

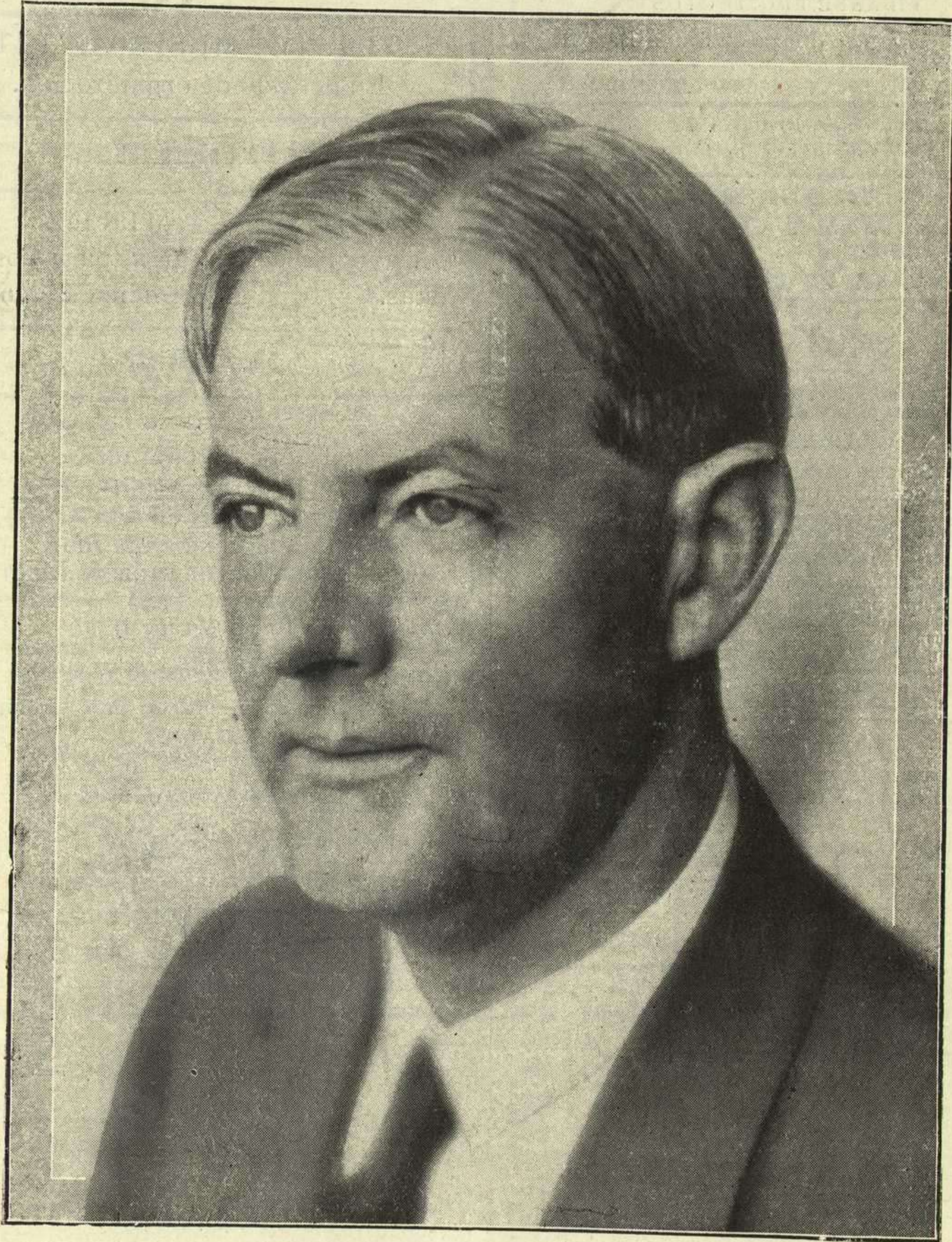
REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Año IV

DIRECTOR: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 60



SIR HAMILTON HARTY

50 CTS.

GUIA RITMO

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

Precio de la línea: UNA PESETA

ACADEMIAS

A. RIBERA

GOYA, 115.-MADRID

Técnica moderna del piano. Clases de armonía, etc., por correspondencia
PIDANSE PROSPECTOS

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

Cecilio Gerner. Profesor de violín.
Oficinas RITMO

ACCESORIOS

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

AGRUPACIONES

GALIMIR QUARTET

Oficinas RITMO

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

ALMACENES

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

CASA PIELTAIN

Teléfono 94033

CORREDERA BAJA, 12, PRAL.-MADRID

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

CONCERTISTAS

Enrique Iniesta, Domingo Fontán.-Madrid.
Luisa Menéndez. Costanilla de los Angeles, 2.
Madrid.

Julia Parody. Costanilla de los Angeles, 2.-Madrid

SANCHEZ GRANADA

Guitarrista

Oficinas RITMO

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

ANGEL GRANDE

Violinista

Oficinas RITMO

CONCIERTOS (Administración de)

CONCIERTOS RITMO

Juan Bravo, 77.

MADRID

DISCOS

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

EDITORES

Unión Musical.

ESCUELAS DE MUSICA

INSTITUTO MUSICAL RITMO

En período de organización.

GUITARRERIAS

JOSE RAMIREZ

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

LURHIERS

CASA GORGE

Felipe V, 6.-Madrid.

LUTHIERIA ARTISTICA.

Reparaciones en toda clases de ins-
trumentos de cuerda.

Casa la más acreditada de Madrid.

Henri-Poidras.-Rouen (Francia).

MUSICA (Almacenes de)

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

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

PIANOS (Almacenes de)

HAZEN

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

AEOLIAN COMPANY

Avenida del Conde Peñalver, 24.-Madrid.

Pianos-Pianolas-Discos.

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

RADIO

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

SALAS DE CONCIERTO

Sala Mozart.-Barcelona.

SOCIEDADES CORALES

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

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

PUBLICACIÓN QUINCENAL

REDACCIÓN: TRAVESIA CONDE DUQUE, 5, 2.º

ADMINISTRACIÓN: JUAN BRAVO, 77

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

ESPAÑA	Trimestre	3,00 ptas.	EXTRANJERO	Semestre	8 ptas.
	Semestre	6,00 »		Año.....	15 »
	Año.....	12,00 »			

NÚMERO SUELTO: 50 CÉNTIMOS

EDITORIAL

¿Crisis musical o crisis de músicos?

Se habla de crisis del arte musical y, en realidad, no se plantea este problema en su verdadero terreno. Nosotros nos hemos interrogado muchas veces, ¿más que crisis del arte musical no sería más lógico decir crisis de músicos, de autores? En la actualidad son muy pocos los compositores creadores de obras de arte que existen en el mundo. Porque, ¿qué se hace hoy? Imitar, reproducir. La invención, que es un factor del progreso y se desarrolla mediante la imaginación (fantasía creadora), no se ve por parte alguna. Con paciencia se imita y se reproduce, pero no se crea. Por esto, el artista original es creador y el mediocre, imitador.

El teatro lírico después de Wagner —salvo pequeños aciertos aislados de carácter local—, no ha vuelto a resurgir, pudiendo asegurarse que no existe; el género sinfónico y de cámara se reduce, en rigor, a ensayar bocetos, apuntes, experimentos de raras combinaciones de instrumentos, sin verdadero interés artístico, ni éxito alguno, que tienen por escenario —y de allí no pasan— las sociedades internacionales en las que se celebran conciertos anuales de los que, por lo general, no sale —repetimos— nada duradero. Y es que, aparte otros factores que no son del caso consignar ahora, actualmente el compositor, casi siempre autodidacta, no conoce a fondo la técnica musical; cada compositor tiene su técnica, que no es precisamente frondosidad, sino maleza, conceptos que suelen confundirse con frecuencia.

¿No se contribuirá a extraviar las imaginaciones juveniles con esos tópicos del nuevo concepto de la melodía —negación absoluta para producirla—; armonía horizontal, cuando el auténtico aspecto vertical de la

música es la armonía, como el horizontal lo es del contrapunto; aunque sean fases de un mismo fenómeno sonoro? ¿No es el carácter armónico del coro de Peregrinos de Tannhäuser, de Wagner, bien diferente del carácter contrapuntístico de una fuga de Bach? ¿No se ve en estos ejemplos los dos aspectos de la música? De no comprenderlo así, el sentido in-

dades? —repetiremos una vez más—. Por los dedos pueden contarse. Y es que cultivan la composición gentes sin aptitudes para ello, y cuando no se tiene nada que decir —sino repetir lo que otros han dicho—, se debe dejar la pluma y a otra cosa.

Por otra parte, la enorme difusión que ha alcanzado la música en nuestro tiempo es otra de las causas que ha contribuido a fomentar el profesionalismo, formando una legión de profesionales que, sin cualidades artísticas, se dedican a la música, trocando el instrumento en herramienta, haciendo del arte un oficio. ¿Cómo extrañarse de que la considerable cantidad de profesionales no entiendan una palabra de arte?

Si los Conservatorios y Escuelas de Música —además de fomentar la afición a este arte, que es uno de sus fines— realizaran una inteligente selección con aquella parte del alumnado que, por sus aptitudes y vocación, deseara dedicarse en serio a la profesión, se resolverían muchos problemas que actualmente parecen insolubles.

SUMARIO:

Editorial: ¿Crisis musical o crisis de músicos?—Recordemos a Grieg, Ernesto de la Guardia.—El Códice Colonial de Fr. Gregorio Dezuola (conclusión), Antonio Margeli.—Stradivarius: Los nombres misteriosos del pasado, Alberto de Angelis.—Nuestra portada: Sir Hamilton Harty.—Canciones infantiles de Narcisa Freixas, José Subirá.—Un festival internacional en Venecia, S.—Incomprensión, B. Gálvez Bellido.—Historial de la Sociedad Coral de Torrelavega.—Información musical.—Los Concursos de Unión Radio.—Bibliografía. Necrología.

dividual del acorde desaparece en un confuso y caótico nirvana sonoro.

La exageración de este modo de concebir la armonía está contribuyendo, a nuestro juicio, a que se produzca esa música inexpresiva, aburrida, no sería —que no es lo mismo—, que tanto abunda en nuestros días, consecuencia del cálculo más que de la emoción inteligente, volviendo con este artificioso tecnicismo a la árida época de las combinaciones contrapuntísticas más frías e intrincadas de la Edad Media.

Actualmente se encuentran en el mundo por centenares los compositores. ¿Y las obras? ¿Las personali-

A nuestros lectores

Desde el próximo noviembre volveremos a publicar, como siempre, dos números mensuales.

Los esfuerzos que venimos realizando por sostener con nuestros propios medios, sin subvención de ningún género, la única revista musical de alguna importancia de España —en una época en que han cesado en su publicación un considerable número de revistas profesionales—, están siendo compensados con la entusiasta adhesión de nuestros lectores. Gracias a ellos y a la difusión y propaganda que hagan entre sus amistades podrá RITMO continuar realizando su programa.

Recordemos a Grieg

Como Grieg, el popular compositor noruego, está hoy muy pasado de moda, su arte es cursi, pobre, ridículo, pueril, en fin, detestable. Hace un cuarto de siglo, cuando el maestro se hallaba en los últimos años de su vida, se opinaba todo lo contrario. Como dos juicios contradictorios no pueden ser igualmente exactos, antes o ahora se erraba gravemente. Por otra parte, el caso de Grieg no es sino uno de los infinitos en que se nos presenta como negro lo que ayer se decía que era blanco. La famosa "revisión de valores", tantas veces repetida y sin duda necesaria a veces, no es casi siempre sino el placer de contradecir, por mero capricho de la moda, lo que se pensaba unos años antes. Por lo tanto, es probable que si Grieg —de quien se habla hoy tan mal— posee los mismos positivos y bellos valores de antes, dentro de algunos años vuelva a ser considerado artista de talento. Lo interesante no es sino cambiar de opinión para estar al día...

Pues bien: Grieg, si hoy —lo mismo que hace treinta años— no tiene aquella importancia exagerada que le concedía la otra faz de la moda, sigue siendo ahora como entonces un músico encantador y adorable, a pesar de haberse llegado a decir que se distingue "única y exclusivamente por sus cualidades negativas" (1).

Evoquemos la figura del artista. Grieg nació el 15 de junio de 1843 en Bergen, donde también concluyó su vida el 5 de septiembre de 1907. Era hijo de una familia acomodada, pues su padre fué cónsul de Inglaterra en aquel puerto noruego.

Durante su infancia, a la inversa de muchos futuros artistas, Grieg disfrutó la suerte de no ser contrariado en su naciente vocación musical. Lejos de ello, recibió de su madre, excelente pianista, su primera instrucción. Tenía 15 años cuando el violinista Ole Bull, convencido del porvenir que esperaba a su joven compatriota, le aconsejó que viajara por Alemania. Así lo hizo Grieg, y, disfrutando de una pensión del gobierno, se dirigió a Leipzig, en cuyo conservatorio estudió con Moscheles, Hauptmann, E. F. Richter y Reinecke. En 1863 se trasladó a Copenhague, continuando sus estudios bajo la dirección de Gade, quien influyó poderosamente en las primeras obras del

compositor noruego. Al poco tiempo, hallándose aún en la capital danesa, contrajo íntima amistad con su compatriota Nordraak. Tal circunstancia fué decisiva para la carrera artística de Grieg, pues inmediatamente cambió el rumbo de sus primeros pasos y se consagró desde entonces al escandinavismo más genuino. En 1867 fundaba Grieg la Sociedad de Música de Cristianía, cuya dirección conservó hasta 1880; pero durante aquel tiempo realizó algunos viajes. En 1870 recorrió Italia, que ya había visitado cinco años antes, y entabló amistad con Liszt, a quien halló en Roma. También viajó frecuentemente por Alemania, y en 1879, hallándose en Leipzig, dió a conocer su concierto de piano, que ejecutó el mismo autor, pues Grieg era gran pianista. Después de 1880, vivió en Bergen, el apacible retiro de su ciudad natal, dedicado a la composición de sus mejores obras. Allí le alcanzaron algunas distinciones, como el título de doctor "honoris causa", de la Universidad de Cambridge. Para reposar de su trabajo gustaba pasear por los bellos alrededores, y regresaba a su hogar cargado de flores silvestres, que hallaban verdaderas hermanas en algunas de las frescas y poéticas inspiraciones del maestro.

El aspecto físico de Grieg, especialmente en sus últimos años, no concordaba mucho con su fisonomía musical. Su rostro, de hosca energía, ocultaba un temperamento delicado y tierno, cuya característica esencial era la nota lírica, que sabía expresar con admirable exquisitez.

* * *

El nacionalismo de Grieg, fiel reflejo del ambiente que rodeó al maestro, ejerce poderosa sugestión. En su música parece evocarse el alma de Noruega: canciones melancólicas, alegres danzas, leyendas de gnomos, genios de las montañas, encantadas princesas, cuentos de hadas, todo un mundo de poesía romántica y popular, envuelto en los maravillosos paisajes septentrionales de inmensos bosques, "fiords" profundos y misteriosos, que desgarran la roca altiva, como zarpazos del mar; abruptos montes de eternos ventisqueros, donde el sol primaveral, disipando las brumas, baña en luz las blancas cimas que

se extienden bajo el pálido azul de aquellas latitudes boreales.

En medio de tan espléndida naturaleza se desarrolló el sentimiento lírico del pueblo noruego, y Grieg se identificó de tal modo con el ambiente patrio, que si utilizó en sus obras numerosos temas populares, el pueblo, en cambio, se apropió de algunos motivos originales del compositor.

Lo dicho define al maestro de Bergen con sus características esenciales: poeta y pintor musical. Paisajista de admirable colorido, impresionista que reflejaba sus estados de ánimo, verdaderas interpretaciones del mundo exterior, de índole contraria al realismo. Ahí se encuentra la exacta medida del artista: en el "lied" y en cuanto sea intimidad, miniatura y nota de color. Y esa personalidad fué adquirida rápidamente por Grieg; partió de Mendelssohn, de Schumann, de Gade y pronto se emancipó de tales influencias para mostrar su plena originalidad. No obstante, el lirismo romántico de Schumann y también cierto colorido armónico wagneriano se traslucen a veces, pero perfectamente adaptados y asimilados al temperamento propio.

Cuando Grieg compone obras de amplia arquitectura, su inspiración es tan bien bella, pero la forma no se halla a la misma altura. La fogosidad del artista, no siempre equilibrada, lo llevaba al desorden en las líneas de la construcción sonora o la exuberancia de ideas, no siempre homogéneas entre sí y dentro de un conjunto fragmentario, de unidad escasa, comunica aspecto rapsódico a varias de esas obras. Esto se observa en las incursiones de Grieg por la sonata y el cuarteto; en la sinfonía no llegó a aventurarse.

De las composiciones mayores, el célebre *Concierto en la menor*, para piano, op. 16, es una de las más sólidas; no obstante, dicha obra envejece doblemente por el género a que pertenece y por su mismo contenido musical. Ello no significa en modo alguno que no contenga bellezas, como también las cinco sonatas. La primera de éstas, op. 7, se halla escrita para piano y su construcción presenta imperfecciones muy considerables; las ops. 8, 13 y 45 son sonatas-dúos de violín y piano, lo mismo que el op. 36, dedicada al violoncelo. Si en tales obras nunca falta la inspiración y color pintoresco de la música, la forma suele ser inferior. De tales sonatas sobresale la op. 45, en "do

menor", muy favorecida por los violinistas, de apasionado y vigoroso acento y construcción superior a las anteriores. El primer tiempo de fogosidad tumultuosa, casi dramática, y el brillante final, contrastan con el suave y delicado lirismo del "allegretto".

Cuando Grieg era alumno de Reinecke, su maestro le encomendó un cuarteto, pero no fué sino un ensayo, calificado por su autor de "absolutamente mediocre", el cual ha quedado desconocido. Alguna vez se ejecutan los dos tiempos de otro cuarteto inconcluso, pero el más estimado y conocido es el op. 27, en "sol menor".

Este cuarteto representa perfectamente, dentro de las obras amplias, la personalidad del autor, ta sugerente y original. Ofrece fogosidad, exuberancia de imaginación, brillante animación, colorido muy pintoresco; pero también desequilibrio, desorden y falta de unidad en la línea constructiva y en las ideas que la constituyen. No obstante dichos defectos, contenidos evidentemente en la obra, para un criterio clásico o formalista no son tan graves que la despojen de su interés como inspiración de carácter esencialmente pintoresco y evocador. Al contrario, su color fresco y popular seduce por su grato y suave ambiente.

En el primer tiempo existe un bello contraste entre la impetuosidad del tema fundamental y la calma apacible del segundo. Sigue una "Romanza", extraña alternativa de un dulce "andantino" y un "allegro agitado", muy tumultuoso; el "intermezzo", "allegro molto marcato", presentan ritmos de danza especialmente en el trío, donde el compás de 3/4 cambia en 2/4 y el "sol menor" en "mayor". Pero el ritmo ternario del "scherzo" produce también, por momentos, la impresión de binario, en virtud de sus síncopas. Animado y brillante el final, "presto al saltarello", interesa menos, no obstante, que los tiempos anteriores.

Los defectos formales de Grieg exagerados por criterios excesivamente dogmáticos, como el de d'Indy, le valieron los primeros ataques. Hoy, cuando se desdeñan las grandes formas clásicas, ya totalmente renegadas, esas incorrecciones o libertades de forma que indignaban a los puritanos clasicistas, debieran ser "peccata minuta". Pero ya Grieg no tiene suerte, y ahora su fresca inspiración, sus delicio-

sas armonías, llenas de felices hallazgos, su poesía encantadora, parecen cosas miserables.

En la "suite orquestal" y algunos coros pintorescos en el "lied" y en las composiciones breves para piano, el maestro noruego dejó pequeñas joyas.

Las dos "suites" más populares son la primera y segunda de *Peer Gynt*, que contienen los números principales escritos por el autor como intermedios líricos para el célebre drama de Ibsen. Esta música de escena, género al que pertenece también *Berglist* y algunos fragmentos —solos, coros y orquesta— para *Olav Trygrason*, fué el contacto único de Grieg con el teatro, para el que no compuso ninguna ópera.

Las "suites" del *Peer Gynt*, op. 46 y 55, contienen cada una cuatro números, casi todos muy breves, y, por tanto, sin ningún desarrollo sinfónico, limitándose en su forma a la repetición de un tema, transportado a varios tonos. Estas páginas, de tan reducidas dimensiones, fuera de toda pretensión formal, no son sino impresiones, cuadritos de vivo color y carácter. El fragmento más bello es el último de la segunda suite, la deliciosa canción de Solvejg.

Otra "suite" muy diferente es la titulada *Aus Holberg Zeit* (*Del tiempo de Holberg*), op. 40, dedicada, como la de Gade, en homenaje al poeta. Es una curiosa y habilísima imitación del estilo clásico, realizada por un músico de moderno romanticismo, cual era Grieg. Consta de cinco tiempos. Preludio, zarabanda, gavota, aria y rigodón.

Esta obra, compuesta para orquesta de cuerda, no pierde nada en su transcripción pianística, y aún algunos tiempos, el preludio y rigodón especialmente, ofrecen todo el estilo de las antiguas composiciones para clave. La imitación está hecha con ingenio, y ciertos detalles, como la armonización de un pasaje de la "musette" (trío de la gavota) mediante una serie de séptimas, prueban el conocimiento que poseía el autor de los antiguos maestros. El aria merece especial mención, dada su fina belleza.

También son para orquesta de cuerda las *Melodías elegíacas*; *Sigurd Jorsalfar* es un poema menos conocido que las obras anteriores, lo mismo que la obertura *En otoño*.

Recordemos, entre la música para piano, la *Balada* y la sonata ya mencionada; pero las composicio-

nes de carácter popular y las impresiones líricas encierran interés muy superior: las *Danzas noruegas*, *Escenas populares*, *Melodías*, *Hojas de álbum*, *Humoresken*, etc. La colección de *Piezas líricas* es encantadora y constituye el exponente más típico de esas miniaturas finísimas y exquisitas del maestro. Habría que citar la colección entera, compuesta a través de toda la vida del maestro, pues llena diez obras incluídas entre la 12 y la 71. Quien no guste de esas breves y simples páginas tituladas *Danza de silfos*, *Mariposa*, *El viajero solitario*, *Poema erótico*, *A la primavera*, *El vaquero*, *Marcha de los enanos*, *Nocturno*, *Secreto*, *Nostalgia*, *Visión*, *Tarde en las montañas*, *Calma del bosque*, las "Berceuses", *Hojas de álbum* y tantas más; quien no sienta la deliciosa poesía y profunda originalidad de inspiración dentro del más reducido marco; quien diga que todo ello es miserable, sea cualquiera la "moda" musical a que pertenezca, debe declarar más bien que carece absolutamente de sensibilidad.

Al lado de estas miniaturas pianísticas, formando "pendant" con ellas, se hallan bellísimos "lieder", como *El cisne*, *Un sueño*, *La princesa*, *Cuento viejo*, etcétera.

En suma, Grieg, no obstante su actual desprestigio, es el poeta noruego de la música, el lírico de la más delicada intimidad y discretas confidencias.

ERNESTO DE LA GUARDIA.

Asociación de Directores de Bandas civiles

Vacantes

Se hallan vacantes las plazas de Directores de las Bandas de Música municipales de Alburquerque (Badajoz), Ramales (Santander), Bailén, Arjonilla, Pegalajar y Arjona (Jaén).

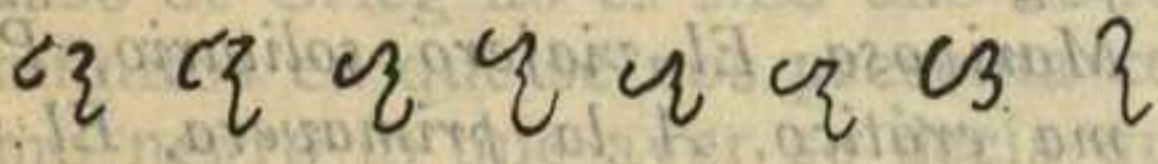
Los señores Directores que deseen ocuparlas deben dirigirse pidiendo informes a los Alcaldes de las respectivas poblaciones, ya que en esta Asociación no existen otros datos que los consignados.

El Director de la Banda de Pola de Laviana (Asturias), desea permutar la plaza que ocupa por otra en las provincias de Valladolid, Zamora, León o Palencia. Aquella plaza está dotada con 300 pesetas mensuales, más el 10 por 100 de las contratas particulares. Diríjanse a dicho Director, D. Angel Curto Barrón.

El Códice Colonial de Fr. Gregorio Dezuola

(Conclusión).

En el cancionero "Tonos (1) castellanos" (siglo XVII) de la biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Medinaceli, que contiene romances y madrigales; en otro cancionero de la misma biblioteca llamado también de "tonos castellanos", aunque no lleva título alguno, y en el de Romances del siglo XVII de la Biblioteca Nacional, se encuentra señalada la proporción *sexquiáltera* en estas formas:




Véase en la obra de Correa, número 16 del C. Colonial que está en la tercera de estas formas. El semicírculo, o sea la *C* y el *tres* enlazado con el *dos* en forma que el semicírculo inferior del *tres* es al mismo tiempo el semicírculo del *dos*, están trazados sin levantar la pluma del papel. En otras obras del C. Colonial está en las dos últimas formas.

Francisco Correa, quien es de suponer sea el autor de las dos obras del C. Colonial que tienen escrito este apellido, en su libro de Tientos y Discursos de música práctica y teórica de órgano, intitulado "Facultad orgánica" (1626), folio 18, hablando de la proporción *sexquiáltera*, dice:

"En glosa de *sexquiáltera* de seis figuras al compás si fuere notada con el aire de proporción menor que es con un tres encima, da el compás en la primera alza en la cuarta y vuelve a dar el compás en la séptima..."

Se trata, pues, como se ve y como he dicho anteriormente, del compás de 6/8.

El P. Nassarre presenta como signo equivalente al de la proporción *sexquiáltera* con relación al compás de compasillo, este;  y con relación al compás mayor, éstos:



Los tres signos se encuentran en el Cancionero de Palacio. El semicírculo con el puntillo se encuentra también en el Cancionero de la Colombina.

Gran ayuda para descifrar los cancioneros es el cotejarlos unos con otros, y mayor aún, si una misma obra se encuentra en varios de ellos con ligeros variantes que, a veces, aclaran las dudas, como ocurre con el Cancionero de Palacio y el de la Colombina, lo que hace suponer que son los dos de la misma época.

(1). Esta palabra "tonos", no viene, a mi juicio, de tonadas populares, puesto que las obras de estos cancioneros son polifónicas, sino de los ocho tonos de la música de órgano que he citado anteriormente. El P. Nassarre, en la parte 1.ª de su obra, pág. 311, hablando del 8.º tono que resulta en el órgano por *ge sot re ut* (*sol*), dice: "...y aun se hallan hoy muchas composiciones de éstas, especialmente en algunos Libros de Canto de Órgano y Madrigales..."

En otros cancioneros se da el caso de repetirse la letra, pero la música del uno no tiene relación alguna con la del otro. Así sucede entre el C. Colonial y el de Sablonara, del que se conserva una copia en la Biblioteca Nacional (Sig. M. 1263). En los dos está el romance "Entre dos álamos verdes" y la música es diferente. La canción núm. 15 del C. Colonial que empieza "Pardos ojos de mis ojos, hermosos como traviesos", es del mismo asunto que otro romance que dice: "Ojos negros de mis ojos burladores y traviesos" que se encuentra en el cancionero "Romances del siglo XVII" de la B. N. y en el de "Tonos castellanos" de Medinaceli, y la música tampoco se parece en nada. En cambio en estos dos últimos cancioneros, tanto la letra como la música de este romance, son exactamente iguales.

Hablando de la misma obra número 16, en la línea 27 de la misma página dice el Sr. Vega:

"(1) y (2) sin que lo justifique la marcha armónica ambos *mi bemol* de mi versión por partes, son *re sostenido* en el original. Caso único de enarmonía..."

A mi juicio, no hay tales *re sostenido* ni tal enarmonía. Es *re natural* en ambos casos. El sostenido que por descuido del copista está debajo del *re*, en el tenor, y parece afectarle, es un *becuadrado* que pertenece a la figura siguiente, que es *la*. Este *la* es ya natural, pero, para más seguridad, el autor quiere advertir, con el *becuadrado*, que no se haga *bemol* y se evite la tan áspera y tan temida por ellos, cuarta d tritono (diábolus in música) que resultaría si se dijera, *re natural la bemol* (bajo).


Pág. 82, línea 28.


"(3) Sol en el original. Teniendo presente la época debe ser errata."

No es errata. Tiene que ser *sol* forzosamente; porque de hacerlo *si*, como lo hace el Sr. Vega en su transcripción, resultan octavas reales seguidas; *la si*, *la si* entre el alto y el tenor, y esta incorrección no está en el original.

Línea 29.

"(4) El original repite este *do*. Carece de ubicación en el compás y no lo reclama la armonía. Posiblemente aparece duplicado por errata..."

La errata consiste, no en la duplicación del *do*, sino en que a estas dos figuras les falta el ganchillo que se le olvidó al copista. Deben ser dos seminimas. Unos autores escribían la seminima en esta forma  y otros,

en esta otra: 

Línea 31.

"(5) Sol sostenido en el original. Puede ser, pero me inclino a creer que es *fa* con su accidente..."

No hay tal sostenido en el sol. El sostenido es del *fa* siguiente. Es otro descuido del copista en no colocar el

sostenido en su lugar. Precisamente ese *sol* natural que choca con el *la* del tiple 2.º unas veces, como en este caso, en forma de apoyatura, y otras, las más, en forma de retardo, es muy corriente en la música polifónica y de mucho interés armónico.

Línea 34.
"...Silencio de negra en 1-6 y al final, lógicos."

No, por cierto. La semibreve del final de las frases 1.ª y 2.ª, en todas las voces, por ser perfecta, en la proporción *sexquiáltera*, vale, como se ha dicho, las tres mínimas, y no hay necesidad de añadir ningún silencio.

Página 83, línea primera.
"En casi todas las páginas para varias voces de este códice las partes interfieren sus respectivos ámbitos, con escasa complacencia de nuestro sentido moderno."

En la música polifónica del siglo XVII es frecuente esta interferencia y si hemos de transcribirla con fidelidad, no debemos, en manera alguna, como he insinuado anteriormente, acomodarla a las formas de la de nuestro siglo. Véase mi transcripción de esta obra núm. 16 que estudiamos. La primera nota del tercer compás del *Alto*, en el códice es *sol*; pero, al oír cantar esta obra con las cuatro voces, he visto que suena mejor haciéndola *fa*. He escrito esta nota de tamaño menor al lado de la nota *sol*.

La siguiente es la canción núm. 3. Pág. 48, línea cuarta.

"...la canción núm. 3."
"El monje no supo escribir esta página. En todo caso, se trataría de una versión popular que le llegó ligeramente alterada. El lector que quiera entretenerse en su análisis apreciará —creemos— nuestra versión moderna. La tenacidad de Fr. Gregorio en la repetición de los presuntos errores, es realmente desconcertante. Agregamos dos silencios, modificamos el valor de doce notas, y todo nos está consentido..."

¡Doce notas modifica el Sr. Vega y añade dos silencios! ¡Ahí es nada! Y todo le está consentido, como él dice. ¡Claro! En la canción núm. 14 modi-

sea también otras doce notas. A unas les da más valor del que tienen, y a otras menos. Además, hace que comience la melodía al aire, en anacrusa, para colocar el primer acento de la letra en la parte fuerte del compás, y con esto trastrueca el lugar de los demás acentos de la letra, lo que podría verse, si se intentara adaptar la letra a la música.

Estas modificaciones se ha visto obligado a hacerlas, el Sr. Vega, por acomodar las melodías a la interpretación rítmica que ha querido darles.

No hacen falta tales modificaciones, ni en estas dos canciones, ni en otras del códice, puesto que sin ellas, salvando algunas erratas, vienen muy naturales las transcripciones.

Las erratas del final de la núm. 12 (también las cita el Sr. Vega) son faltas de líneas en algunas figuras, son descuidos del copista. Exceptuando el final, la obra de Tomás de Herrera está sin incorrecciones y suenan muy bien los acordes.

A mi juicio, en la canción núm. 3, no es necesario ni agregar silencios, ni modificar más figuras que una, la *re*

que hace el núm. 18. Esta fig.

que en el códice está escrita igual a sus dos anteriores, a las que los polifonistas llaman corcheas por valer la mitad de una semínima, debe ser una semínima, es decir, le sobra el gan-

chillo. Debe estar así:

Por la semejanza de este grupo de figuras con los grupos anteriores que van precedidos, todos ellos, de silencio de semínima, se ad-

vierte a simple vista que es una errata. La transcripción que a mí me resulta es esta:



Aunque la obra no tiene bemol en la clave por terminar en *re*, he puesto bemol en el *si*, porque esos giros melódicos son propios de *fa* mayor que, según los polifonistas, tiene bemol en el *si*. De esta melodía se encuentran algunos fragmentos muy parecidos en la Cántiga núm. 62 de Alfonso X el Sabio y en una canción que en la actualidad se conserva por tradición en algunos pueblos de Aragón. Página 43, línea 37.

Las frecuentes erratas del clérigo —ya conceptuales, v. gr., la prolongación casi regular de los valores en las cadencias; ya materiales involuntarias, p. e., un silencio o una figura por otra, la repetición de un compás, etcétera— se opusieron con tal tenacidad a nuestra representación de las can-

ciones mediante la investidura gráfica moderna, que muchas veces estuvimos a punto de considerar malogrados nuestros empeños, por lo menos si persistíamos en atenernos rigurosamente al manuscrito.”

Pág. 44, línea cuarta.

“El monje era un músico de escasa habilidad en materia de notación...”

Pág. 81, línea séptima.

“Las erratas llegan en esta canción (núm. 14) a la máxima frecuencia...”

El lector ha podido comprobar por lo que queda expuesto que ni en la canción 14 ni en las demás son tan frecuentes como dice el Sr. Vega, ni mucho menos, las erratas del códice. Hay que tener presente que Fr. Gregorio Dezuola no escribió el C. Colonial en plan de que fuera un cancionero, pues las 48 obras musicales que contiene ocupan la menor parte de él. Lo que se propuso principalmente, al parecer, fué escribir un libro de apuntes en el que iba anotando hechos y fechas memorables, pues, como dice el Sr. Vega en la página 6 de su libro, puede leerse en la tapa del códice, este título: “Libro de varias curiosidades”, y en el lomo, este otro: “Tesoro de diversas materias”.

En el mismo códice alguien consignó la noticia (1) y la fecha (28-XI-1709) de su fallecimiento y le da, entre otros títulos, el de “Gran Plumario” y el de “Gran diestro en la música”, títulos que debemos tener en cuenta. La forma de la letra y la de la música es de la misma mano, de la suya, en todas las obras. Por la muestra de la letra puede apreciarse que tiene bien ganado el título de “Gran Plumario”.

A mi juicio, el monje, en lo que respecta a las obras polifónicas de autor conocido, no hizo más que copiarlas en su libro, tal y como las veía escritas (según el sistema de notación seguido por sus autores), en otras copias que acaso él llevó consigo desde España, como recuerdo de la Patria amada.

Un detalle curioso es el que, en varias de las obras polifónicas del Códice Colonial, escribió en primer lugar la parte de *tenor* y en la obra de Tomás de Herrera, que es la número 12, escribió, además, debajo del *tenor*, las otras letrillas, al contrario de lo que se ve en todos los cancioneros, que la primera voz es la del *canto* o *tiple*. Es muy posible que de estas obras se copiara de antemano solamente la voz que él cantaba, la de *tenor*, y que después pensó en copiarse a continuación las voces restantes, para conservar la obra completa. En los cancioneros de los siglos XV, XVI y XVII se hallan gran número de romances a varias voces, y por esto es también muy posible que algunos de los romances que aparecen en el C. Colonial a una sola voz tuvieran más voces que Fr. Gregorio dejó de copiarlas. Abona esta idea el movimiento cadencial de *bajo* que tienen las dos últimas notas de varias de las obras. Sabido es que el *tenor*, en las obras que son madrigales a voces mixtas, canta la voz fundamental. Así se ve en los cancioneros. Puede observarse este movimiento cadencial de 5.^a en el final de la canción núm. 2,

(1) Vega, pág. 44.

que es *do fa*, y en el de las números 11 y núm. 12, que es *mi la*. Estas dos últimas melodías son de 3.^o tono, terminando en *la*, transportables a *mi menor*.

En los otros romances del códice, a una voz, si se exceptúa la canción núm. 9, no es fácil que hubiera más voces, pues tienen el carácter monódico de canto popular y de estas obras es muy probable que fuera el monje el transcriptor, por haberlas tomado directamente del pueblo. Si se tiene en cuenta el título de “Gran diestro en la música” que se le dió, es de suponer que no sólo era copista de música, sino que además sabía transcribirla al papel, tomándola de viva voz. A mi juicio, de unas obras fué copista y de otras transcriptor.

Prueba de esto es el hecho de haber en las obras del códice dos maneras de escribir las notas.

En unas obras la figura semínima

está escrita de esta forma:



y en otras, de esta otra:



que son

las dos maneras que tenían los polifonistas de escribirla. No quiere decir que usaban las dos formas indistintamente, sino que unos maestros eran partidarios de la primera y otros de la segunda. El P. Nassarre expone las razones en que se apoyaban unos y otros. Si hubiera sido Fr. Gregorio el transcriptor de todas las obras del códice, habría seguido una sola manera de escribir la *semínima*, aquella de la que era partidario.

En la obra a cuatro voces, también de Correa, núm. 5 del C. Colonial se

encuentran estas dos figs.



pero debo advertir que no son las dos semínimas en el sentido expuesto en el párrafo anterior. La primera, que es negra, es una mínima, la que por ir acompañando a una semibreve negra, imperfecta, con la que forma grupo, está escrita del mismo color, es decir, son las dos negras, y escribiéndolas así distinguían más fácilmente los grupos. Precisamente para que no

hubiera duda de si esta figura



era semínima o mínima negra inventaron el escribir la semínima blanca o

vacía con ganchillo, así:



El empleo en el C. Colonial de las figuras negras (1) en unas obras y

(1) Estas figuras *negras*, dentro de la notación blanca, son lo que las *rojás*, dentro de la notación negra, de las que traté en mi artículo “La notación colorada de las Cántigas de Alfonso X el Sabio”, publicado en esta Revista.

en otras no, prueba también que existían dos sistemas de notación.

En la canción núm. 9 las figuras negras están escritas así, para indicar o que son imperfectas, o que son sín-copas, o que no se dan al principio de la división ternaria. Estos son, entre otros, los motivos de escribir negras las figuras. No es, por lo tanto, la notación negra una variación in-transcendente como dice el Sr. Vega en la página 41 de su libro.

Véase el estribillo, o sea la última frase de esta obra y las dos transcrip-ciones:



Las figuras 5.^a y 6.^a del

ejemplo, son el caso dicho de una *mí-nima* negra que acompaña a una semi-breve también negra, y forman entre las dos un grupo ternario. En cambio

las figuras números 12

y 13, de este mismo ejemplo, son a mi juicio, semínimas. Las dos líneas obli-

cuas que se ven en la

letra son la señal de repetición de ésta.

Fr. Gregorio dejó de poner negras, inadvertidamente, algunas figuras. La semibreve penúltima del último ejemplo debe ser negra como la que le antecede y como está en la frase anterior de la obra, por ser en los dos casos (en las dos frases) imperfecta y por no darse al principio de grupo ternario.

Teniendo en cuenta que en el C. Colonial hay otra obra de Correa, la número 5, en la que se emplean las notas negras, y que este autor usaría el mismo sistema de notación en todas sus obras, es de suponer que la cuarta nota, en todas las voces, de la obra núm. 16, ya presentada, sea una semibreve negra, por ser imperfecta, por ser sín-copa y por no darse en principio de grupo. A mi juicio, se le pasó por alto al copista. Las otras semibreves blancas, exceptuando las de final de frase y las que llevan puntillo de perfección, son también imperfectas, aunque blancas, por ir acompañadas de figura menor que le sigue.

Como copista, Fr. Gregorio cometió algunas erratas. Por ejemplo, la de olvidarse de colocar el ganchillo a varias semínimas escritas blancas o vá-cías, o colocarlo en donde no hacía falta, como en el caso de la canción núm. 3; la de escribir un puntillo de más o de menos, aunque muy bien pudiera ser que los puntillos se le hubieran pasado por alto al grabador de la obra del Sr. Vega, como se lee en la pág. 25, línea 39; la de escribir blancas figuras que debían ser negras, y la de no colocar las alteraciones en el

lugar que les corresponden; pero estas erratas y las del final de la obra número 12, no se han de tener como faltas del compositor o del transcrip-tor, sino como descuidos del copista.

Las melodías del C. Colonial se pueden transcribir a notación moderna con naturalidad, como he dicho, y, subsanando estos descuidos del copista, resultan muy delicadas y perfectamente hechas.

Es cierto que Fr. Gregorio Dezuola cometió erratas; pero hay que reconocer que no son erratas todas las que le atribuye el Sr. Vega, ni son muy justos los juicios que dicho señor emite acerca del monje.

Para afirmar que existen erratas en un código nos es preciso razonarlas, después de fundamentarnos en el estudio de las complicadas teorías de los tratadistas contemporáneos del

mismo código. De lo contrario, nos exponemos a que se nos pueda demostrar que estamos en un error.

No obstante, hemos de disculpar, en cierto modo, al Sr. Vega, porque a él, como dice en su libro, no le ha sido posible cotejar el C. Colonial con los que poseemos en España, singularmente los del siglo XVII, sus similares. Tampoco le ha sido posible estudiar el Cancionero de Palacio más que a través de la obra del maestro Barbieri, y por lo que se ve, no se ha fundamentado estudiando directamente las obras didácticas de los maestros polifonistas contemporáneos del Código Colonial.

ANTONIO MARGELÍ.

Beneficiado-Tenor de la S. I. Catedral de Madrid.

STRADIVARIUS

Los nombres misteriosos del pasado

¡Stradivarius, nombre resonante de misterio y singularidad! Este pertenece, en efecto, a un hombre cuya vida y obra están envueltas en un misterio casi impenetrable.

¿Dónde y cuándo nació este artífice de tantos maravillosos instrumentos, que coleccionistas y virtuosos se disputan cada día más, a precios fabulosos? Los más pacientes investigadores tentaron en vano descubrir datos precisos. Hasta Monseñor Geremia Bonomelli, el lamentado pastor, patriota y escritor, impuso su autoridad de obispo para que todos los curas de la diócesis de Cremona investigaran en el asunto. Pero en vano. Y fué esta misma circunstancia lo que hizo suponer a un biógrafo de luthier, Alfonso Mandelli, que Stradivarius hubiese nacido en otra ciudad no muy cercana a la provincia de Cremona, donde su familia debía haberse refugiado durante la peste del 1630, pero que, sin embargo, quiso llamarse cremonés, como se desprende de las firmas de algunos de sus instrumentos, por haber sido instruído en su arte en Cremona, por el cremonés Nicola Amati, habiendo él mismo llegado a ser el más célebre representante de aquella inigualable escuela del luthier, y habiendo pasado toda su vida en dicha ciudad. "Cremonés", pues, fué Stradivarius, por antonomasia, habiendo nacido en 1644, según concorde juicio de los eruditos, que se basan sobre fundadas inducciones que demasiado largo sería enumerar aquí. Y murió en Cremona

en 1737. Esto, por lo menos, es cierto. Como ciertas son también las noticias sobre su familia y sus dos esposas: Francesca Feraboschi y Antonia María Zambelli, de las cuales tuvo once hijos.

Pero de sus hijos sólo tres nos interesan: dos de la primera mujer: Giacomo Francesco y Homobono Félix, que siguieron el arte del padre, y de la segunda, Paolo Bartolomeo, que fué el último heredero de los instrumentos, útiles y documentos del padre.

Alto, anguloso, la cabeza cubierta por una ancha gorra blanca, de lana durante el invierno, de algodón en verano, con un ancho delantal para proteger los pantalones: de esta manera, algo imperiosa, lo descubrió el historiador Fétis. El pintor Hamman lo simbolizó en un cuadro, artísticamente de valor, pero completamente arbitrario en todo lo restante, particularmente desde el punto de vista de su semejanza fisonómica. No más verosímil es el cuadro de A. Rinaldi, que representa a Stradivarius en su taller. Un testimonio de mayor probabilidad de semejanza, parece hallarse en el retrato hecho en Cremona en 1691 por Francisco Gialdisi de Parma, y al presente de propiedad del señor Anelli, fabricante de pianos de Cremona.

Y no hablemos de la imaginación de sus poetas, desde Edmond Roche, que le dedicó una composición, al célebre François Copée, autor de *Le luthier de Crémone*.

Parece que el misterio se acla-

re ante la tumba del luthier. Este, en el año 1729, había comprado a los herederos de Francisco Viviani la capilla sepulcral dedicada a la Virgen del Rosario, en la iglesia de San Domenico, para hacer de ella el lugar de descanso eterno para sí y los suyos. Allí, pues, fueron sepultados varios parientes suyos que murieron antes que él, y él mismo fué colocado allí y otros de su familia que murieron más tarde. Pero en 1869, habiéndose demolido la iglesia para formar el actual jardín de la plaza de Roma, entre tamaño amontonamiento de restos no fué posible o no se quiso identificar los del ilustre artífice.

¿Qué le queda, pues, ahora, a Cremona de Antonio Stradivarius? Casi nada, o poco más que el recuerdo. La misma casa, que él había comprado en la plaza de San Domenico, mudó varias veces de propietario después de su muerte. En la planta baja, donde había establecido su taller, hay al presente el café Soresini, y en el muro externo, por iniciativa de la municipalidad, fué colocada una lápida conmemorativa con el retrato de Stradivarius sacado del cuadro de Hamman. Sobre el segundo piso, se ve todavía la terraza cubierta donde se cree que el luthier trabajara durante el verano, y expusiera los instrumentos para que se secara mejor el barniz. Algún recorte de madera u otras cosas insignificantes de su actividad, encontrados después de largo tiempo en aquella terraza, fueron recogidos y se conservan en casas particulares de Cremona, más por culto a la memoria del artífice, que por real valor e importancia de esos objetos.

Como testimonio vivo de su genio quedan, no en la pequeña ciudad lombarda de provincia, sino diseminados en todo el mundo, celosamente custodiados como tesoros, muchos de sus instrumentos —violines, violas, violoncelos— por él fabricados. (Algo debía saber el acaparador Benedetto Tarisio que a fines del siglo XVIII exportó de Cremona, vendiéndolos especialmente en Francia, 76 instrumentos, entre los cuales más tarde fué descubierto el violín que llamaron "il messia" por haber sido encontrado tras largas búsquedas, y que se ve ahora en lugar preferente en la famosa colección de la Casa E. Hill de Londres.

Hay, además, una interesante colección de objetos profesionales, que por una casualidad tuvo la oportunidad de examinar.

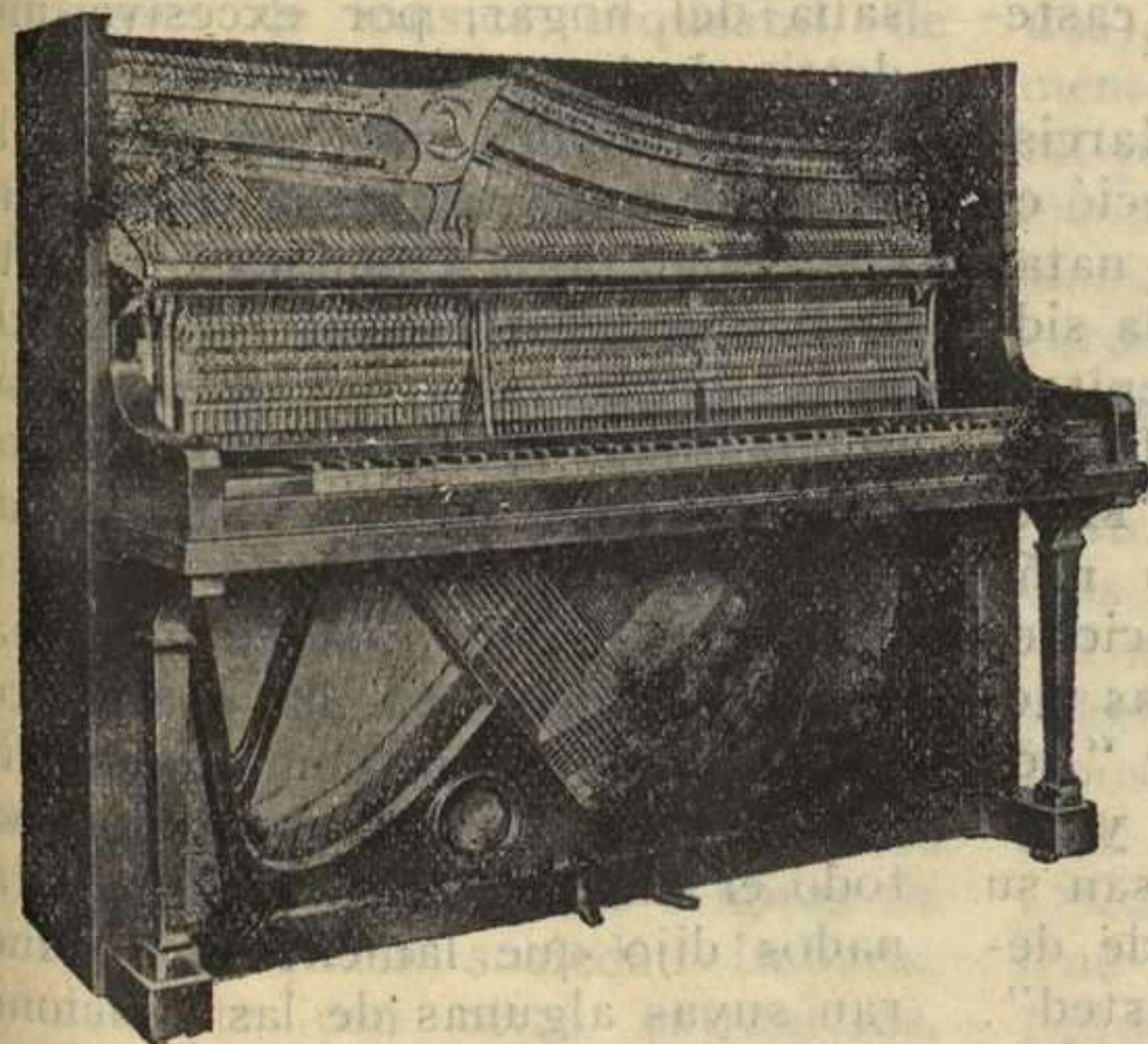
Una preciosa colección que vuelve a la luz.—El conde Cozzio y el luthier Fiorini.

La colección la posee el señor José Fiorini, luthier boloñés, alumno de su padre Rafael, y cuya familia se cree descendiente de Guidanton Florentius, discípulo de Stradivarius. El comercio de antiguos instrumentos del autor le procuró la riqueza, pero sus mayores satisfacciones las debía obtener en su profesión de restaurador y fabricante, especialmente cuando pudo aprovechar los métodos y secretos del gran luthier de Cremona. Fiorini vió por primera vez la colección Stradivarius en la Exposición de instrumentos musicales antiguos que se realizó en Milán, en el Conservatorio Musical, en el año 1881. Desde aquel mo-

mento, como adivinando que un día podría llegar a ser su poseedor, la tuvo siempre por encima de todos sus pensamientos. Era su propietaria la marquesa Della Valle del Pomaro, cuyo marido, Alejandro, la había obtenido con la herencia de los condes Cozzio de Salabue, y precisamente con la del conde Ignacio Alejandro Cozzio, nacido en Salabue (Casal Monferrato) en 1755, donde murió en 1840, y al cual primeramente pasó la colección de la familia Stradivari. Parece que Antonio Stradivari, último heredero y sobrino segundo del célebre luthier, trató de vender la colección a la municipalidad de Cremona y no habiéndolo conseguido (la municipalidad se encontraba en aquel entonces verdaderamente en malas condiciones financieras), decidió, para vengarse, que la colección no quedara más en el territorio de la ciudad, vendiéndola, por consiguiente, al conde de Salabue por la pequeñísima suma de seis "gigliati", que correspondían a liras italianas 69,12. El conde, ya desde el año 1773, se había convertido en protector del insigne luthier cremonés Gian Battista Guadagnini, y es verosímil que desde aquel tiempo hubiese tenido la intención de crearse una colección de obras maestras de los Amati, Guadagnini, Stradivari, para que sirviera como modelo a los que se proponían seguir el camino de aquellos maestros, que hicieron a Cremona famosa como sede de artistas luthiers.

ALBERTO DE ANGELIS.

(Continuará.)



Ambrosio Boluda Martí

REPRESENTANTE EXCLUSIVO PARA
ESPAÑA DEL
PIANO PATENTADO

JOSE ORTIZ

Verdadero instrumento musical -- Gran premio de honor en la Exposición Internacional de Barcelona.

Representante exclusivo en la región levantina de los PIANOS, PIANOLAS Y ELECTRO ORQUESTAL de la casa **J. SMITH**

Afinaciones y reparaciones

-- == --

Alquiler de pianos

Cirilo Amorós, 45

-- :- --

VALENCIA

(Chaflán a Hernán Cortés)

Nuestra portada.

Sir Hamilton Harty

Ya que oportunamente no nos fué posible publicar el retrato del director irlandés Sir Hamilton Harty, que tan enorme impresión produjo al frente de la Orquesta Filarmónica la temporada pasada, interpretando la Séptima Sinfonía de Beethoven de un modo admirable, dejando un imborrable recuerdo de sus dotes artísticas, lo hacemos hoy, honrando con ello nuestra portada, dedicada a un gran director de orquesta, a un fuerte temperamento musical.

He aquí algunos datos biográficos de Sir Hamilton Harty:

La Hallé Orchestra (fundada por Mr. Hallé, luego Sir Charles Hallé) apareció en Manchester, en 1837, y fué notable desde el primer momento por sus instrumentistas y sus programas. Al morir súbitamente su primer director (1895), la dirigió F. Cowen. Su segunda época (1899) comienza en la dirección del Dr. Hans Richter, de tan gran reputación; pero la tercera (1920) se establece con la dirección permanente de Sir (entonces Mr.) Hamilton Harty. Elogian todos su céltica imaginación, su entusiasmo y su magnetismo personal. Original en sus lecturas, es notable por su musicalidad.

Nació en Hillsborough, Country Down, Irlanda (4 diciembre 1880). De padres muy músicos, se halló desde su más tierna edad en un ambien-

te que él mismo dice: "No recuerdo haber empezado a aprender la música. Yo creo que siempre toqué algo", y, en efecto, fué pianista y organista notable desde muy joven; intérprete excelente de la música de cámara, y acompañante inmejorable; organista a los doce años en Autrim, discípulo, en Dublín, de Michele Expósito (de la Real Academia Irlandesa de Música).

Como compositor, comenzó con canciones del género romántico. Es famoso su Concierto para violín y orquesta (1921), su Sinfonía Irlandesa, sus arreglos y transcripciones de Händel, su obertura "Comedy", su poema sinfónico "With the Wild Geese" y la obra para coro y orquesta "The Mystic Trumpeter"; habría que citar, también, su Concierto en si menor para piano y orquesta y multitud de obras instrumentales. El encanto melódico de sus composiciones es tan alabado como su seguro conocimiento técnico y su inspiración.

Sobresale como director y por sus entusiasmos al servicio de la música, que le valieron en 1925 cartas de nobleza y el que las Universidades de Dublín y Manchester le confirieran el título de "Doctus Musicæ".

Es señalado como el mejor intérprete de Berlioz y notabilísimo en Elgar, Schubert, Strauss y la escuela moderna francesa.

encomiástico que formuló Pedrell cuando, dirigiéndose a Narcisa Freixas, expuso: "Sus cantos ruseñorean, y usted es la soberana de las canciones infantiles, así como de la educación elemental de la música". Y añadió: "Sea usted durante muchos años el ruseñor de estas canciones y nutra hoy corazones infantiles, para formar mañana cora-



La creadora de canciones infantiles
Narcisa Freixas.

zones de hombres fuertes, llenos de bondad y de amor".

Son varias docenas, en efecto, las canciones infantiles compuestas por esta humilde compositora. Cuando tenía más de cuarenta años, Narcisa perdió una hija, y para mitigar su dolor comenzó a componerlas, pensando en los niños ajenos. Un gran corazón hablaba de esta suerte a los pequeños corazones. Este lenguaje, sin embargo, no salía del hogar, por excesiva modestia de la autora.

Transcurridos cinco años más, se abrió un concurso para premiar una colección de "Canciones infantiles". Acudió a él Narcisa, y obtuvo el galardón merecido. Una segunda serie alcanzó también análoga recompensa tres años más tarde.

De este modo, casi cincuentenaria, logró esta sencilla compositora una reputación bien sólida, no sólo por tierras catalanas, sino por todo el suelo español. Enrique Granados dijo que lamentaba no fueran suyas algunas de las canciones brotadas de aquel numen femenino. Morera, Vives, Lamote de Grig-

Canciones infantiles de Narcisa Freixas

Me hallo lejos de la meseta castellana y ante el mar Mediterráneo. A mis oídos llegan greguerías infantiles, y tras esto, sin solución de continuidad, una canción coreada por un grupo de niños y acompañada por el acompasado rumor de las olas inquietas. ¿Tiene un origen popular esa melodía unisonal, sobria, sugestiva e insinuante? Tal pudiera creerse a primer oído —si se me permite esta frase—, que es una trasposición del "a primera vista", y trasposición muy puesta en su lugar, pues se trata de un hecho auditivo y no óptico. Sin embargo, aquella canción tiene autora conocida. Conocida y admirada por esa y por otras muchas melodías infantiles, que nacieron en

estas tierras mediterráneas y que se cantan hoy también en la castellana meseta.

Esa autora se llamaba Narcisa Freixas. Nació en 1859 y falleció en 1926. Por Cataluña, su tierra natal, que hoy guarda sus restos, ha sido designada con el laudatorio epíteto de "Clavé de los niños". Mistral, el gran poeta provenzal de "Mireya", se conmovió como un niño abierto a las más puras emociones cuando escuchó algunas de esas melodías, y escribió a su autora: "Los pájaros cantan sin palabras, y sin duda con sus melodías expresan su pensamiento. Lo mismo puede decirse del arte exquisito de usted". Juicio coincidente, en el fondo, con este otro más extenso y no menos

non, Pablo Casals y Antonio Nicolau, entre los músicos catalanes, lo mismo que Víctor Catalá y Santiago Rusiñol, entre los literatos, dedicaron encomiásticas frases a la inimitable creadora de canciones infantiles.

Narcisa Freixas fué invitada en 1917 para dar en el Ateneo de Madrid una conferencia sobre cantos musicales en las escuelas. Contaba ya 57 años de edad. Fué a Madrid con varios días de antelación, muy pocos, mas los suficientes para ensayar con un grupo infantil las canciones que habrían de ilustrar su disertación. Obtuvo tal éxito, que Burell, a la sazón ministro de Instrucción Pública, la rogó que diese en la misma ciudad un curso sobre educación musical en las escuelas. Y durante cuatro meses, Narcisa realizó esa labor docente día tras día. Para premiar su labor, el Gobierno quiso condecorarla con la cruz de Alfonso XII, pero ella renunció tal honor. Le bastaba con la satisfacción de que sus canciones —esas canciones que han sido libro de texto en numerosas escuelas normales y que han sido declaradas de utilidad para la enseñanza por el Ministerio de Instrucción Públi-

ca— se incorporasen al repertorio de los niños madrileños, como así sucedió, y como de ello daba fe, algunos años más tarde, un grupo de niñas, en una plazuela del viejo Madrid, como refería cierto cronista, comentando el hecho con la natural emoción.

De esas canciones se han hecho una docena de ediciones con el texto catalán y algunas más con la traducción castellana, a lo cual hay que sumar otra edición monumental en homenaje a la autora ya difunta, donde se recopila toda su obra musical (de la que forman parte sardanas, danzas, canciones amorosas y melodías populares armonizadas y diversas piezas para piano), y una edición en miniatura que reduce a minúsculo tamaño parte de ese variado texto artístico.

¡Ojalá tenga por doquier imitadores el buen ejemplo de esta mujer que murió rodeada de la veneración de todo un pueblo y cuya obra sigue viviendo hoy, lozana y fragante, para recreo de niños y para delectación de mayores!

JOSÉ SUBIRÁ.

Un festival internacional en Venecia

Coincidiendo con la Exposición biennial de Arte, que se celebra en Venecia por segunda vez este año, un grupo de músicos y escritores sobre música ha organizado un segundo festival internacional de Música, que se llevará a cabo en aquella ciudad entre los días 3 al 15 de septiembre. Comprende esa gran manifestación artística once sesiones de música orquestal, de cámara y teatral, según se detallará en seguida. El Comité ejecutivo está presidido por el maestro Adriano Lualdi, y figuran en dicho Comité personas de la responsabilidad de Alfredo Casella, Luigi Pagán, Mario Labroca, Víctor de Sabata, G. Francesco Malipiero, Bernardino Molinari y otros varios.

En el Comité de señoras patrocinadoras del festival, o "Dame Patronesse", figura en primer término la condesa Annina Morosini, y siguen una porción de señoras de alto viso en la sociedad italiana, juntamente con otras extranjeras, como son la princesa de Polignac, Mrs. Dorothea Napier, Tina Frie-

derichsen, la condesa Thea Foscari Sochaczewer, Suzanne Gueyraud, etcétera, etc.

Casi todas las secciones están agrupadas según cierto orden, a excepción de la primera, que contiene obras de autores de distintos países para grupos instrumentales de cámara, a saber: W. Stscherbastscheff (Estados Unidos), Noneto para canto e instrumentos; Igor Strawinsky, Pastoral para canto sin palabras e instrumentos; Teodoro Rogalsky (Rumania), Dos danzas rumanas; Riccardo Zandonai (Italia), "Il flauto notturno", poemas para flautas solistas y orquestas de cámara; Ernesto Bloch (Suiza), Cuatro episodios para orquesta de cámara.

Un concierto de música francesa y belga comprende obras de Albert Roussel ("Divertimiento", para varios instrumentos), Henri Tomasi ("Canciones corsas"), Francis Poulenc ("Concerto" para dos pianos y pequeña orquesta), Marcel Delanoy ("Figuras sonoras", para orquesta de cámara), Jacques Ibert

("Suite sinfónica", para orquesta de cámara), Joseph Jongen ("Cuadros pintorescos").

La música moderna americana será objeto de dos programas: uno dedicado a la de autores norteamericanos y otro a los de los países del Sur. En el primero figuran: Leo Sowerby, con su "Rapsodia" para orquesta de cámara; Henry Eichheim ("Impresiones orientales"), Wallingford Riegger (Dichotomy), Lázaro Saminsky ("Letanías para mujeres"), Joseph Achron ("Golen suite"), George Gershwin ("Concerto" para piano y orquesta). Los autores suramericanos son los siguientes: de la Argentina: Carlos López Buchardo, Pascual de Rogatis, Florio M. Ugarte, Athos Palma y Raúl H. Espoile; del Brasil: O. L. Fernández y H. Villa Lobos; del Uruguay: E. Fabini; más una cantata para soprano, clavicémbalo y orquesta de cámara del crítico argentino José André. Como se observará, ni Méjico, ni Cuba, ni Chile figuran en esa selección.

Los autores modernos de Italia forman un programa con un quinteto de Mario Castelnuovo-Tedesco, canciones napolitanas de Mario Pilati, un concertino para oboe y pequeño grupo de instrumentos de Hermann Wolf Ferrari, un poema para canto y orquesta de Vincenzo Davico, un "Allegro de concerto" para piano y orquesta de cámara de Arrigo Pedrollo y un "Rondó" para violín y orquesta de Leone Sinigaglia.

El programa de música alemana actual comprende una obertura de Ernest Toch, música instrumental de Paúl Hindemith, "Variaciones y fuga" de Gottfried Mueller, una "Suite" para orquesta de cámara y cémbalo de Paul Graener y un "Divertimento" para trece instrumentos de Adolf Busch.

Todos estos conciertos se celebrarán en el teatro La Fenice. En el teatro Goldoni se representarán tres óperas de cámara de Casavola ("El alba de Don Juan", bailete), F. G. Malipiero "Pantea", (mimodrama) y Alfredo Casella ("La favola d'Orfeo", ópera de cámara). En el mismo teatro se celebrarán dos sesiones más de mucho interés. En la primera de ellas se pondrá en escena "El retablo de maese Pedro", de Manuel de Falla, con marionetas del Kunstgewerbemuseum de Zurich, dirigiendo la obra su propio autor, que en estos días la dirigirá en San Sebastián con mo-

Incomprensible

tivo de la inauguración del Museo Sert. Acompañan a la obra del maestro español (única obra española incluida en los festivales) el "tríptico de concierto", de Ottorino Respighi, titulado "María Egipciaca", y la "ópera-ballet" de cámara, de Adriano Lualdi, titulada "La Granseola".

La otra sesión aludida, que se celebrará en el teatro Goldoni, comprenderá la "Cantata del café", de Juan Sebastián Bach; "La pasión de Cristo", obra de autor anónimo del siglo XIII, interpretada e instrumentos por Fernando Liuzzi, y la cantata profana de Claudio Monteverde "Il combattimento di Tancredi e Clorinda", revisada por Alceo Toni.

En la Sala Apollinea se celebrará un concierto de música italiana para grupos pequeños de Mezio Agostini ("Cuarteto"), Guido Bianchini (seis canciones), Italo Montemezzi ("Elegía" para violoncelo y piano), Ricardo Pick Mangiagalli (tres piezas para piano) y Vincenzo Tommasini ("Intermezzo", para cello y piano).

Un detalle interesante de estas fiestas consiste en la audición de las obras recientemente premiadas en un concurso para estimular la producción de música radiofónica. No se mencionan todavía los nombres de los autores, que serán interpretadas por la orquesta de la E. I. A. R. de Turín.

Las orquestas de cámara antes mencionadas están compuestas por elementos de las orquestas del teatro de la Scala, de Milán; del La Fenice, de Venecia, y Orquesta Filarmonica, de Dresde. Los conjuntos de cámara son los Cuarteto Napolitano, Quinteto Poltronieri-Castelnuovo y Cuarteto de Roma. Los directores de orquesta serán Hugo Benvenuti, Fritz Busch, Alfredo Casella, Manuel de Falla, Desiré Defauw, France Ghione, Antonio Guarneri, Adriano Lualdi, Fritz Reiner, Ottorino Respighi y Antonino Votto. Añádase una porción de solistas, cantantes y bailarinas.

S.

(De *El Sol*.)

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

Leo, leo con esa atención que sin querer pongo en mis lecturas, leo con el atonismo que me produce lo contrariante:

No, no hay que volverse atrás, aun cuando sea a las virtudes de nuestros antecesores.

Pensando piadosamente (aunque el nombre del autor de esta sentencia es extranjero y por lo tanto susceptible de mayor serenidad emitiva que un español del tipo medio), este bueno de Emerson Whithorne habrá querido —sin duda— significar que los procedimientos técnicos no hay que regresarlos porque han ido en aumento evolutivo.

Está bien la referencia. Todos de acuerdo respecto a la mayor eficacia de la técnica de hoy. Pero..., ¿y la Idea? ¿Tampoco —si ahora está en crisis— conviene atenerse a la retrospectiva si en aquellas canteras espirituales hallamos un excitante a nuestra sensibilidad improfunda?

Ciertamente, dicha así, la recomendación aludida es una negación a la madurez. Un mentís a la práctica. Y yo os prometo que en la circunstancia de mi edad concreta (40 años), avizoro para de aquí en adelante unas posibilidades que nunca soñara. El ejercicio de todas las prácticas de la vida me ha proporcionado unos medios, únicos e insustituibles, que facilitan la comodidad del obrar sin quitarle la ilusión del prosperar; que convierten en materia sólida lo que antaño era ensueño líquido... que fecundizan la labor del cerebro juntamente con el corazón; precisamente por eso, porque se ha alcanzado la madurez y se juega ya con la ventaja de atajar los inconvenientes. Porque se distingue claramente lo que antes se veía obscuro o simplemente velado. Porque ya desde ahora se sabe ciertamente lo que se quiere y lo que a uno le gusta. En suma, por que se tiene consciencia.

Tanta consciencia se tiene, que se vislumbra con meridiana luz las ventajas y los inconvenientes del proceder moderno. La superficialidad de muchas cosas que hasta el presente se nos antojaban profundas. Y —sobre todo— el discernimiento para quedar completamente convicto de que la virtud no es privativa de una época determinada. Que en todas existe y existió. Y que siendo así, y así entendiéndolo, resulta un sarcasmo insultante que

alguien, algo escrupuloso o incapazmente incompetente, se atreva a estampar afirmaciones como la transcrita, propicias a la desorientación o al engaño.

No, no hay que volverse atrás, pero solamente en lo que respecta a los vicios..., a las imperfecciones..., a los prejuicios, a todo lo que es precisamente contrario al progreso. En cuanto a las virtudes, ¡quite Vd. de ahí! Volvamos, volvamos, y recreémonos. Que la virtud sea pretérita o presente siempre es virtud... Virtud que, en muchos casos, queda en la actualidad palideciente ante retrospectivas que no alcanzamos.

B. GÁLVEZ BELLIDO.

Director de la "Orquesta Da Camera", Barcelona.

Ante la aparición del segundo "Anuario musical de España"

El continuado favor que el público ha venido dispensando a este "Anuario" y el éxito rotundo de prensa por el mismo alcanzado, han sido los factores esenciales que han movido a su autor, don Salvador Bofarull, a prodigar toda su actividad, en estos últimos meses, en la preparación de su segunda edición, que, según nuestras noticias, será un verdadero alarde de recopilación de datos y antecedentes, la consulta de los cuales se hará indispensable a todo profesional, sociedades recreativas y culturales, bibliotecas, empresas de espectáculos, conjuntos, etc., etc.

De momento sabemos que el señor Bofarull ha realizado un largo viaje, recorriendo las provincias españolas, cuyas más importantes poblaciones ha visitado, constatan-do y recopilando, bajo un riguroso control personal, los minuciosos y abundantísimos materiales que han de integrar su obra, habiéndose entrevistado, asimismo, con destacadas personalidades del mundo musical, en busca de sugerencias autorizadas que pudieran servir de valiosa y nueva aportación al "Anuario" próximo a aparecer; y que superará, en mucho, a la primera edición, tanto por la cantidad de antecedentes como por su valor cualitativo y de presentación.



La Coral de Torrelavega.

Historial de la Sociedad Coral de Torrelavega

La Sociedad Coral de Torrelavega fué fundada por un grupo de amantes del bello canto el día 23 de septiembre de 1925; la dirección de la misma fué confiada al maestro don Lucio Lázaro.

La primera obra de la Sociedad fué la creación de las clases de Solfeo y Canto en las Escuelas Nacionales de esta ciudad, donde la matrícula sobrepasa la cifra de 200 alumnos y se cultiva las canciones con gestos y la gimnasia rítmica según el método de Jacques-Dalcroze; la apertura de la Academia de canto en el domicilio social y la formación del coro mixto.

Gracias a la imponderable labor del maestro Lázaro se consiguió en pocos meses presentar al público el coro mixto, compuesto en su mayoría de obreros y un coro de niños de las clases de música de las Escuelas, en un concierto celebrado en el Teatro Principal de esta ciudad, consiguiendo su primer éxito.

Con muchos obstáculos y no pocos inconvenientes tropezó en sus primeros pasos, pero al fin todos ellos se han vencido poco a poco, y aunque huérfana de protección oficial, gracias al entusiasmo de sus socios protectores lleva una vida relativamente próspera.

Durante los seis años que lleva de vida, ha dado ochenta y seis conciertos su coro mixto, y ha organizado diez festivales escolares con las clases de las Escuelas públicas, el último de éstos en honor del Tribunal de oposición y Cursillistas de Selección del Magisterio de la provincia de San-

tander, que apreciaron todo su valor e hicieron los mayores elogios de las clases de Música y su Director el Maestro Lázaro.

Esta Sociedad, con su coro mixto, cultiva todos los estilos del canto coral, con preferencia la nacional y especialmente la de su región.

Después de sus primeros conciertos en esta población, creyó conveniente extender la cultura musical por los pueblos de la provincia, y en los tres años siguientes de su constitución recorrió en misión de propaganda artística Ontaneda, Polanco, Suances, Toranzo, Santoña, Llanes, Comillas, Liérganes, Unquera, Reinosa, Cabezón de la Sal, Laredo, Castro-Urdiales, San Vicente de la Barquera y otros.

En 1929 se presentó en la capital de la Montaña, en el gran Teatro Pereda, donde obtuvo un éxito resonante, reconociendo toda la prensa a este coro como un valor excepcional que le dió ánimos para que se presentara a la crítica madrileña, presentación que llevó a cabo en el año siguiente gracias al apoyo económico de su vecindario.

Los días 13 y 14 de mayo de 1930 dió dos conciertos en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, y el día 15 uno al aire libre en el templete del paseo de Rosales con la Banda Municipal y Masa Coral de Madrid, consiguiendo entusiasmar a una multitud de más de veinte mil almas que en el citado paseo se hallaban escuchando esta notable Coral, y que la aplaudieron con incesantes ovaciones, haciendo repetir la mayor parte de las obras.

A propósito de los conciertos cele-

brados en la Zarzuela, decía Julio Gómez en *El Liberal*:

"Las voces son frescas, están muy bien educadas con miras al buen conjunto, y el equilibrio entre las diversas voces es perfecto."

Joaquín Turina en *El Debate*:

"La Coral de Torrelavega no es muy numerosa; se compone de ochenta voces mixtas, contando con un pequeño grupo de niños. Pero tiene pretensiones artísticas, pues en su programa figuraban composiciones polifónicas de Rolando Lassus y otros. Como todos los coros norteños, tienen las dos cualidades indispensables: voces y disciplina. Es un conjunto que se oye con gusto y que no cansa por la variedad de obras que interpreta.

Una vez sancionada por el público y crítica madrileña la capacidad artística de esta Coral, su Junta Directiva, de acuerdo con la Dirección, creyó obligado la conociesen en las poblaciones más importantes de España, y a ello encaminó sus esfuerzos, habiendo realizado excursiones artísticas a Valladolid, Burgos, Oviedo y Gijón, y tiene en preparación otras varias y alguna de ellas al extranjero, de donde ha sido solicitada.

Su repertorio consta de más de ciento veinte obras de autores españoles y extranjeros, entre los que se encuentran Guridi, Usandizaga, P. Otaño, Antonio José Morera, Molas, Millet, Más y Serracant, López Chavarri, Benedito, Carré, Lázaro, Rimsky Korsakow, Sokolow, César Cui, Costeley, Lassus, Jannequin, Gervart y Julio Gómez.

Ahora la Junta Directiva tiene en

estudio la ampliación de sus clases y la organización de una Academia de enseñanza de instrumentos de cuerda, para lo cual ha solicitado por segunda vez del Ministerio de Instrucción

premios en Concursos Nacionales de Orfeones.

Por oposición ganó la plaza de Director de la Banda Municipal de aquella población, donde además ocupó la

Homenaje al Maestro Villa

En el restorán Dancing Madrid Bombilla se celebró el almuerzo en honor al maestro Villa, como homenaje de simpatía a su continuada y magnífica labor al frente de la Banda Municipal. Con el agasajado ocuparon la presidencia la señora de Villa, el señor García Moro, en representación del alcalde de Madrid, y el concejal don Jenaro Marcos; el maestro Pérez Casas, en nombre de la Orquesta Filarmónica; el gran actor don Ricardo Calvo, una representación de la Sinfónica. Asistieron al simpático acto delegaciones de la Sociedad de Autores Españoles, del Casal Catalán, de Unión de Maestros de Orquesta, del Conservatorio, de la Asociación y Montepío de Profesores de Orquesta, de Directores de Bandas civiles, representada por su secretario, Román Gracia; de la Masa Coral de Madrid, de la Peña Fleta, de la Asociación de escritores y artistas y de la Peña Ruperto Chapí. Entre los asistentes figuraban los maestros Francés, Parra, Guervos, Acevedo, Romo, Gómez, Yuste, don Jenaro Marcos (hijo) y José de la Fuente Rivacoba.

Se recibieron numerosas adhesiones, entre ellas de Miguel Fleta, del maestro Alonso, maestro Benedito, Coro Montañés, Lucio Lázaro, Banda Municipal de Jaén, Cruz Roja Española, Arturo Cardona, Jesús, Lea Navas, Cultural Deportiva, Pilar Villardell, señor Pizarroso, Angel María Cateill, Villar y Asociación del Arte de Imprimir, entre otras muchas todas entusiastas.

Ofreció el homenaje don Bartolomé Ruiz Carrillo; le precedieron en la palabra los señores Pérez Casas, José Cao Durán, Joaquín Herranz, Román García, Luis Civil y Ricardo Villa, que dió las gracias con sentidas y cariñosas frases. El acto resultó emocionante y lleno de cordialidad, escuchándose muchos aplausos.

Error de ajuste

En nuestro editorial del último número "Nacionalismo musical", se trastocaron varias líneas, resultando un pequeño mosaico de párrafos.

Perdonen nuestros lectores.

* * *

También por extravío de algunos clichés dejaron de figurar en el interesante artículo de nuestro insigne colaborador el señor Margeli "El Códice Colonial de Fr. Gregorio Dezuola" algunos ejemplos musicales que daremos en el próximo número.



El maestro D. Lucio Lázaro,

Director de la Coral de Torrelavega.

Pública una subvención para atender a las necesidades económicas que ello supone y hasta la fecha no ha sido atendida, a pesar de la gran labor cultural que esta Sociedad realiza.

EL DIRECTOR

El Maestro Lázaro se formó artísticamente en la Academia Vizcaína subvencionada por la Diputación de Vizcaya, hoy Conservatorio Oficial de Música de Bilbao; estudió Solfeo y Piano con Lozano, realizando ambas asignaturas en el Conservatorio de Madrid. Armonía y Composición con Sáinz Basabe, actual Director del Conservatorio de Bilbao. Orquestación e Instrumentación con D. Pedro Martínez y D. José Franco, y Director de Orfeones con el Maestro Valle.

Por concurso mediante examen, obtuvo la plaza de Director de la Sociedad Coral de Castro-Urdiales, para la cual consiguió primeros y segundos

plaza de profesor de piano de la Academia Filarmónica.

En 1925, por concurso de méritos, obtuvo la plaza de Director de la Banda Municipal de Torrelavega. Organizador entusiasta de los Cuerpos Corales, fundó en este mismo año la Sociedad Coral de Torrelavega, con el apoyo entusiasta de unos pocos aficionados de la localidad, demostrando su más alto valor artístico en cuantas poblaciones se ha presentado.

A la vez ocupa el cargo de Director de las clases de Música de las Escuelas Nacionales de esta ciudad.

Como compositor lo es muy notable, ha escrito innumerables obras para Piano, Canto y Piano, Orquesta, Banda y especialmente para Coros.

La Montaña tiene en el Maestro Lázaro un cultivador y seleccionador de sus mejores cantos, que ha sabido estructurarlos y armonizarlos admirablemente sin hacerles perder su aroma popular.

INFORMACION MUSICAL

ESPAÑA

BARCELONA

Banda Municipal.

Los últimos conciertos de la temporada oficial han sido celebrados por la noche, en atención a la temperatura.

Fueron oídas la sinfonía en re de Frank. La obertura Egmont de Beethoven, la Serenata (para instrumentos de viento) de Mozart, la Suite "A mi tierra" de Pérez Casas, fragmentos de los Maestros Cantores de Wagner, el poema D. Juan de Strauss y El Amor Brujo de Falla.

Novedad a señalar en estas audiciones, el conjunto coral mixto reclutado entre alumnos de ambos sexos de las Escuelas municipales, quienes debidamente ensayados cantaron con el entusiasmo peculiar en la infancia, l'Angel de la son, del maestro Lamote, y dos canciones populares igualmente armonizadas e instrumentadas por el propio director. Este concierto constituye una demostración evidente de la poderosa influencia que la misma música puede ejercer en la sensibilidad de los niños.

Gálvez Bellido.

En el casino "La Penya" de Centellas dió su anunciado concierto este prestigioso artista del violoncello, ante un auditorio realmente selecto y numeroso.

Interpretó con las características habituales en tan destacado estilista, obras de Bach, Bocherini, Senaille, Chopin, Popper, Buxó, Granados y Rubio, debiendo complementar el programa con alguna otra composición a requerimiento del público.

Intervino en la parte central de la sesión el bonísimo tenor-liederista Juan Segalá, que con delicadeza expresiva y magnífica escuela vocal cantó composiciones de Beethoven, Schubert, Weber, Millet, Buxó y Pérez-Moya.

Acompañó a los concertistas el conocido profesor de piano Tomás Buxó, que compartió con ellos los aplausos prodigados.

"Institut d'Estudis Musicals".

Esta entidad que no cierra en verano, pese al calor en la sala del Hotel de Inglaterra (lugar consuetudinario de sus "soirées") se deja sentir, confió su último concierto al notable violinista vasco Jesús Cela.

Cela ha tocado ante un auditorio interesantísimo las Sonatas de Tartini y Mozart, la Chacona de Vitali y la Sinfonía española de Lalo... es decir, un programa de altura, propio para evidenciar (como evidenció) las dotes magníficas que atesora.

Le acompañó al piano María Car-

bonell, esa joven estudiosa y tenaz, que progresivamente se va creando una personalidad bien definida en el ambiente musical barcelonés.

"Orquestra d'Estudis sinfonics."

Realmente se necesita buena voluntad y afición decidida para lanzarse al estudio de los instrumentos de viento (fagot, trompa, trompeta, trombón, corno inglés, etc., etc.), por el solo placer de invertir unas horas semanales en la honesta diversión de hacer música de conjunto. Y que esta buena voluntad existe, acompañada de la debida destreza, no hay que dudarlo, pues los integrantes de esta agrupación sinfónica vienen celebrando todos los años, a final de curso, una audición privada en el Palau de la Música Catalana, donde bajo la experta batuta de Toldrá, estos no podemos decir solamente jóvenes, pues los hay maduros —y este es precisamente uno de sus timbres gloriosamente raros— decididos aficionados lucen sus habilidades en obras de "envergadura".

Nada menos que el Psyche y Eros de César Frank, la Suite característica de Glazounow, el poema Sarka de Smetana, la obertura de Roi d'Ys de Lalo (especialmente grata a la admirable solista violoncellista María Capdevilla) y las Escenas mallorquinas de Gelabert, fueron correctísimamente ejecutadas.

El selecto auditorio (selecto y entusiasta) no se cansaba de aplaudir. No en vano se aunaban la simpatía y el desinterés en una manifestación de arte tan amable. Y las gentiles damitas que desde el estrado cautivaban con la doble arma de sus gracias personales y el desempeño logrado de su interpretación instrumental, agradecían sonrientes y satisfechas esa consagración social de sus virtudes musicales convincentes.

DINO.

BILBAO

Triunfan la Sociedad Coral de Torrelavega y el Orfeón Ondarrés.

El mal tiempo, mejor dicho, la inseguridad del tiempo, obligó a la Comisión de festejos del Ayuntamiento de Bilbao a aplazar el concurso de orfeones que había de celebrarse ayer a las cuatro y media de la tarde en la plaza de toros de Vista Alegre.

Con ello, naturalmente, no salió ganando nadie, y sí perdiendo lo que de espectacular pudiera darse en el concurso de orfeones al dirigirse el gentío hacia la plaza.

A pesar de la variación, que obligó a colocar arpesuradamente unos pasquines en sitios bien visibles advirtiendo la celebración del concurso en

el Teatro Buenos Aires, a las seis y media, el público acudió en masa, y a las cinco y media de la tarde no había entradas en la taquilla. Dato elocuente, como se apreciaba, del enorme interés que había despertado en Bilbao el citado concurso.

Aproximadamente a las dos de la tarde llegó a la Villa, procedente de Donostia, el ilustre músico vasco Maurice Ravel, que fué recibido en el palacio del Ayuntamiento por la Comisión de festejos. El prestigioso músico había de integrar el Jurado de honor que fallase la actuación de los coros mixtos en el concurso de orfeones. La obra obligatoria, "Margarita y Ronda", pertenece a una suite del citado músico.

De los grandes aciertos de este concurso ha sido, a no dudar, la publicación, junto con el programa, de un estudio musical sobre la figura de Ravel perteneciente al inteligente crítico de nuestro colega "La Tarde", Luis María Alonso Abaitua, "Elema."

Queremos hacerlo constar así, ya que por un olvido involuntario —que nos ruegan subsanemos— el citado estudio iba desprovisto de firma.

Ravel es hoy un músico prestigioso de la escuela moderna francesa; en sus comienzos fué discutidísimo y llegó a ponerse en duda su talento como compositor.

Nació en Ziboure (Euzkadi), cerca de Donibane Loitzu (Bajos Pirineos); estudió en el conservatorio de París, donde ingresó en 1889 bajo la dirección de maestros tan prestigiosos como Anthiome, Besiot, Pessard, Gédalge y Fauré.

Su singular originalidad, llena de ingenio y novedad, le hizo destacarse prontamente de los músicos contemporáneos, y ahí están sus obras para piano, para canto y piano, para arpa y clarinete, como modelos de elegancia, sencillez y originalidad.

Ravel cuenta hoy cincuenta y siete años, y pudiéramos decir se halla en la madurez artística.

El pueblo de Bilbao se honró con la presencia del músico vasco en el concurso de orfeones organizado por el Ayuntamiento de la villa.

A las seis y media de la tarde, la calle de Buenos Aires aparecía cual hormiguero humano, en el que se destacaba junto a las aceras un gran número de automóviles.

El teatro presentaba un aspecto consolador. El lleno es completo, y mucha gente permanecía de pie en los pasillos.

En una platea tomó asiento el Jurado, que está compuesto por el alcalde de Bilbao, que preside, don Ernesto de Erkoreka; primer teniente

alcalde, don Fermín Zarza; don Mauricio Ravel, don Felipe de Arando, don Bonifacio de Iturriaga, don Arturo de Intxausti y don Miguel de Arregui.

En el palacio de la villa se había sorteado el orden de actuación de los coros, que quedó formado de la siguiente manera: Schola Cantorum de Portugalete, Orfeón Ondarrés, Orfeón Barakaldés, Sociedad Coral de Castro Urdiales, Schola Cantorum de Castro Urdiales y Sociedad Coral de Torrelavega.

Se interpretaron las siguientes obras de libre elección:

Schola Cantorum de Portugalete: "La sardana de las monjas", a seis voces, de Morera, con 127 ejecutantes.

Orfeón Ondarrés: "Boga, boga", de Guridi y "Orra or goiko", de Almandor; a seis voces mixtas, con 120 ejecutantes.

Orfeón Barakaldés: "El regreso de la romería", del P. Otaño, con 112 ejecutantes.

Sociedad Coral de Castro Urdiales: "Sagarraren", de Busca y "Orra or goiko", de Almandor, con 95 ejecutantes.

Schola Cantorum de Castro Urdiales: "El calangrejo", del P. Otaño, con 115 ejecutantes.

Sociedad Coral de Torrelavega: "Super Flúmina Babilonis", con 112 ejecutantes.

El Jurado, por unanimidad, acordó, y así lo hizo constar en acta, la siguiente clasificación:

Primero.—Orfeón Ondarrés.

Segundo.—Sociedad Coral de Torrelavega.

Tercero.—Schola Cantorum de Castro Urdiales.

En el concurso de honor, en el que era obra obligada "Margarita y Ronda", de una suite de Maurice Ravel, el Jurado otorgó por mayoría, y después de larga discusión —según nos informan, por un solo voto— los siguientes premios:

Primero.—Cinco mil pesetas a la Sociedad Coral de Torrelavega.

Segundo.—Dos mil pesetas al Orfeón Ondarrés.

Tercero.—Mil pesetas a la Sociedad Coral de Castro Urdiales.

Vista la meritoria labor de los restantes orfeones, el Jurado concedió otro tercer premio, de mil pesetas, al Orfeón Barakaldés, y dos especiales de 500 pesetas cada uno a la Schola Cantorum de Castro Urdiales y a la Sociedad Coral de Portugalete.

El Orfeón Ondarrés matizó sus cantos bien y con mucho empaste. Las voces hechas le dan verdadera textura de orfeón. En él hay que destacar, singularmente, la labor directora, que en el corto espacio de un mes ha logrado ya un conjunto tan armónico y aceptable como el que nos ofrece el Orfeón del último pueblo delitoral de Bizcaya.

En el concurso de obras de libre elección logró el primer puesto, y el segundo por la diferencia de un solo voto, en el concurso de honor.

La Sociedad Coral de Torrelavega realizó también su cometido brillantemente. Sin la sonoridad, sin la potencia de voces del Orfeón de Ondarroa, pro con un admirable dominio de la técnica, y, lo que es más, con un imponderable buen gusto, lograron el primer premio del concurso de honor y el segundo de obras de libre elección.

La Sociedad Coral de Castro Urdiales cantó también con muy buen gusto, aventajando, en nuestro juicio, a los restantes Orfeones por una mayor madurez en las voces de los cantantes.

La Schola Cantorum de Castro Urdiales, Orfeón Barakaldés y Schola Cantorum de Portugalete, consiguieron agradar al público cosechando abundantes aplausos.

En el Arenal, a las once de la noche, se celebró un concierto, en el que tomaron parte la Sociedad Coral de Torrelavega y el Orfeón Ondarrés.

Cosecharon abundantes ovaciones.

H.

EXTRANJERO

BERLIN

¿Bayreuth o Leganés?

Passini, el mejor acuarelista alemán de la época, amigo de Wagner y Liszt, antiwagneriano en el rumbo nibelíngico, y casado con una Mendelssohn Bartholdy, solía llamar a los bayreuthianos de mejor tiempo "los locos de Bayreuth".

Hace días, estando en mi casa el gran pintor Beckmann (con su esposa), quien pintó a Wagner (de memoria) en su gabinete de Bayreuth, trabamos conversación sobre la viuda de Siegfried y su campaña antijudía, cabalmente contra la mejor parroquia del portentoso teatro, levantado con inauditos esfuerzos e inmenso talento como es sabido.

Poco hace estuve en casa de Furtwängler (un zaquizamí comparado con mi ideal habitación) para tratar de la

propaganda de 1933. No estaba en casa. Dejé una tarjeta en que le recordaba nuestro conocimiento de antaño y le hablaba de la temporada de ese año en Bayreuth. La llamada por respuesta. En ese ramo, jamás tengo suerte. Procede del gremio operístico, vuelve a dirigir *Tristán* y se rinde culto exagerado personal a su batuta.

En RITMO referí cómo mi antiguo amigo Schuber, que maneja el cotarro en Bayreuth, rechazó indignado mi proposición de propagandar en España y América.

—No necesitamos propaganda ninguna, y boca abajo todo el mundo. ¡Si viviera Wagner!

Al cabo tuve que echar mano de una agencia norteamericana, pues había funciones en que hasta se regalaban billetes.

Toscanini quiso hacer una hombrada y levantar el espíritu bayreuthia-

no, que iba de capa caída. Su nombre fué un gran reclamo para los yanquis, que hacen culto personal en el Metropolitan. Al fin salió de allí haciendo "fu" como el gato y diciendo perrerías de aquel conseo.

Quedóse en que Furtwängler salvaría la situación, con Tietjen, de la Comedia de Berlín, como escenógrafo. Va éste allá, y resulta la ruptura de la viuda con el director de la Filarmonía, hoy endiosado.

¿En qué pararán estas misas? Dije hace años en alemán (y en otros idiomas), y lo leyó Siegfried, que los mismos que tenían mayor interés en Bayreuth, lo matarían. Y voy resultando profeta, aunque no en mi patria, naturalmente.

Diz que vuelve Toscanini, y dirigirá *Parsifal* y *Maestros Cantores*. Quedamos en que sólo se daría *Parsifal*, torpemente, y ahora han comprendido que era una majadería, pues muchos que hacen un viaje molesto y costoso allá, no se contentarían con una obra.

Estábamos en que Muck debía cortarse la coleta, por viejo y por tabarrero en su especialidad, *Parsifal*. Dirige Toscanini, y se echan sobre él los críticos, por sus tiempos, bayreuthianos, o *cosimanos*. Y ahora piden que vuelva Muck. "Más vale malo conocido..." ¿No es cosa de locos?

Los diarios se ocupan con interés del asunto; pero por parte de Furtwängler. Del lado de la viuda, nada se dice. Mutis.

El culto personal enloquece a algunos batutistas. *Tristán* ha de dirigirlo Furtwängler; *Falstaff*, Klemperer; *Aida*, Blech. Es modo de nuevo, como en Norteamérica, donde es una enfermedad.

El año pasado nos visita una sobrina de allí, publicista, la Seydel (apellido de mi esposa), cuando hacía un viaje por Europa, que describía en una publicación. Díjela que era una plancha no ir a Bayreuth. Y me salta el sobrino con la pregunta típica: "¿Cómo se llama el tenor de allí?" Están acostumbrados a Caruso, Slezak y otros divos, y de ahí ese culto de *parvenu*.

Por el otro lado, la viuda de Siegfried ha descubierto en sí, de pronto, aquellas cualidades que habrían de convertirla en otra Cosima, según me dijo el pintor Stassen la mañana siguiente a la defunción de su íntimo amigo. (Stassen suele celebrar, cada temporada, una exposición de wagnerianas, muy interesante).

Y ya que cito a ese talentado dibujante, quien una vez recibió del municipio berlinés un premio en metálico, por si algún lector le necesita, voy a explicar mi *ex-libris*, hecho por él, que cuelga ante mis respetables narices.

Un quijotesco Siegfried despierta de su letargo la lexicografía española en figura de Brunnhilde, después de haber escabechado a la soñolienta dragona encargada de velar por los incalculables tesoros del habla castellana. Más claro, ni agua.

Volviendo al caso, peligrosísimo. Quedamos en que la viuda contrató a Tietjen como director artístico, y

a Furtwängler, como musical; ambos a la altura de la señora Winifred.

Hace unos meses, por arte de birlibirloque, cambia de postura la Winifred, pretendiendo la dirección superior y única, y enviando a paseo la trinidad fraternal.

En vista de tal cambio de frente, cree Furtwängler de su deber retirar su palabra. La viuda se aferra ahora al testamento de Siegfried, que desconoce Furtwängler, pero que ha de ser el mismito de 1930.

Furtwängler piensa, con mucha más razón que antaño Weingartner, que la viuda no entiende de la misa la media. Quería consagrar su alma entera a Bayreuth. Pero sin libertad de obrar, le es imposible.

El tiempo apremia, pues dentro de un año tienen que empezar los ensayos, y en invierno hay que propagandear, en una época en que las bolsas andan vacías y nos hallamos todos a la quinta pregunta (que ignoro cuál sea, como también "las siete cosas" que uno coge cuando va con la música a otra parte.)

En la *estación muerta*, y ya que nos quedamos en Berlín hasta fines de agosto, tengo que hacer una crítica de la obra de Weingartner *Bayreuth* (1876-1896); pues podría ocurrir que éste muriese (Dios no quiera) sin que mis paisanetes lo lleguen a conocer. No como antipropaganda, sino al contrario, pues poquísimos españoles van a aquel maravilloso coliseo, al cual (¿y cómo no?) hemos de volver, aunque continúe casi vacía la caja de caudales.

P. DE MUGICA.

Stamaty

EL RITMO DE LOS DEDOS

Obra indispensable para todo alumno de la enseñanza del piano. Su estudio hace innecesarios los demás tratados de mecanismo.

El *ritmo de los dedos* da perfecta técnica, siendo rápido el progreso educativo.

Precio: Ptas. 7,20

De venta:

Juan Bravo, 77. - Madrid

RITMO, S. A.

Los Concursos de Unión Radio

Preocupada, desde su fundación, Unión Radio en difundir la cultura artística española y extranjera, poniendo sus instalaciones al servicio del arte y de los artistas, entiende que su labor, realizada con tesón y constancia, quedaría incompleta si, al mismo tiempo que difunde lo que ya existe, no procurase fomentar en la medida de sus posibilidades la creación de obras nuevas, orientadas ya desde su origen precisamente en las necesidades microfónicas, como vehículo maravilloso para su difusión.

Para ello Unión Radio convoca, con carácter nacional, un "concurso de zarzuela" y otro de "teatro radiofónico", esperando que los artistas españoles contribuirán con todo su entusiasmo al esplendor de estos concursos nacionales, convocados con la idea de enaltecer el arte español.

Unión Radio quiere también fomentar, por medio de concursos periódicos, una cordial relación entre los autores españoles y los extranjeros, y a este efecto, comprendiendo la universalidad de la música sinfónica, entre sus concursos figura el "sinfónico", de alcance internacional.

ZARZUELA RADIOFONICA

Bases para el concurso de zarzuelas radiofónicas.

Primera. Podrán presentarse a este concurso todos los autores españoles.

Segunda. Las obras serán inéditas y deberán basarse en el concepto fundamental de la zarzuela española —alternancia entre escenas habladas y escenas cantadas—. Las obras estarán distribuidas en dos partes, cuando menos, teniendo en cuenta las características del teatro radiofónico. La duración máxima será de hora y media, y la mínima de una hora.

Tercera. Las obras podrán estar escritas, tanto en su libreto como en su parte musical, individualmente o en colaboración.

Cuarta. Los concursantes presentarán el libreto, una partitura para canto y piano y la partitura de orquesta; ésta para los siguientes instrumentos, como máximo: dos flautas, un óboe, dos clarinetes, un fagot, dos trompas, dos trompetas, tres trombones, timbales, percusión, piano, violines primeros

y segundos, violas, violoncellos y contrabajos.

No se establece límite de actores ni de cantantes.

Quinta. Las obras se presentarán con un lema, y en sobre cerrado, aparte del en que figure el lema, constará el nombre y dirección del autor. De estos sobres sólo se abrirán los correspondientes a las obras seleccionadas. Los nombres de los autores no se harán públicos hasta no haber sido emitido el fallo.

Sexta. Los originales podrán ser presentados hasta el día 31 de diciembre del presente año.

Séptima. Unión Radio seleccionará de entre las obras presentadas las que juzgue merecedoras de la radiación, para lo cual hará por su cuenta los materiales precisos para su ejecución, que quedarán de su propiedad. Las obras seleccionadas se radiarán a partir del mes de febrero de 1933.

Octava. Los premios se concederán por mayoría de votos, emitidos por los socios de la Unión de Radioyentes, en la forma que se dará a conocer en tiempo oportuno.

Novena. Se concederán dos premios: de cinco mil pesetas el primero y de tres mil pesetas el segundo. Ambos para libretista y músico, en la cuantía proporcional que entre ellos particularmente establezcan.

Décima. Las obras se enviarán por correo certificado a las oficinas de Unión Radio, avenida de Pí y Margall, 10, Madrid, dirigidas a la Sección Artística y consignando en el sobre: "Concurso de zarzuela radiofónica".

Undécima. Las obras seleccionadas y premiadas quedarán de propiedad de sus autores; pero Unión Radio se reserva el derecho de radiar las premiadas por cualquiera de sus emisoras, previo el pago de los derechos de autor establecidos, siempre que lo estime conveniente. Si la obra fuese representada después en el teatro, se consignará en los programas que la anuncien: "Premio de Unión Radio."

OBRAS SINFONICAS

Bases para el concurso de obras sinfónicas.

Primera. Podrán presentarse a este concurso todos los compositores españoles y extranjeros.

Segunda. El tema será una

“obertura” inédita, para grande o pequeña orquesta, cuya duración no bajará de diez ni excederá de veinte minutos. Esta obertura puede estar escrita individualmente o en colaboración.

Tercera. Se concederán dos premios: de tres mil pesetas el primero y mil quinientas pesetas el segundo, los cuales no podrán declararse desiertos ni ser divididos, salvo el caso de que el número de obras presentadas sea inferior a cinco.

Cuarta. Las dos obras premiadas quedarán de propiedad de su autor; pero Unión Radio se reserva el derecho de ejecutarlas por cualquiera de sus emisoras siempre que lo estime conveniente.

Quinta. La copia del material de orquesta se hará por cuenta de Unión Radio, que quedará, por lo tanto, propietaria del mismo, así como de una copia de la partitura que su autor entregará para recoger el original. La falta de presentación de esta copia supone que su autor deja a Unión Radio la propiedad de la partitura original presentada. Si la obra fuese editada posteriormente por su autor, o por un editor

cualquiera, Unión Radio no necesitará pagar ningún derecho de alquiler de material para cuantas ejecuciones públicas o privadas haga de la obra.

Sexta. Las obras se presentarán con un lema, y en sobre cerrado, aparte del en que figure el lema, constará de nombre y dirección del autor. De estos sobres sólo se abrirán los correspondientes a las obras premiadas.

Séptima. El plazo de admisión de obras terminará el día 30 del mes de noviembre próximo, y las obras premiadas se estrenarán en los conciertos públicos que prepara Unión Radio para el año próximo.

Octava. Las obras se enviarán a las Oficinas de Unión Radio, avenida de Pi y Margall, 10, Madrid, dirigidas a la Sección Artística y consignando en el sobre: “Concurso sinfónico.”

Novena. Los nombres de las personas que compongan el Jurado —todas de reconocida competencia— se darán a conocer cuando se haga público el fallo, que será antes del día 1 de enero de 1933.

También se anuncia otro premio para una obra de teatro radiofónico.

La Unión Musical Española de Barcelona ha proseguido la publicación de canciones de autores catalanes. Entre las más recientes figuran *Los tres besos*, con música de Javier Gols, y *La romántica* y la canción de cuna *Nonnon*, por J. Dotras Vila.

La misma editorial ha puesto a la venta una nueva edición de la serie de cinco canciones para canto y piano *A la sombra del almez*, con letra de Tomás Garcés y con música de Eduardo Toldrá, que es, entre los compositores de la joven Cataluña, uno de los más destacados. Esta nueva edición ofrece la particularidad de llevar letra castellana, adaptada a la música, por José Subirá, lo cual facilitará la difusión de tan bella colección de canciones fuera del ámbito a que habían quedado limitadas las dos primeras ediciones de tan sugestivo cuaderno.

H. A.

Unión Eléctrica Madrileña

A partir del día 1.º de octubre próximo, se pagarán, contra cupón núm. 120, los intereses correspondientes a las obligaciones hipotecarias 5 por 100, emitidas en 1.º de octubre de 1902 por la Sociedad de Electricidad del Mediodía, en cuya obligación viene subrogada nuestra Sociedad en virtud de la compra de los bienes de la misma, a razón de pesetas 6,25 por cupón, deduciendo de este importe los impuestos correspondientes.

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

Madrid, 24 de septiembre de 1932.—VALENTÍN RUIZ SENÉN, Consejero y Director Gerente.

Bibliografía.

Un folleto sobre folklóre musical vasco

En la colección titulada “Cuadernos del Centro vasco y gascón de estudios regionales”, que publica el Museo Vasco sostenido por la Municipalidad de Bayona, ha aparecido recientemente, en francés, el folleto “Ensayo de una bibliografía musical vasca”, por J. A., de Donostia.

El autor comienza recordando que la canción “Una mosca de Vizcaya” puede considerarse como la más antigua en su género. Se la ve en un cancionero del siglo XV existente en la Biblioteca Nacional de París, y varios compositores de aquel tiempo la utilizaron como tema para sus misas. Asimismo figura en diversos códices. “Siguiendo las huellas de la canción popular en la música erudita —dice el autor—, no hallamos indicios de su paso hasta el siglo XVIII. Estas huellas acaban de ser señaladas incidentalmente en un libro muy documentado que uno de mis amigos acaba de publicar: *La Tonadilla Escénica*; tres gruesos volúmenes, que nos informan con documentos de primera mano sobre el origen, desarrollo y muerte de este género teatral.” Una vez entrados en el siglo XIX, las huellas de la canción popular vasca son ya bien visibles y muy frecuentes. El autor menciona varias obras que así lo atestiguan, y da el facsímil de la portada de una

que tiene un alto valor folklórico, a saber, el “Euscaldun Ancina Ancinaco”, por Juan Ignacio de Iztueta (San Sebastián, 1826), obra de la que ha publicado una segunda edición, en estos últimos años, la Sociedad de Estudios Vascos. El examen de todas estas fuentes del siglo XIX ocupa buena parte de tan interesante conferencia.

MUSICA RECIBIDA

Entre las producciones musicales que se han publicado últimamente, señalaremos en primer término la composición para coro mixto *Captant*, por el maestro Antonio Nicolau, obra que, desde hace largo tiempo, constituye uno de los mayores éxitos del Orfeó Catalá. Es esta entidad coral quien, para tributar un homenaje a ese maestro insigne de *La mort del escolá* y de otras joyas de nuestra música contemporánea, ha inaugurado con *Captant* la publicación de obras inéditas de Nicolau. Sólo nos resta añadir que el compositor utilizó para este poema coral una poesía de Jacinto Verdaguer y que la presente edición lleva una traducción francesa del texto literario.

* * *

Necrología

El inspirado compositor catalán Burgés pasa por el terrible trance de la muerte de su idolatrada hija María Bonanova Burgés Lasheras, excelente compositora.

Al maestro Burgés le enviamos nuestro pésame más sentido por tan irreparable pérdida y compartimos su dolor.

Obras de Literatura, Historia y Estética Musical

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

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

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

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

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

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

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

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

Algunas publicaciones musicales de la Abadía de Montserrat:

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

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

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



PIANOS

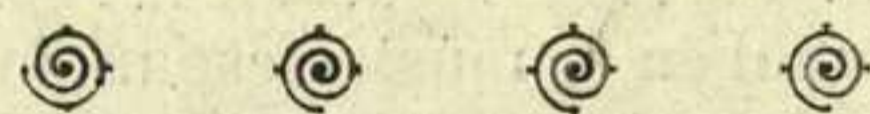
DE LAS AFAMADAS MARCAS

**C. BECHSTEIN, RONISCH
ZEITTER WINKELMANN**

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

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

CASA HAZEN



Fuencarral, 55

TELÉFONO 10867

Ateneo Musical RITMO

En breve RITMO inaugurará este Centro, en donde se darán cita nuestros más queridos compositores e intérpretes y la élite de la afición musical española

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

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

JUAN BRAVO, 77 ::= == MADRID

Imprenta, Juan Bravo, 3.—Madrid.