que no temiese escribir trozos sobrado difíciles o sobrado largos. La duración de un cuarteto es arbitraria —decían—, y el problema se reduce a no tocar más que dos, en vez de cuatro, en una sesión. Llevado de tal sistema, escribió Beethoven los cuartetos dedicados al Conde de Rasumovsky. Son magníficos, y, sin embargo, fatigan. Un tema no puede ser reproducido durante dos o tres páginas de armonía, por varia que ella sea, sin producir cansancio. Para indicar cuán poco se ocupaba Beethoven de los que debían ejecutar su música, basta ver la gran sonata para piano y violín, dedicada a su amigo Kreutzer.

Esta dedicatoria podría ser tomada casi por un epigrama, porque Kreutzer ligaba todos sus pasajes, y siempre tenía el arco sobre la cuerda; ahora bien, todo el trozo está en notas sueltas y picadas, por lo cual Kreutzer no lo ha tocado nunca.

No he citado aquí sino críticas respecto de Beethoven, porque tan sólo ellas podían tener interés. Hacer el elogio de su genio, hablar de la admiración que suscita, hubiera resultado superfluo.

(1) Este juicio es propio del criterio de ópera italiana entonces existente, y no comprende los momentos de acción muda subrayados por la orquesta, con lo que Beethoven iniciaba en el teatro la reforma, que hoy encontramos lógica, del drama lírico. Véase el hermoso libro «Fidelio», de Maurice Kufferatti, cap. IX. Nota del T.

Sobre el origen de la Jota

«La Jota nació en Valencia, y de allí vino a Aragón; Calatayud fué su cuna, a la orilla del Jalón.»

Esta copla es el más fiel reflejo de la leyenda de la Jota. Ella se refiere a un árabe llamado Aben-Jot, que, siendo natural de Valencia, se refugió en Calatayud al ser expulsado de su tierra, y allí inventó una canción, que después se hizo popular, llevando su nombre.

La copla atribuída a Aben-Jot es la que tanto se ha popularizado, y que dice su comienzo: «Si mi madre fuera mora...» (de ella hizo Chapí su copla de *La bruja*).

Esta leyenda no ha sido aún confirmada rotundamente, y, en cambio, ha sido combatida por casi todos los investigadores que hicieron algún estudio detenido sobre la Jota.

La etimología de la voz jota también ha sido derivada por alguien de un vocablo latino que significa saltar.

Pero si de la invención de la música de la Jota puede haber alguna duda de que fuera hecha en la época arábigo-cristiana (siglo XII), o en épocas posteriores, en lo que se refiere a la denominación Jota no ha sido hallado todavía ningún documento en que aparezca escrita con anterioridad al siglo XVIII.

Otra versión es la que da Braulio Foz en su «Vida de Pedro Saputo», quien dice que la Jota es reminiscencia de un antiguo baile denominado «Canario», así como el «Fandango» lo es de otro llamado «Gitano», los cuales tuvieron origen islamita.

De ser cierta cualquiera de estas versiones, es innegable que la Jota ha sufrido una honda transformación en su forma, pues hoy ha perdido en absoluto todo lo que pudiera poseer de estilo antiguo o árabe, ya que su melodía actual es perfectamente moderna y encaja dentro de la tonalidad que se estableció durante el siglo XVIII.

También hay quien opina que la Jota es un Bolero, y en este caso su antigüedad tampoco podría ir más allá de-

**Para comunicar con "RITMO"
llame al teléfono 51620.-MADRID**

siglo XVII, en que nació dicho baile.

Por otra parte, existe un dato de muchísimo valor, que acredita la juventud de la Jota, por lo menos en el aspecto que hoy tiene; y es que en los numerosos tratados de vihuela hechos por los célebres guitarristas españoles de los siglos XVI y XVII no figura baile alguno con tal denominación. Ni siquiera en el tratado de vihuela hecho por el guitarrista aragonés Gaspar Sanz, de Calanda, que fué muy famoso en el siglo XVII.

Y es de suponer que, siendo la Jota tan apropiada para la guitarra, no podía faltar en una obra escrita por un aragonés, que de ningún modo cabe pensar que la omitiese de haberla conocido.

De todo esto se desprende que la Jota nació en el siglo XVIII o principios del XIX, o en todo caso es la transformación total sufrida en dicha época por otro baile, que pudo ser árabe si se quie-

re, pero que indudablemente no fué de la importancia que tuvo después la Jota.

Admitida esta hipótesis, muy bien pudo ser que esta época, de nacimiento o transformación, fuese la guerra de la Independencia, pues ninguna otra sería tan propicia para dar a nuestro canto regional el aire de majeza y de bravura retadora que posee, lo cual no se observa en ninguno de los cantos españoles, que conservan la influencia árabe, con sus lamentos llenos de tristeza y melancolía.

Y, en cambio, es la Jota un fiel reflejo de aquel gesto rudo y bravío que Aragón puso en Agustina, su valiente artillera.

Por lo tanto, puede tenerse por cierto que la Jota es netamente aragonesa, o, a lo sumo, un antiguo canto, que después se transformó con un estilo especial que le dió Aragón.

Andrés Araiz.

R I C A R D O V I L L A

por PEDRO MÚGICA

VI

Un problema que le preocupaba mucho y debiera estudiarse bien, es el de los cortes en las obras de Wagner; largas algunas, hoy día, para el *tempo* actual, más rápido que al componérselas, y sólo recepcionables en Bayreuth, donde la única ocupación es saborearlas.

Lo que ocurrió el 29 de abril en Londres, en el comienzo de la *Temporada del Jubileo*, en la representación de «Lohengrin», en Coventgarden, dirigiendo Bescham, puede suceder otras veces.

Para evitar el fastidio que causan los espectadores morosos, mandó cerrar las puertas puntualmente, llegando él mismo unos minutos más tarde, con general júbilo. La causa, una muy grave, que por poco impide la función: Hirzel, tenor de Dresde, pescó tal resfriado, que el médico le prohibió representar. Veinte minutos antes del principio, hubo que echar mano de un sustituto, el célebre Melchior. Pero éste acababa de cantarlo en Nueva

York con cortes, y en Londres se daba sin ellos.

Había algo más. El traje de Hirzel no le caía bien a Melchior. Y en unos minutos le vistieron con ropas de la leonera. Cuando el director, Toyl, salió ante el telón y anunció el cambio, dijo uno del paraíso: «No importa». *Vox populi, vox Dei*. Y se dió la función como si tal cosa. Toda la Prensa puso en las nubes el «espíritu deportista» de Melchior, quien no suele cantar «Lohengrin». El público, brillantísimo. Hubo una dama cuyas joyas se calcularan en un millón de dólares. Y hubo grincesas.

Hørth, director difunto del ex Real, que fué a Madrid con Schillings para el estreno de «Mona Lisa», se propuso dar los «Nibelungos», con cortes y sin ellos. Villa me dijo aquí que en Madrid era imposible dar completas las obras de Wagner, y que estaba conforme con las mutilaciones. La «Walkyria», con cortes, me parece una profanación. Abreviar el gran relato de *Wotan*, difícilísimo, es un disparate. Ca-

balmente, allí está el núcleo de toda la historia. En el «Ocaso», es posible abreviar el relato de los *Parcas* y de *Waltrante*. Pocos tienen paciencia para aguantarlo todo. La última vez quedé apabullado, rendido.

Hørth recibió cartas de músicos inteligentes, buenos conocedores del «Anillo», en las cuales le decían que no pueden, hoy día, estar sentados cerca de cinco horas. Quería que de nuevo se discutiese el problema de los cortes. Un crítico propuso que colocasen en los pasillos buzones, para que los oyentes expusieran su parecer.

«A B C» (8-III-29) dijo: «Los siete cuartos de hora que dura el primer acto del «Ocaso», pasaron para el público sin pesar mucho. Con deleite más bien, en religioso silencio, con extática contemplación, para no perder una frase, una nota, un detalle. Y al bajar el telón, estalló una formidable ovación de verdadero entusiasmo; la primera de las muchas que habían de presenciarse. Los cantantes salieron a escena tres veces. Después salió el maestro Rabl, redoblándose los aplausos del público. Cuando el director señaló a la orquesta, la manifestación fué más imponente y atronadora. Cantó, de *Brunhilda*, la Guzzalewirs, a quien oí aquí.

Crítico hubo que pensaba estuviese la música de Wagner llamada a arrinconarse, siendo la *hojalata* según me dijo Villa. Precisamente, me escribió que la campaña alemana tuvo un exitazo.

Bosch, wagneriano (inarices!), dice del «Ocaso»: «Sus tres actos son inmensurables y absolutamente áridos» (*Libro contra Wagner*, que me recomendó el antiwagneriano Dr. Max Nordau).

Villa (20-XII-28): «Dice usted que me ha enviado *Wagner mutilado*. No he recibido nada». (Certificar todo impreso para España es carísimo). «Y me gustaría saber en qué quedó el plebiscito de los cortes en sus obras. No se olvide decírmelo en su próxima, y le agradezco las noticias de *Musicolerías*.»

«El domingo pasado (20-XII-29) dirigí la novena de Beethoven, como le anuncié, en sustitución de Arbós. Salió estupendamente, sin el menor lunar, ni en orquesta, ni en coros, ni solistas; y tanto la sinfonía como la pri-

mera parte, fueron calurosamente aplaudidas. Le aseguro que he tenido una de las mayores satisfacciones de mi carrera; porque, como usted sabe, la obrita es de prueba. El 5 de enero dirigiré, con la misma, uno extraordinario.»

Gracioso es lo siguiente: «Los homenajes que Salamanca ha tributado al *antifilarmónico Unamuno* fueron tan solemnes y brillantes que, abundando yo en el criterio de su sobrino Pepe Bilbao» (de quien habló con elogio el «Diario de Madrid»), «me han parecido bastantes exagerados.» En el *Homenaje a Manuel del Palacio*, se dice que, con su «habilidad técnica» para llamar la atención, solía desafinar en un coro de aficionados; pues «cantando como los demás, nadie se fijaba en él». Y en el libro *Miguel de Unamuno*, de Romera-Navarro, se lee: «Muchos sonetos son admirables de pensamiento; pero descarnados, sin gracia, suavidad ni música.»

Madrid debe elevar un monumento a Villa, por igual motivo que Barcelona a Clavé: por haber educado musicalmente al pueblo. Y Subirá, así como hizo un folleto referente a él, debe hacer otro acerca de Villa. Por cierto, hablando de la estatua a Clavé, reproducida en «RITMO» (año IV, número 56), decía «que todo español canta, aun cuando rabie». Pero dice Subirá en *Mi Valle Pirenaico*: «Cuando sus labios» (de los indígenas) «se mueven, lo hacen para comer o hablar. Para cantar, nunca. Ni cantan aquí las madres, aunque arrullen a los niños; ni cantan las niñas, aunque jueguen al corro; ni cantan los mozalbetes en sus rondas.»

Bellini dijo, poco antes morir: «¿No es cosa horrible que, después de la muerte, el hombre más amado sólo deje un rastro, casi siempre efímero, y a veces olvidado completamente?» Farinelli acaba de pronunciar un estudio sobre él en la Academia Romana.

Ni Clavé en Barcelona, ni Valle en Bilbao, ni Villa en Madrid, quedarán enteramente olvidados. Los dos primeros tienen su merecido monumento. Villa merece uno excepcional, de gratitud a su arte. Los tres fueron grandes educadores.

MUSICA SACRA

Pío X, restaurador de la música sagrada

por BEITIA.

El celo de la casa del Señor le devoraba... La dignidad y el esplendor del santo templo fué siempre una de sus primeras preocupaciones. De ahí que uno de los primeros actos de su glorioso Pontificado, cuando explanaba desde su alta cátedra el gran problema de su acción, encerrado en aquellas palabras del Apóstol de las gentes: «Instaurare omnia in Christo», fuera la condición de los primeros fundamentos por los que se rige el arte musical en la Iglesia.

Codificación sapientísima, basada en la constante tradición de la Iglesia, en las normas supremas del arte, en el fin del arte sagrado; codificación que ha convertido en disciplina bien determinada y coordinada, invulnerable bajo todos los aspectos y resguardada de la acción destructora del tiempo, el «*Motu proprio*» sobre la música sagrada de 22 de noviembre de 1903. Las normas allí propuestas están sacadas del espíritu indestructible de la Iglesia, de su tradición santa e inmaculada y de las leyes fundamentales e inmovibles del arte.

Al dictar estas leyes e imponerlas con suprema sanción de su autoridad, no dictó Pío X un reglamento transitorio, unas normas directivas acomodadas sólo a las circunstancias de su tiempo. No; Pío X ahondó más y edificó su reforma sobre principios que jamás sufrirán en su esencia cambios... Porque el modo con que quiso que floreciera el espíritu cristiano, con la activa participación de los fieles en los sagrados misterios y en la plegaria solemne, es siempre en la Iglesia el mismo.

Por eso, en su «*Motu proprio*», nada ordenó que no estuviese antes repetidamente determinado y prescrito. Bien claro lo declaró así en el proemio de este documento: «Para que de hoy en adelante nadie alegue la excusa de no conocer claramente su obligación, y para quitar toda duda de la interpre-

tación de algunas cosas que están mandadas, estimamos conveniente señalar, con brevedad, los principios que regulan la música sagrada en las solemnidades del culto, y condensar, al mismo tiempo, como en un cuadro, las principales prescripciones de la Iglesia contra los abusos más comunes que se cometen en esta materia.»

No se ocultaba al gran Pontífice que los abusos eran grandes y muy difíciles de desarraigar. Pero por lo mismo, con paternal acierto, excitaba a la obediencia diciendo: «Tengan todos confianza en Nos y en Nuestra palabra, con la cual va unida la gracia y la bendición celestial.» Y es que Pío X se apoyaba en base inquebrantable para llevar a cabo esta reforma.

Los que a la muerte de Pío X sintieron un movimiento de desconfianza y creyeron cortada la flor de la reforma litúrgico-musical por él emprendida se olvidaron, sin duda, de que la obra de Pío X no era obra personal, con ser tan suya. Olvidaban que aquella voz del Papa restaurador era la voz de la Iglesia, de la Historia y del Arte; voz que no puede extinguirse. Y mientras haya abusos dignos de desarraigarse—y es evidente—, o menosprecien aquellos principios inmovibles por los que el arte musical fué admitido al servicio del culto divino, esa voz los denunciará y los condenará.

A los veinticinco años justos de la publicación del «*Motu proprio*» de Pío X, el Pontífice actual promulgó su Constitución «*Divini cultus sanctitatem*», que, siguiendo las huellas del Pontífice restaurador, ratifica y confirma y amplía las disposiciones eclesiásticas sobre la música sagrada.

Cuantos desean la gloria de Dios y el decoro de la casa del Señor, han de continuar trabajando en la obra iniciada por Pío X; porque esta restauración musical litúrgica es deseo de la Iglesia. Y si hoy no podemos decir, como en-

tonces: «Así lo quiere Pío X», podemos, en cambio, decir siempre: «Así lo quiere la Iglesia; así lo quiere Dios», que manda que las cosas santas sean santa y dignamente tratadas.

La razón siempre seguirá diciéndonos que las cosas del culto se han de hacer con el espíritu de lo que deter-

minan las leyes del culto, y esas leyes, edificadas en el «Motu proprio» de Pío X, ratificadas y confirmadas en la «Constitución Apostólica» de Pío XI, son las leyes de la Iglesia que subsistirán mientras el culto de nuestros templos sea el que la Iglesia nos propone, inspirado por Dios.

El Cardenal Merry del Val, compositor

por J. ARTERO.

¿No ha de tener lugar, en un homenaje a Pío X, el que fué Secretario de Estado, hombre de su plena confianza y el más íntimo colaborador en la restauración de todas las cosas de Cristo?

No poseemos datos terminantes y concretos para apreciar la colaboración del Cardenal Merry del Val en la restauración de la música sagrada; pero se puede adivinar, dada la competencia musical y el celo eclesiástico del egregio purpurado.

Porque a no pocos sorprenderá el saber que fué músico notable, y, sobre todo, pianista compositor.

De raza le venía: su ascendencia irlandesa y vasca (por los Zulueta) dió a su temperamento vibraciones de arpa angélica; la aragonesa, cifra una de las mayores ejecutorias de su linaje en el infantico de la Catedral de Zaragoza San Dominguito del Val, crucificado por los judíos el Viernes Santo de 1250. Su nombre, además del de Rafael, se lo impusieron al futuro cardenal en el bautismo, y supo hacer honor a él pues un condiscípulo suyo ha testificado que, durante sus estudios, en el Colegio de San Miguel, de los jesuitas, en Bruselas, Merry del Val fué siempre «capo degli enfants de chœur», jefe de los niños de coro.

En su educación, completísima, no faltaron los estudios musicales, que profundizó con grandísimas aptitudes y afición, hasta resultar un excelentísimo pianista, que tenía, aun de memoria, un repertorio clásico muy extenso.

De su fama en este punto nos dará idea una anécdota. Su Santidad Pío XI, cuando estuvo de Nuncio en Polonia, trabó amistad con el genial pianista Paderewsky, tan buen patriota como ca-

tólico, y que llegó a la Presidencia de su nación. Fué en 1925 a dar unos conciertos en Roma, y quiso también deleitar al Papa, y haciendo reverdecer la prístina amistad, tocó, para él, en el Vaticano. Invitó el Papa al concierto a varios dignatarios de su Corte. Y al hacer la presentación del purpurado español, dijo al pianista:

—Ecco, il Cardinale Merry del Val, si puo chiamare il Paderewsky, del Sacro Colegio.

Esta afición a la música le hizo tener amistad con muchos profesores, y, sobre todo, con el famoso barítono Battistini, a quien visitaba, en su villa, con frecuencia. Battistini cantaba en la intimidad para el Cardenal, y le sorprendía el ver que, de su vasto repertorio, apenas entonaba los primeros compases de cualquiera obra, ya el Cardenal adivinaba el autor.

Pero sobre todo, el Cardenal Merry del Val se preocupó de la música eclesiástica.

Tenía, como el Cardenal Segura, en el Trastevere, sus ministerios sacerdotales, y eran sus predilectos unos jovencitos de la Congregación del Sagrado Corazón de Jesús. El mismo les enseñaba los cánticos y se preocupaba del repertorio.

Oyó una composición de Monseñor de Giovanni, en 1895, que cantaba:

Cuor d'inmensa carità.
Abbi ognor di noi pietá.

Transcribióla Merry del Val y enseñó a sus muchachos. Y hasta personalmente, para sus actos profanos, compuso un himno, que, por cierto, lo cantaban todos con entusiasmo.

Nombrado Cardenal Arcipreste de

la Basílica de San Pedro, acreditó sus aficiones y cultura musical, contribuyendo a mejorar las ejecuciones, los órganos y el repertorio sagrado. Apenas se publicó la Constitución apostólica «Divini cultus», se adhirió a los deseos de Su Santidad; nombró una Comisión capitular para la reforma, y antes de que saliera la edición vaticana, él editó, para uso de la Basílica, libros corales.

De la Basílica vaticana es la primera noticia que tenemos del Cardenal como compositor. Había restaurado y modernizado a sus expensas el Cardenal cuatro de los pequeños órganos de acompañamiento, poniéndoles motor eléctrico, pedalier completo, etc. La inauguración se hizo con solemnidad, y al concierto inaugural fueron invitadas Autoridades eclesiásticas, Cuerpo Diplomático y Colegios de Roma. La Prensa decía:

«El «O salutaris hostia». «motete a cuatro voces, del Cardenal Merry del Val, es una composición sencilla, pero densa de sentimiento y de expresión, procuró al eminentísimo autor vivas felicitaciones. El prelude religioso, ejecutado simultáneamente por los dos órganos, dió a los presentes un cuarto de hora de verdadero deleite artístico.»

El «Cavalier Silvestrini», que copia las obras del Cardenal, recuerda las siguientes, todas a cuatro voces mixtas y órgano: *Ave Regina Coelorum*, *Panis Angelicus*, dos *Ave Maris Stella*, *Tantum ergo* y *Beati Mortui*, que fué la última compuesta y ejecutada.

No le agradaba mucho que ejecutaran sus obras cuando él mismo había de pontificar, y por eso, cuando en 1930, celebraron en el «Gesú», de Roma, la beatificación del Beato Ogilvie y cantaron su *Tantum ergo*, dijo: «Hubiera preferido otro, porque la ejecución de mis composiciones me distrae».

Pero donde brilló su predilección por el canto sagrado fué en su interés por la famosa «Cappella Giulia», que es el coro de la Basílica vaticana. No sólo procuró el mayor esmero y perfección de las ejecuciones, sino que, personalmente, se preocupaba de cada uno de los cantores.

Monseñor Nardone, Secretario de la Sagrada Congregación del Ceremonial,

Prefecto de la «Cappella Giulia», recordaba cómo consiguió que se premiasen los cuarenta años de organista del maestro Boezi con la encomienda de San Silvestre, y que se concediera al Conde Micinelli la cruz de Caballero de San Silvestre, por sus asiduos servicios como capellán-cantor. En los duros años de la postguerra dedicó gran parte de las entradas del Tesoro a sus cantores; a muchos les atendió en días apurados con discreción y largueza,

y murió planeando unas espléndidas fundaciones, que aseguraran una existencia decorosa a los músicos de su capilla.

Así fué el gran Cardenal español, muerto en olor de santidad, y al que las graves preocupaciones de toda la cristiandad, que le abrumaban en la Secretaría de Estado de aquel pontificado tan fecundo, no le impidieron ver lo que el sagrado canto significa en la vida litúrgica de la Iglesia.

E L O R G A N O

por RAFAEL PUIGNAU.

(Continuación.)

El órgano es un instrumento de alta y vieja nobleza. Su antigüedad se confunde con los siglos, pues su invención, por datos que tengo a la vista, es atribuída por Tertuliano al gran físico Arquímedes (212 años antes de N. S. J.), y por otros, al célebre matemático de Alejandría, Cytésibus (120 años antes de la Era Cristiana), en el reinado de Ptolomeo Evergetes II.

Hasta el imperio de Nerón, que según Suetonio se ejercitaba en dicho instrumento, estaba sólo dedicado a los césares y grandes sabios, y por imprecisas notas no encuentro en ellos apenas adelanto alguno: un pequeñísimo y rudimentario instrumento con algunos tubos de Regalia.

Hasta la Edad Media, siglo VII, apenas si se nota modificación alguna; ya desde esta época empiezan a construirse órganos notablemente mejorados, que por su estructura eran los precursores de nuestros modernos, pues se señala ya como más perfecto el regalado en el año 757 por Constantino Copronino a Felipe el Breve, y el enviado a Carlomagno por el Califa de Bagdad, que, según testimonios, fué el primero que se usó en el culto católico en la iglesia de Compiègne (Francia), a la que fué regalado. No existen datos concretos, o a lo menos yo no los he encontrado, acerca de la introducción del órgano en la Iglesia católica; lo cierto es que el anterior descrito debió de ser el pri-

mero, y posterior, pero muy lentamente, fueron introduciéndose otros, por lo que de hecho puede presumirse quedó incorporado el órgano al culto hacia el siglo XII.

La Iglesia católica, tan amante de las Bellas Artes, refugio sagrado siempre de los artistas, admitió esa nueva manifestación de arte como un don más de la Divina Providencia, reconociendo con ello de hecho el órgano como instrumento litúrgico por excelencia, por sus dotes de severidad y grandeza, conforme en un todo con las exigencias de su culto.

En España marca el progreso en los órganos de doce teclas hacia el año de 1223, que fueron numerosísimos, y en este mismo año le cupo la honra a la Santa Iglesia Catedral de Burgos de ser la primera en España en la que dejó oír sus sonidos el órgano; de estos primitivos instrumentos no queda ni rastro alguno.

Por lo menos, hasta fines del siglo XIV muy poco o nada se progresa. Ya a principios del XV se disminuye el tamaño de las teclas y se aumenta el teclado hasta las tres octavas, con sus sostenidos respectivos, excepto la primera. En este mismo siglo las teclas son construídas en forma y tamaño para poder abarcar la octava con una mano.

En el siglo XVI se amplía el teclado a cuatro octavas, continuando la grave todavía sin sostenidos; y en los principios de este siglo se pasa de los órganos

pequeños, portátiles, a los realejos, que son de mayor tamaño, con magníficas cajas. Estos nuevos instrumentos, que representan un gran paso, tienen ya sus registros tiradores y varios fuelles. Afortunadamente, todavía tenemos en España varios ejemplares magníficos de estos realejos, algunos notabilísimos solamente el mueble; es una lástima que no se reconstruyan.

Hacia mediados de este siglo empiezan a construirse órganos notabilísimos y de mayor tamaño, algunos de ellos monumentales, destacándose sobre todos el llamado «Del Emperador», de la Catedral de Toledo, construído por los famosos organeros Gonzalo Hernández de Córdoba y Juan Gaytán, a la muerte del anterior. Este órgano, aparte otras únicas características de gran mérito en aquellos tiempos, fué el primero, mundialmente, que tuvo su primera octava y pedal completos o semitonados. Es una pena que la Junta o Patronato Nacional de Bellas Artes no lo haya declarado órgano monumento nacional, evitando que el polvo y los insectos acaben un día con él, pues está poco menos que abandonado y..... olvidado.

En el siglo XVII son ya numerosísimos los organeros, y se multiplican los órganos en las iglesias y catedrales, con esas maravillas de fachadas que, gracias a Dios, todavía admiramos en muchas de ellas, tan bellas de estilo y enteramente doradas en su inmensa mayoría: era el Siglo de Oro de España y de nuestras iglesias. En el interior, y en particular en el mecanismo, no se observa adelanto alguno, continuando todavía las fatídicas octavas cortas; por lo visto, a los organistas de tal época no les eran necesarios los cuatro sostenidos en la primera octava; en la parte fónica se observa una mayor riqueza en registros de mutación, de verdadero mérito y muy bien compuestos, llenos, címbalas y cornetas, enteramente nuestros. También data de esta época la introducción de la lengüetería en las fachadas, con muy buen acierto para los efectos que deseaban; ésta es otra cosa también muy nuestra, muy española, y que, desgraciadamente, vamos consintiendo que desaparezca en nuestro afán de extranjerizarnos. Obras notables de esta época, y entre otros, fueron el órgano

del lado de la Epístola de la Catedral de Burgos, por Juan Asquete (1636), y el del Real Monasterio de Ripoll, Gerona (1654), por Juan Maideu.

El siglo XVIII fué el de mayor prestigio para el arte organero español. Las construcciones fueron numerosas, y los maestros organeros de esta época alcanzan en sus trabajos, tal vez, la suma perfección en su arte, mundialmente. Poseemos todavía los instrumentos mejores y más perfectos de dicho siglo, que en otras naciones hubieran sido mejor conservados y más visitados por todos los amantes de este arte, y tenemos todos una deuda contraída con estos maestros organeros, que tan alto pusieron el nombre de España. No me cansaré de repetir que es una deuda sagrada el que se haga una biografía de los órganos y organeros del siglo XVIII, para que se incorpore a la Historia de la Música española.

(Continuará.)

NOTICIARIO

En Reinosa, la J. C. ha formado su coro y ha ensayado, con todo acierto, algunas obras, entre ellas, la «Misa pontifical» de Perosi. Se han encargado de los ensayos el organista don José Aja Peña y el seminarista comillés, verdadero amante de la música, Borja Cossío de las Bárcenas. Les felicitamos de veras y animamos a tan simpáticos jóvenes a proseguir en esta ardua labor, tan acorde con el movimiento litúrgico actual.

■■■■

En Haro también se ha formado una nueva Capilla musical, y han interpretado, durante la novena de la Virgen de la Vega, varias composiciones de Ravanello, Perosi, Torres, Goicoechea y otras. Ha llamado tanto la atención, que los organizadores de la fiesta de la Virgen del Pilar les han encargado la parte musical para dicho día, y van a interpretar la «Misa» de Gomis. El alma de este Coro es don Eladio Monger, bien secundado por el seminarista comillés don Donato Cavero.

■■■■

En Aránzazu, como de costumbre, se interpretaron, en la novena a la Patrona de Guipúzcoa, partituras de gran

brillantez; resaltando algunas de autores extranjeros, y también de los nuestros, como el organista de Azcoitia, señor Izurriátegui.

■■■■

El pasado julio, el Coro de la Catedral de Posen dió un magnífico concierto «a capella». Este notabilísimo Coro consta de una sección de niños y de una sección de voces graves. Su repertorio musical está formado, en gran parte, por obras clásicas «a capella», de muchas escuelas europeas, como la romana, española, holandesa y de los principales compositores polacos de los siglos XVI y XVII. De esta manera el Coro de Posen, único en su género en Polonia, conserva la preclara tradición de la Capilla llamada Roratis, que fué fundada el año 1543 por el Rey Segismundo, en la Catedral de Cracovia, interrumpida, por desgracia, durante el siglo XVII.

El director de este Coro de la Catedral de Posen es el Dr. Waclaw Gieburowski, sucesor del reformador de la música sagrada y compositor Dr. Surzynski, muerto el año 1919, tan conocido en Polonia. Grandes trastornos ocasionó a este Coro la última guerra mundial. Se hubo de renovar casi por completo, y gracias a la ayuda de las Autoridades eclesiásticas, este trabajo tuvo un feliz éxito.

El Dr. Gieburowski terminó sus estudios en Breslau, Berlín y Regensburg, y en la actualidad, además de director del Coro, es profesor de Musicología en la Universidad de Posen. Ha publicado, hasta ahora, varios trabajos acerca de la ciencia musical, y además, cierta serie de composiciones eclesiásticas, entre otras, recientemente, un «Requiem» para coro mixto. Está editando también antiguas composiciones polacas «a capella», tituladas: «Cantica selecta musices sacrae in Polonia».

Fábrica de Organos y Armoniums

Rafael Puignau

AZPEITIA (GUIPUZCOA)

Afinaciones :- Reparaciones

NUESTRA PORTADA

PAUL DUKAS

El 18 de mayo pasado falleció el compositor francés Paul Dukas. Por dificultades, ajenas a nuestra voluntad, para proporcionarnos una fotografía de tan interesante personalidad de la música francesa moderna, hemos demorado el homenaje al autor insigne de la intensa «Balada de Goethe», la «Sinfonía en do mayor la «Peris», la obertura el «Polyeurette», del «Homenaje a Debussy», de «l'Apprenti Socier», de la ópera «Ariana et Barble bleue», de una «Sonata para piano» y de otras obras, todas admirables.

La producción artística de Dukas no es numerosa, pero sí rica en el género sinfónico y de una novedad y elegancia característica.

Dukas, muerto a los setenta y un años (pues había nacido en 1864), deja una obra tan equilibrada como expresiva y una considerable pléyade de discípulos, esparcidos por Europa, que siguen sus sabias y artísticas enseñanzas.

RITMO rinde a tan interesante compositor un tributo de admiración, en la hora de su eterno tránsito, en estas breves líneas, a reserva de dedicarle pronto un extenso trabajo.

Confederación de Masas Corales de España

Orfeón vasco "Euko Abezbatza"

En la industriosa ciudad de Eibar, el día primero de este mes, interpretó el laureado Orfeón vasco «Euko Abezbatza», de San Sebastián, la renombrada «Misa de Réfice» a coro y pueblo. Es verdaderamente un coro disciplinado, de voces extraordinarias, de flexibilidad nada común, y al oírle cae uno en cuenta que posee un director nada vulgar, sino, al contrario, versado, y al mismo tiempo empapado del ambiente religioso necesario a todo director que interprete música religiosa para poder asimilar obras de esta envergadura.

Damos de todo corazón, como amantes de la música religiosa, nuestra enhorabuena más sincera a quien con

Agrupaciones Sinfónicas

ORQUESTAS MUNICIPALES

por B. GÁLVEZ BELLIDO,

Sabida es la tendencia de «RITMO» a conseguir sustituir las bandas de música por orquestas y coros municipales. Por esto acogemos el siguiente artículo de nuestro excelente colaborador señor Gálvez Bellido.

A los cuarenta años de mi vida me quedan todavía por comprender ciertas cosas, cuyo sentido no alcanzo.

Una de éstas es: «por qué existen bandas municipales, y no orquestas».

Una banda (por muy buena que sea) no cuenta con más repertorio idóneo que algún pasodoble y alguna que otra danza compuesta por algunos de esos buenos directores, que no tienen más remedio que dirigir cada fiesta una sesión de baile más o menos popular.

Fuera de esto y algún que otro intento sinfónico (como las «Dyonisiaques» de Schmith) las bandas de música se

tantos cariños y acierto trabaja en la difusión de la música religiosa, haciendo así revivir la Liturgia en nuestro pueblo.

■■■■■■■

MASA CORAL DE MADRID

Esta entidad cultural, que prepara para el curso próximo una intensa labor de conciertos, en los que han de sobresalir los dedicados a solemnizar el quinto cincuentenario de Bach y Haendel, anuncia a los aficionados al canto coral que, existiendo plazas vacantes en las distintas cuerdas del coro, queda abierta la admisión de socios cantantes de ambos sexos en la Secretaría de esta Sociedad, calle Zorrilla, número 3, bajo derecha (Conservatorio Nacional de Música y Declamación), todos los días laborables de siete y media a nueve de la noche, a partir del 18 del corriente.

También queda abierta la matrícula, como en cursos anteriores, para las clases de Solfeo.

nutren de transcripciones, mejor o peor realizadas.

Si quiero imaginarme—como excusa—que las bandas son unos elementos sonoros de divulgación callejera, no puedo dejar de considerar que «ningún fundamento tiene la idea de que se debe cultivar al pueblo «precisamente» al aire libre.»

Y pienso en seguida en las grandes aglomeraciones que suscitan los conciertos públicos de la Banda de Barcelona, cuando se celebran (como es corriente) en la vasta sala del Palacio de Bellas Artes.

Pienso en estos conciertos y deduzco:

En ellos el público no tiene obligación de pagar absolutamente nada por entrar ni por oír.

Está a cubierto de la temperatura atmosférica.

Si gusta de ilustrarse respecto al contenido ideológico o analítico de las obras, puede, por quince céntimos, comprar un bien editado programa.

Si apetece sentarse, en buena colocación, puede hacerlo mediante el abono de unos céntimos (50).

En conclusión, en estos conciertos se ejecutan transcripciones de las obras más selectas del repertorio mundial sinfónico, y el público las recibe con mayor o menor aplauso, según le penetran; pero, indudablemente, con el mayor agrado.

Por otra parte, el maestro Lamotte, maestro habilísimo en la instrumentación, tiene vertidas al conjunto de viento («eólico», como él le llama) un considerable número de producciones, que le acreditan de artista culto y elevado.

Mas... ved por dónde este hombre tan concienzudo trata (con bastante fortuna por cierto) de amalgamar la sonoridad «eólica» en una fusión tímbrica que recuerde lo más inmediatamente posible la dulzura incomparable de la orquesta sinfónica.

Es decir, buscar lo que, mejor pensa-

do, podría tener a su alcance, de manera más natural y con elementos de lenguaje propio: efecto orquestal.

Partiendo de esta coyuntura, si las personas cultas bucean en el repertorio de la orquesta y tratan de recabar para la masa *véntea* el parecido que la prestigie., ¿por qué no ir directamente a la constitución de orquestas municipales, que llenaran lógicamente la función que con las bandas se trata de imitar infructuosamente?

Repito que al argumentar así estimo previamente que la cultura musical no requiere como requisito indispensable «el aire libre».

Valdría la pena que la digna «Junta Nacional de Música» se preocupara de este asunto, que yo creo afecta directamente a la bien entendida cultura popular, ya que sería conducida, con idéntica comodidad, por mejores caminos.

Pensando en músico no hay otra solución sino celebrar los conciertos gratuitos en locales cerrados, o en conchas-altavoces monumentales, como las que abundan en los estudios musicales del Norte de América, y donde precisamente actúan orquestas.

Déjese el conglomerado esencialmente «eólico» para retretas o actos de acción puramente estimulante (guerras, acompañamiento de mítines electorales—esta mañana oí una obra adecuadísima al efecto: la sinfónica «Nova Catalonia», de Manén, que recomiendo como excelente excitante patriótico—bailes, exaltaciones heroicas etc., etc.)

Jamás como elemento de cultura popular, bajo ningún pretexto. Las bandas de música tienen de música lo menos que puede tener un elemento sonoro: el ruido. Aun éste, apartando a las que acaudillan insignes directores y alimentan espléndidos Ayuntamientos, en manera destemplada e inhábil para educar ni complacer al oído más *perverso*.

Dicho se está que, no pudiendo complacer al oído, menos saciarlo, si no es intoxicarlo, la función de las bandas no resulta lo eficaz que desearíamos.

Imaginaos qué sería del buen pueblo español si en la región levantina, donde inequívocamente la gente está predispuesta al goce musical, en vez de bandas se hubiere intensificado la práctica orquestal en igual medida y con análoga pasión.

“METODO DE CONJUNTO PARA INSTRUMENTOS DE VIENTO”

(Continuación.)

Del clarinete.

Es el clarinete, entre los instrumentos de viento, el más rico en variedades de timbres. Su extensión, que se aproxima a las cuatro octavas, posee tres registros de carácter diferente. Es casi tan ágil como la flauta, pero de más pasión por sus timbres peculiares, y, desde luego, el más importante en la banda.

La primera octava se caracteriza por el color dramático. La región central es dulce y expresiva. El registro agudo es brillante, y en él se ponen de manifiesto las condiciones del ejecutante.

No está exento de dificultades, pero entre todas se destaca la pureza del sonido. Encarezco la necesidad de que en el alumno se muestre una preocupación constante del sonido bien timbrado.

No basta con ejecutar, aunque sea con limpieza. Siempre será un instrumento mecánico, sin ningún valor artístico, al carecer el sonido del jugoso timbre que cautiva al oyente.

El buen sonido es un misterio en el que no podemos penetrar. No hay maestro, por mucha que sea su competencia, que sea capaz de perfeccionar los timbres. Lo único que se consigue es mejorarlos en pequeña escala; pero sin desvirtuar su esencia, por ser aquéllos invariables, a igual que los timbres de la voz humana.

En estos casos, bien hará el alumno con decidirse por un cambio de instrumento.

La colocación de la boquilla ha de hacerse cuidadosamente. Lo que llamamos «forrar», que es el completo aislamiento de la dentadura, sin que ésta roce a boquilla y caña, consiste en doblar los labios hacia dentro, cubriendo completamente los dientes superiores e inferiores.

En todos los instrumentos de lengüeta, la caña es la parte más sensible y delicada del instrumento. Siendo de absoluta necesidad el saber corregirlas, pues, si son fuertes, el sonido es bronco, y si muy flojas, el sonido cerdeante. En ambos casos, el ejecutante hábil y práctico se arregla las cañas raspándolas suavemente si son fuertes, y dándolas

un corte en su extremo superior, si son flojas.

De nada servirá una buena caña si la construcción de la boquilla fuere defectuosa. El asiento de la caña debe ser bien nivelado.

El primer estudio se hará con la boquilla. Esta se colocará, como antes se ha dicho, entre ambos labios, que a la vez cubren los dientes. La caña se pone a la misma altura del extremo de la boquilla; pero si aquélla fuera fuerte, podrá colocarse un milímetro más alto, si fuera floja, cosa nada recomendable. La parte de la caña se apoya sobre el labio inferior, partiendo desde donde se inicia el declive de aquélla, porque si así no se hiciera, daría lugar a que los sonidos no sean espontáneos. Ya colocada la boquilla, pónganse los labios con cierta tirantez, de manera que las aberturas laterales de la boca impidan todo escape de aire. Aspírese bien, láncese la lengua hacia afuera, pronunciando la sílaba *tu*. A ese movimiento de lengua se le llama «golpe de lengua», que es el que produce un pequeño batido de caña, y por él vibra la boquilla. Es inútil coger el instrumento sin antes lograr una buena fijación de boquilla en los labios (embocadura); mucha tranquilidad recomendamos al alumno.

Como quiera que la proporción de clarinetes en uso en España (sistema Boehm y 13 llaves) están igualados aproximadamente en cantidad, me abstengo de digitar los ejercicios, porque en muchos casos serían causa de confusiones.

Eusebio Rivera.

(Continuará.)

“RITMO” recomienda especialmente a los Directores de Músicas Militares, Bandas Civiles de importancia y Profesores solistas que los instrumentos de pistones sistema prototipo que usen sean siempre legítimos de la marca F. Besson de París, y fabricados allí, ya que por sus especialísimas condiciones acústicas de afinación y sonoridad son únicos en el mundo, y han sido adoptados e imitados en todas partes, pero no igualados.

ACLARANDO

Bajo este mismo epígrafe, en el número 113 de las acogedoras columnas de «RITMO», contesté muy brevemente al señor Melo. Se conoce que, debido a lo conciso de mi escrito, no fuí lo claro que debiera, y por ello, el señor Veiga apoya y defiende los mismos argumentos en que se basaba la réplica del citado señor Melo, si bien es verdad que la pluma del señor Veiga rebosa un poquito de desahogo íntimo, válvula de escape que conforta.

Permítame el señor Veiga; ni ahora usted, ni antes el señor Melo, rebaten mis afirmaciones. La lógica es algo gaseoso e inalterable. Aunque no queramos, los que ingresen por oposición serán los preferidos por las Corporaciones provinciales y municipales; ¿pero acaso he dicho será regla general? Por algo en el mismo trabajo de «Músicos a plazo fijo», se dice: «No hay problema si un opositor debuta en una banda profesional—un azar que acaso no se dará jamás—, sino que se hallará de golpe y porrazo...»

El señor Melo se encrespa porque su suspicacia le hace ver cosas que a mí no se me han ocurrido. Yo soy de los que creen no debiera haber oposiciones hasta que se coloque el último excedente, que, según cálculos, sumarán el respetable número de 200, cifra algo fantástica en un país en que escasean las bandas de música.

Es innegable que quien ha hecho una sólida preparación técnica, que tiene en su haber algunos años prácticos y que ha asimilado las enseñanzas que cada día se le presentan, constituye un valor efectivo que no es posible se dé en el buen estudiante que hace una oposición brillantísima, pero siempre más o menos recetaria.

Hasta el día, nada se ha inventado mejor que la oposición para clasificar la mayor o menor superioridad entre ciertos individuos dedicados a la misma profesión. ¿Quiere esto decir que la oposición sea un diagnóstico infalible? No; todos sabemos que pueden influir factores momentáneos en favor o en contra de tal o cual individuo, pero sólo en casos aislados y como excepción.

Seamos claros: Si el que entra en el

Cuerpo por una oposición que se ajuste a la misión del maestro—director de banda de música—no ha de ser una garantía para las citadas Corporaciones, ¿qué ocurrirá con los que no pasamos por esa oposición, sino que nos hallamos en el escalafón por arte de birlibirloque y carecemos de esa hoja de servicios e historial artístico?

El mismo señor Veiga reconoce la utilidad de la oposición, cuando en su escrito dice: «También yo concurrí a oposiciones, y las gané cuando presidía la competencia y la honradez...» Luego el señor Veiga sabe que el sistema es bueno. Los malos son los Tribunales que se prestan a corromper el citado sistema. ¿Cuántos de aquéllos fueron coaccionados por las mismas Corporaciones o aceptaron el papel de comparas, para favorecer a determinada persona?

Mientras las Corporaciones y Tribunales no se compenetren del concepto elevado de su deber, o se exijan sanciones cuando se comprueben injusticias.... (aquí sí que viene a cuento aquello de *otro gallo nos cantara*), hay que concederle su parte de razón al señor Veiga.

Completamente de acuerdo, en cuanto a que abundan los directores que deben la plaza a un simple concurso, cuyas bandas marchan mejor en el orden artístico; pero cuando en la oposición presidió aquello de la «competencia y la honradez», también, también las hay, ciertamente, en menor número.

Los «recuerdos» que cita el señor Veiga, no es planta que sólo florezca en los verdosos y atrayentes campos galicianos: es fructífera también en los llanos de la Mancha, se aclimata en las altas planicies de Castilla y vegeta en Andalucía. En los ilustres «percebes», «lapas» y demás moluscos, no le concedo la primacía a esa sugestiva tierra. Es plato fuerte en la estepa y la montaña. Desde el Cabo Finisterre se inicia un «crescendo» por los dos mil y pico de kilómetros del contorno costero español, que termina en el de Gata. Aún hay que consolarse. A juzgar por los rumbos que han tomado los concursos, la indigestión de «percebes» va a ser catastrófica.

Conforme en que cuando un Ayuntamiento quiere tener un buen director

no es necesario recurrir a la oposición; pero yo pregunto: ¿cuándo quieren? Ahora contaré al señor Veiga cosas pintorescas.

En una importante población de la provincia de Valencia se anuncia un concurso; entre los concursantes se destaca uno por sus méritos. Buen técnico, excelente director, cuya labor al frente de su banda es conocidísima en toda la provincia (y fuera también); persona intachable y con don de atracción para los músicos, muy importante en bandas no retribuidas. Es público y notorio que la plaza será adjudicada al que tiene un historial artístico envidiable. El susodicho director hizo acto de presencia en la población donde había de celebrarse el concurso. Llevaba consigo la documentación, que entrega personalmente, pero, ¡oh, sorpresa!: el Alcalde se queda perplejo, reconoce al célebre director, y frunce el ceño.

—¿Pero a usted se le ocurre concursar a esta plaza? ¿Sabe dónde se va a

UNION ELÉCTRICA MADRILEÑA

A partir del día 1.º de octubre próximo se pagarán, contra cupón núm. 132, los intereses correspondientes a las obligaciones hipotecarias 5 por 100 emitidas en 1.º de octubre de 1902 por la Sociedad de Electricidad del Mediodía, en cuya obligación viene subrogada nuestra Sociedad en virtud de la compra de los bienes de la misma, a razón de pesetas 6,25 por cupón, deduciendo de este importe los impuestos correspondientes.

Este servicio se efectuará en Madrid, Oficinas de la Sociedad, Avenida del Conde de Peñalver, núm. 23, y Banco Urquijo; en Bilbao, Banco Urquijo Vascongado; en Barcelona, Banco Urquijo Catalán; en San Sebastián, Banco Urquijo de Guipúzcoa; en Gijón, Banco Minero Industrial de Asturias; en Salamanca, Banco del Oeste de España; en Granada, Banco Urquijo (Agencia de Granada); en Sevilla, Banco Urquijo (Agencia de Sevilla).

Madrid, 22 de septiembre del año 1935.—José María de Urquijo, Secretario del Consejo de Administración.

meter? Aquí no hará nada. Los músicos son indolentes, al pueblo le es indiferente la música; acaso—añade socarronamente—podría quebrantarse su prestigio...

Resultado: un rudo golpe para uno de los mejores directores, que honran al Cuerpo.

Otro caso: Este es sustancioso, parece un cuento chino.

Un buen amigo concursa a una plaza muy modesta. Como méritos presenta varios certificados de estudios del Conservatorio de Valencia: Solfeo, primer premio; Armonía, primer premio, y adjunta los trabajos.

En espera de aprobar el quinto año de piano, para examinarse de composición, incluye dos fugas a cuatro voces, y como esto es siempre sospechoso, se somete a un examen ante persona competente. Certificados de su actuación al frente de varias bandas, alguna de éstas premiada en certámenes. Dos pasodobles, también premiados en concursos.

Me hace saber que tiene una recomendación de esas que enloquecen a los ediles municipales; pero se resiste a utilizarla. Hombre sincero, se sonrojaría si la plaza le fuera adjudicada al favor y no al mérito. Le insinúo la utilice, en el sentido de que el concurso se haga con imparcialidad. Así se hace, pero el personaje político se apresuró a cumplimentar los deseos de su recomendado en tan alto grado, que el interesado recibía a poco una carta, dándole la enhorabuena. Al mismo tiempo, daban detalles curiosos de cómo se iba tramitando el concurso. Dos montones: aquí, la documentación de los «buenos»; en otro, los «malos». Es natural: los «buenos» se calibraban por el peso político o de compadrazgo.

Por lo expuesto, el señor Veiga creerá que el referente ha tomado posesión del cargo, ¿verdad? Pues no, señor; a última hora surgió, entre los «buenos», el «mejor».

Por último, muy cerca de Sierra Morena, entre otros prestigiosos compañeros, total, 64 (?), he tomado parte en una «mascarada», que la «Gaceta» anuncia como concurso. Por delicadeza me veo obligado a no comentarlo.

Eusebio Rivera.

MUNDO MUSICAL

La Banda Republicana acaba de obtener en Lemans (Francia) uno de sus mayores éxitos. Sus conciertos en la simpática ciudad francesa han gustado mucho, siendo entusiásticamente aplaudidos en cuantos lugares han actuado, y muy felicitados, particularmente el maestro Vega, director de nuestra gran agrupación artística.

■■■■

Para sustituir a Paúl Dukas, recientemente fallecido, en su cátedra de Composición de la Escuela Normal de Música de París, ha sido nombrada la señorita Nadia Boulanger, profesora muy conocida, con quien colaborará Igor Strawinsky, que examinará periódicamente las composiciones de los discípulos.

■■■■

El "Esbart Folklore de Catalunya", que dirige el maestro Zaldívar, acaba de obtener en Londres un gran éxito,

con motivo del festival internacional de danzas folklóricas, al que han concurrido más de veinte naciones.

■■■■

El Museo de Wagner, en Bayreuth, acaba de adquirir 180 cartas dirigidas por el maestro a Federico Feustel. Muchas de estas cartas estaban aún inéditas.

■■■■

El testamento de J. B. Bach menciona, entre los objetos dejados por el músico a su hija Isabel, una copa de cristal de gran valor artístico. Esta copa, ricamente ornamentada, y que ostenta una dedicatoria musical a Bach, ha sido encontrada por un erudito de Weimar.

■■■■

He aquí, resumido, el balance de la Filarmónica Soviética, de Leningrado, correspondiente a la pasada temporada: 113 conciertos sinfónicos; 52 conciertos a base de solistas, y 30 con programas diversos. El número de oyentes ha aumentado de modo considerable, y ha alcanzado la cifra de 251.096 personas.

Cinco sextas partes de las localidades fueron vendidas de «manera organizada»; esto es: colocadas entre los grandes núcleos de obreros y empleados, por mediación de los Comités sindicales de la localidad. Para cada concierto, las Direcciones de fábricas y talleres adquirieron una cantidad elevada de billetes, que luego repartieron gratuitamente entre los «udarniks» (obreros de choque), a título de estímulo moral.

Los conciertos, en su mayor parte, fueron dirigidos por Federico Stidry, que se manifestó como un perfecto director de orquesta y un ferviente animador de la nueva música soviética. La tentativa de reavivar el interés hacia las «óperas de frac y chistera»—hacia las obras de Verdi, Wagner, Tchaikowsky etc., etc.—fué coronada por un éxito positivo.

■■■■

Según la Agencia Tass, el eminente guitarrista español Andrés Segovia está haciendo gestiones para actuar en Leningrado durante el transcurso de la próxima temporada.

s u s c r i p t o r e s :

l e c t o r e s :

s i m p a t i z a n t e s :

Emplead parte de vuestras disponibilidades económicas en el

C u p ó n " R I T M O "

Además de producir el 6 por 100 anual de interés, contribuiréis a la realización de una gran empresa nacional, de carácter artístico-económico.

El Cupón "RITMO" os dará derecho a beneficiaros de la EDITORIAL "RITMO", puesta ya en marcha.

C u p ó n : C I N C O p e s e t a s

Pedid boletines e información del Cupón "RITMO" a oficinas "RITMO".

Francisco Silvela, 15.-MADRID

**MANUFACTURE
F. BESSON
PARIS**

**La mejor y más acreditada
marca del mundo.**

**Creadora de sus instrumentos sistema
prototipo
(imitados y adoptados en todas partes)**

Agencia regional para las provincias
de

Madrid,
Burgos,
Palencia,
Valladolid,
León,
Segovia,
Zamora,
Salamanca,
Avila,
Cáceres,
Badajoz,
Toledo,
Ciudad Real,
Cuenca,
Guadalajara,
Coruña,
Lugo,
Oviedo,
Cádiz

y
Cartagena;
así como también

Melilla,
Rif,
Ceuta,
Tetuán,
Larache,
Baleares
y
Canarias.

Antonio Pieltain

Corredera Baja, 12, pral.
Teléfono 24033 Madrid.

Hotel Peninsular

Carrera de San Jerónimo, 23.

Teléfono 5735

MADRID

Gran confort :- Habitaciones con
cuarto de baño privado :- Pensión
completa desde 12 pesetas, sin
baño :- Sesenta habitaciones.
Muy céntrico.

Descuento 10 por 100 a todos los
músicos que acrediten pertene-
cen a una Banda.

José Ramírez

Constructor de guitarras para concertistas.

CONCEPCIÓN JERÓNIMA, 2. MADRID

Hazen 
Pianos.  ALQUILER
PLAZOS, OCASION.
FUENCARRAL, 43.

Casa Gorgé

Felipe V, 6. Madrid.

LUTHIE del Conservatorio Nacional.

Reparaciones en toda clase
de instrumentos de cuerda.

Casa la más acreditada de Madrid.