

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Año II

Director: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 13



CONRADO DEL CAMPO

50 céntimos



EL MODELO DEL MUNDO

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

THE AEOLIAN COMPANY

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

“PIANOLA”-PIANO AEOLIAN

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

¡Ningún otro aparato ofrece estas pruebas!

¡NO LO DUDE! Si usted desea lo mejor, sólo puede obtenerlo en la Casa AEOLIAN. Una organización mundial con más de medio siglo de existencia y experiencia, que le dará el máximo valor artístico-positivo por su inversión.

MAXIMAS FACILIDADES Modelos desde 3.500 a 25.000 pesetas

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

GRAMOLAS, DISCOS, AMPLIFICADORES, AUTOMÁTICOS Y CON RADIO

EN MADRID:

Av. del Conde de Peñalver, 24

THE AEOLIAN COMPANY

EN BARCELONA:

CASA IZABAL, Buensuceso, 5

BANCO CENTRAL

ALCALA, 31.—MADRID

TELÉFS. III40, III49 y I8282. APART.º 339

AGENCIA: GOYA, 89 (ESQUINA A TORRIJOS)

CAPITAL AUTORIZADO.....	200.000.000 de pesetas.
CAPITAL DESEMBOLSADO.....	60.000.000 »
FONDOS DE RESERVA.....	20.000.000 »

SUCURSALES

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

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

Filial: Banco de Badalona (Badalona)

INTERESES DE CUENTAS CORRIENTES EN PESETAS

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

CAJA DE AHORROS

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

Realiza toda clase de operaciones bancarias.

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

PUBLICACIÓN QUINCENAL

TODA LA CORRESPONDENCIA DEBE DIRIGIRSE

A LA ADMINISTRACIÓN:

CALLE DEL RELOJ, 2 Y 4, PRAL. DCHA.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

ESPAÑA	{	Trimestre. 3,00 pts.	EXTRANJERO	{	Semestre. 8 pts
		Semestre. 5,50 »			Año... 15 »
		Año... 10,00 »			

NÚMERO SUELTO: 50 CÉNTIMOS

EDITORIALES

La libertad de la crítica.

Cuando leímos la primera crónica de Londres, enviada por nuestro corresponsal Rene de Denev, nombre de un joven inglés muy culto y competente que ha vivido en Madrid tres o cuatro años y conoce perfectamente la importancia del resurgimiento musical de nuestro país, nos contrarió, lamentando que sus juicios no fuesen todo lo cordiales que hubiéramos deseado para la obra de un compositor de nuestra mayor predilección; pero consecuentes con la línea de conducta trazada en el primer número de RITMO, de respetar el criterio ajeno, no nos pareció correcto tachar ni una línea de dicha crónica, máxime cuando vimos comprobados los juicios expresados por Rene de Denev al leer las revistas inglesas recibidas en esta redacción, lo que no quiere decir que las opiniones en ellas vertidas sean infalibles, ni mucho menos.

No es la primera vez—ni será la última—que obras de indiscutible valor artístico han sido rechazadas en las primeras audiciones, necesitando oírse más para ser comprendidas y gustadas. Trabajemos todos para que obras de la importancia de la criticada, se ejecuten muchas veces en España y en el extranjero, que será la manera más eficaz de propagar nuestra música.

Y con decir, una vez más, que para defender la música española tienen a su disposición esta revista todos los músicos, terminamos, no sin hacer constar que patentes están el desinterés y el entusiasmo con que se exaltan los valores musicales españoles en las columnas de RITMO, por personas que tienen bien acreditadas su buena fe y honradez artística.

El prestigio de nuestro Conservatorio.

El Conservatorio de Madrid, como todo, tiene su anverso y reverso. Quien desee estudiar la música en serio encontrará en este Centro profesorado competente.

Es un tópico hablar mal por sistema, del Conservatorio donde, segura-

SUMARIO:

Editoriales. B. de Schloezer: Apollon musagète. — Carlos Bosch: Recuerdos musicales de Viena. — B. Gálvez Bellido: Al correr de la pluma. Antonio Lucas Moreno, Profesor del Conservatorio. Crescencio Aragonés: Entrevistas de RITMO En el ático de Conrado del Campo. — José Subirá: El bicentenario del P. Antonio Soler. — Luis Sobredo: El wagnerismo en Madrid. Los albores. — F. Rodríguez del Río: Comentarios a unas conferencias. — José M. Guervós: Todo en este mundo es música. — Nuestra portada: Conrado del Campo. Información musical España: Madrid, Cádiz, San Sebastián, Palencia. Extranjero: Alemania, Bélgica. — Mundo musical. — Opiniones ajenas. — Revista de Revistas.

mente, se trabaja más que en otros Centros oficiales; y no obstante el abandono en que le tiene el Estado, cuya consignación para gastos de material es irrisoria, se hace más de lo que humanamente se puede.

Una prueba del crédito y consideración de que goza el Conservatorio

de Madrid, lo revela el ya considerable número de premios ofrecidos por artistas y particulares. Al premio Sarasate, para la enseñanza de violín, han seguido los de Lucrecia Arana, para las enseñanzas de Canto y Declamación; los de los señores de Luque, para la enseñanza de Composición, y otros anunciados, a más de un piano gran cola, Erad, cedido por la condesa de Casa Miranda (Cristina Nilson), para el alumno de Piano que se considere mejor entre los primeros premios de este curso, que se adjudicará en concurso especial.

Cuando se da el consolador espectáculo señalado, es que merecen confianza, garantía, seriedad y eficacia artística las enseñanzas que se dan en un Centro al que se ofrecen los premios indicados.

En este mismo número menciona Conrado del Campo un caso que honra al Conservatorio. Como éste podrían citarse muchos más.

Cuando escribimos estos comentarios están celebrándose las oposiciones a una cátedra de piano del Conservatorio por muchos conceptos brillantes. ¿Quiénes son los opositores? Ex alumnos distinguidísimos de nuestro Conservatorio; los mismos que en París, Bruselas y Munich sorprenden por sus actitudes artísticas y admiran por las enseñanzas recibidas, consiguiendo — desde hace muchos años — llevarse los premios de estos prestigiosos centros.

COLABORACIONES EXTRANJERAS

APOLLON MUSAGÉTE

(CONTINUACIÓN)

Lo que sorprende ante todo al oyente que ensaya un razonamiento de su impresión, es la simplicidad de los

medios empleados esta vez por el compositor, su voluntad de renunciamiento, podría decirse.

En efecto: a pesar de la tan reducida paleta orquestal de que dispuso el compositor, solamente cuerdas, habría podido, sin embargo, con su tan conocido dominio, si esto hubiera sido su voluntad, alcanzar la variedad, la riqueza de colorido que de su parte se esperaba. Pero no hay nada de esto, y se observa, por el contrario, en la instrumentación de *Apollon*, un preconcepto de uniformidad; Stravinsky renuncia deliberadamente a todo efecto orquestal; el color general del ballet es transparente, ligero, y hace pensar en la atmósfera de ciertos cuadros de Corot; nada, absolutamente, asombra en él al oyente, nada se impone a su oído; una vez que éste se ha adaptado a dicha tinta un poco gris, ya no la siente más, dedicándose exclusivamente al desarrollo melódico. Al revés de lo que sucede en la mayor parte de las obras modernas, en las que la instrumentación propende a un valor propio y trata de asombrar y de encantar por sí misma al oyente, en *Apollon* está al servicio de la estructura melódica, y sólo sirve para ponerla más en relieve. Al final solamente, en la Apoteosis, la orquesta repentinamente se ilumina, y su sonoridad se hace relativamente más plena, más rica.

Del mismo modo que Stravinsky reduce la instrumentación a lo estrictamente necesario y renuncia a los efectos de los timbres, simplifica también su ritmo. Nada de combinaciones polirrítmicas; no se encuentra en *Apollon* ninguna de aquellas superposiciones de metros diferentes con que el autor del *Sacre* y de las *Noces* se ha hecho maestro; ya no hay más que compases a tres o cuatro tiempos cuyo equilibrio no rompe nunca la menor síncopa, de donde deriva una impresión de calma y de estabilidad única en todo el arte stravinskiano.

En lo que concierne a la armonía, el compositor todavía va más lejos por el camino emprendido con *Oedipus Rex*. El acorde perfecto y sus inversiones reina como señor en *Apollon*, las modulaciones son a menudo muy frescas, inesperadas, pero observan invariablemente las reglas de la armonía clásica, del mismo modo que las cadencias, que subrayan constantemente, sin equívoco posible, las bases tonales de esa partitura, una de cuyas características es también la estructura extremadamente amplia de los acordes, repartidos, las más de las veces, sin redoblamiento, sobre un espacio de tres, cuatro octavas, lo que produce evidentemente en el oyente una impresión de aérea ligereza y de puridad.

Pero todos esos elementos, timbres, ritmos, armonías, no desempeñan, en suma, en *Apollon*, más que un papel secundario; es la melodía la que domina y determina la estructura y la fisonomía de la obra, una melodía flexible y no obstante netamente caracterizada, muy lírica, dulce y tierna: una melodía «cantante» y que se graba fácilmente en la memoria de los oyentes, porque entra, naturalmente, en el cuadro convencional, y conduce casi siempre a una conclusión tonal.

Ya no se trata del lirismo ruso-italiano de *Mavra* o de *Oedipus Rex*. *Apollon musagete* es muy francés, en el sentido de que el compositor parece haberse inspirado especialmente en Lulli, y aún, en dos o tres pasajes, en Fauré. Dado su carácter general, por otra parte, la obra evoca algún «ballet de cour» del gran siglo. Y, a pesar de todo, es bien de Stravinsky, y se reconoce en cada página la mano del compositor; sólo él es capaz de soldar en un organismo esos elementos distintos y de realizar con ellos la unidad viviente que presenta *Apollon*, sin caer en el pasticho o en la estilización. Porque esto es lo esencial: sería fácil para un músico en posesión de su oficio, para un músico tal como Stravinsky, imitar a Lulli, a Händel, a Rossini, a Glinka, y hacer juegos malabares con las épocas y los estilos, pero el autor de *Oedipus Rex* y *Apollon musagete* obra de un modo completamente distinto.

Al imponerse un cierto estilo, al llevar su pensamiento hacia un molde fijo, no se desfigura, no se disimula detrás de Lulli o de Händel, sino que permanece siempre el mismo, como Bach en sus *Suites françaises* inspiradas en Couperin, o en el *Concierto italiano*. Pero una cuestión se propone ahora con toda naturalidad: ¿por qué, después de años, exactamente después de *Polichinella* (1918) Stravinsky se esfuerza en hacer revivir formas musicales que ya parecían muertas? ¿Por qué él, el «revolu-

cionario» del *Sacre*, trata de expresarse en un lenguaje impersonal, lleno de fórmulas caídas en el dominio público?

Stravinsky aspira, más o menos conscientemente, al «estilo». Desde Beethoven, desde la época de los románticos, nuestra música ha perdido el sentido del estilo: ni el siglo XIX ni el XX han sido capaces de crear un estilo, ni en música ni en arquitectura. La música romántica y post-romántica no conoce más que la «manera»; cada compositor tiene la suya y se esfuerza en grabar su personalidad y lo que precisamente lo diferencia de sus colegas; el temor de parecerse a otros es, ciertamente, uno de los signos característicos de nuestra época musical. En esta lucha entre las diversas maneras individuales, sucede a veces que una entre ellas triunfa y se impone a toda una generación: éste es el caso de Wagner, de Chopin, de Liszt, y en menor escala de Debussy, o, en Rusia, de Scriabin. Sus procedimientos, su manera personal, suscitaron numerosos imitadores, pero ninguno de esos compositores fué capaz de dotar a nuestra música de un estilo incomparable al del siglo XVII, por ejemplo, la edad de oro de la música—porque el estilo es el producto de una serie de esfuerzos colectivos, de una mentalidad y de una sensibilidad comunes; el estilo es, por definición, «trivial»; ahora bien, el romanticismo, esencialmente individualista, tiene el horror de lo trivial, o, dicho en otros términos, de lo que pertenece a todos. Así hemos visto a artistas geniales y legiones de imitadores, pero no estilo.

¿Qué hace, pues, Stravinsky en su esfuerzo para superar el individualismo y restablecer una disciplina en la música?

Renovando la tradición de los grandes maestros del siglo XVIII, se abreva en el fondo común de las formas sonoras, no se sirve más que de formas estables, impersonales, cuyo amplio uso ha reducido sus particularidades. No temiendo absolutamente las formas, los lugares comunes, más bien buscándolos, habla, según parece, el lenguaje de todo el mundo, mas para adaptarlo, como hicieron Bach, Händel, Mozart y Haydn, a sus propios objetivos, modificándolos e introduciendo un nuevo contenido.

Desde este punto de vista, *Apollon musagete*, prescindiendo de su valor estético, da una lección de disciplina. Y Stravinsky, profesor de disciplina, no puede tener imitadores, sino únicamente discípulos.

B. DE SCHLOEZER

W. LADA

Ofrece sus servicios

Talleres de toda clase de reparaciones y alquiler de pianos.

AFINACIONES

Se corrigen la dureza o la blandura, a elección del pianista.

Salud, 8 y 10



El «Orfeó Catalá» de Barcelona, cuya actuación en Sevilla ha constituido un acontecimiento artístico

Recuerdos musicales de Viena

Por esa ejecutoria que la concurrencia de los más preclaros genios musicales otorgó a la seductora ciudad de Viena, que guarda sus restos y lo máspreciado de sus recuerdos, por la tradicional grandeza aristocrática que irradiaba al mundo el buen tono del verdadero señorío idealizado en el romanticismo de aquellos archiduques de leyenda danubiana, y avivado mi deseo a la irresistible atracción que nos lleva en gravitación hacia las amadas cosas caídas, me dirigí a Viena en busca de sensaciones y emoción de recuerdos en algo muy mío por derecho espiritual.

Al dejar París, algo mezclado con el torbellino reclamista, la subordinación a un lujo extraño o su vieja elegancia y a la busca constante de un epate por novedad, cosa totalmente diferente a una novedad epratante, sentí esa conformidad, encuentro de uno mismo, nostálgica y sugeridora, cuando entré en la Viena amable, al recorrer el Prater, por donde paseaban los grandes trenes de aquellos señores cortezanos y músicos que llevaron los ritmos del vals a sus propios discreteos y eran músicos por naturaleza, tanto como aristócratas seguros de sí.

El paseo, cuyas frondas se espejan

en curso ondulante que fertiliza los valles austríacos con un sentido melódico armonizado por las esmeraldas de sus bordeantes vegetaciones, tiene hoy tristezas de ausencia y culto de mejor pasado, no substituído por llamativas galas de improvisada riqueza.

Su elegancia se avalora de la ruina pratinada de su alto encumbramiento.

Testimonios del caído imperio se nos cruzan por todas partes, y aún podríamos decir se fisonomizan en los naturales.

Isabel de Baviera parece sombrear su personalidad singularísima y sugerente entre las avenidas de Schönbrum y en los salones, silenciados, siempre reverentes a la majestad desapercibida. Aquí, según dice Barrés, la tomaremos como figura de nuestro ideal.

Sólo de tanto encanto extinguido, persiste y reina en presente el arte en sus más variadas manifestaciones.

La música puede decir, repitiendo palabras divinas en su divina condición: «venid a mí cuantos os halléis apesadumbrados, que yo os aliviaré».

No son recompensas de pingüe liberalidad material al modo potente, contante y sonante de Norteamérica; Babel por falta de propia producción,

pródiga por generosidad e incomprensión. Ni tampoco la abundancia cosmopolita de París, el de las obligadas exhibiciones, que recibe el enfoque mundial. Es centro y concentro de su espíritu, recreo altivado en su reserva, depuración al cultivo de su solera única; refugio y luz solar, templo y fortaleza, origen y referencia; santo lugar incommovible y categoría sin compra.

Tal la ópera, que en su grana y oro viejo guarda el pretérito gloriado de interpretaciones inolvidables. Síguese allí junto a las novedades categorizadas, esas ejecuciones, por insuperables eternas, definición de la vida en belleza, cuales las obras de Mozart, de las que me fué dado ver y oír «Cossifan tutte» y «Don Juan».

Siendo la representación de esta última de carácter privado y por invitación, me encontraba excluído y sin facilidad para lograr entrada, lo cual me desazonaba llevándome a varias tentativas; visita a nuestro ministro en aquella capital; encargos en diferentes agencias y ruegos particulares que tuvieron favorable acogida, y me facilitaron la invitación en mi calidad de crítico musical.

Nunca olvidaré esa noche de emoción, cuando al oscurecerse la amplia sala del Teatro empuñó el maestro la

batuta y comenzó a sonar la obertura en su lugar de origen, con una orquesta perfecta, sencillez, justeza, claridad definidora, exactitud y flexibilidad, sobriedad y realce de los matices; completamente mozartiano. El clave preparado para los recitados al modo clásico.

Mi gozo palpitaba en el deseo de ver descenderse la cortina, y ello fué mostrando una decoración de síntesis expresiva, entonación de la misma simplicidad mozartiana.

Clemens Krauss dibujaba las referencias con que en su privativa pureza eleva el Creador divino el drama inspirador, prestándole una nueva pasión que, si exenta de realismo, consigue un extracto sentimental y conduce la acción con máxima expresividad.

Opongámosle en complemento la dramática wagneriana que va en directa extensión a un alcance de exterioridad igual a su profundidad, ramificando sus complicaciones por enlaces temáticos, humanizando la ambición metafísica en los simbólicos asuntos por donde vierte sus excesos sensuales hasta el desbordamiento místico, voluptuoso desencauce de peticiones insatisfechas.

Wagner va del desorden humano, hirviente de pasión, al más allá por el renunciamiento.

El tormento cromático asciende a la superación heroica en que fundamenta sus dramas.

Mozart va al contrario, desde la serena visión contemplativa a la vida calificada según todos sus atributos, vida que se contiene en el reflejo ideal de la forma, expresión completa y perfecta que, por ende, se depura de todo exceso, aparentando alarse en una deshumanización cuando más se prende a las características humanas.

El estilo acentúa en esta obra cumbre los pronunciamientos del autor del todo centrado en sí, dueño del procedimiento y de su sentido teatral que, en el prejuicio vulgar, tendríamos por antiteatral.

También en el procedimiento externo significa oposición a Wagner. He aquí el justo equilibrio, la proporción acabada, el decir ligero y luminoso.

La invención wagneriana es de conquista, va en busca de nuevos medios materiales que roturan caminos de arte.

La invención de Mozart es... invención..., genuina ocurrencia suya, brillo inmanente sin conquista, reinando en los exclusivos elementos musicales con tal dominio y albedrío que en ellos obra sin necesidad de forzar-

los materialmenté, no obstante lo cual; el modo de su composición se complica en fórmulas esencialmente creadoras.

Viena, la ciudad de su culto le ofrenda constantes interpretaciones en pre-

ciosas definiciones, alternándolas con otras, entre las que pude oír algunas de Wagner y Strauss. De ellas y otros recuerdos contaré en siguientes crónicas.

CARLOS BOSCH

AL CORRER DE LA PLUMA

Vengo fijando mi atención en las relaciones que entre intelectuales y artistas se desarrollan. Y más todavía que en sus relaciones, en la influencia que los primeros ejercen sobre los segundos. Me refiero a la influencia artística. La personal, con ser evidente y muchas veces decisiva, entra en otro orden.

Realmente el intelectual es un individuo capacitado por su cultura para la comprensión de cuantas materias se relacionan con el espíritu. Su posición literaria—en el caso de los literatos—le facilita la discusión amplia en el predio de la divulgación.

Hoy los cenáculos quedan exentos de la intimidad de las peñas para trascender al conocimiento público. El contacto entre ellos y el exterior es mucho más extenso, mucho más continuo que el de los mismos artistas.

De las obras de éstos y de sus actuaciones ¡cuántos y cuántos son los que sólo conocen la noticia propagada, la crítica emitida, el comentario impreso!

¿Cómo negar la difusión de la apreciación intelectual?

Estamos, pues, sujetos a ella, saturados de su orientación: generalmente conformes con su mentoría.

Nuestra formación espiritual no alcanza más que en particulares casos, otras latitudes. Tan a gusto nos hallamos, que es gala de nuestras aristocracias pertenecer a la cofradía intelectual.

Sin embargo, ¿es beneficiosa al arte la influencia antedicha?

Muchos reparos se podrían oponer en el campo de cada especialidad.

* * *

Si los artistas dependiéramos solamente de la iniciativa propia, si el camino que conduce a la eclosión de la personalidad social no precisara el concurso de la publicidad, la colaboración del comentarista, ¿quién sabe si la servitud a que el artista tácitamente se entrega prevalecería?

La exposición de nuestra personal sensibilidad se encuentra condicionada al mandato indirecto de quienes nos pueden encumbrar... más por afini-

dad que por fervor, más por correspondencia que por comprensión.

El caso se repite y se repetirá mientras no cambien las cosas; cualquier artista que triunfa ha pasado por el martirio de estudiar obras que no le placen, de escribir obras que no siente.

Hasta bien entrada la popularidad, hasta bien cimentada la gloria del nombre, es siempre un esclavo el que actúa, nunca un dueño el que se produce. Entonces el choque llega. Cuando la independencia protege nuestros actos, nuestras obras se tornan libres. Al pasar a este terreno se patentizan las incompatibilidades con quienes creyeron orientarnos. Se exteriorizan las diferencias de criterio, y en muchos casos sobreviene el tildarnos de «concesionarios al mal gusto público».

Felizmente, el público también lo constituyen los artistas; esos mismos individuos que en función profesional alaban y propagan obras o actuaciones, que nunca convencieron al dejar de ser actores para convertirse en auditores.

B. GÁLVEZ BELLIDO

Director de la «Orquesta da Camera» de Barcelona

ANTONIO LUCAS MORENO

Profesor del Conservatorio

Por mayoría de votos ha sido propuesto para ocupar la Cátedra de piano de nueva creación del Conservatorio de Madrid, el joven pianista Antonio Lucas Moreno, discípulo de la eminente y llorada profesora de aquel Centro, Pilar F. de la Mora.

Mucho esperamos de la labor docente del admirable artista, lamentando a la vez que en unas oposiciones tan brillantes en las que han actuado opositores de mérito indiscutible, no haya sido posible recompensar los esfuerzos de todos. Por esta excepcional circunstancia el triunfo de Lucas Moreno ha tenido singular significación artística.

La revista RITMO felicita al joven Profesor.

ENTREVISTAS DE "RITMO"

En el ático de Conrado del Campo

FIAT LUX.

Pues señor, que yo no acertaba a explicarme la razón de tal sinrazón.

«En el último piso», me dijo el portero cuando acudía a charlar con Lassalle. «Encima del tejado», oí decir ante la casa de Arbós. «Quinto, derecha», me anunciaron solemnemente en el domicilio de Oscar Esplá. Ahora, al dar el nombre de Conrado del Campo al muchacho que me guía hasta el ascensor, escucho con la natural sorpresa: «Sí, señor; en el ático».

Picaba ya mi curiosidad tal contumacia. Y mi primer pregunta a este gran simpático, a este infatigable trabajador que se llama Conrado del Campo, va encaminada a que me explique la causa por la cual los músicos madrileños construyen sus nidos en el alero, como las golondrinas.

—Pues la razón es obvia—me contesta. Los artistas amamos la luz, el sol, los horizontes apenas limitados. Y generalmente los buscamos con la misma persistencia que ponemos en alejarnos de la vorágine ciudadana. En un principal de esta calle de Hortaleza, yo no podría escribir una sola nota. En el ático, sí; aquí no llega el rumor de la riada humana, pero llega a raudales la luz, y el sol me visita muy tempranero, y cuando la bonanza del tiempo me permite tener abierta la ventana, trepan quedamente hasta ella los cánticos de las niñas que juegan al corro en el jardín del colegio frontero. Vea usted que son todos ellos elementos de inspiración, gratos amigos del artista.

Muy verdad. Y tan perfectamente lógica la explicación, que trajo a mi memoria aquel complejísimo e intrincado procedimiento colombino para sostener en pie un huevo de gallina.

Pero la luz, en aquella como en esta ocasión, fué hecha.

CUALQUIER TIEMPO PASADO...

—Fuí discípulo—me dice el maestro—del venerable D. Emilio Serrano y de aquel D. Ruperto Chapí, de imborrable recuerdo. De este último, a quien quise con todo cariño, conservo bastantes autógrafos y algunos originales de sus obras. El de «Los Mostenses», zarzuela en tres actos, con letra de Arniches, lo tengo completo.

—Es extraño—hago observar—que estando al lado del maestro por antonomasia de la zarzuela, no prendiese en usted la afición al teatro.

—Prendió, vaya si prendió—me replica. Soy un gran aficionado al género teatral; llevé a él algún ensayo y lo hubiera cultivado con mucho gusto.

—¿Y por qué no lo hizo?

—Me asomé al teatro cuando ya se iniciaba la desorientación artística actual. Desorganización, inseguridad en las empresas, inestabilidad en las compañías, y lo que es más lamentable, trashumancia, vida bohemia en los géneros.

Conrado del Campo explica estas últimas palabras.

—Las diversas familias teatrales no tienen actualmente en Madrid casa propia. Antaño, sí; cuando Chapí escribía sus admirables partituras, cada teatro era para un género determinado. En aquél, hallábamos la alta comedia o el drama; en éste, el sainete; en el de acá, la zarzuela grande; en el de allá, el género chico; y tal distribución, lógica, natural, prudente, eficaz-

cada día. Como viola formé en las huestes del Real, figuré en la Orquesta Sinfónica e intervine en el Cuarteto Francés.

—¿Quiénes constituyeron el Cuarteto?

—Julio Francés, primer violín; Odón González, violín segundo; Luis Villa, violoncello, y yo, en calidad de viola.

—¿Sus propósitos?

—Dar un mayor impulso a la música de cámara, que en aquellos tiempos era



Conrado del Campo cuando hacía música de Cámara, con los señores Turina, Morales, Francés, Villa y González

mente artística, manteníase desde el principio al final de cada temporada. ¿Hoy? Repase usted la colección de carteles de la mayor parte de los teatros. Inaugúrase el curso con una compañía de comedias, a ésta le sucede una de operetas, viene al mes y medio a sustituirla «El Alcalde de Zalamea», un intermedio de cine, y, al iniciarse los primeros calores, surgen las populares producciones de Guerrero o de Alonso.

Reímos esta descripción, entre humorística y veraz, hecha por el maestro.

—¿Cree usted—termina éste—que existiendo este magnífico desbarajuste se puede pensar seriamente en escribir una partitura?

EL CUARTETO FRANCÉS.
LA MÚSICA DE CÁMARA.
PRIMERAS PRODUCCIONES.

—¿Cómo empezó su actuación musical?

—Tocando la viola, instrumento que todavía me ayuda a ganar el pan de

una cosa especial, y crear un nuevo ambiente, preciso, indispensable, para acabar con muchos prejuicios, como la resistencia del público a asociar un Cuarteto a un apellido vulgar.

—¿Tal ocurría?

—Y algo más; podríamos dar bastante extensión a este tema.

—¿Empieza en aquella época su producción sinfónica?

—Simultáneamente con la música de cámara, sí. En aquellos cuatro o cinco primeros años estrené hasta ocho cuartetos y la Sinfónica, de la que fuí uno de los fundadores, dió a conocer, entre otras cosas más, algunos fragmentos instrumentales de «La Divina Comedia».

—¡Hola! ¿Pretendía usted poner en solfa la sublime visión dantesca?

—Y continué pretendiéndolo; es, sin duda alguna, mi mayor ilusión de artista—me contesta el maestro. Naturalmente—aclara—que no toda la obra, sino aquellos trozos que por su fuerza dramática, por la emotividad del asun-

to o por la soberbia concepción del momento lírico, se prestan a la descripción orquestal.

CONRADO DEL CAMPO
Y LA ÓPERA. LABOR
PRETÉRITA Y PRESENTE.

—Uno de los episodios «Paolo y Francesca»—continúa el maestro—lo llevé como ópera al Real.

—Con el título de «La Tragedia del beso», ¿verdad?

—Eso es; el libro, arreglo del poema del mismo nombre, me lo hizo su au-

zada, «La Malquerida», arreglo del drama de Benavente, hecho por Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw.

—¿Mucha ilusión en la obra?

—Mucha; y gran esperanza también.

—Continúe, maestro.

—Y con Tomás Borrás «La dama desconocida», ya acabada, y «El árbol de los ojos», al que le faltan algunos pequeños retoques.

«El árbol de los ojos»... Es un título sugestivo—comento.

—Y el poema, encantador. Se inspiró Borrás en una bellísima leyenda mallorquina, que le voy a contar. Ocurre

—No—prosigue Conrado del Campo—, no es esa la razón; hay otros motivos que retardan y entorpecen la consecución de esta aspiración artística. Ya hemos hablado del yugo italiano; ese es uno de los fundamentos. Otro, nuestra excesiva pudibundez, la extraordinaria sensibilidad de nuestros oídos, a los que llega con estruendo horrísono cualquier inocente y sencilla expresión. ¿Quién se atrevería a decir en castellano, en la sala del Real: «Tú dormirás en la cuadra», que en «Rigoletto» lo han oído cien veces en italiano? ¿Y quién haría pronunciar «la querida del rey», que en «La Favorita» se repite insistentemente?

—Sí, señor; evidentemente. Son prejuicios que dificultan la labor.

—Hay otro aspecto muy interesante—continúa el maestro—. Los intereses del Real han estado constantemente ligados a los intereses de los editores italianos. Ricordi ha sido el árbitro de los destinos de nuestro primer teatro lírico. Y este monopolio era altamente provechoso para él, no sólo por lo que en Madrid significaba, sino porque en América, en la América española, claro es, se pedían los artistas que habían actuado en el Real; y allá iban los cantantes, italianos todos, con el bagaje de las óperas de repertorio, todas italianas, salidas del archivo editorial de Ricordi. El negocio era redondo.

—Es cierto.

—Cada ópera en español, original o traducida, que se ponga en el Real, será un indudable peligro para Ricordi. Y para los demás editores italianos. Por eso su previsor empeño de dificultar, no sólo la nacionalización de la ópera sino la intromisión de toda obra extranjera que no figure catalogada en sus archivos. Y así, en tanto nos es forzoso soportar año tras año óperas de segunda categoría, como «Gioconda», permanecemos absolutamente extraños al gran movimiento operístico alemán, y desconocemos la labor de los compositores rusos y pasamos por la vergüenza de que Mozart, Beethoven y Weber no hayan logrado transponer los umbrales del Teatro Real Español.

—¿Remedio para esos males?

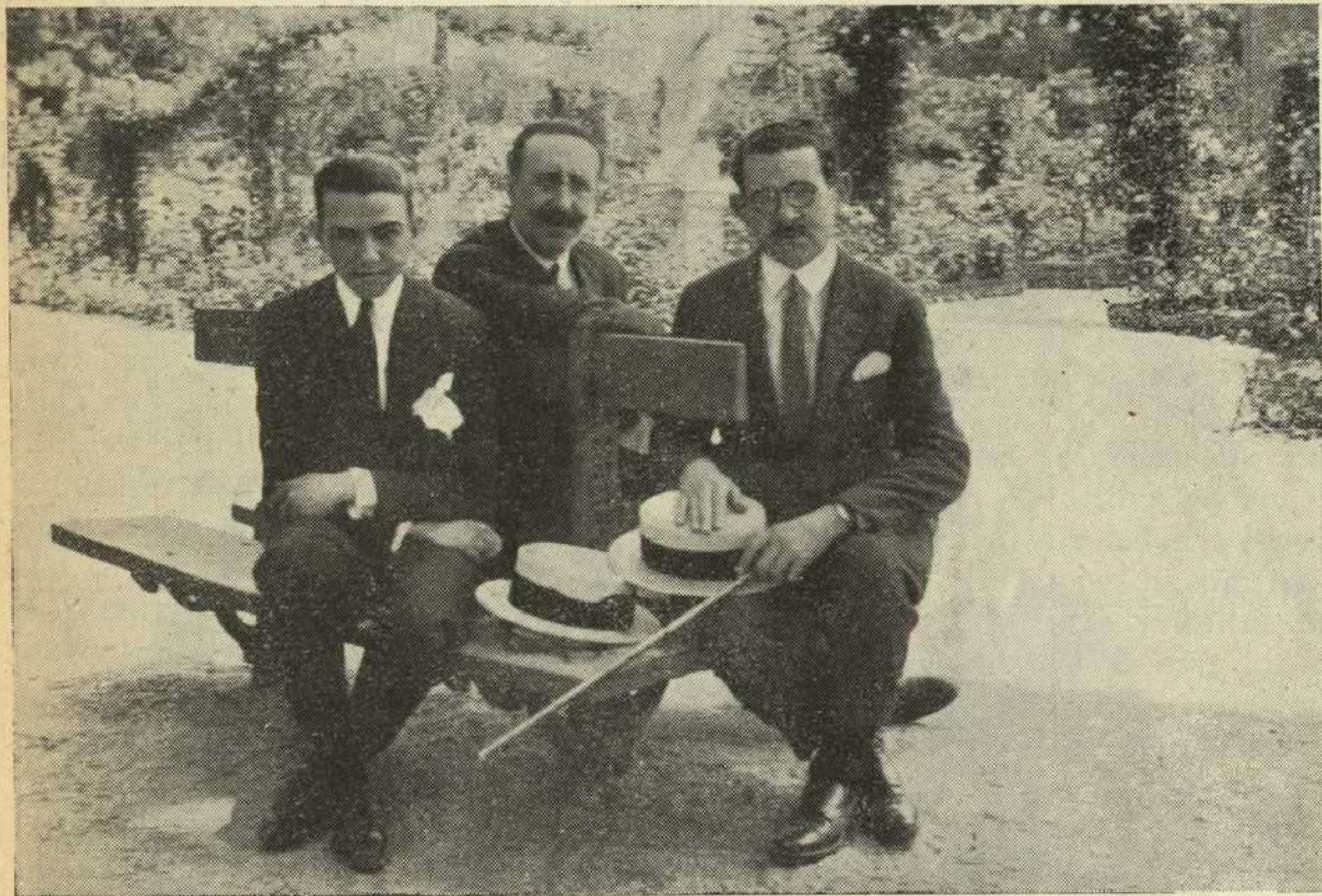
—Universalizar la ópera. Que nuestro regio coliseo esté abierto a todos los horizontes, a todas las tendencias. Y que el público, además, se acostumbre a oír ópera.

—¿A oír ópera? Explíquese, maestro.

—Sí, señor. El público madrileño ha acudido siempre a la sala del Real con un solo deliberado propósito: escuchar al *divo*. La pregunta de todo aficionado es ésta: «¿Quién canta esta noche?» No le interesa otra cosa; va, sencillamente, porque canta su artista predilecto. Y es más: a la labor del cantante como actor, tampoco le concede importancia. ¿Usted a visto a Titta Rufo?

—¿Y quién no, maestro?

—Titta Rufo era, y lo es, tan gran cantante como excelente actor; yo gustaba tanto de su arte escénico como de su voz. Una noche nos puso «Falstaff», de Verdi. «Falstaff» es una comedia maravillosa, de un fino humorismo; pero no tiene romanzas. Y Titta Rufo, a pesar de la deliciosa interpretación que dió al personaje, fracasó. El público salió defraudado; porque espera-



El maestro con sus discípulos señores Bautista y Bacarisse

tor, Fernández Shaw. La obra obtuvo el premio del Estado.

—¿Es «La Tragedia del beso» su primera ópera?

—No; la primera es «El final de Don Alvaro», letra también de Fernández Shaw. Después he dado a conocer «El Avapiés», escrito con Tomás Borrás; el arreglo operístico de «Bohemios», en el que el mismo Vives colaboró magistralmente como literato, y «Fautochines», ópera de cámara, de Borrás también el libro, que se estrenó en la Comedia, para pasar más tarde al Real.

—Gran afición la de usted hacia la ópera, ¿eh, maestro?

—Mucha, extraordinaria—asiente Conrado del Campo.— Todo cuanto gire alrededor de la ópera me atrae; y así, con igual entusiasmo soy autor, intérprete musical, oyente, crítico y no digo cantante, porque Dios no quiso concederme facultades para serlo.

—¿Tiene usted en preparación alguna obra?

—Yo siempre preparo algo; siempre estoy trabajando. No sé si bien o mal, que el juicio no ha de ser mío; pero crea usted que mi pluma podría ostentar también el mote del escudo sevillano: «No me ha dejado».

—Veamos lo que guarda usted para el remozado teatro de la plaza de Oriente.

—Pues mire—accede amable el maestro.—Comenzada, nada más que comen-

en los tiempos del medioevo. Un gran señor feudal, déspota y soberbio...

CONTINÚA EL TEMA DE
LA ÓPERA ESPAÑOLA.

—De los intentos, de los proyectos, de las aspiraciones de crear la ópera española, ¿qué me dice usted?—le pregunto al maestro.

—Ya es viejo el tema, ya—me contesta Conrado del Campo.— El advenimiento de la ópera española podrá ser un hecho, y lo será sin duda, cuando el asunto se enfoque acertadamente. Bretón lo trató con cariño, pero no supo enfocarlo; y algo parecido le ocurrió a Chapí.

—¿Cree usted que el proceso ha de ser evolutivo, y que ha de empezarse por la traducción de las obras ya conocidas?

—Sí, señor; tal es mi opinión. El público no ha podido todavía liberarse del idioma italiano, al que liga toda la consustancialidad de la ópera; y es preciso imponer poco a poco el idioma nacional, habituando a los oyentes a escuchar sus óperas favoritas en el lenguaje patrio.

—Hay quien dice—comento—que el castellano *no le va a la ópera*.

—Sí; yo también he escuchado esa patraña; pero no es más que eso: una patraña—arguye el maestro—. Y un injustificado desamor, además; que nadie debe decir eso del idioma que su madre le enseñó a balbucir.

ba ver al Titta Rufo de «Rigoletto» o de «Hernani», y allí no había nada de eso.

—¿Falta de una acertada orientación artística?—apuntamos—. ¿Algo de fetichismo también?

—No sé contestarle a usted. Pero, desde luego, es preciso, absolutamente indispensable si pretendemos llegar a una acción renovadora, que el «¿Quién canta esta noche?» se sustituya por «¿Qué ópera se canta esta noche?». Mientras esto no ocurra, no podremos clasificarnos entre los buenos degustadores de ópera.

—Hablábamos antes de que era necesario universalizarla, ¿verdad?

—Eso es.

—Abriendo el Real a más amplios panoramas.

—Y dejando paso franco al arte, para el que no deben existir aduanas.

—¿Ni siquiera la de la traducción?

—Esa, sí; en beneficio del arte y de la ópera misma. En la ópera, al fin teatro, forma y expresión dramáticas, la letra y la música constituyen un todo casi indisoluble; y el dar cada ópera en su idioma vernáculo equivaldría a una disgregación.

—Luego hay, a toda costa, por la ópera, por el arte y por patriotismo, que llegar a la versión en castellano.

—Evidente; pero a la versión bien cuidada, inteligentemente llevada a cabo. Ahí tenía la Academia de la Lengua una labor simpática; la de controlar las traducciones.

—¿Que las haría?...

—Quien se conceptuase apto para ello. ¿Acaso en España no tenemos poetas de valía? Mire usted; Eduardo Marquina creo que tiene terminada desde hace tiempo la versión de «Carmen».

—¿Cree usted, nada más?

—No lo sé positivamente; pero si no lo ha hecho, debiera intentarlo. Nuestros más esclarecidos literatos son los moralmente obligados a acudir los primeros a la liza. ¿No le parece?

—Opino lo mismo. ¿Y a usted no le parece que debiéramos dar aquí por concluso este tema? Va adquiriendo desmesuradas proporciones.

—Pues aún queda bastante por decir—responde el maestro—. Es tan complejo...

—Puede usted exponer lo no dicho en un artículo para RITMO. Le invito.

—Y yo acepto.

—¿Comprometido?

—Comprometido.

Ya lo sabes, lector, Conrado del Campo, que posee una pluma magníficamente tajada, te hablará en estas columnas de la ópera y de su nacionalización.

EL ARTE SINFÓNICO Y LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES.

—El desarrollo en España, tanto del arte sinfónico como de la música de cámara, es patente, ¿verdad?—pregunto al maestro.

—Muy acentuado, sí, señor—me contesta—. En estos últimos años ha habido un considerable aumento de afición; no siempre bien orientada, es cierto, pero el hecho es que la gente acude a los conciertos.

—Circunscribiéndonos a Madrid, ¿bastan las audiciones que se dan para satisfacer plenamente al público filarmónico?

—Seguramente, sí. No es todavía Madrid, ni por su población indígena, ni mucho menos por la flotante, una capital que pueda efectuar un mayor dinamismo artístico. A pesar del incremento de que hablábamos. Piense usted que tiene cuatro o cinco orquestas, alguna agrupación de música de cámara y dos Sociedades particulares dedicadas exclusivamente a la música.

—La labor de estas Sociedades, ¿cómo las juzga usted?

—Muy favorablemente. Tanto la actuación de la Filarmónica como de la Cultural, son dignas de encomio; ¡lástima que descuiden un poco la música española!

También este insigne compositor participa de la opinión, generalizada entre los artistas y ya reiteradas veces expuesta en estas columnas, de que a la producción patria se le otorga nada más que un relativo interés. Y los organismos atacados se justifican y acusan a su vez.

—¿Ha leído usted—le pregunto al maestro—la entrevista con la Asociación de Cultura Musical?

—Sí, la conozco—me responde Conrado del Campo—. Y veo en ella que a los compositores no se nos exime de la responsabilidad.

—¿Tiene consistencia el fundamento?

—A medias, nada más. Yo no niego que los compositores españoles estén en absoluto exentos de culpa; pero, créame usted, raro será aquel de quien se solicite una obra que no la conceda complacido. Lo que no puede ni debe ocurrir, porque ello sería bastante delicado y no muy digno, es que sea el mismo autor quien acuda a tal Sociedad o a tal Orquesta solicitando el favor de que acojan una composición suya. ¿No le parece?

—Me parece, sí, señor.

—Vaya un ejemplo—prosigue el maestro. Mis «Caprichos románticos» se han tocado mucho, luego son conocidos; están editados, magníficamente editados, es decir, algo más que «copiados en limpio»; pues no me los ha pedido ninguna de las dos Sociedades. ¿He de ir yo a ofrecérselos?

—En modo alguno—contesto, aceptando el cargo de consejero improvisado del maestro.

—No puede imputárseles a nosotros—continúa—el pecado de abandono; al menos yo, lo rechazo. Ahora, cuando usted ha llegado, trabajaba en un cuarteto en cuatro tiempos, para violín, viola y violoncello. Véalo sobre la mesa; falta sólo el último tiempo. Pues le digo de todas veras que nada más grato para mí que fuera una de las dos Sociedades ya nombradas quien lo diese a conocer.

—De modo que la producción española, sinfónica y de cámara, en cuanto a cantidad...

—Es bastante para que pudieran ocuparse de ella con más asiduidad.

—Y en cuanto a calidad...

—Magnífica, inmejorable; por su originalidad, por sus matices, por su ambiente, por su carácter...

—¿Sinceramente, maestro? ¿Sin adulación?

—Sinceramente. Y afirmo que constituye una legítima esperanza para una próxima escuela española. El avance es gigantesco; a partir de la producción de Chapí, quizá no tan refinada, pero llena de garbo y de luz, y pasando por

Pérez Casas, del cual va usted a decir que tiene un delicadísimo Cuarteto escrito en tres tiempos y nos ha sustraído el cuarto.

—¡Ah! Pues hay que obligarle a que escriba ese cuarto tiempo.

—Nos lo debe. Como nos debe Falla otro Cuarteto de cámara, para instrumentos de arco, o para arco y piano, como quiera; pero tiene que hacerlo.

—Es preciso, sí señor. Le conminamos también.

LA VANGUARDIA.
EL CONSERVATORIO.
LOS EDITORES.

—¿Qué me dice usted del movimiento vanguardista?

—Que ha encontrado repercusión en algunos jóvenes compositores, los cuales no ceden en valentía ni en la exposición de los novísimos métodos a los más audaces y más destacadamente definidos del extranjero.

—¿Sacerdotes del nuevo dogma?...

—Pueden citarse varios; pero indudablemente, los más francamente agresivos son Bacarisse, Bautista y Remacha, de indiscutible talento los tres.

—Sin embargo—me atrevo a opinar—no es religión ésta que cuente hasta ahora con muchos creyentes, ¿verdad?

—Tenga usted presente que en España está apenas iniciada—me contesta el maestro—. Y sobre todo, que carece de raigambre; son ramas dispersas, que ellas mismas procuran una vida propia. Todo movimiento de avance necesita de un precursor; así, Beethoven se nutrió de la savia de Mozart, y es posible que el mismo Wágner, sin el antecedente de Bach, no se hubiera revelado.

—Y usted, ¿cómo juzga este movimiento?

—Soy de un eclecticismo absoluto en materia artística; sólo exijo una manifestación: belleza. Hallándola, todas las tendencias estéticas me parecen igualmente admisibles. Jamás en mi cátedra del Conservatorio se me ha ocurrido torcer la orientación de un alumno; por ello tengo entre mis antiguos discípulos a dos de procedimientos tan antagónicos como Bacarisse y Guerrero.

—Pero el Conservatorio—le digo intencionadamente al maestro—está apegado a la tradición. Su profesorado...

Conrado del Campo me interrumpe y adopta una actitud de seriedad.

—El Conservatorio es una Institución que la maledicencia pública eligió como víctima propiciatoria. Y sin embargo realiza una labor altamente artística y eficaz. Entre su profesorado, apto, competente en general, pueden citarse varios nombres que, al calificarnos de ilustres no se incurre en eufemismo alguno. Y en todos hallará usted vocación, desinterés, abnegación. ¿Qué culpa tienen los profesores de moverse en un ambiente mezquino, casi hostil, no muy sobrados de protección oficial y con falta absoluta de la filantropía particular?

—No obstante, *se enseña*.

—Sí, señor; y se enseña bien. Como en otro cualquier Conservatorio extranjero. ¿Una demostración? Ivonne Canale, terminada su carrera, marchó al Conservatorio de Viena para ampliar los conocimientos adquiridos en el nuestro; y al examinarla para determinar su suficiencia, hallaron que ésta la ha-

bía logrado de un modo absoluto. Naturalmente, no pudieron hacer otra cosa que colocar a la muchacha entre los más aventajados alumnos del último año.

—Bien; tal suceso les honra a ustedes.

—No ocurrió solamente eso, sino que al año siguiente el profesor de piano de Ivonne envió una de sus hijas a nuestro Conservatorio.

—Admirable. Y dígame, maestro; ¿cuál de sus tres modalidades artísticas—profesor, intérprete, compositor—actúa en usted con mayor cariño?

—Le digo en verdad—me contesta Conrado del Campo—que todo lo que sea arte musical me atrae irresistiblemente. Soy músico y en el concepto genérico de música amo todas sus manifestaciones.

—Pero...

—Quizá dedique más horas a la composición; la propensión natural del hombre a las empresas difíciles.

—¿Lo es la composición?

—En grado sumo; y además, ingrata. Es un camino, aquí en España, lleno de obstáculos. Y menos mal que ahora la Sociedad de Autores se encarga de las obras sinfónicas, que cuando yo empecé, eran de cuenta del autor. De todos modos, cuando quiere imprimirse una obra, hay que ir generalmente a París. Los editores españoles...

—¡Por Dios, maestro!—le interrumpe—. Dejemos en paz a estos señores. Temo un complot de editores. Veo puesta a precio mi cabeza...

Conrado del Campo me tranquiliza.

—No tenga usted miedo; son excelentes personas. Tanto como deplorables comerciantes; porque planean el negocio de una manera tan mezquina, tan falta de horizontes, que el resultado no puede ser positivo ni para ellos ni para nosotros. ¿Por qué no siguen la práctica de Mr. Bossey?

—¿Qué hace ese señor?

—Mister Bossey es el Presidente de la Asociación de Editores de Londres. Y en una ocasión, hablando del problema editorial en España, me decía: «No saben hacerlo. Yo exploto a los artistas...» «¡Hombre!—le interrumpí—. «Sí, señor; exploto a los artistas, y los artistas me están agradecidos. Les exijo el tercio de los derechos de autor, pero doy a conocer sus obras hasta en Nueva Zelanda. ¿Qué preferiría usted—me preguntaba—, cobrar cien mil pesetas anuales, explotado, o tres mil sin dejarse explotar?» Y, claro, hube de reconocer que un *explotador de artistas* de esa naturaleza nos está haciendo mucha falta en España.

—¿Y el artista español admitiría esa explotación?—le arguyo al maestro—. Nuestro peculiar orgullo...

—No haga usted caso—me contesta rápido mi visitado—. A todos nos gusta mucho el dinero.

HEMOS LLEGADO
AL PUNTO FINAL.

—El Congreso Nacional de Música, por que propugna RITMO, ¿lo reputa usted interesante?

—Más todavía; lo considero necesario. Porque en él podría realizarse una gran labor artística y porque sería el fundamento de un Congreso Internacional, que bien pudiera constituir un nú-

mero del programa de actos al inaugurarse la Ciudad Universitaria.

—Valiosa es su adhesión, maestro. ¿Y dónde le clasificamos? ¿Entre los adheridos pasivos?

—No, entre los activos, formando en la vanguardia. Designenme un puesto, y a trabajar diligentemente.

Las sombras han invadido la estancia. Conrado del Campo me ofrece el último cigarrillo y enciende las luces

para mostrarme su voluminosa biblioteca. Sobre la mesa, al lado del papel pautado, la pluma parece inquirir el motivo de tan inconcebible reposo. El maestro tiene para ella una mirada acariciadora.

—No te inquietes, querida—parece decirle—que en cuanto se marche este pelmazo nos pondremos a escribir sin tregua ese cuarto tiempo...

CRESCENCIO ARAGONÉS.

El bicentenario del P. Antonio Soler

Muchos son los hombres ilustres cuyo primer centenario se celebra solemnemente; pero es bastante menor la cifra de aquellos cuyo segundo centenario no pasa inadvertido. Tal fenómeno se puede registrar por doquier, y más aún en España, sobre todo tratándose de músicos, pues nuestra historiografía no alcanzó entre nosotros la intensidad creciente que por otros países, y en muchísimos casos, el arrinconamiento o desaparición de las respectivas obras musicales produce, inevitablemente, olvidos, tanto más dolorosos cuanto más se advierte, por los textos que nuestros musicólogos contemporáneos han desenterrado de los archivos, la importancia de una escuela musical española mal conocida y digna de mejor suerte.

Hace poco, sin embargo, se ha cumplido un centenario, y el segundo, por cierto, de un excelente compositor español, quien bajo aquel aspecto tiene más suerte que otros colegas suyos. Ese músico es el padre Antonio Soler Ramos. Nació en Olot (Cataluña) el 3 de diciembre de 1729. Cuando sólo contaba seis años de edad entró en la Escolanía de Montserrat—vivero de prestigiosísimos músicos durante varios siglos—, y cultivó con sumo provecho diversas disciplinas musicales: órgano, contrapunto y armonía. Muy joven aún, pasó a Lérida para ocupar el puesto de maestro de capilla en la Catedral. A los veintitrés años de edad está ya de organista en el Monasterio de El Escorial, y transcurrido otro año, asciende a maestro de Capilla en aquella Comunidad, dedicado de lleno a tareas musicales, que comparte con las religiosas. Como ejecutante, compositor y didáctico adquiere bien pronto un prestigio creciente. Y al fallecer en las postrimerías de 1783, su nombre no es de los que se olvidarían, sino de los destinados a revivir en pleno siglo xx, con esplendor inusitado, merced a sus sonatas para clave. Porque como más sobresale, a los ojos de la actual generación ese músico catalán del setecientos, es como productor de mú-

sica para dicho instrumento, que dominaba con maestría suma. Y él figura hoy entre los más preclaros compositores de aquel siglo musical español tan deficientemente conocido y tan ligeramente juzgado.

Las Sonatas para clave de Antonio Soler deben no poco a otro gran artista que le había antecedido unos lustros: el famoso Domenico Scarlatti; con la particularidad de que éste fué llamado a la Corte de España—donde iba a permanecer largo tiempo—, el mismo año en que aquél vió la luz del día en Olot, y transcurridos no pocos años, el músico catalán fué discípulo del músico napolitano en tierras castellanas, según datos que recientemente ha recogido el compositor, pianista y divulgador tenaz de nuestras pretéritas glorias musicales, Joaquín Nin.

Pero esa influencia no es tan absoluta ni tan extranacional como pudiera suponerse al pronto, porque Scarlatti, durante su prolongada estancia en nuestro país, se había familiarizado con ciertas expresiones musicales castellanas, que incorporó a su lenguaje artístico, y, como dice Nin, Soler reintegraba en su léxico las expresiones castellanas adoptadas por aquel napolitano, y aunque a pesar de todo predominaba el italianismo en esta música de un compositor ibérico, todo el arte musical europeo sufría por entonces aquel mismo influjo en mayor o menor medida. En cuanto a la estructura, Scarlatti adoptó para sus Sonatas de clave el sistema temático con ideas secundarias, y la forma bipartita, manteniendo una tradición que ni pensó en quebrantar siquiera por amoldarse a lo que tan usual era entonces, tanto en esa clase de obras como en otras puramente instrumentales, que a la sazón traspasaban las fronteras y que después han traspasado los siglos.

El citado Nin lleva identificadas sesenta y cinco sonatas para clave del P. Soler. Veintisiete de ellas habían sido editadas en Londres, y Eitner señaló su existencia en «Quellen Lexi-

kon»); pero de esa edición sólo se conocen hoy cuatro ejemplares. El entusiasmo de Nin por las creaciones musicales apenas ha sido bien beneficioso para la cultura y el arte, pues ha tenido el gran acierto de publicar no ha mucho, en París, una selección de catorce Sonatas que hoy incluyen en sus programas excelsos pianistas, contribuyendo a difundir así, en conciertos dados por todo el orbe musical, la obra de ese artista catalán. Y además prepara la publicación de otras producciones inéditas de este mismo creador.

Porque el P. Soler no era un autor que cultivase una sola faceta. Su fecundidad y talento le permitieron mostrar, en variados aspectos, el poder de su expansiva fuerza creadora. También compuso numerosísimas obras para órgano, gran cantidad de música religiosa; algunas obras teatrales (loas, autos y comedias); abundante música instrumental, entre la cual se destaca sus quintetos para dos violines, viola, violonchelo e instrumento de teclado (órgano o clave). Y bajo alguno de estos otros aspectos era ya conocido, merced a publicaciones que habían publicado obras suyas, como «Lira sacrohispano», de Hilarión Eslava, y «El organista litúrgico» y «Antología de organistas clásicos españoles», de Pedrell. El citado Nin prepara igualmente la publicación de Conciertos para dos órganos que testimonian igualmente esa expansiva fuerza creadora de Antonio Soler.

Como didáctico se destacó igualmente este músico, no sólo dedicándose a la enseñanza, lo que nos da pie para recordar que entre sus discípulos se hallaba el infante español Don Gabriel, sino bajo el aspecto de tratadista. Da fe de esto último su «Clave de la modulación», publicada en 1762, de la cual dice J. J. Fétis que era una obra muy sabia y cuya aparición provocó polémicas ardientes en las que intervinieron distinguidos músicos españoles, porque el autor se declaró partidario de las ideas avanzadas, aunque por otra parte le atraían ciertos artificios contrapuntísticos, como los cánones enigmáticos y cangreizantes que tiempo atrás habían tenido en Cerone un propagandista entusiasta.

Tal es el artista cuyo segundo centenario ha pasado inadvertido en gran parte de la Prensa española. Y convendría divulgar mucho más su obra, que sigue inédita en su mayor parte, puesto que solamente la Biblioteca de El Escorial conserva más de cuatrocientas producciones suyas; y se ve

disminuída por extravíos o destrucciones bien dolorosas, pues consta que anualmente componía varios juegos de Sonatas para clave con destino al infante Gabriel, sin que se haya resuelto hasta hoy el enigma de su pa-

radero, suponiendo que todavía se conserven en algún lugar oculto, para proporcionar en el porvenir la alegría del descubrimiento a algún tenaz investigador.

José SUBIRA

El wagnerismo en Madrid. Los albores

En septiembre de 1859, vencida ya la tremenda crisis pasional que cristalizó en esa obra de arte que se titula «Tristán e Iseo», llegó Ricardo Wágner a París, con el deseo de dar a conocer sus obras. A fuerza de constancia y luchando con mil dificultades, consiguió, por fin, organizar los famosos conciertos que se celebraron en la Sala Ventadour (teatro Italiano) los días 25 de enero y 1 y 8 de febrero de 1860, y que causaron enorme sensación en el mundo musical parisiense. Con este motivo publicó Berlioz en el *Journal des Debats* un célebre artículo en el que analizó las obras interpretadas y definió a su modo la nueva escuela calificándola de *música del porvenir*. Esta frase, que había sido inventada por el Dr. Bischoff, Profesor de Colonia, antiwagnerista furibundo e incondicional admirador de Rossini, fué bien pronto repetida por todo el mundo filarmónico, para desesperación de los jóvenes wagnerianos. El mismo Wágner no pudo disimular la contrariedad, no exenta de amargura, que le producía semejante calificativo, y contestó al artículo de Berlioz con otro, publicado también en el *Journal des Debats*, en el que procuraba desvirtuar las afirmaciones del maestro francés y contrarrestar su influencia.

Al año siguiente, aún sin haberse apagado del todo el rumor de las discusiones provocadas por los conciertos de la Sala de los Italianos, surgió un nuevo acontecimiento. El 13 de marzo de 1861 fracasaba «Tannhäuser» en la Opera de París; y fracasaba ruidosamente entre protestas y silbidos. Los miembros del Jockey-Club, disgustados por no poder contemplar las piruetas de las bailarinas, precisamente en el segundo acto de la ópera, que era el momento en que llegaban al teatro, los músicos enemigos de Wágner con Meyerbeer al frente, y los endiosados críticos de los grandes periódicos, fomentando la rutina y la pereza espiritual de gran parte del público, fueron la causa de la caída de la obra, no obstante el buen deseo de Napoleón III y el apoyo de algunos artistas y literatos, entre ellos Teófilo Gautier, paladín de todas las

buenas ideas, que en 1861 rompía lanzas por «Tannhäuser», como en 1830 luciendo su melena y su famoso chaleco rojo, había luchado bravamente en las peripecias derivadas del estreno de «Hernani», de Víctor Hugo.

Es imposible que los conciertos de Wágner y el fracaso de «Tannhäuser» dejaran de reflejarse en la Prensa periódica madrileña. Los diarios más importantes, como, por ejemplo, *La Epoca*, tenían en París corresponsales que remitían muy a menudo crónicas de los principales acontecimientos de la capital francesa. Los que no estaban en este caso se inspiraban en las Revistas y periódicos del país vecino para componer algunas de sus noticias. Por eso se encuentran, aunque no con la frecuencia deseada, entre la balumba de artículos y comentarios políticos a que dedicaban la casi totalidad de sus columnas, ciertos informes aprovechables para formar juicio de la vida artística de entonces.

Por lo que dejo consignado entiendo que el nombre de Wágner, como tantas otras cosas, vino a España a través de París y debió sonar por primera vez en la Prensa de Madrid, hacia los años 1860 ó 1861. En la primavera de 1863 y en el anuncio de unas sesiones que se proponía dar la Sociedad Española de Concursos, figura entre las obras prometidas al público la «Marcha de Tannhäuser», que pertenece «a lo que algunos críticos han llamado música del porvenir» según el mismo anuncio indica. Por desgracia, estos conciertos no se celebraron. La Sociedad, apenas iniciada, se desmoronó, y todo quedó en proyecto. En 1864 el proyecto tuvo realización, y a la Sociedad Artístico-musical de Socorros Mutuos le cupo la honra de tocar, bajo la dirección de D. Jesús de Monasterio, el primer fragmento wagneriano que se oyó en Madrid: la «marcha y coro de Tannhäuser». La audición se verificó el día 13 de marzo de 1864, en el tercer concierto de los cuatro celebrados por la citada Sociedad en el Salón del Conservatorio, y del resultado da cuenta *La Epoca* en la gacetilla que copio a continuación:

José SUBIRA

La marcha de la ópera de Ricardo Wágner, *Tannhauser*, que tanto ha dado que hablar y escribir en el mundo filarmónico europeo, era una verdadera novedad, pues por primera vez se oía en Madrid, con coros y orquesta, una pieza de esa música que sus enemigos han calificado de música del porvenir. El éxito, sin embargo, no pudo ser más satisfactorio y el público entusiasmado por el grandioso efecto de esta pieza, la hizo repetir.

La marcha y coro de «Tannhäuser» se ejecutó varias veces en el verano de 1865, bajo la dirección de Gaztambide, en los conciertos de los Campos Elíseos.

Antes de terminar estas notas quiero recoger, aunque sea brevemente, algunas otras gacetillas wagnerianas que aparecen en los periódicos de aquel tiempo (entre 1863 y 1866). Las hay de todas clases: una anuncia el éxito de «Tristán» en Munich, en la noche del 10 de junio de 1865 «a pesar de las prevenciones que existían contra el estilo de este excéntrico compositor»; otra se hace eco de la terminación del poema de «Los Maestros cantores»; en otra, un poco fantástica, se da cuenta de los propósitos del rey Luis II de Baviera de crear la Orden de Lohengrin, cuyo gran maestro sería Ricardo Wágner; finalmente, otra, muy curiosa, inspirada sin duda en la noticia de la publicación del poema de «El Anillo del Nibelungo», o compuesta delante de algún estudio sobre esta obra, dice así:

El famoso compositor alemán Ricardo Wágner, el de la música del porvenir, acaba de escribir una nueva ópera o *Bhunenfestpiel*, como él la llama, esto es, fiesta o solemnidad escénica, cuya representación habría de durar tres noches y una tarde. El libreto, obra del mismo compositor y tan original, según dicen, como la misma música, forma un tomo de 499 páginas. Para formarse una idea de lo ruidoso de la composición, bastará decir que hay una escena entera en que todo se canta y se hace con acompañamiento del acompasado martilleo con que algunos de los actores están forjando una espada, y que esta escena dura nada menos que tres cuartos de hora.

Esta gacetilla, por sus inexactitudes y exageraciones, se parece a las noticias que sobre la España de pandereta dan algunos periódicos extranjeros. El redactor anónimo que la compuso, veía sin duda en la escena de la forja que termina el primer acto de *Sigfredo*, a que claramente se alude, una nueva edición, corregida y aumentada de la «zingarella» de *El Trovador*.

LUIS SOBREDO

Abril de 1930.

Comentarios a unas conferencias

En la Sala Aeolian, y organizadas por la Casa The Aeolian Company, S. A. E., con frecuencia tienen lugar interesantísimas audiciones y conferencias a las que acude un público culto y distinguido.

El maestro Ribera, competente músico, experto Director de orquesta y, sobre todo, muy enterado del ideal wagneriano por haberlo vivido en su ambiente, nos ha hecho pasar momentos de profunda comprensión wagneriana en las dos sesiones que sobre la Tetralogía ha dado en la mencionada Sala.

No nos inspira este artículo el éxito que como conferenciante del wagnerismo ha obtenido el Sr. Ribera, cuya actividad conocen cuantos siguen de cerca el movimiento musical contemporáneo. Hay otro motivo más impersonal, más atrayente, y es que existe en nosotros el convencimiento de que esta clase de conferencias son muy convenientes para desarrollar el sentimiento artístico y preparar el cerebro para escuchar aquellas obras que necesitan más de la atención intelectual que de la atención recreativa del oído.

Creemos que en muchos casos no debe irse a los conciertos para sentir el placer de la estética, sino a comprender las palpaciones de la vida del compositor que por la transmisión del sonido nos revela su dinamismo sensitivo en la lucha, en el sufrimiento, en la alegría, en el dolor, en los desengaños, en el amor.

Obras como las de Schumann, muchas como las de Beethoven, Debussy, Schoenberg y aun algunas de nuestros maestros: Albéniz y Granados, por no citar más que estos compositores, necesitan de preparación y de estudio para poder gozarnos en la comprensión del compositor.

No se trata, no, de que unas explicaciones, superficiales en muchos casos, intenten convencernos de lo que el autor quiere decir en cada nota, en cada frase o fragmento, sino de conocer el ambiente, las causas y aun el estado psicológico del maestro en el período de la vida en que se incubaron los temas de la obra.

En los compositores existen muchos, casi todos, que sus obras son simple-

mente dibujos sonoros en que la estética es perfecta por sus líneas melódicas y por sus formas musicales, pero hay también músicos que no escriben oyendo las vibraciones del sonido, sino que escriben oyendo los gritos de sus sentimientos filosóficos o los aleteos de sus pasiones y desvelos, y estos compositores no se podrán jamás comprender siguiendo simplemente la línea melódica que en muchos pasajes no existe en las partes extremas de la armonía, sino en el todo.

En general en arte no debe decirse «me gusta», sino exclamar: «lo comprendo». Para decir lo primero basta con que la vista o el oído gocen; para decir lo segundo, es preciso la adhesión del cerebro.

Muchos conciertos se celebran al año en España. A ninguno ha precedido, que sepamos, un estudio, ni siquiera temático. Cecilio Roda, el musicógrafo ilustre, fué el único que comprendió la importancia de la adhesión del cerebro al oído en las sesiones musicales y dejó escritos casi todos los análisis de los cuartetos de más celebridad.

Estos análisis los usa aún la Sociedad Filarmónica de Madrid y algunas de provincias, y mucho bien han hecho a los socios de estas Sociedades. Pero se precisa algo más, y este algo más sería el que las Sociedades de conciertos, los Conservatorios y las escuelas particulares organizaran conferencias a cargo de nuestros musicólogos más eminentes, en las que se estudiaran los compositores y las tendencias estéticas que ellos representan.

El resultado de una audición es el producto sensitivo que emana de la unión entre el concertista (intérprete) y el público (oyente). ¡Cuántas veces un artista pierde el contacto con el compositor interpretado por haber perdido antes el del público que le escucha! Y esta falta de contacto predomina en aquellos momentos en que el público no comprende la obra interpretada por no tener la menor noción de la idea del compositor.

Obra meritísima es la de Antonio Ribera, que convendrá tenga entusiastas imitadores. Salazar, Subirá, Turina y algún otro tienen cualidades extraordinarias para realizar esta labor y a las dos Sociedades existentes la Asociación de Cultura Musical y Sociedad Filarmónica les sobran medios para poder realizar una campaña de educación musical en el sentido que queda expuesto en estas líneas.

F. RODRÍGUEZ DEL RIO

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

Todo en este mundo es música

PRÓLOGO - PREGÓN

(CONTINUACIÓN)

Pues bien ; esto, que le parecía raro a tan sensitivo artista, demostraba la inconsistencia y debilidad del arte musical, toda vez que la infinita melancolía que, según se asegura, atesoran los «Nocturnos» de Chopín, y *más si cantan en modo menor*, no tuvo fuerza bastante para contrarrestar la pequeña y sutil sonrisa de un agradable joven desconocido.

Otro sucedido tan elocuente o más que el anterior, y que le sirve de refuerzo :

Sitio : Salón aristocrático reluciente de luz y rebosante de personalidades. Se trata de una fiesta diplomática a la que han acudido la flor y nata (con fiambres y dulces) de la intelectualidad, en representación total de la actividad espiritual de las naciones más poderosas.

Ante rumores constantes, parecidos al de cascada lejana de imponente salto, ejecuta un joven pianista-compositor una obra suya. Al terminar, sueña otra clase de rumor parecido a blando batir de alas. No alarmarse ; es el tibio aplauso enguantado promovido por las personas más cercanas al aislado pianista-compositor, mientras el resto de los presentes (no puedo llamarle auditorio porque no escuchaba), seguía imitando la cascada lejana.

El dueño y señor de la señorial mansión, obligado, por ser el señor y dueño, se acerca al artista y dice sonriente :

—Muy bien, muy bien. Tiene usted mucha ejecución. Eso que ha tocado ¿qué es?

—Esto es una composición mía.

—¡ Ah... ! Preciosa, preciosa. ¿Y cómo se llama?

—Se titula «Penitas».

—¡ Hombre, «Penitas», y a mí que me había parecido alegre ! ¡ Qué gracioso !

El pianista sonrío ante la gracia del prócer, y defiende el título objetando :

—Sí, muy triste no es ; por eso le he puesto, modestamente, el diminutivo «Penitas».

—Bravo, joven. Y usted ¿en qué se ocupa?

—En tocar el piano y componer música.

—Pero ¿no es usted algo, no tiene usted carrera?

—¡ Ah ! No, señor ; no me queda tiempo para estudiar otra cosa.

—¡ Qué lastima ! A su edad y sin carrera.

No cabe mayor demostración de la

poquísima importancia de la música cuando todo un señor embajador, como era aquél, sintió tan honda conmiseración por el joven que sólo aprendía y cultivaba la música.

Como última muestra convincente y elocuente, demostrativa de la superficialidad del llamado divino lenguaje, recordemos el nombre que se les da a los profesores que constituyen grupo de instrumentistas.

—¿Quién es Fulano?

—Violín del teatro de la Zarzuela.

—¿Y Mengano, qué es?

—Trompa de Eslava.

—Y Perengano?

—Contrabajo del Centro.

—¡ Ah ! ¿Pero existen contrabajos agudos y graves?

—Quiero decir que toca en el Centro.

—Ya ; que no puede tocar en los extremos.

—Que to-ca en el te-a-tro del Centro.

En suma, que la profesión es de tan poca categoría que las personas dejan de serlo para convertirse en aparatos sonoros.

Es seguro que por lo deleznable e indigente de la naturaleza de la música, la juventud presente, de intelectualidad mucho más potente y profunda que la nuestra, ha decretado su deshumanización, igualándola a las demás Artes Bellas, todas despojadas por los vanguardistas del contacto con el ser humano. A la música se la ha asignado la misión de imitar los ruidos de la naturaleza. No pasa de la categoría de un arte decorativo, y sería de mal tono (musical) exteriorizar sentimientos como el amor, la alegría, la tristeza u otro estado interno de nuestro espíritu que a nadie interesa ni nadie siente. La humanidad ha llegado ya al estado *casi perfecto* de conocimiento, y ya no sentimos anhelos, deseos ni esperanzas. Todo se realiza a medida de nuestras necesidades ; la vida es cómoda porque poseemos aun antes de desear. La hora presente es la de la rapidez, y el mundo entero lo tenemos dentro de casa. No existen ni distancias ni ausencias, y la palabra *privación* será, dentro de poco, prehistórica. Ante este hecho incontrovertible ¿qué les queda que hacer a las Bellas Artes ? ¿Qué vacío tienen ya que llenar ? Sin deseos ni desengaños no hay alegrías ni tristezas ; sin éstas no hay romanticismo ; sin éste, no hay, no puede haber fantasía ni ficción, y

sin éstas, no existe el Arte Bello. Demostrada su inutilidad presente, y para contestar a los melómanos que aun existen cuando se preguntan aterrados por qué muere el amor de sus amores, me permito razonarles que cuando la humanidad (niño grande) llega a conocer sus juguetes (ficciones artísticas) los destruye.

Ja, ja, ja, ja... ríanse ustedes y no teman que me haya puesto serio, faltando a mi palabra dada. Todo lo dicho es broma, y todo el resto de este libro no hace más que descubrir tramoyas de la máquina externa e interna de la profesión.

Pasen, señores, pasen adelante.

JOSÉ MARÍA GUERVOS.

NUESTRA PORTADA

CONRADO DEL CAMPO

Impetuoso y vehemente, como su música, de un exagerado ultra-romanticismo, de un cromatismo avasallador y sin freno, Conrado del Campo, enamorado del Cuarteto de arco y de la gran orquesta, sus predilectos medios de expresión, es un jalón del actual florecimiento de nuestro gran arte musical.

La obra de Conrado del Campo es copiosísima, sobresaliendo de entre sus siete cuartetos el titulado «Caprichos románticos», inspirado en las «Rimas», de Bécquer.

Sus óperas más importantes son : «La tragedia del beso», «Fantochines», «El final de Don Alvaro» y «El Avapiés», estrenadas con éxito en el Teatro Real e inspiradas en asuntos románticos y caballerescos, excepto «El Avapiés», de carácter goyesco.

Un aspecto interesante de este eminente músico es el de Profesor. Dedicado a la enseñanza desde hace años, ha sabido hacer compatibles las más severas disciplinas técnicas con una amplia libertad e inclinaciones estéticas hacia las nuevas formas de composición contemporáneas, hacia el nuevo estilo.

Se ha clasificado a Conrado del Campo por el exaltado romanticismo de que está impregnada su obra, como un wagneriano y straussiano, y así es, en efecto, aunque no haya desdeñado el folklore de su país. Reveladoras de su inclinación hacia el arte popular, son una muestra interesante sus obras sinfónicas «Galicia» y «Granada».

Trabajador infatigable, de una voluntad férrea, es Del Campo un compositor cultísimo y un escritor brillante y ameno. RITMO tiene una verdadera satisfacción en dedicar su primera página a una de nuestras capacidades musicales de mayor prestigio.

INFORMACION MUSICAL

E S P A Ñ A

MADRID

Alma Moodie en la S. F.

Dos interesantes recitales de violín ha ofrecido esta eminente violinista australiana a los socios de la Sociedad Filarmónica, en los que ha interpretado, de una manera soberana, sonatas de Bach, Haendel, Beethoven, Veracini, más la danza de la «Vida Breve», de Falla y el célebre Zapateado, de Sarasate.

La calidad y pureza de sonido y arco varonil, y encima de estas cualidades un sentido perfecto de la interpretación, ha producido en el selecto auditorio de la Filarmónica un entusiasmo justificado, que se manifestó en aplausos calurosos para la colosal artista.

Enrique Aroca acompañó a la insigne violinista Alma Moodie con su habitual maestría.

El Trío Húngaro y la Sociedad de Instrumentos antiguos.

En la misma Sociedad se han verificado dos interesantes conciertos a cargo del «Trío Húngaro», de reputación mundial, y otro celebrado por la Sociedad de Instrumentos antiguos, Sociedad fundada por Henri Casadesus, que interpretó un programa integrado por obras inéditas, muy curiosas, por los instrumentos genuinos, propios para que fueron escritas, tales como el quinton, viola de gamba, viola de amor y clave. El éxito de esta Agrupación fué excelente, como igualmente el que obtuvo el «Trío Húngaro» en las artísticas versiones de tríos de Mozart, Brahms, Schubert, Beethoven y Schumann.

Ateneo.

El Cuarteto «Español», el Quinteto de Unión Radio y el Cuarteto «Rafael», han celebrado sesiones muy interesantes en el Ateneo de Madrid, en cuyas sesiones han interpretado obras de cámara de autores clásicos y modernos. En los programas figuraban algunas obras de autores españoles, como homenaje a nuestros compositores más distinguidos.

Las tres Agrupaciones de Cámara fueron aplaudidas calurosamente.

Círculo de Bellas Artes.

Los conciertos semanales que vienen celebrándose en el Círculo de Bellas Artes, organizados por nuestro insigne amigo y colaborador, el maestro Guervós, culminaron, por la calidad y el éxito, en uno lleno de interés artístico, en el que tomó parte la gran medio soprano María Valverde, tan conocida en los medios musicales, que interpretó, con un arte sin igual, varios fragmentos de óperas conocidas y algunos de los preciosos poemas líricos «Rimas de Bécquer», del maestro Guervós, que dijo la notabilísima artista con emoción y arte. Del agrado con que fueron oídas las «Rimas» de Guervós—obras serias, de arte elevado, dignas de ser conocidas por los artistas españoles que se dedican al canto—, lo atestiguan los entusiastas aplausos de que fueron objeto la intérprete y su afortunado autor, que en obsequio a su discípula, la señorita Valverde, acompañó al piano con el prestigio por todos reconocido.

Fomento de las Artes.

La excelente artista Carmen López Peña, profesora del Fomento de las Artes, organizó un festival lírico, que se celebró el 26 del pasado en este Centro. En el programa figuraban algunas tonadillas de la distinguida compositora madrileña, muy características y bellas y otras obras de Arriaga, Wágner, Vives, Beethoven, Sánchez Tirado, Misson, Alonso, interpretadas por alumnos del referido Centro, siendo muy aplaudidos.

Antes del concierto, Carmen López Peña leyó una interesante charla sobre el sugestivo tema: «Cómo se debe cantar y cómo se debe oír», que fué premiada con grandes aplausos.

Orquesta Ibérica.

Esta notable Agrupación, cada día más apreciada por el público madrileño, ha dado un concierto que ha constituido un nuevo triunfo para su director, el preclaro maestro Germán Lago y para los artistas que la integran.

Las obras—en su mayoría de autores españoles—interpretadas en este concierto, se aplaudieron mucho.

Sáinz de la Maza.

Otro concierto, otro éxito. El ya eminente guitarrista Sáinz de la Maza es un valor positivo de la guitarra, que toca con depurado estilo. Transcriptor admirable, sus arreglos son fiel expresión del original que en la guitarra adquieren nueva vida.

Las versiones de las obras de Albéniz, Granados y otros autores nacionales, así como las de los clásicos, constituyen en manos de Sáinz de la Maza verdaderos aciertos artísticos.

CADIZ

Por vez primera nos ha visitado Alejandro Uninsky, pianista ruso, bastante joven, que ha sido recibido con especial simpatía.

El programa interpretado lo dividimos en dos grupos: uno que llamaremos de fuerza y el otro que bien puede decirse de «segundas partes».

Sólo con el número de presentación dióse a conocer como pianista de mucha energía, virilidad, justeza e intención. «Preludio y fuga en re mayor», de Bach-Busoni, que ejecutó extraordinariamente bien, muy seguro en sus duros y difíciles «staccatos», en sus complicadas voces, justamente ritmadas y destacadas.

En este aspecto de seriedad, mecanismo y dicción, le sigue «Capricho en mi mayor», de Scarlatti; una «Fantasía», de Chopin; «Balada en sol menor»; dos «Mazurcas»—muy bien dichas—dos «Estudios», y «Preludio en sol menor», de Rachmaninoff.

Vemos con agrado la inclusión de «Estudios» en los programas, pues no faltará quien reciba una impresión tan perfecta, de la que tan distante está de sus facultades. No hay que olvidar que alumnos hay en número extraordinario gateando por el teclado, en los manoseadísimos estudios de Chopin. Para estos oyentes esas interpretaciones producen justificado asombro.

Hemos de consignar que Uninsky demuestra una marcada preocupación en la ejecución de todo su programa. En todos sus números se observa un gran pianista de condiciones titánicas que se destacan aún más por su juvenil aspecto.

Separadamente agrupamos «Córdoba», de Albéniz; «El Vito», de Infante, y «Rapsodia Española», de Liszt. Aplaudimos su interpretación, espe-

cialmente en la «Rapsodia», donde tantas energías consume para ese género repleto de exagerado mecanismo e insubstancialidad.

Satisfecho de la acogida que le hemos dispensado, y cortésmente, nos obsequió con un «Vals», de Chopin y la «Danza del Amor Brujo», de Falla.

Recordamos sin duda alguna las interpretaciones que de esta «Danza» nos ha dado Cubiles y Rubinstein. Sería osado discutir la capacidad de estos tres pianistas, y no obstante en cada uno, hemos recogido una versión distinta. Nos guardamos muy mucho el destacar al más afortunado, reservando este privilegio para los críticos.

* * *

Capítulo aparte dedicamos a la hora en que vienen celebrándose las sesiones de la Cultura Musical.

Mientras un numeroso grupo de socios asiste a las reuniones de las seis de la tarde, nos consta la satisfacción que les produciría si éstas fuesen a las diez de la noche.

Al principio de establecerse esta Asociación había más complacencia, pues únicamente eran de tarde las sesiones, cuando en el teatro a celebrar había Compañía actuando; pero ahora, sin existir esta causa se vienen dando todas las reuniones por la tarde.

Con todo respeto solicitamos de la Junta directiva disponga la celebración de los conciertos por la noche, ya que es deseo de un crecido grupo de asociados y hasta de posibles elementos que en consecuencia engrosarían rápidamente la Asociación.

* * *

Consideramos justa la campaña que toda la Prensa gaditana viene realizando en defensa de la existencia oficial del Conservatorio de Música y Declamación, y por ello sinceramente nos adherimos, deseando que el resultado de estas gestiones sean de satisfacción para los gaditanos.—*Corresponsal*.

SAN SEBASTIAN

Con mucho público dió el Orfeón Donostiarra un concierto en el teatro del Príncipe el 24 de abril. Dirigido por el maestro Sorozabal, obtuvo un éxito indiscutible, y así lo entendió el público, que ovacionó sin reservas.

* * *

El guitarrista Sáinz de la Maza dió en el mismo Teatro su anunciado concierto, al que no acudió el público que se esperaba, entre otras razones, por el temporal reinante, verdaderamente infernal. Sin embargo, los que acudieron reconocieron hallarse frente a

un gran artista, al que ovacionaron sin cesar.—*Corresponsal*.

* * *

Con igual éxito que los dos anteriores, la Orquesta Sinfónica de San Sebastián, bajo la dirección del maestro Larrocha, dió en el teatro del Príncipe de la capital de Guipúzcoa, el tercero y último de los conciertos organizados por dicha Agrupación orquestal. Orquesta y Director fueron ovacionados.

* * *

Organizado por la Música de Cámara de San Sebastián, y en uno de los salones del Hotel María Cristina, tuvo lugar el concierto, en el que tomaba parte el violinista Zino Francescatti, obteniendo un éxito rotundo. Con su maestría habitual fué acompañado al piano por el conocido Cotarelo.

* * *

En el mismo local, y también organizado por la Musica di Camera, se celebró el concierto, a cargo de Rubinstein. No hace falta decir que el éxito fué clamoroso y el célebre pianista fué ovacionadísimo.

* * *

En los salones del Ateneo Guipuzcoano han tenido lugar dos conciertos: uno por el violinista José Antonio Huarte, acompañado al piano por el pianista local Bertrán Pagola, y otro, por el «cellista» «amateur» Peyrona, acompañado al piano por el señor Montes. Todos alcanzaron gran éxito.—*Aguirreche*.

PALENCIA

El día 26 del pasado marzo tuvo lugar en esta Sociedad Filarmónica un

EXTRANJERO

ALEMANIA

Cósima Wágner.

Hace cuarenta años, en un concierto de la Filarmónica, preguntóme un médico español que quién era el tan cacareado director Bülow.

—El primer marido de la mujer de Wágner, dije.

Quedóse el hombre patidifuso, como si le hubiera propuesto un problema algebraico.

Hoy ya casi nadie recuerda a aquel genial músico, célebre antaño en todo el mundo, no sólo por su arte, sino por su acerada lengua.

Tal matrimonio es un lujo—dijo el papá Liszt—, quien en sus últimos días quedó a un lado, prefiriendo su hija la organización de las funciones de Bayreuth.

Si éstas continuaron después de la

concierto a cargo de la Coral Filarmónica Palentina, que dirige D. Antonio Guzmán de Ricis.

Este concierto tenía para la Coral máxima importancia, pues es sabido que en las Sociedades Filarmónicas no actúan más que artistas o Agrupaciones de reconocidos méritos. No obstante, su actuación fué una gratísima sorpresa, demostrando los excelentes progresos realizados que el público subrayó con continuas ovaciones, haciendo repetir muchas obras y teniendo que interpretar otras fuera de programa ante la insistencia de los aplausos. Todas las obras fueron magníficamente interpretadas, abundando en riqueza de matices, con gran equilibrio y empaste en las distintas cuerdas. Gustaron extraordinariamente las nuevas composiciones del maestro Guzmán que se daban a conocer por vez primera, sobresaliendo la titulada «El cura de Perales».

La audición ha servido para consagrar definitivamente a la Coral Filarmónica, colocándose en la vanguardia de las Corales de Castilla, debiendo señalar especialmente el éxito logrado por su Director como armonizador de canciones populares castellanas, de las cuales estaba en su mayor parte integrado el programa. Figuraban también obras de Rimsky-Korsakoff, Schubert, Guridi y F. Alfonso.

Tenemos entendido que a principios de mayo piensan celebrar un concierto en León y otro en Oviedo, donde darán a conocer las magníficas canciones castellanas de Guzmán Ricis, que con tanto acierto y entusiasmo interpreta la Coral Palentina.

C. B.

muerte de Wágner debióse indudablemente a su espíritu enérgico, aunque un tanto dominante.

Como dije, en alemán, en una crítica bayreuthiana, rodeábale una camarilla que hizo fueran a aquella Meca artistas que debieran haberse cortado la coleta hacía mucho tiempo, verbigracia; Van Dyck, imposible en «Parsifal», con su barriga y sus moletes.

Cósima pertenecía ya a la historia. A nadie recibía, y negábase a ampliar el círculo de sus numerosos admiradores fieles.

Era ya una figura de otra época semilegendaria. Su historia es una verdadera novela.

«La princesa de Bayreuth» perteneció a una dinastía que resistió la guerra mejor que otras seculares...

Varias veces he pensado en el origen del nombre Cósima. Pongo en cuarentena la explicación que ella misma dió a Davidsohm, el cual no iba descaminado al fijarse en el nombre de Cosme. En efecto, es imposible que venga de Como, del lago llamado así. La sílaba *si* no puede resultar por generación espontánea.

A fines de 1928 se publicó un hermoso libro titulado *Cósima Wágner*, por Du Moulin Eckart, verdadero monumento literario, del cual hablé en *El Nervión*, de Bilbao, y volveré a hablar aquí. Un volumen en octavo mayor, de nada menos que 1.092 páginas, letra menuda y con 21 ilustraciones. En el mismo diario, fundado por mi amigo *Argos* (Sabino Goicoechea), publiqué una necrología de la gran mujer, a cuyo hijo conocí en 1899.

Nauhelm.

La música tiene mucha culpa de que haya venido a tomar baños a este célebre punto. Dicen que viene uno acá vivo y vuelve a casa cadáver. No es malo el chiste. Estas aguas son eficaces, aunque peligrosas. Pero estoy en las buenas manos del Dr. Fischer, quien me prohíbe, como el médico berlinés, que oiga música.

La verdadera temporada empieza en mayo, mes en que comienzo el curso veraniego y por excepción.

Voy a locales donde no hay música, que tengo que evitar lo más posible.

Aburridísimo es andar como en una noria, «sin hacer nada». Lo único que leo es el «Von» y un libro sobre Cáruso.

El correo es interesante, de varios países. El Rdo. P. Atilano Sanz, de Salamanca, dice: «Hé tenido el placer de verle a usted en RITMO. ¡Vaya, amiguito! «Genio y figura hasta la sepultura». Le digo esto porque está usted con la chistera ladeada y con una cara de guasón...»

(Siempre lo fué don García.)

«¡Claro! En consonancia con el motivo de una crónica, de la cual deduzco que por esas tierras sientan muy bien nuestros cuentos e invenciones, como ese del molinero y corregidor, de antiguo abolengo en nuestras letras. Creo sería asunto agradable para un artículo literario la historia del cuento y su persistencia en nuestras letras.»

Mi sobrino Pepe Bilbao no puede hallar RITMO en Madrid. ¡¡Y lo hay en Salamanca!!

Por ahora, en la pretenciosa y horrible «Sala de Conciertos» toca una

orquesta liliputiense. Director, el concertino Willy Nane.

Violinistas cafetinos
mayan como los mislinos.

Este no. Ejecuta con limpieza, aunque secamente. Sólo suelo ir al final, que es un zurriburri operístico o una tanda de valeses. Tendré compuestos una docena. Algunos fueron interpretados en el *Café del Siglo* por Cleto Zabala y Ameto. Los oía yo desde la minoba, en la misma casa, Mayor, número 18 y 20. Sólo está publicada una, *Celes*, dedicada a mi esposa. En Eslava dirigía el padre de Villa una mazurca mía, cuyo ritmo acompañaba el público discretamente con los pies, como diciendo:

Las piernas se mueven
y quieren bailar.

Dará un concierto, que no debo oír (agarrarse, que hay consonantes), Szentgyörgyi (¡San Jorge bendito!), el moderno Paganini. Será Cobranini, pues Paganinis somos los bañistas todos.

Hace veinte años, en Wiesbaden, tenía que dejar de oír magníficos conciertos. Un suplicio de Tántalo. Pero me curé. Lo cual no ocurre aquí, adonde volveré después de Bayreuth... si el galeno no me obliga a vender los billetes. Sería atroz. ¡Un bayreuthiano legítimo!

Tengo escrito la mar sobre nuestra Meca, en alemán y castellano, habiendo sido traducidas las crónicas a varios idiomas, v. gr.: el ruso.

Iría a oír, mañana, a ese joven consonantista, para escuchar el *Zapateado* y la *Romanza Andaluza* del inolvidable amigo Sarasate, acerca de quien publiqué una necrología, en alemán y castellano, que no apareció en el libro consagrado a él. Yo me sé por qué motivo. Cuidéme muy bien de escribir sobre él una línea, hacer propaganda y resocavar su traducción. La pasta era verde; ahora tiene el color de las chisteras arrinconadas.

Lo que ganaba con el tratamiento hidroterápico lo perdía con el pianístico del Liszt mocete de la casa. Nos arrimaba unas chopinerías, que eran *chupinerías*. Al cabo tuve que ponerme serio. El nene ignora que regalo billetes de conciertos de piano, por

Centro de suscripción, anuncios
y venta de esta Revista, en la
Librería de FERNANDO FE.
PUERTA DEL SOL, 13

estar de ellos hasta la coronilla. Una plaga. De un libro mío alemán:

—¡En qué se distingue un músico de un musicante?

—Al primero se le paga para que toque; al segundo, para que cese.—
P. de Mugica.

BELGICA

Amberes.

Fragmento de una carta:

... ..
Mi estancia en esta ciudad coincidió con la inauguración de la Exposición Internacional y de Arte flamenco. Asistí a ella y no quiero dejar de comunicarle la impresión que me produjo una cantata compuesta expresamente para ese acto por Mr. Louis de Vocht, que goza en Amberes de gran reputación como compositor y director de orquesta, sobre un texto flamenco de Mr. Willem Gisseis. Se titula «Volkenhulde», o, lo que es lo mismo, «Hemenaje de las Naciones», y está escrita para gran orquesta, coro mixto (hombres y mujeres, sin solistas) y coro de niños.

Mr. De Vocht ha realizado en su obra una síntesis de la historia de Bélgica. Es un evocación de las glorias de este hermoso país. Y el coro de hombres entonando un canto de libertad, los intermedios sinfónicos distribuidos sabiamente entre las diversas intervenciones corales, el resonar de las trompetas anunciando un simbólico cortejo de las naciones del mundo que se acercan a Amberes, y las aclamaciones con que son recibidas por el pueblo, representado por las voces de mujeres y hombres a las que responden en cada frase las voces de los niños, forman un conjunto de extraordinaria belleza. La ejecución, impecable, fué premiada con grandes ovaciones. Oyendo esta cantata, recordé y comprendí las frases entusiastas que el malogrado Rafael Mitjana dedicó al arte insuperable de otro músico belga: Pablo Gilson.

Si en Amberes he tenido la fortuna de oír tan interesante composición, espero que mi visita a la Exposición de Lieja, que también se celebra ahora, me ha de proporcionar ratos no menos agradables. Parece ser que la música ocupará un lugar preferente entre las atracciones del certamen. Me dicen que todos los días podré asistir a conciertos de órgano y que los jueves y los sábados habrá conciertos sinfónicos, si bien los de los jueves serán de carácter más popular que los otros.

MUNDO MUSICAL

* En el teatro de S. Carlos, de Nápoles, se ha estrenado recientemente una nueva ópera del autor de «Resurrección», maestro Franco Alfano. Se titula «El último Lord», y el poema, de Hugo Falena y Arturo Rossatto, está inspirado en una comedia del mismo nombre. El éxito fué bueno y la música parece influenciada por el estilo del jazz, que también ha tentado a algunos modernos compositores franceses.

* Se anuncia en el teatro de la Scala, de Milán, antes de la terminación de la presente temporada, un ciclo de obras de Mascagni. Se cantarán, bajo la dirección del autor, «Isabeau», «L'Amico Fritz», «Iris» (probable) y «Cavalleria rusticana». Con la representación de esta última ópera se celebrará también el XL aniversario de su estreno.

* En la iglesia Oscar, de Estocolmo, se ha cantado el oratorio «Paulus», de Mendelssohn.

* El eminente musicólogo francés, Mr. Jullien Tiersot, dedicará un curso de historia musical en la Escuela Normal, de París, al estudio de la ópera cómica en la primera mitad del siglo XIX. Entre las ilustraciones musicales de este curso figuran fragmentos del «Joseph», de Mehul; de «Le Pré-aux-Clercs», de Herold, y de «Le Nouveau Seigneur du Village», «Jean de París» y «La Dame blanche», de Boieldieu, entre otros.

* Para los primeros días del próximo junio se anuncia la representación en la Opera Cómica, de París, «El Amor brujo», de Falla, por la Argentina.

* Por primera vez se ha representado como obra dramática, en el teatro de la Opera, de Francfort, el oratorio de Haendel, «Belsazar», tomando parte en la ejecución más de 500 personas.

* Se anuncia en Bayreuth, para este verano, una serie de conferencias sobre la música de Wágner, que pronunciará en inglés Mad. Julia E. Schelling. Las ilustraciones musicales estarán a cargo del pianista Guido Gravina, nieto de Liszt.

* Se ha restaurado el órgano de la iglesia de Santiago, en Hamburgo, célebre en los fastos musicales por haber solicitado J. S. Bach el año 1720, la plaza de organista, que fué otorgada a otro pretendiente.

* En Dresde, en el corriente mes de mayo, se celebrará una *Semana Strauss*, dirigiendo el mismo maestro ejecuciones de «Elektra», «Intermezzo» y «Elena de Egipto».

* En la Opera, de Estocolmo, ha dado varias representaciones la bailarina rusa Anna Pavlova, con su compañía. Actualmente se encuentra en París, y en el teatro de los Campos Elíseos, con el concurso de la orquesta Straram, dirigida por los maestros Kurz, Schikitam y Rachmanoff, ofrece a aquel público, además de su repertorio habitual, algunas novedades, como los ballets «Dionisio», de Tcherepnine y «Boda polaca», de Krupinski.

* Dos noticias interesantes para los aficionados a instrumentos antiguos: el museo de Cremona, la patria de Stradivarius, acaba de enriquecer sus colecciones con una de violines y violas en perfecto estado de conservación, que revelan, por su construcción, las diversas etapas de la vida del famoso *luthier*.

Recientemente se ha celebrado en Londres una exposición histórica del piano, en la que podía seguirse la evolución de este instrumento, desde el antiguo *virginal* o *espineta*, hasta el moderno piano de cola.

* En el teatro de los Campos Elíseos, de París, y después de la actuación de la Pavlova, se presentará una *troupe* rusa de ópera, compuesta en su mayoría, de artistas desconocidos en aquella capital. Las primeras obras que han de ponerse en escena serán «El príncipe Igor», de Borodine, y «Ruslan y Ludmila», de Glinka.

* El Conservatorio de Angora, la capital de Turquía, ha nombrado una Comisión de su seno encargada de recoger las melodías populares del Asia Menor.

* La excursión que actualmente realiza por Europa la «Philharmonic-Symphony Society of New-York», bajo la dirección del maestro Toscanini, es seguida con vivísimo interés por la prensa musical extranjera. La magnífica orquesta norteamericana, compuesta de 114 músicos, es la más antigua de los Estados Unidos, y desde el año 1842 en que se constituyó, ni una sola temporada dejó de actuar. Por su atril directivo desfilaron los más notables maestros, como Antón Seidl, el genial intérprete de Wágner, Emil Paur, Eduardo Co-

lonne, Félix Weingartner, Ricardo Strauss, Gustavo Mahler, Walter Damrosch y Willem Mengelberg. Dará la orquesta veintitrés conciertos, repartidos en nueve países (Francia, Suiza, Italia, Alemania, Austria, Hungría, Checoslovaquia, Bélgica e Inglaterra), y quince ciudades (París, Zurich, Milán, Turín, Roma, Florencia, Munich, Viena, Budapest, Praga, Leipzig—en la famosa sala del Gewandhaus—, Dresde, Berlín, Bruselas y Londres). El primer concierto se efectuó en la Opera, de París, el 3 del mes corriente, y el último será en el Queen's Hall, de Londres, el 4 de junio próximo. La excursión durará cinco semanas.

* En el Canadá, la Sociedad Sinfónica de Quebec ha logrado un éxito resonante, haciendo oír, entre otras obras, una selección de «Las bodas de Fígaro», de Mozart, una sinfonía de Haydn y «Finlandia», de Sibelius.

* Se prepara en Amsterdam un ciclo de Beethoven, ejecutándose todas las sinfonías; la «Novena» con el concurso de la Sociedad coral *Toonkust*.

* En el Augusteo, de Roma se ha cantado, bajo la dirección del maestro Molinari, el «Requiem» de Verdi.

* La orquesta holandesa del *Concertgebouw*, dirigida por Mengelberg, se propone dar una serie de conciertos en Bruselas y Londres.

* El Metropolitan Opera, de New-York, ha terminado la temporada teatral, en la que se cantaron cuarenta y cinco óperas, la mayoría italianas (veintiocho), francesas (diez) y alemanas (doce). La compañía se ha desplazado en *tournee* a Washington, Baltimore, Atlanta, Cleveland y Rochester.

* Ha fallecido en París el compositor argentino Eduardo Mansilla, hermano del embajador de la República Argentina en España.

El Sr. García Mansilla era uno de los compositores argentinos contemporáneos de más valía, habiendo escrito para el teatro un cuento lírico denominado «Iván», de cuya letra en francés es asimismo autor; cuenta también con varias obras sinfónicas, estrenadas en Buenos Aires bajo su dirección, entre las que sobresalen «Sant Hidervel» y el «Himno al 25 de mayo». Su hija, la marquesa Danila Palladicino, es una de las personas más conocidas en la sociedad romana.

* El Orfeoó Catalá, en marcha triunfal, ha obtenido grandiosos éxitos en Sevilla y Valencia, cautivando a los

dos pueblos hermanos con su mágico arte.

Es vergonzoso que no se haya procurado, por quien ha podido hacerlo, que visitara Madrid.

* En la revista *Machines Parlantes et Radio* se comenta la entrada oficial del gramófono en el Conservatorio de París para registrar la voz de los discípulos, que podrán ahora oírse cantar, observar sus defectos y remediarlos si es posible.

En lo sucesivo la misión del gramófono podrá también ampliarse a la conservación—archivo gramofónico—de cantos populares y a otros aspectos del arte musical.

* El estreno en la Opera de Berlín de la obra de Cloudel y Milhaud «Cristóbal Colón», no ha sido un éxito definitivo. Parece ser que el primer acto ha gustado y el segundo protestado por una gran parte del público.

Nuestro corresponsal en Berlín informará a los lectores de RITMO de este acontecimiento musical.

Opiniones ajenas

«Aparte de esta característica de orden ético y social, distínguese nuestra generación joven por otras varias de orden intelectual y estético cuyo examen minucioso requeriría más espacio del que hoy podemos consagrarle. Cabe, sin embargo, apuntar entre ellas: una mayor cultura moderna que la de sus predecesores (especialmente, de las *Nova novorum* franceses: dadaístas, expresionistas, etcétera), conocimiento contrapesado por el desdén y la ignorancia de los clásicos y de cuantos precedieron a aquellos *modernos*; el culto y la búsqueda sistemática de la originalidad; la concepción del arte literario como un arte de volatín y de malabarismo; el entronizamiento de la sensación como única finalidad artística; la idea y el sentimiento considerados secundarios y caducos; el odio a la obra construída, orgánica y de largo aliento, declarada irremediabilmente arcaica y manida; la proscripción del estilo ortodoxo, ajustado a la gramática y la lógica, en beneficio de una nueva forma más ágil, flexible, penetrante, saltarina y expresiva; la parquedad en la producción, destilada gota a gota, media docena de versos o un par de poemas en prosa, suficientes a asentar la condición literaria y la fama del autor, etcétera, etcétera.»

RICARDO BAEZA.

«Claro que el noble deseo de avanzar nos lleva muchas veces hasta la ex-

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

(S. A.)

CAPITAL: 100.000 PESETAS
REPRESENTADO POR 2.000 ACCIONES
AL PORTADOR
DE PESETAS CINCUENTA, CADA UNA

Por escritura pública otorgada ante el notario de esta Corte *D. Genaro Martín Cruz*, ha quedado constituida en Sociedad Anónima esta revista.

La revista musical ilustrada RITMO (S. A.) por acuerdo de su Consejo de Administración, podrá ampliar su actividad artística a otras empresas musicales que se relacionen con la música, y contribuyan a la mayor difusión de RITMO. Según estipula la cláusula cuarta de la Escritura de Constitución, el Consejo de Administración está integrado por los señores siguientes:

PRESIDENTE

D. Buenaventura Navas

VOCALES

D.^a Carmen Ferns de Zacondegui

D. Eduardo Ferrer

D. Eustasio Matallana

D. Joaquín Garrido

D. Crescencio Aragonés

CONSEJERO DELEGADO

D. Fernando Rodríguez del Río

DIRECTOR

D. Rogelio del Villar

SUSCRIPCIÓN PÚBLICA DE MIL ACCIONES

El Consejo de administración ha acordado ofrecer en suscripción pública 1.000 acciones de pesetas 50, cada una en las condiciones siguientes:

El 25 % o sean ptas. 12,50 por acción en el momento de la suscripción. Otro 25 %, dentro del segundo semestre y el 50 % restante, en el primer trimestre del año 1931.

Los suscriptores recibirán una acción gratuita por cada 15 acciones que suscriban. Los boletines de suscripción se remitirán acompañados del importe correspondiente a las oficinas de Revista Musical Ilustrada RITMO (S. A.) Reloj, 2, o se entregarán en el Banco Central de Madrid y en sus sucursales o corresponsales de provincias por cuenta de Revista Musical Ilustrada RITMO (S. A.)

Los resguardos provisionales, comprensivos de las acciones suscritas los remitirá la sociedad directamente a los accionistas.

travagancia. Pero hay que tener el valor del ridículo. La gente, ante el espectáculo de lo nuevo, adopta una de estas dos actitudes: Negativa, de los que rechazan en absoluto. Positiva, de los que procuran admitir, tolerar y comprender. Ni todo lo pasado es excelso ni lo es todo lo actual. Del pretérito quedará todo lo que tenga valor de permanencia. De lo actual, lo plenamente logrado. No el vano alarde atormentado, sin espíritu, raquíptico, bastardo, sino lo conseguido con sinceridad.»

ESPINA

Revista de Revistas

The Musical Times.—Esta revista inglesa publica, en su último número, un artículo de E. Newmann sobre Cósima Wágner y un estudio de M. D. Calvocoressi sobre la nueva ópera de Milhaud, «Cristóbal Colón», además de las acostumbradas informaciones sobre discos, radiotelefonía y conciertos. En esta sección viene una muy interesante reseña del celebrado bajo la dirección del maestro Pérez Casas en el Queen's Hall.

Das Orchester.—Publica artículos del Dr. Hans Lebede sobre «Schiller y la música»; de Gerhard Reinboth, sobre una nueva máquina de escribir la notación musical; de Gustav Heuer, sobre la celebración del jubileo—veinte años de vida—del quinteto de instrumentos de viento de Munich, y de Robert Hennried sobre el «Don Giovanni», de Mozart.

Le Menestrel (2 de mayo).—Final de un artículo de Mr. Raoul Brunel, sobre el estreno del ballet-ópera de Halevy y Gide, libreto de Cavé y Duponchel, «La Tentation», en la Opera de París el 20 de junio de 1832. El autor de este interesante estudio lo es también de la música y libreto del misterio en tres partes y nueve cuadros titulado—como el ballet ópera de Halevy y Gide—«La Tentation de Saint-Antoine», cuyo ensayo general en la Gran Opera debió verificarse el 8 de mayo según indica la misma revista.

Musicalia (enero-marzo).—María M. de Quevedo, «Cuartillas en blanco»; Federico Mompou, «Mi música»; G. Rossi-Doria, «El teatro musical de Malipiero».

Philharmonia (abril).—Joaquín Turina, «Modernismo»; Noticiario, Vida musical y otras informaciones.

Revista musical catalana (abril).—«El vol d'una cançó», por F. Pujol; «La música hispánica i la guitarra», por Ferrán Via; «La música a Catalunya els segles X-XI. L'Escola de Ripoll», programa de una conferencia en la Sorbona, por H. Anglés.



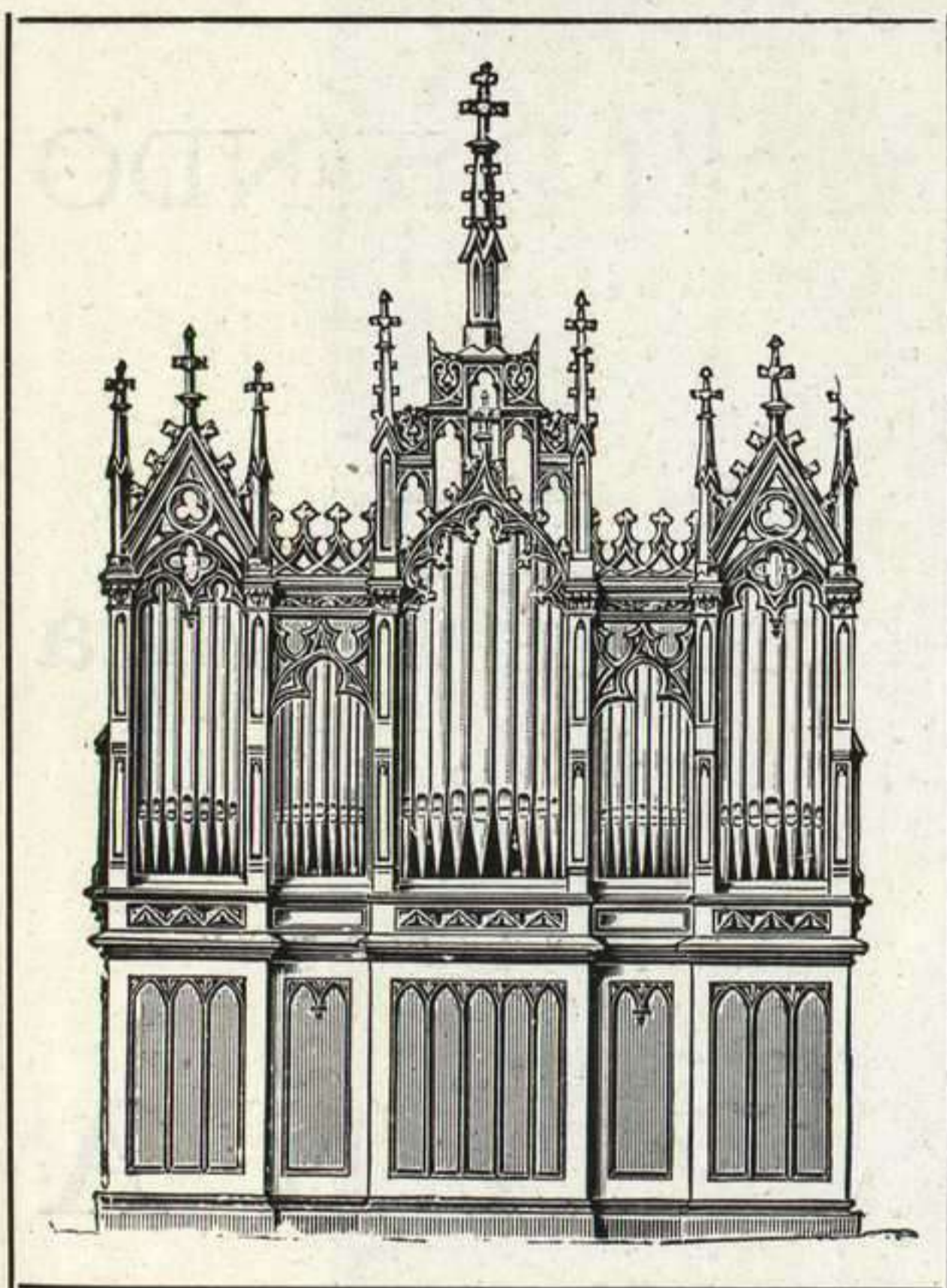
BECHSTEIN

Pianos :: Autopianos :: Rollos

J. HAZEN

Despacho: Fuencarral, 55. — Teléfono 10867

ORGANOS GHYS



Construcción esmerada

Belleza

Sonoridad

Grandeza

DIRECCIÓN: GRANADA

MUSICAL ESPAÑA

Empresa Nacional de Música

M A D R I D



CORRESPONSALES EN TODO EL MUNDO



Para toda gestión relacionada con la Música
dirigirse a los Corresponsales de

MUSICAL ESPAÑA

Empresa Nacional de Música