

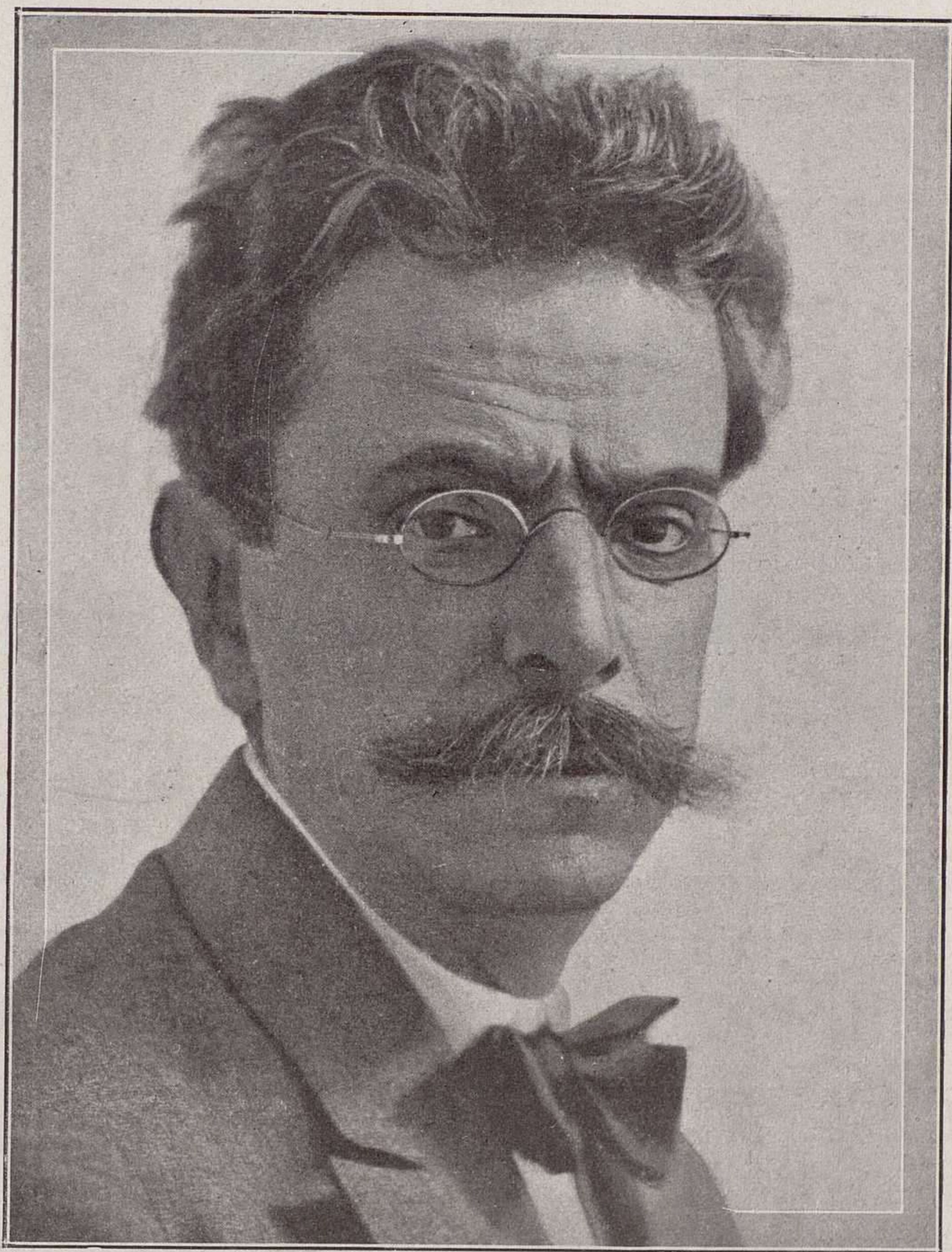
REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Año VII.

Director: ROGELIO DEL VILLAR

Número 115.



MAESTRO ENRIQUE MORERA
a quien se ha dedicado recientemente un homenaje en Barcelona

CASA LAHERA

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

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

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

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

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

G. FRITSCH

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

CASA PIELTAIN

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

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

REPARACIÓN DE INSTRUMENTOS GARANTIZADA

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

MADRID

Oficinas: FRANCISCO SILVELA, 15, 1.º

Teléfono 51620

EDITORIAL "ESPERPENTOS SONOROS"

Agrupación Nacional
de Música de Cámara

MONSERGAS O GANDINGAS

por ROGELIO DEL VILLAR.

Como aquí nadie—excepto «RITMO», y valga la inmodestia— se ocupa de la Música con seriedad, pues casi todo es género ínfimo, ¿cuándo veremos realizado por un Gobierno comprensivo para el arte musical un proyecto así o parecidamente formulado?;

«La necesidad de fomentar la Música de Cámara—la manifestación más elevada y de mayor expresión espiritual del arte sonoro—ha decidido al Gobierno a crear la «Agrupación Nacional de Música de Cámara», que se compondrá de dos violines, viola, violoncello, piano, trompa, oboe, clarinete, fagot y flauta, para la interpretación de sonatas, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, octetos y nonetos, con o sin piano, de compositores nacionales y extranjeros, clásicos y modernos. Formarán parte de esta Agrupación una soprano y un tenor, para la interpretación de canciones. Cuando sea necesario, se ampliará el número de profesores instrumentistas—arpa, por ejemplo,—para cuantas combinaciones instrumentales sea preciso.

«Esta Agrupación será dirigida por un maestro de interpretación y estilo de reconocida competencia.»

El Director general de Bellas Artes—nuestro ilustre amigo—tiene la palabra.

El cultivo del esperpento sonoro no es de hoy: es de todas las épocas en decadencia, y suele producirse inmediatamente después de la aparición de un talento musical. En nuestro tiempo, a continuación de Moussorgsky, Strauss, Debussy, Strawinsky, Schoenberg—dignos de todos los respetos y admiraciones en algunas fases de la evolución de su arte—, creadores de un estilo (muy relativo dentro de lo normal, excepto cuando rozan premeditadamente lo raro o extravagante, que tantos estragos ha hecho en la juventud); creadores de un estilo, repetimos, en la manera de sentir y realizar la armonía, el ritmo, la formación de la melodía; constructores de formas nuevas, como ilustradores geniales de asuntos literarios y de costumbres que sus imitadores—legión actualmente en el mundo—se encargan de adulterar y empequeñecer. Agotadas las escuelas nacionalistas inspiradas en el «folklore»—una rama de la Etnografía que tiene menos de común de lo que se cree con el Arte propiamente dicho—, se ha puesto de moda lo que se llama «el retorno a Bach, que consiste, por lo general, en caricaturizar los *Conciertos* de Haendel y de Bach y algunas obras de Scarlatti y de Pergolesse, con excentricidades más propias del circo que de una sala de conciertos; todo muy divertido, pero de un híbrido amasijo insoportable para las inteligencias sensibles a la belleza musical. Semejantes experiencias,

casi siempre banales, tienen en los imitadores un nombre: agotamiento. Escribir sobre temas populares o de autores de otros tiempos ha sido siempre el recurso de los que no tienen ideas propias.

Es frecuente en nuestros días oír un fragmento musical sin sentido estético, incoherente, de fraseología huera en los procedimientos, de indigente vocabulario en las ideas melódicas, dando la impresión de que quien lo ha escrito no conoce sólidamente la técnica del arte que profesa. Y lo curioso del caso es que a esta manera de escribir música, música imperfectamente lograda, de mosaico, fragmentaria, sin contenido emocional, compuesta, en el mejor de los casos, sólo con elementos constructivos sin cohesión alguna, hay quien la califica de música de laboratorio unas veces, otras de música de «escena», de «film» sincronizado de considerable eficacia plástica, clasificándola—con tan escasa solidez en los argumentos, pero con abundante dosis de retórica, medio infalible de disfrazar la verdad, de encubrir la ignorancia—en la escuela de Schoenberg, como la podía clasificar en otra cualquier escuela de las que surgen ahora todos los días. «¡Es música de gran técnica!», se dice. ¿Pero qué es eso de la técnica? ¿Es que la forma, la proporción, el estilo, el carácter, no constituyen también una parte importantísima de la técnica? Lo que no es técnica, ni menos «grandilocuencia so-

nora», es el derroche de lo inútil, los descarnados choques de las disonancias, vengan o no a cuento, empleadas sin habilidad ni arte; el que los instrumentos de la orquesta están, unas veces, sonando todos a la vez... sin decir nada; otras, haciendo piruetas y chistes sin gracia. ¿Y qué es eso que se llama por ahí—cuando no se sabe qué decir en elogio de cualquier esperpento musical—, post-romanticismo germánico? ¿Es acaso ese bloque de música densa, ampulosa, formularia, sin novedad en las ideas—«delirium tremens»—, sin profundidad de concepto, desproporcionada, difusa, confusa y profusa? ¿Y el descolorido, gris y opaco, pseudo impresionismo francés? ¿Es acaso esa especie de mermelada musical agriada con que se nos obsequia de cuando en cuando? Sin ritmo ni medida; sin equilibrio, proporción y orden, no hay obra de arte posible; pues en el arte, la lógica es una condición «sine qua non» de la obra humana; es decir, de la obra que ha de ser comprendida por otros hombres.

El buen gusto está reñido, tanto con la música de «cemento» (monsergas armónico-contrapuntísticas) como con lo que suele calificarse—con manifiesto error—de música «estirada». (Gandinas dinámico-rítmicas.)

Ser compositor, es «crear»; y quien no posea ese divino don, no será otra cosa que un ensartador de sonidos, un empollón, un profesional de la composición, un fabricante de música, nunca un artista.

No hay más que fijarse en el semblante fatigado de los auditores de una sala de conciertos de nuestros días, cuando se ejecuta esta clase de música a que venimos refiriéndonos, su gesto de impaciencia, para ver la desagradable impresión, el tedio que les causa oír ciertos esperpentos sonoros carentes de cualidades estéticas.

Hay que tener el valor de afirmar—porque se puede demostrar—que el noventa por ciento de la música que se produce en nuestros días es francamente mala—en algunos casos no porque sea fea ni esté mal hecha, sino por su falta de sinceridad y de emoción, y el arte sin emoción no tiene absolutamente ninguna importancia—, y no amilanarse por ser «tildados» de retrógrados.

Los atrasados son los que elogian incondicionalmente esa música por «snobismo», no por convicción; música más de procedimiento que de ideas, tan fácil de imitar, debido a la capacidad de asimilación que distingue a los jóvenes de hoy, contaminados por un prurito mimético desconcertante, que se dedican a la Música como podían dedicarse a otra cualquiera actividad, sin temperamento ni facultades creadoras, siempre al acecho de la última obra de Stravinsky—que es ahora el compositor preferido—, para lanzarse sobre ella y apropiársela con una frescura inaudita. («Pulichinella» y el «Concierto para piano e instrumentos de viento» han sido las últimas víctimas del saqueo.)

Pronto no hará falta conocer la armonía propiamente dicha; el contrapunto y la fuga están pasando a segundo término; a las formas musicales no se les concede importancia; en consecuencia, el arte de la orquestación sigue el mismo deplorable rumbo; a los instrumentos se los desvía de su función artística individual y colectiva, o de conjunto, muchas veces más por desconocimiento de la instrumentación que por el deseo de producir efectos originales o «timbres» nuevos. Hacer lo que a cada cual le venga en gana, alardeando de una cacareada libertad que, en no pocos casos, es ignorancia, parece ser el ideal de estos «autodidactos».

Un pasaje que lógicamente debiera corresponder, por su carácter, a un grupo de determinados instrumentos, se le escribe a los más antagónicos y en los registros extremos; así, lo que debería sonar, no suena. (Algunas veces, si se dan cuenta de que, por casualidad, suena bien un pasaje, como hay que significarse con alguna «genialidad», reaccionan rápidamente, recurriendo a la nota dura o agresiva, en combinaciones características del «nuevo estilo».)

Claro que, en realidad, la orquesta ya no es un organismo sonoro productor de belleza musical, pues en manos de los compositores «más avanzados» del momento está transformándose en una máquina más.

¡Se habla de crisis del arte musical! La causa fundamental de esta crisis no es otra que la escasez de producción original, sin precedente; la falta de personalidades de auténtico valor. Estamos

hace tiempo participando en una ridícula comedia, cuyo escenario es toda Europa, perjudicial para los compositores que realmente suponen algo.

¿Qué músicos «avanzados», de los que califican de «nuevo concepto de la música» a ciertas tendencias actualmente en boga, más disolventes que constructivas, componen sinfonías, poemas sinfónicos, cuartetos de arco, sonatas, dramas líricos, si casi toda la música que escriben—tengamos el valor de proclamarlo—carece de novedad, interés y emoción artística? Ya el hecho de desdeñar las grandes formas clásicas sin sustituirlas por otras de auténtica consistencia demuestra el escaso talento de la mayor parte de los compositores contemporáneos.

De los intérpretes solistas de esta música tendríamos mucho que decir. Basta observar que ningún gran artista: violinista, pianista, violoncellista o cantante de fama universal—como no sea por excepción—toca o canta esa música. Sólo lo hacen los de segundo o tercer orden (especialistas se los llama), incapaces de tocar con sentido artístico una sonata de Beethoven, tal cual obra de Bach, de Mozart, de Chopin, de Schumann, Franck o de Brahms; una obra, en fin, de intrínseco valor musical. ¿Por qué los grandes pianistas franceses, españoles, rusos y polacos—de los alemanes no hay que hablar—no incluyen en sus programas de concierto obras de los compositores llamados «nuevos» de sus respectivos países, que revelara siquiera una adhesión cordial? ¡No las tendrán en mucho aprecio, por considerarlas, como es evidente, desprovistas de aquellas cualidades de fuerza y armoniosa solidez y belleza, ya que sin esas cualidades no hay obra de arte duradera, y cuyos principios esenciales han cambiado muy poco en su base y fundamento!

La vuelta a las tradicionales disciplinas—después de un largo período epiléptico—va siendo una aspiración general; pues como ha dicho Poussin: «El fin del arte es la delectación».

**GUITARRA CONCIERTO
VENDO OCASION
CONSTRUCTOR: SIMPLICIO
INFORMES: MAGDALENA, 26, 2.º**

Van Beethoven visto por el Barón De Tremont ⁽¹⁾

traducido por EDUARDO L. CHAVARRI.

He aquí un nombre de músico ilustre entre todos... Se ha hecho de éste el coloso de la música moderna; ciertamente que lo es de la música instrumental.

En todo cuanto nos concierne, ¿no entra por mucho, no es el amor propio quien nos hace, por ejemplo, mostrarnos más orgullosos por que nos reciba bien y serle gratos a una persona de mal carácter, áspera, caprichosa, que no por que bien nos reciba el que posea todas las cualidades sugeribles por la bondad y amenidad en las maneras?

Llevando más lejos la comparación: si un perro que no nos pertenece y es irritable, gruñón, nos acaricia, agradecemos esto mucho más que al bueno del can que se apresura a arrastrarse a nuestros pies.

Tal ha sido la impresión que me ha producido Beethoven. Admiraba yo su genio y sabía de memoria sus obras, cuando en 1809, siendo yo Auditor del Consejo de Estado, a tiempo en que Napoleón estaba en guerra con Austria, recibí el encargo de llevarle el trabajo del Consejo.

A pesar de lo improvisado de mi marcha, pensé que si el Ejército francés se apoderaba de Viena yo no debía perder la ocasión de ver a Beethoven. Le pedí, pues, una carta de presentación a Cherubini; pero éste me dijo: «Le daré una para Haydn y será usted bien recibido por este hombre excelente; pero no le escribo a Beethoven, porque nunca me arrepentiría de que éste no reciba a algún recomendado mío. Es un oso, un mal educado».

Entonces me dirigí a Reicha. «Temo —contestó— que mi carta no le sirva a usted para nada. Desde que Francia se ha constituido en imperio, Beethoven detesta al Emperador y a los franceses, hasta el punto de que Rode, el primer violín de Europa, cuando, de

paso para Rusia, se detuvo en Viena ocho días, no pudo lograr ser recibido por aquél. Es silvestre, de mal humor, misántropo, y para darle a usted una idea del poco caso que hace de las formas de urbanidad, me bastará decirle que la Emperatriz Princesa de Baviera, segunda esposa de Francisco II, le envió aviso rogándole fuese a su mansión; a lo que replicó: «Que estaba ocupado todo el día, pero que procuraría ir al día siguiente» (1).

Esta advertencia me daba la certidumbre de que serían vanos mis esfuerzos por conocer a Beethoven. Yo no tenía renombre ni título alguno que hacer valer ante él, y había de ser rechazado, tanto más cuanto que entraba en Viena bombardeada por segunda vez por el Ejército francés, y por añadidura pertenecía yo al Consejo de Napoleón.

Sin embargo, quise intentar la prueba. Fuí a casa del inabordable compositor y, cuando estaba delante de la puerta, pensé que había elegido mal la ocasión, pues debiendo hacer luego una visita oficial, me había puesto el traje de diario de Consejero de Estado. Para mayor desgracia, el artista vivía junto a una de las murallas; y como Napoleón había ordenado fuesen destruídas,

(1) Digamos de una vez para siempre que la mayor parte de estas anécdotas han sido comprobadas como apócrifas. El carácter hurano de Beethoven y su rudeza fueron características suyas; pero en aquel tiempo son fáciles de comprender: ¡eran los días en que empezó a sentir la terrible sordera! Si a esto se agregan las penas de amor, la incertidumbre del porvenir, merced a la invasión de guerra, se comprenderá el estado de ánimo del artista. Igualmente se ha desviado en sentido francés la «democracia» de Beethoven. Los nobles alemanes no tenían el carácter de clase casi divina como los franceses; eran hijos de la guerra, y su camaradería es bien democrática. Ejemplo: Federico I, sentándose a tocar entre sus músicos; el Príncipe de Sterhazy haciendo lo propio. Las ideas liberales de Beethoven eran compartidas por aquellos aristócratas, no en sentido revolucionario a la francesa, sino en forma evolucionista. El propio Beethoven dedicó la mayor parte de sus obras a reyes y personajes de la aristocracia, entre los cuales vivió. Sabido es «cómo antes de la invasión napoleónica recibía una pensión anual del Archiduque Rodolfo» y de otros magnates, desgraciadamente, interrumpida por la guerra. (Nota del traductor.)

se había hecho explotar minas bajo las ventanas del músico.

Los vecinos me indicaron su habitación. «Está en casa—me dijeron—; pero no tiene criada, pues a cada instante las cambia, y es difícil que quiera abrir.»

Llamé tres veces, y ya iba a marcharme, cuando un hombre muy feo y con aspecto de mal humor abre y me pregunta qué deseo.

—¿Es al señor Beethoven a quien tengo el honor de hablar?

—Sí, señor; pero le prevengo—me dijo en alemán—que comprendo muy mal el francés.

—No entiendo yo mejor el alemán, caballero; pero mi misión se reduce a traerle desde París una carta del señor Reicha.

Me miró, tomó la carta y me hizo entrar. Su alojamiento creo que no estaba formado sino por dos habitaciones; la primera tenía una alcoba cerrada, en donde estaba el lecho, pero tan pequeña y oscura, que hacía su «toilette» en la segunda cámara, o sea el salón. Figuraos lo que haya de más desaseado y en mayor desorden: dos charcos de agua cubrían el piso; un piano de cola muy viejo mostrábase lleno de polvo y cubierto de papeles de música manuscrita o grabada. Encima (no exagero nada) había un vaso de noche sin vaciar; de lado veíase una mesita de nogal acostumbrada a que el tintero que estaba sobre ella se volcase con frecuencia; y plumas manchadas de tinta, junto a las cuales las proverbiales plumas de las posadas hubieran resultado excelentes. Y todavía más música... Las sillas eran casi todas de paja y estaban cubiertas de platos con los restos de la cena de la víspera, y también cubiertas de ropas de vestir.

Un Balzac o un Dickens continuarían esta descripción durante dos páginas, y emplearían otras tantas en mostrar los detalles y traje del ilustre compositor; pero como no soy ni Balzac ni Dickens, me limito a decir esto tan sólo: ¡estaba yo en casa de Beethoven!

Yo no hablaba casi más alemán que el indispensable para ir de camino, pero lo entendía un poco mejor. El artista no estaba mucho más fuerte en francés. Creí que la entrevista terminaría en este punto; había podido ver al

(1) «Mémoires du Baron de Tremont», né en 1779, mort en 1852. -Bibl. Nat. de Paris.

oso en la jaula, y era más de lo que yo esperase. Así es que me sorprendí grandemente cuando volvió a mirarme, dejó la carta sobre la mesa sin abrirla, y me ofreció una silla. Y aún quedé más sorprendido cuando se puso a hablar. Me preguntó qué uniforme era el mío, cuál era mi función, mi edad, el objeto de mi viaje, si yo era músico, y si había de instalarme en Viena.

Le respondí que la carta de Reicha le explicaría aproximadamente todo aquello mejor que yo pudiera hacerlo.

—No, no—me dijo—; hable usted, pero lentamente, porque tengo duro el oído; yo le entenderé.

Hice increíbles esfuerzos de lenguaje, y él puso, por su parte, la mejor voluntad. Era aquella la más extraña mezcla de mal alemán por mi parte y de francés malo por la suya.

Finalmente, nos pudimos entender. La visita duró más de tres cuartos de hora, y el maestro me comprometió para que volviese a verle. Salí de allí más orgulloso que Napoleón cuando entrara en Viena. ¡Yo había conquistado a Beethoven!

No me preguntéis cómo fué. ¿Qué podría yo contestar? La explicación consiste en lo extraño de su carácter. Yo era joven, comedido, de buenos modales; érale desconocido y formaba contraste con él por fantasía o no sé por qué.

En resolución, me tomó afecto; y como estas inclinaciones repentinas de los caracteres extraños rara vez son tibias, Beethoven me hizo ir a verle repetidas veces durante mi estancia en Viena, e improvisó para mí solo una y hasta dos horas seguidas. Cuando tuvo sirvienta, le advirtió que no abriese la puerta si llamaban, o que, si se oía el piano, dijera que el maestro estaba componiendo y no podía recibir.

Algunos músicos con quienes trabé amistad no podían creer el caso.

—¿Y si os enseño—les dije—un billete que me ha escrito en francés?

—¡En francés! Es imposible. ¡Si apenas lo sabe, y si apenas escribe legiblemente el alemán! No es capaz de tal esfuerzo.

Les mostré la prueba, y entonces replicaron:

—Pues sí que tiene una verdadera

pasión por vos. ¡Qué hombre más inexplicable!

He mandado poner en un marco este billete, que representa para mí un título precioso.

Recordad la reflexión con que empieza el presente artículo: mi amor propio acaso no hubiera hecho tanto, probablemente, por el bueno de Haydn.

Las improvisaciones de Beethoven me han producido tal vez las más vivas emociones musicales. Puedo asegurar que si no se le ha oído improvisar bien a su guisa, no se conoce sino imperfectamente el inmenso alcance de su talento, todo penetrado de impulsos y de actividad. Algunas veces, después de haber sonado algunos acordes, me decía:

—No me acude nada; dejémoslo para otro día.

Y entonces nos poníamos a charlar de Filosofía, de Religión, de Política, y sobre todo de su ídolo, Shakespeare, y siempre en un lenguaje que hubiera hecho reír a nuestros oyentes, si por ventura los hubiéramos tenido.

Beethoven no era un hombre de «sprit», si por tal se entiende el que dice cosas finas y espirituales. Era por naturaleza suya sobrado taciturno para que la conversación resultase animada; sus pensamientos surgían por frases exabrupto; eran elevados y generosos, aunque a menudo resultasen poco justos. Entre él y J. J. Rousseau había esa relación de juicio erróneo, el cual proviene de que su humor misántropo había creado un mundo a la manera de ambos.

Sin haber tenido una aplicación exacta, Beethoven era instruído; el aislamiento de su celibato, su sordera, sus permanencias en el campo, le habían hecho entregarse al estudio de los autores griegos o latinos, y, con entusiasmo, al estudio de Shakespeare.

Si a esto se añade esa especie de interés singular, pero positivo, que resulta de las nociones falsas, emitidas y sostenidas de buena fe, se comprende que la conversación resultase, si no muy atrayente, por lo menos original y curiosa. Y como él tenía benevolencia para conmigo, estaba muy en su carácter arbitrario el preferir algunas veces ser contradicho a que yo me manifestase siempre de su opinión. Incluyo aquí una copia de su billete francés; el des-

orden de estas pocas líneas contribuye a retratar al maestro (1).

Cuando se hallaba en buena disposición el día que dedicaba a improvisar, era sublime. Era aquello la inspiración, el arrebató; eran hermosos cantos y una armonía franca; porque dominado por el sentimiento musical no pensaba—como cuando se hallaba con la pluma en la mano—en buscar efectos, sino que éstos se producían por sí mismos, sin divagaciones. Su ejecución como pianista no era correcta, y su digitación tenía a menudo faltas, de donde resultaba que la calidad del sonido aparecía descuidada. Pero ¿quién podía pensar entonces en el instrumentista? Uno quedaba absorto ante aquellas ideas que sus manos habían de expresar fuese como fuese.

Le pregunté si no quería conocer Francia...

—Lo he deseado vivamente—me respondió—antes que ella hubiese tenido un maestro. Ahora, este deseo se me ha pasado. Sin embargo, desearía oír en París las sinfonías de Mozart (no habló de las suyas ni de las de Haydn), que el Conservatorio interpreta, según dicen, mejor que en parte alguna. Por lo demás, soy muy pobre para hacer un viaje de simple curiosidad y que ha de ser muy rápido.

—Hágalo usted conmigo. Yo le llevo.

—¿Qué dice usted? No puedo consentir que haga usted por mí ese gasto.

—Tranquilícese, porque será nulo. Mis gastos de viaje están pagados y voy solo en mi coche. Si se contenta usted con una habitación pequeña, yo tengo una para usted. Vamos, diga que sí. París bien vale la pena de pasar en él quince días; no tendrá usted sino pagarse los gastos de regreso, y con menos de 50 florines podrá volver a su casa.

—Usted me tienta. Lo pensaré.

Varias veces le insté a decidirse.

Su indecisión provenía siempre de su humor melancólico.

—¿Me acosarán las visitas?

—No las recibirá usted.

—Estaré abrumado por invitaciones.

(1) El billete de referencia no fué hallado entre en el manuscrito del autor. (N. del T.)

- Que usted no aceptará.
- Me harán tocar y componer.
- Responderá que no tiene tiempo.
- Los parisienses dirán que soy un oso.

—¿Qué le importa esto a usted? Bien sé que usted no los conoce. París es el sitio de la libertad y la independencia, de las relaciones de sociedad entre gentes notables; y si uno de estos hombres célebres, sobre todo si es extranjero, es un poco excéntrico, ello es una causa de éxito.

Por fin, un día me tendió la mano y dijo que vendría conmigo. Quedé extasiado. Sin duda, esto se debía al amor propio; conducir a Beethoven a París, alojarle en mi casa, introducirle en el mundo musical, todo eso era una especie de triunfo. Pero pronto había de surgir la realidad, castigándome de mi anticipado júbilo.

El armisticio de Znain nos hizo ocupar la Moravia, adonde fui enviado como Intendente y en donde pasé cuatro meses. Por el Tratado de Viena esta provincia fué devuelta a Austria, por lo que pude volver a Viena, en donde hallé a Beethoven con las mismas buenas disposiciones. Esperaba recibir de un momento a otro la orden de regresar a París, cuando recibí la de marchar inmediatamente a Hungría en calidad de Intendente. Estuve allí un año, y luego recibí mi nombramiento para la Prefectura del Aveyron, con orden de terminar antes una misión que se me encargó para Agram, debiendo luego y a toda prisa dar cuenta de ello en París, antes de marchar a mi nuevo destino. No podía, pues, ni pasar por Viena, ni volver a ver a Beethoven.

(Continuará.)

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

MIS LECTURAS MUSICALES

por JOSÉ SUBIRÁ.

No sólo para los literatos, sino para los músicos, ofrece noticias copiosas una obra reciente, a saber: la escrita por D. Alfonso Par, bajo el título, «Shakespeare en la Literatura española». Integran esta novísima producción dos tomos de nutrida lectura. Examínase en el primero la influencia del gran dramaturgo inglés en el siglo XVII, durante la época galoclasista del XVIII, y durante el desarrollo romántico de la primera mitad del siglo XIX, en tanto que el segundo volumen presenta la situación shakespeariana desde la segunda mitad del siglo anterior, manifestándose en la dirección naturalista y en la que imprimen al arte las escuelas modernas.

Cita el Sr. Par, entre las manifestaciones shakespearianas, diversas piezas teatrales con música: unas extranjeras, y nacionales otras. Según refiere, abrió la marcha «D'Avenant», con varias obras de esa índole, la primera de las cuales data de 1662. Y así, diversas obras que tenían en su versión original una noble y augusta severidad, al parecer inatacable, se transformaron en óperas cómicas, en zarzuelas, incluso en «vaudevilles», con cantables de la más variada índole. Aunque a veces tales reformas chocaban incluso con el arte y el sentido común, tuvieron sus partidarios, a pesar de todo y ya desde antiguo Shakespeare, transformado de tal suerte, solía interesar más que en su versión primitiva. Por esto Juan Evelyn pudo llevar en 1661 esta frase a su «Diario»: «Macbeth» es una obra que he visto a menudo, y es una de las mejores comedias que conozco por su variedad de danzas, música y espectáculo». Otro autor, Ricardo Wilkenson, escribía en 1689 que la única gracia del teatro shakespeariano estaba en los cantos y bailes con que se lo sazónaba, sin que hubiese lugar en los coliseos para las escenas bien elaboradas de aquel dramaturgo.

De pasada, muestra el Sr. Par la influencia que durante el siglo XVII ejercían en otros países las danzas españolas, y también otras costumbres españo-

las. Así, por ejemplo, en París eran castellanos los juegos de naipes, los culinarios y las danzas (sarabande, passe-caille, seguidille). También dedica la atención debida a la producción estética de diversos españoles del siglo XVIII (Eximeno, Andrés, Lampillas y Arteaga), cuyas obras tocan, muy frecuentemente, asuntos musicales, cuando no están consagradas en su totalidad a esta manifestación artística. Y cita opiniones de otros escritores nacionales, como Moratín, el cual dijo literalmente: «¿Quién hubiera creído que «Hamlet» se pondría a cantar coplas y tocar la flauta, y decir bufonadas, y llamar jumento a su tío?» Y recuerda diversas óperas del siglo XIX inspiradas en el teatro shakespeariano, como «Capuletti e montechi», de Bellini, e incluso zarzuelas de análogo origen, cual aquella que, tomando como guía una opereta cómica francesa, escribió en 1852 don Patricio de la Escosura, con música del maestro Gaztambide, bajo el título «Sueño de una noche de verano.»

Así, pues, desde el punto de vista musical, ofrece interés innegable esta nueva producción del Sr. Par, a la cual ha de seguir otra, en cierto modo complementaria, cuyo título habrá de ser: «Representaciones shakespearianas en España.»

* * *

Eduardo M. Torner ha publicado un nuevo libro, que se titula: «Temas folklóricos: Música y Poesía», cuyos capítulos, según advierte una nota preliminar, no son, en realidad, sino el recuerdo de conversaciones sostenidas con sus alumnos del Conservatorio, aunque supone, con mucha razón, que la lectura de esas páginas puede interesar, tal vez, a todo enamorado de la música y la poesía tradicionales. Y añade que escogió con preferencia temas de interés literario, por ser esto más asequible al público en general.

Los capítulos que forman esta miscelánea folklórica llevan los títulos siguientes: «Una romería en Galicia»,

«Los vihuelistas del siglo XVI»; «El cancionero asturiano»; «El cancionero sefardí»; «Sugerencias» (reproduciéndose en estas páginas los textos musicales de algunas canciones incluídas o citadas en obras de nuestra antigua literatura poética o dramática); «Góngora y el folklore: fuentes para la investigación» (con abundantísimo caudal bibliográfico); «Indicación práctica» (encaminada a mostrar de qué modo han de distribuirse las palabras en los romances populares cuando la frase musical posee una cuadratura perfecta y la letra está constituida por un número impar de versos); «Ritmos» (examen comparativo de diferentes ritmos usuales en ciertas regiones, y, muy particularmente, de aquellas que acoplan la combinación de distintas medidas, haciéndolas suceder con absoluta regularidad) y «Danzas y bailes» (capítulo complementario del que se titula «Fuentes para la investigación», con amplia lista de los principales trabajos literarios que examinan danzas y bailes de carácter popular y actuales en el folklore español, habiéndoselos distribuído por regiones para facilitar su consulta.

No existen ejemplos musicales tan sólo en los capítulos de que hemos hecho expresa mención bajo tal aspecto, sino en otros más; todo lo cual contribuye a aumentar el interés, tanto artístico como científico de esta obra con que enriquece nuestra musicología folklórica don Eduardo M. Torner.

* * *

Bajo el título «Cravistas portugueses» (es decir, «Clavistas» o «Clavecistas portugueses»), ha publicado M. S. Kastner, en la Edición Schott, una colección de obras escritas por antiguos maestros portugueses. Las precede un prólogo, impreso en portugués, alemán y francés, donde se fija el estado de la música del país vecino compuesta para instrumentos precursores del piano, y se dan noticias biográficas de los autores acogidos en el volumen.

Integrado éste por diez y seis obras; denominanse «Toccatas» todas ellas, excepto las dos primeras, que son: un «Tento» y un «Ricercar». El P. Manuel Rodríguez Coelho, autor de estas dos composiciones, nació en Elvas, el

año 1583, y publicó en 1626 una colección de «Veinticuatro Tientos», siendo ésta la más antigua obra de música instrumental que se ha impreso en aquel país. Frey Jacinto es un compositor del que no se tienen noticias biográficas, y está representado por una sola obra. Ascien a la docena aquellas que escribió Seixas, y que Kastner ha incluído en esta moderna colección. Si las de Coelho muestran una rigidez arcaica y una desmesurada longitud, y si la de Frey Jacinto—monotemática y en forma binaria—recuerda algo el estilo contrapuntístico de Bach, las de Seixas acusan un temple marcadamente scarlattiano. Bien es verdad que ese músico portugués, nacido en Coimbra el 11 de junio de 1704, fué amigo y discípulo de Domenico Scarlatti, el maestro asimismo de la Princesa Maria Bárbara de Braganza. Murió Seixas el 25 de agosto de 1742; es decir, cuando no había cumplido aún treinta y ocho años; y al examinar estas composiciones suyas, divulgadas por Kastner ahora, no sorprende tan sólo lo que el autor denomina «toccatas» a lo que, por su forma y espíritu, eran «sonatas» según el concepto que se tenía de este vocablo a la sazón, sino también, y esto muy singularmente, la variedad y riqueza melódica desplegadas en este caudal artístico, con sus temas amables, sus minuetos graciosos, sus adagios expresivos y sus jigas alegres.

Cierta «toccata en do mayor», de un compositor anónimo, nos recuerda otras sonatas de nuestro compatriota José Herrando, el gran violinista de mediados del siglo XVIII. Ciérrase el volumen de Kastner con una «Toccata en sol menor», muy influída, evidentemente, por el estilo de Mozart, cuyo autor es Juan Sousa Carvalho. Ignórase cuándo y dónde nació este músico; pero se sabe que residió algunos años en Italia con una beca del rey José I; que desde 1767 se hallaba de nuevo en su país, donde brilló como operista y didáctico, y que falleció en 1798. Ampliamente desarrollada esta producción suya, consta de dos tiempos, donde abundan los arpegios y otros rasgos encaminados a desplegar un virtuosismo de buena ley.

Hemos de felicitar a M. S. Kastner con toda simpatía por la gran labor que viene desarrollando.

NUESTRA PORTADA

Enrique Morera

El 22 de mayo último el gran compositor catalán Enrique Morera ha cumplido setenta años de edad, pues nació en igual día y mes del año 1865. Fué Barcelona su ciudad natal, y ha sido Barcelona la ciudad donde ha obtenido los mayores triunfos artísticos, debiéndolo en parte a la circunstancia de existir allí, en género de excelencia, dos clases de agrupaciones filarmónicas para las cuales ha escrito no pocas de sus mejores o más popularizadas obras aquel músico: las entidades corales y las «coblas» sardanísticas. Y ha sido la misma Barcelona, por otra parte, la ciudad donde Morera desplegó sus dotes de pedagogo, especialmente como profesor de Armonía en la Escuela Municipal de Música, cargo que, por imperioso dictamen de la Ley, debe dejar ahora para nutrir las filas de los jubilados.

Con motivo de esa jubilación se han celebrado en Cataluña diversos actos jubilares para honrar a un compositor que tanto ha honrado, y seguirá honrando aún, la música de su tierra. Y toda la Prensa ha recogido siluetas biográficas de una vida fecunda para el Arte. Con devoción recogió no pocos rasgos de tal índole, en un volumen dedicado a dicho maestro, su gran amigo Ignacio Iglesias. Ello acaeció en 1921. Mas desde entonces acá, o sea, en estos catorce últimos años, la actividad de Morera no ha conocido «morendos» ni «rallentandos», por lo cual esa obra debe ser ampliada y puesta al día.

Fábrica de Organos y Armoniums

Rafael Puignau

AZPEITIA (GUIPUZCOA)

Afinaciones -- Reparaciones

ENTREVISTAS DE "RITMO"

Eduardo L. Chavarri y la música valenciana

por E. BERENGUER.

Deambulando días pasados por estas bellas calles valencianas, iba yo pensando en el gran movimiento de Masas Corales y Orfeones, movimiento que ha culminado con la celebración en Madrid de la magna Asamblea a la que han asistido representaciones de toda España, habiéndose acordado la federación de todas para defender en común sus intereses y para que sea reconocido por todos el gran valor cultural que atesoran estas sociedades, portavoz y baluarte inexpugnable donde se ha creado un culto especial a la canción popular española, elevándola a la categoría de depurado arte.

Me encontraba en estas reflexiones, cuando se me ocurrió la idea de interrogar sobre el crecimiento y desarrollo de la música polifónica y orquestal en Valencia, hasta la actual y moderna polifonía vocal genuinamente española, a alguien que por sus conocimientos musicales y méritos contraídos a lo largo de laboriosa

vida fuese conocedor de la materia.

Al efecto, me dirigí al domicilio de don Eduardo L. Chavarri, ilustre músico y poseedor en grado superlativo de todas aquellas cualidades, avaladas considerablemente por la autoridad que le da en esta materia el haber tomado parte activísima en el proceso evolutivo de la música en Valencia.

Amablemente invitado, escucho la ejecución admirable de obras de

Haydn, Strauss y Borodin, que don Eduardo y señora (doña Carmen Andújar, eminente cantante) ejecutan al piano a cuatro manos; pues este singular matrimonio, que vive por y para el Arte, invierte los ratos dedicados al descanso en dulce coloquio musical, sediento de belleza y de armonía.

Poco a poco, conduzco la conversación hacia el objeto de mi visita.

—¿En qué época comenzaron a es-

de noventa funciones de ópera, allá por los años de 1890; y luego solían darse nuevas series en primavera. Guardo «carnets» de abono de mis padres.

—¿Qué óperas se representaban?

—Casi todas italianas. Aquí tiene usted, por ejemplo, el almanaque de las «Provincias» para 1883; él nos dice el repertorio. Obras italianas: «La Favorita», «Lucrecia de Borgia», «El Trovador», «Los Puritanos», «Aida», «Lucía di Lamermoor», «Un ballo in maschera», «La Traviata», «La Sonámbula», «La Forza del Destino», «Hernani»; total, 11. Francesa: «Fausto». Francoalemanas (de Meyerbeer): «La Africana» y «Roberto el Diávolo». El célebre Gayarre vino para catorce funciones.

—¿Puede decirme quién fué el primer músico que encauzó el desarrollo artístico hacia las modernas tendencias?

—No es posible decir quién fué «el

primero». Valencia, según he dicho, vivía musicalmente de ópera italiana. Algunos directores de orquesta trajeron luego óperas de Meyerbeer, que pasaban por muy avanzadas. Conciertos de orquesta sinfónica sólo se daban ocasionalmente, hasta que organizó algunas series el maestro Valls. Pero sinfonías no se ejecutaban. Esta elevación de la música sinfónica la trajo más tarde a Valencia don Andrés Goñi, quien



«Amablemente invitado, escucho la ejecución admirable . . .»

cucharse en Valencia las obras de los grandes músicos de la escuela alemana?

—Le diré a usted. En el pasado siglo dominaba en Valencia (hasta el extremo de llegar a constituir principal norma y disciplina artística entre nuestros músicos) la música italiana de ópera, casi exclusivamente.

—¿Podría citarme usted algún dato exacto?

—Sí; se daban en invierno abonos

dió a conocer sinfonías de Beethoven, acaso de Mozart, y fragmentos de Wagner.

—¿Y los poemas sinfónicos?

—Son de citar, y con mucho elogio, los de Giner. A la sazón, se habían dado a conocer en Valencia dos poemas de Saint-Saens, por la Orquesta Valls: «Faetón» y la «Danza macabra». Giner tuvo una adivinación feliz: escribir poemas sinfónicos, cuyo asunto fuese «de la tierra», así como también los temas musicales. Así nacieron sus dos joyas «Una nit d'albaes» y «Es chopá... hasta la moma». Estas obras no eran de grandes proporciones, pero representaban un jalón importantísimo en nuestro arte valenciano. Puede afirmarse que desde el gran Comes, con su motete de «Les campanes de Nadal», no había sonado nunca la música valenciana en tal forma.

—Giner, ¿tenía temperamento sinfónico?

—Creo que no. Había, sí, tocado cuartetos clásicos en unos conciertos que se daban en el círculo antecesor del actual Ateneo Mercantil, y en otras reuniones privadas (en casa del Marqués de Dos Aguas, por ejemplo). Pero no sé que escribiera cuartetos ni sinfonías. En cambio, el estilo de ópera italiana lo conocía bien, pues fué violín concertino del Teatro Principal. Vivía en ambiente de aquella época.

—Eso no impidió que escribiese bastantes obras para la Iglesia.

—Muchísimas; y, siguiendo la costumbre de su tiempo, no pueden verse libres de la referida influencia.

—Sin embargo, sus poemas sinfónicos valencianos...

—Son la creación más intensa del maestro. Ellos abrían el camino a la música del país.

—Serían fecundos...

—Desgraciadamente, no. Ya he dicho que el Teatro absorbía la atención de músicos y auditorios. El ejemplo de Giner sirvió para que se escribiesen zarzuelas valencianas; pero ni la música de cámara ni la sinfonía tuvieron ambiente propicio. Nombre digno de mención, salido de aquel medio, es el de José Serrano.

—El público valenciano, ¿pudo reaccionar?

—Con dificultad. Nuestro aislamien-

to musical era grande. La manifestación musical más importante que había en el teatro de ópera, y en él, salvo excepciones rarísimas, tan sólo se interpretaba el repertorio corriente; es decir, óperas de Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi...; como «nuevo», «Fausto», de Gounod. Las grandes creaciones de Mozart, de Gluck, de Weber; las más modernas de Berlioz, Saint-Saens, de Massenet, de Wagner, eran desconocidas. De la escuela rusa, ni el nombre.

—El ambiente valenciano, ¿era constante amor de la música de ópera?

—Por los años de 1890 todavía duraba la afición. Pero fué decayendo paulatinamente.

—¿Y con los concertistas?

—Sucedió más pronto la decadencia. Así, por ejemplo, cuando por vez primera tocó en Valencia Sarasate, produjo el delirio: teatro lleno, serenatas y cortejos con antorchas, banquetes..., ¡qué sé yo! En cambio, la última vez que a Valencia vino, vió tan desanimado el Teatro Principal (además de ciertas cuestiones con los profesores de orquesta), que Sarasate hubo de marcharse sin dar el segundo anunciado concierto. Valencia no se daba cuenta de lo que perdía su crédito musical en tales ocasiones. Y no fué el caso de Sarasate el último.

En el maestro Chavarri no se sabe qué admirar más: si su obra como compositor, o sus dotes intelectuales aureoladas con una sin par modestia, que le impide hablar de sus méritos innumerales, contraídos a lo largo de su fecunda carrera; por esto resiste tenazmente a hacer manifestación alguna a este respecto las reiteradas veces que yo insisto...

Consecuentemente me veo precisado, para no pecar de injusto conmigo mismo, e inexacto ante todos, a manifestar, pese a don Eduardo, que fué él quien, buscando nuevos horizontes, continuó luchando incesantemente, consiguiendo, gracias a sus trabajos, que se modernizara el ambiente musical valenciano.

Luego dirigió conciertos sinfónicos, y posteriormente fundó la Orquesta de Cámara, que, al disolverse, sirvió de guía y base para la creación de la actual «Orquesta de Cambra». Aquella Orquesta, dirigida por Chavarri, fué la

primera que salió de Valencia para tocar en Madrid y en otras provincias (Zaragoza, Vascongadas, Alicante y Asturias).

Hecha esta necesaria confesión, continuamos nuestra charla.

—¿Qué lugar ocupa actualmente la Música en Valencia?

—Envidiable. Los trabajos, fatigas y desdenes de otros tiempos, se dan plenamente por recompensados con el magnífico fruto que de ellos se ha obtenido.

—¿Quién contribuyó a abrir nuevos horizontes en el estudio de la forma?

—Un maestro a quien no se ha sabido hacer justicia: el organista don Francisco Antich, conocedor de mucha música moderna, de la técnica wagneriana y entusiasta frankista.

—¿Estudió usted con él?

—Sí; y también Paco Cuesta y Joaquín Rodrigo.

—En la polifonía vocal, ¿se han dado pasos progresivos?

—De mucha importancia. La música religiosa se ha ido depurando (¡y Dios sabe lo que cuesta vencer ciertas rutinas!) de las triviales influencias de la música italiana de ópera. En este sentido, sin olvidar los precedentes de los Guzmán, los Baixauli, precisa citar, con todo respeto, al ilustre don Vicente Ripollés, por su gran labor en pro del gran arte religioso, continuada por su discípulo el valiosísimo maestro Belda, sobre todo en la importante Schola Cantorum del Seminario. Ni olvidar podríamos al maestro Soler en su Schola de Torrente, ni a otros ilustrados músicos que tales orientaciones saben seguir.

—¿Y en otras Corporaciones de canto coral polifónico?

—Mención de particular elogio merece el benemérito «Orfeó Valenciá» que, con ejemplar perseverancia, realiza el gran arte, uniendo la paciente labor del maestro Sansaloni con el ardimiento de su Junta directiva, la voluntad de sus socios y el corazón de sus cantores.

.....
Ya estaba en la calle, aún con la impresión de esta sugestiva entrevista, y allá arriba se oían los acordes producidos por este matrimonio, que ha sabido crear un hogar musical.

MUSICA SACRA

La música religiosa en los pueblos

por AGUSTIN ECHEVERRIA OSORO.

Revolviendo en mi carpeta algunos papeles, me sorprende un bonito programa que me recuerda la inauguración de la bandera de los Luises en un pintoresco pueblo de Guipúzcoa, pueblo obrero, esencialmente armero, como lo indica su mismo nombre: Placencia de las Armas. Lo ojeo y me encuentro con que interpretan la grandiosa partitura de la «Misa» de Casimiri «In honorem Sti. Laurentii» a cinco voces mixtas. Como conozco los ochenta elementos que componen el coro y los medios con que cuentan para llegar a interpretar partitura de tan fuerte envergadura, voy a dar a conocer hoy dónde se halla, a mi parecer, la raíz del progreso de la música sagrada, tanto en este pueblo como en muchos, o mejor, en la mayoría de los pueblos vascongados.

Distingamos en todo coro dos elementos esenciales: el elemento material, o lo que es propio de la naturaleza: la voz, cantidad de éstas, timbre, etcétera, y el elemento formal, o la educación del elemento material.

Es reconocida por todos la calidad y, también, la cantidad de buenas voces de esta región montañosa; testigos son: el Orfeón Donostiarra; el «Euzko Abesbatza», de San Sebastián; la Schola Cantorum del Seminario de Vitoria; la Schola Cantorum de Bilbao; la Coral, dirigida por el Maestro Guridi; el Orfeón de Ondárroa; el mismo de que me ocupo; los de tiples de Motrico y Pasajes, y otros muchos buenos coros que podría enumerar aquí, pero que, no lo hago por falta de lugar.

He aquí un problema bonito para investigación. ¿Cuál es la causa de este fenómeno vocal? Brindo la idea a personas más competentes que yo, pues creo interesará a más de uno.

Supuesto este primer elemento, fijémonos en el elemento formal, en la educación del elemento material. Varios son los fenómenos que, a mi parecer, influyen.

La tradición de padres a hijos. Apenas se celebrará una fiesta de familia sin que el padre entone algún canto popular y la esposa, hijos e hijas, coreen la melodía, haciendo, las más de las veces, algún dúo o trío. Y esto que vemos en las fiestas familiares, trasciende, en mayor escala, a las reuniones de amigos, y raro será el caso en que en los bares y tabernas, los días de fiesta, no se vean orfeones improvisados que, a dos, tres y cuatro voces, entonen melodías populares y, muchas veces, obras que han aprendido en sus respectivos orfeones. No cabe la menor duda de que esta afición influye en gran manera en el desarrollo del ambiente musical.

Así como en todos los pueblos hay escuelas de primera enseñanza donde aprenden los niños las primeras letras, así también, patrocinadas por el Ayuntamiento, hay en muchos pueblos vascos clases de solfeo, a las que asisten los niños completamente gratis.

En Placencia, bajo la dirección del organista, hay una matrícula anual de unos cuarenta niños, que diariamente asisten por espacio de una hora a estas clases, y así resulta que la mayor parte de los jóvenes y personas mayores cuando, formada la voz, pueden tomar parte de un coro, tienen obviada la mayor dificultad, que es el abecé de todo orfeonista: el solfeo.

Mas con estos dos elementos sólo podríamos contar con la base para formar un orfeón, pero no tenemos un buen coro, pues falta algo que termine de completar el todo: hace falta un buen director, un buen maestro.

También esto está resuelto. La mayor parte de los pueblos tienen su organista, y éste se procura que sea sacerdote; y como en los Seminarios de Vitoria y Comillas, donde se educan, en general, los sacerdotes de esta diócesis, el nivel musical es de lo más elevado que hay en España, resulta que los allí educados han mamado la verdadera

música básica, la polifonía clásica y los grandes maestros, como Victoria, Palestrina, Pedrell, Goicoechea, Otaño, etc.

Los resultados se palpan claramente al ver cómo va desapareciendo en las diversas parroquias la música antilitúrgica y va ocupando su lugar la verdadera música, las partituras serias, acordes con la religiosidad del lugar y al mismo tiempo artísticas, que evolucionan con el correr de los tiempos. Ejemplo de esto: las últimas piezas religiosas del gran músico vascongado P. Otaño, «Tota pulchra» y «Tantum ergo», basado en la «Marcha» de San Ignacio.

Ahora, para terminar, veamos cómo influye en el ánimo de los ejecutantes la música religiosa de valor.

Asistían a los ensayos, en el pueblo de que me ocupo, todos los cantores y, a medida que iban conociendo la obra, ellos se animaban, y al ensayar por primera vez de conjunto y vislumbrar la grandeza de los «Kyries» de Casimiri, pedían más ensayos y, después de haber trabajado todo el día, dedicaban las únicas horas de ocio a ensayar con gusto la «Gran Misa», como ellos decían. Como es natural, este ambiente no podía contenerse en el lugar de ensayos, y trascendió a todo el pueblo, y el día de la ejecución vimos la iglesia abarrotada de público que, con gozo indescriptible, se embebía de la grandiosidad de la música religiosa. La Prensa se ocupó de ella, el pueblo se entusiasmó, la liturgia de la Iglesia ocupó ese día un lugar preeminente en el corazón de los fieles, y la parte musical obtuvo su fin principal: atraer al pueblo a la única casa de todos, a la casa de Dios.

¿MONACAL.....?

En la quietud azul de un atardecer de primavera. Las notas serenas de una melodía, «puramente gregoriana», llegaban a mis oídos mecidos por la brisa vespéral. ¿Solesmes...?

Sencillez...; encanto...; ingenuidad...; todo lo decía aquél «Victimæ paschali laudes», cuyas notas vibraban en el Firmamento y bajaban a la Tierra como lluvia mágica de estrellas.

A pesar de lo que contra ello se ha escrito, siempre había creído en la sen-

cillez e ingenuidad del «canto gregoriano». «Sus arsis y sus tesis», matizados de vez en cuando con «ictus, episemas y mora vocis», hojas blancas de azucenas, salpicadas con rojas gotas de sangre, me decían a las claras esa sencillez y esa ingenuidad. Por eso, al oír aquella melodía cantada por unos monjes, maestros del canto gregoriano, me recogí en mi interior para saborearla hasta su más insignificante expresión y convencerme, una vez más, de esa sencillez y de esa ingenuidad.

Ciertamente no conocen el canto gregoriano aquellos que le tachan de monótono o rebuscado; no se han detenido en su estudio, o no quieren apreciar en él las emociones francas y espontáneas, salidas de todo un pueblo al levantar su corazón a Dios y rogarle con la ingenuidad de un hijo que acude amoroso a su padre. Y el pueblo es

sencillo y franco, y no rebusca frases y palabras, sino que habla y canta tal cual siente; y eso es el «gregoriano», el lenguaje, podemos decir, de la Iglesia: la expresión sincera y fiel de este sentir y este pensar del pueblo, recogida y guardada en la urna policromada de la Música por aquel gran Pontífice que se llamó Gregorio VII.

Acabó la melodía. Valiente y confortador resonó el «Alleluya», final recuerdo de una victoria y un triunfo. Como retados y conminados por él, callaron las aves del cielo y recogieron los árboles en un murmullo leve de oración. Lentamente avanzaron las sombras de la noche y se extendieron por el amplio Firmamento, como mandato de monje abacial.

¿Sencillez...? ¿Ingenuidad...? La Tierra era un inmenso monasterio.

M. del C.

La Schola Cantorum bilbaína y la "Nona" inédita de la Ascensión, del maestro Goicoechea

Continúa la Schola Cantorum «Santa Cecilia» la recta orientación que determina su carácter propio, como asociación constituida para cultivar y propagar el canto eclesiástico y la música litúrgica, al emprender una iniciativa que contribuye a extender en nuestro pueblo, por medio de la música, el ambiente litúrgico, tan de poco sentido, por desgracia, entre nosotros.

¿Quiénes saben hoy en la gran masa del pueblo cristiano cuál es el verdadero significado de las obras canónicas, la solemnidad especial que revista algunas de ellas, como la «Hora de nona» en el día de la Ascensión?

Con la institución de las horas canónicas, ajustadas a las principales divisiones del día y de la noche, la alabanza divina, que la extensión de la Iglesia por toda la tierra ha hecho universal en el espacio, ha venido a ser continua en el tiempo. Sucediéndose unas a otras, por intervalos uniformes de tiempo, las horas del Oficio Divino nos recuerdan e inculcan el deber y la necesidad de la oración, y parecen decirnos que la alabanza divina es tarea que jamás, ni

por un solo instante, debiera interrumpirse.

La «Nona» es una de estas horas litúrgicas que corresponden al grupo de las llamadas menores, y que, en el día de la Ascensión, nos refiere el momento de la subida de Nuestro Señor a los cielos.

En el aspecto puramente artístico musical, la partitura escrita por el maestro Goicoechea, a quien, gracias también a la Schola Cantorum, se va conociendo en Bilbao a través de sus maravillosas composiciones, la «Nona», presenta el aliciente de su novedad y de su gran interés artístico, como obra madura del excelso maestro.

Queremos, por eso, prologar esta próxima actuación de la Schola Cantorum bilbaína, exponiendo a nuestros lectores algunas ideas recogidas de la tradición litúrgica, en la que encuadra esta composición musical religiosa.

* * *

No ha faltado pseudo-liturgista que ha calificado de barbaridad confundir la hora litúrgica con la hora solar. No

hay tal confusión. Es costumbre en las catedrales españolas que la «Nona de la Ascensión», siguiendo en esto una antigua tradición, dure una hora. Y en el siglo XIX, por lo menos, así lo practicaron Italia y Francia. La Sagrada Congregación de Ritos decretó recientemente que puede durar la hora completa; bien entendido que los Salmos han de cantarse íntegramente, sin interrupción, con lo que se establece la paridad de esta Hora canónica con la Tercia Pontificia.

La «Nona», es una hora litúrgica, y, como tal, estrictamente coral. Al presidente del coro toca la dirección y la entonación. Contestan los cantores, e inmediatamente, hecha la clausura tonal por el organista, se canta el Himno. Sigue la Antífona «Videntibus illis» y el canto de la Salmodia, en el que van alternando los coros entre sí durante los tres Salmos. Terminado el tercero, se canta la Antífona completa. El presidente canta el capítulo, sigue el responsorio y la oración, que canta también el presidente de coro, entonándose seguidamente el «Regina cœli», con lo que termina la hora litúrgica.

Es costumbre muy antigua en muchas iglesias, monasterios y catedrales, cantar el día de la Ascensión del Señor, con mayor solemnidad, esta hora litúrgica, por corresponder, sin duda, a esta parte del oficio la antífona «Videntibus illis», en la que se narra el hecho de la Ascensión del Señor a los cielos.

La parte ceremonial de este solemne acto suele detallarse en los estatutos, libros de costumbre y reglas de coro de las respectivas catedrales.

Han sido famosísimas las composiciones musicales que, con anterioridad al «Motu proprio» de Pío X sobre la música sagrada, se ejecutaban en templos y basílicas; obras aceptables en general, musicalmente consideradas, para los tiempos que sus autores las escribieron, pero que perdieron su oportunidad litúrgica con la disciplina vigente. Eran, de ordinario, salmos larguísimo, concebidos y desarrollados a la manera italiana de la época decadente del arte sacro, en los cuales los motivos no se calcaban sobre formas salmódicas, y se interesaba a la orquesta en preludio de gran extensión temática, en interludios incoherentes y sin la menor

dependencia de fondo de la obra, y en preludios cuyo principal fin era hacer tiempo para cumplir con las prescripciones de las reglas corales; pero sin la intervención de la asistencia coral en el canto, como debe éste alternar en toda hora litúrgica.

Cambió en gran parte este estado con las disposiciones de la reforma, que excluyeron, en absoluto, los salmos llamados de concierto y prescriben para estas obras la forma propia de la salmodia.

Suprimida hoy la orquesta en casi todas las catedrales, se celebra la «Nona» a base del canto gregoriano, con fabordones o con salmos polifónicos, inspirados y desarrollados conforme al espíritu litúrgico de las normas vigentes.

La «Nona», inédita, compuesta en el año 1904, por el Maestro Vicente de Goicoechea, es obra cumbre dentro de la restauración litúrgico musical. Compúsola a impulsos de su gran temperamento artístico, porque, como maestro de capilla de la Catedral de Valladolid, tenía obligación de presentar al Cabildo determinadas composiciones, y su espíritu liturgista se afanaba en celebrar, con la mayor magnificencia posible, la parte musical de las festividades más solemnes. Propiedad del Cabildo Metropolitano de Valladolid, fué cedida al de Burgos, por gestión del Arzobispo, doctor Castro Alonso. La Schola Cantorum bilbaína, a raíz de su

excursión artístico-religiosa por las catedrales españolas, con ocasión del Año Centenario de la Redención, fué autorizada para interpretarla; el Cabildo de Valladolid conserva la partitura original como un preciadísimo tesoro. Allí la dirigió, por última vez, el preclaro maestro, acompañándola al órgano el maestro Gabiola, en una interpretación que resultó muy del agrado de todos los presentes.

Destaca en esta composición, como en todas las obras geniales del maestro, el vigor y la lozanía de la forma polifónica moderna, después de meditar en la majestuosa serenidad de Bach. El Himno «Rerum deus» a cuatro, está calcado en la melodía gregoriana que lleva el tiple, para terminar su segunda mitad en coro unisonal. El primer salmo, «Mirabilia», está escrito en 5.º tono (*re* mayor) con cuya entonación van entrando las cuatro voces en el primer versículo. Dos preciosos modelos de fabordones en 8.º tono (*la* mayor), componen el segundo salmo, «Clamavi», y el tercer salmo, «Príncipes», va también en 8.º tono, desfilando en él, con severa majestad, gran finura y exquisita sensibilidad, en busca de sonoridades y gracia fácil, especialmente en el desarrollo fugado del «Eructabunt».

Obra es ésta que bien puede llamarse soberana, por la expresión fiel de su alma, en una gran corrección artística, y por la perfecta compenetración de su corazón con el corazón de la Iglesia.

ría española en comparación con la extranjera.

Después, y en sucesivos escritos, Dios mediante, y según me lo permitan mis múltiples ocupaciones, iremos estudiando los siguientes temas: «Características de las distintas escuelas organeras extranjeras». «Los notables organeros de los siglos XVII, XVIII, XIX y contemporáneos». «El patrimonio artístico de órganos antiguos notables que todavía nos queda deben ser conservados a toda costa». «Lo que procedería en este caso para no privar al organista de las ventajas del órgano moderno». «Reformas y arreglos que no deberían tolerarse». «Órganos a *bon marché*». y otros temas de no menos interés.

(Continuará.)

NOTICIARIO

La grandiosa Salve de San Sebastián.

De todos es conocida la grandiosidad que en sí encierra la Salve que se canta todos los años en la iglesia de Santa María, de San Sebastián.

El día 14 se interpretó, oficiando el Excmo. Sr. Obispo, Dr. D. Mateo Múgica y Urrestarazu, la magnífica partitura del maestro Refise, escrita exclusivamente para este día y para que la interprete el Orfeón Donostiarra. Este se vió reforzado por las secciones de tiples de las Scholas de San Vicente, Pasajes y Hernani. Fué radiada por las estaciones de Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia y San Sebastián.

■■■■

También el día de la Virgen se cantaron en varios pueblos de Guipúzcoa partituras de Casimiri, Ravello, Perosi, etc.

■■■■

La muerte de Harles Martín Loeffler priva a América de uno de sus compositores más auténticos, más americanos y más músico. Muerto a los setenta y cuatro años de edad, nos ha dejado algunas obras religiosas, como la «Hora Mística», «Evocación» y «Canticum Fratis Solis». Su muerte ha sido muy sentida dentro del mundo americano musical.

E L O R G A N O

por RAFAEL PUIGNAU.

Me invitan a colaborar en la nueva y reciente fundada sección de «Música sacra», en la revista musical «RITMO». Por quien se me hace la atenta invitación, y por el laudable fin que representa, no puedo negar la mía, modestísima por cierto, en ese apostolado pro cultura musical religiosa, al que por la índole de mi profesión tan íntimamente estoy unido. Por eso, precisamente, y teniéndolo muy en cuenta, no ofreceré a los lectores otros temas que

los estrictamente relacionados con mi arte.

Me ocuparé, pues, con preferencia, del órgano litúrgico, y dejando aparte filigranas de estilo literario, iremos estudiando este interesantísimo instrumento, llamado Rey desde sus remotísimos tiempos, aunque muy rápidamente, porque ya se ha escrito mucho y muy vagamente, de sus principios hasta nuestros días, deteniéndonos muy principalmente en el estado actual de la organe-

Confederación de Masas Corales de España

AGRUPACIONES SINFONICAS ORQUESTAS Y BANDAS

Se nos ruega la inserción de la siguiente

Nota de Secretaría:

Estando la Secretaría ocupada en la confección de un censo de coralistas pertenecientes a sociedades confederadas, se ruega a todas las corales remitan relación de sus componentes, indicando el nombre, años de edad, y la cuerda a que pertenecen.

Asimismo se recuerda a aquellas sociedades que aún no han remitido la relación de obras de su repertorio, lo hagan a la mayor brevedad, a fin de que puedan llevarse a la práctica los acuerdos tomados por el Comité permanente.

"RITMO" y los Directores de Bandas

EFEMÉRIDES

El domingo día 15 de agosto de 1931 se reúnen en Cercedilla, don Luis Ayllón, director de la Banda de Valencia; don Román García, director de la de Guadalajara y el Consejero Delegado de «RITMO», Sr. Rodríguez del Río, y en esta reunión quedan redactadas las bases del proyecto para la creación del Cuerpo de Directores de Bandas.

■■■■■■■

MUY AGRADECIDOS

Don Antonio Pieltain, Director propietario de la casa «PIELTAIN», representante de una de las mejores marcas de instrumental de orquesta y banda y antiguo suscriptor de nuestra

Revista, nos dirige la siguiente carta que muy de veras agradecemos:

Muy señores míos:

Con el mayor gusto he visto la nueva forma en que componen el anuncio de esta su casa con la que estoy satisfecho.

Unicamente convendría rectificasen los nombres de los instrumentos de música que esta casa vende, pues algunos están equivocados, debiendo ser como en nota aparte les detallo.

Oportunamente recibí su atta., invitación para figurar en la suscripción de la «Editorial Ritmo», con cupones que dan el 6 por ciento de interés; y, desde luego, pienso hacerlo suscribiendo, para primeros de año, la cantidad de 500 pesetas, que entonces tendré sumo gusto en enviar a ustedes.

Les autorizo para que hagan de esta carta el uso que estimen conveniente, y, mientras tanto, me reitero de ustedes, como siempre, muy afectísimo y atento s. s. y amigo q. l. e. l. m.

Antonio Pieltain.



La Sociedad Coral de Torrelavega que obtuvo el segundo premio en el concurso de Orfeones celebrado en Castro-Urdiales el pasado mes, con inusitada brillantez.

"METODO DE CONJUNTO PARA INSTRUMENTOS DE VIENTO"

(Continuación.)

La flauta.

La flauta es el instrumento de viento más antiguo. Su origen se remonta a los tiempos fabulosos. En constante transformación, ha llegado a nuestros días con la perfección que la conocemos. Es, entre todos los instrumentos de viento, el más ágil. Sus tres articulaciones de picado sencillo, doble y triple picado, la permiten una velocidad asombrosa.

El sonido, a excepción del extremo agudo, es de timbre claro, dulce, puro y de una brillantez sonora incomparable.

Se produce el sonido apoyando el labio inferior sobre el agujero, cubriendo una cuarta parte de la abertura, que, al atacar para expeler el aire con la sílaba «tu», choca de frente contra la pared superior del agujero. Para conseguirlo, es conveniente quede aquél ligeramente inclinado hacia dentro, lo que facilita para que el aire sea aprovechado en su totalidad.

Será necesario que la primera noción para emitir un sonido, se haga con la nota *do* sostenido, en tercer espacio, que no precisa el empleo de ninguna posición y es de fácil emisión. Es inútil pretender pasar adelante sin haber logrado una vibración en la citada nota de *do* sostenido.

Aconsejamos que todas estas nociones preliminares, se hagan frente a un espejo, con lo que se evitarán defectos en el rostro. Ante todo, los gestos de la cara deben ser naturales y agradables.

No hay exteriormente signo preciso para conocer cuando el alumno reúne condiciones para tal, o cual instrumento; sin embargo, será favorable a la flauta quien tenga la mandíbula superior algo saliente.

El oboe.

Es el oboe un instrumento de color muy especial, de inconfundible sonido, cuyo timbre expresivo y campestre cautiva al oyente.

El alumno requiere una buena organización musical, temperamento suave y con dotes especiales para que los es-

tudios sean constantes. Perseverancia y tesón ante las dificultades, son condiciones precisas. Además, debe tener muy en cuenta que al oboísta se le exige una perfección que no es corriente en ningún instrumento similar. Mientras un clarinetista, trompista, etc., tiene razón de existir como ejecutante medio, el oboísta sólo se justifica como verdadero virtuoso o hábil ejecutante.

Siendo, como antes se ha dicho, un instrumento de color, y que constantemente se emplea en el «solo», no es admisible un sonido chillón o de agudez penetrante. No es su misión los momentos ágiles, y sí los suaves, los nostálgicos, los de emoción fuerte y dolorosos. No está exento de gracia, y es pintoresco en casos irónicos.

Por ello, el alumno atenderá, desde un principio, a conseguir que la calidad del sonido sea pura, argentina y trans-

.....

UNION ELÉCTRICA MADRILEÑA

Servicio de obligaciones 6 por 100. Emisiones años 1923 y 1926.

A partir del día 1.º de septiembre próximo, se pagarán, contra cupón número 25 de las obligaciones 6 por 100 emitidas en 1923, y contra cupón número 20, de las obligaciones emitidas en 1926, los intereses vencimiento 1.º de septiembre, de las que tiene esta Sociedad en circulación, a razón de pesetas 15, libre de todo impuesto.

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

Madrid, 22 de agosto de 1935.
José María de Urquijo, Secretario del Consejo de Administración.

parente. Influye mucho—como en todos los instrumentos de lengüeta—la caña. Si ésta no es confeccionada por el ejecutante con arreglo a las condiciones de sus labios, sufrirá muchas decepciones, sólo evitables el día que hábilmente sepa preparárselas.

La colocación de la caña en los labios se ha de hacer suavemente, pues si se oprime con fuerza, la afinación será imperfecta. Cuidando mucho que los dientes no rocen la caña. Para conseguirlo, se doblan ligeramente los labios hacia dentro.

Es condición precisa que el alumno haga sus primeros estudios con la caña, y hasta no conseguir una aceptable vibración sonora, no debe hacerlo con el instrumento.

El estudio preliminar se hará muy metodizado, con intervalos espaciados; pero continuos, sin que se puedan dar reglas fijas, por estar éstas supeditadas a las condiciones físicas del alumno, que sólo al maestro le es dable encauzarlas, evitando con ello que los labios se fatiguen, causas siempre de retrasos lamentables.

Eusebio Rivera.

(Continuará.)

.....

Ejemplos que se citan en el número 114:

a

b

c

d

e

f

g

h

“RITMO” EN PARÍS

(Crónica de nuestro corresponsal JOAQUIN RODRIGO)

No es fácil resumir en un solo artículo toda la gama de acontecimientos que registra París desde el mes de marzo, en el que vuelve a establecer contacto activo con su vida musical.

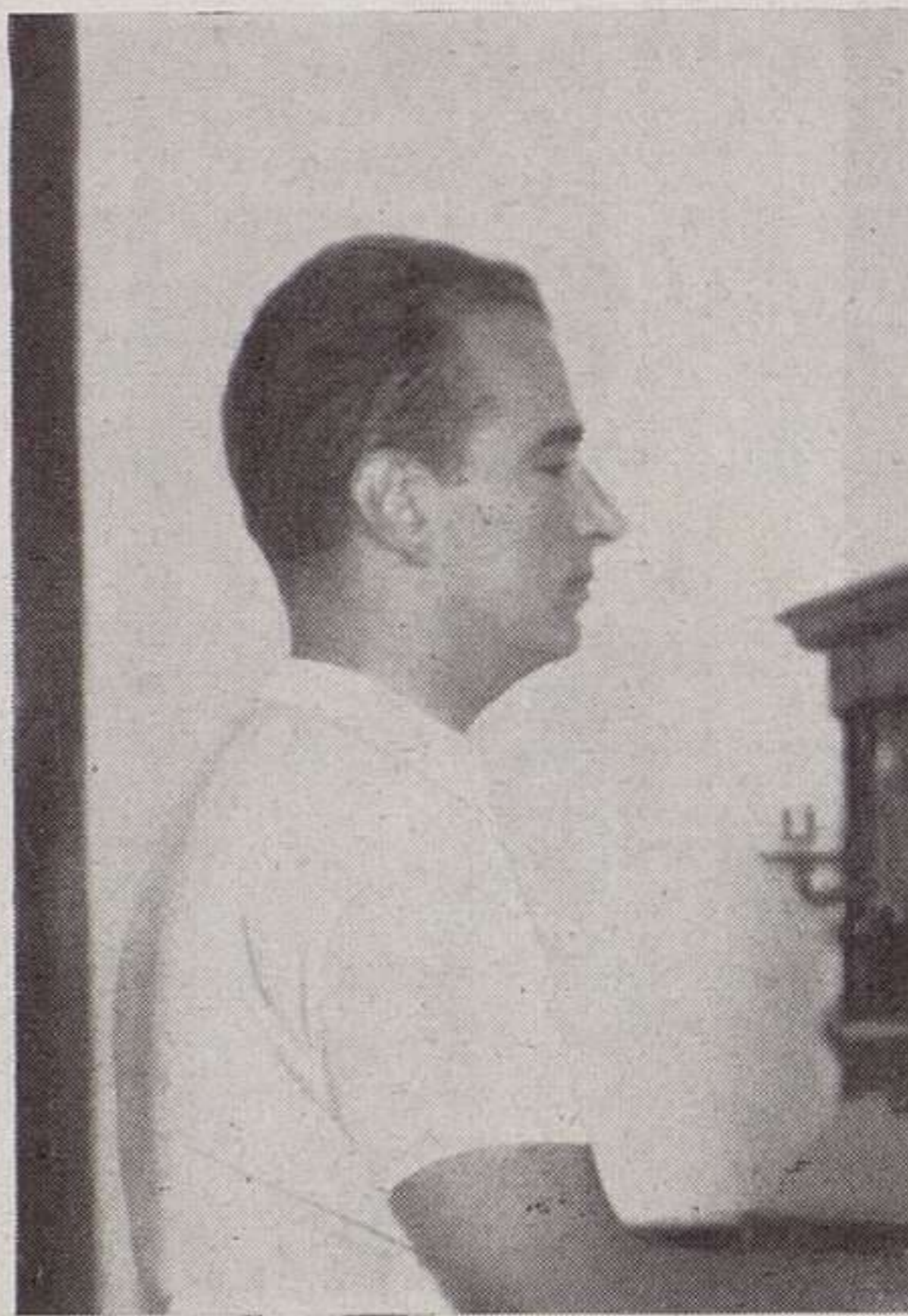
Trataré de consignar lo más significativo de todas aquellas manifestaciones a que me ha sido posible asistir. No pretendo tampoco hacer crítica profunda, ni siquiera intentarlo, para lo cual me sería preciso más tiempo del que puedo disponer en estos momentos.

Lo primero que me llama la atención, después de una ausencia de tres años, es que el número de conciertos ha disminuído sensiblemente, y, lo que es más grave todavía, que el auditorio se ha restringido en proporciones geométricas. La gran sala Pleyel, hoy Rameau, la he visto llena sólo dos veces: una, en ocasión del único recital de Horowitz; otra, hace apenas unos días, con ocasión del de la «Novena sinfonía», dada por Mengelberg con su admirable orquesta. Apenas si los artistas de más renombre y las agrupaciones más conocidas consiguen llenar la sala Gaveau, de proporciones mucho más reducidas. Acabaron también aquellas audiciones—iba a decir epidemia de festivales—que se organizaban al conjuro de un nombre más o menos prestigioso. En cambio, contrariamente a lo que fuera de desear, no ha disminuído el número de orquestas, pues si, desgraciadamente para la música actual, ha desaparecido la admirable Orquesta Straram, que fundó Straram mismo, para bien de los compositores jóvenes de todos los países, registramos, en cambio, la Orquesta Nacional, cuya creación se ha prestado, muy justamente, a mil controversias y críticas acerbas. Las veteranas asociaciones arrastran una vida lánguida, y cada concierto es un milagro de coraje. Sería interesante y aleccionador un análisis detenido de todo este estado de cosas, análisis que quizás emprenda en otro momento.

He dicho que el número de los conciertos es sensiblemente menor, compa-

rativamente. Así es; pero cuando dentro de algunos días publiquen las revistas su balance, veremos que este número es todavía imponente, y que sobrepasa en diez o quince veces a los que Madrid registra.

Las primeras audiciones no son menos, pues abundan los compositores y las obras nuevas que es una bendición, valga la frase. La sola enumeración de todas ellas y de sus autores llenaría un par de páginas; pero apenas si un corto número merecen el que se las consigne en una revista extranjera. La ma-



JOAQUIN RODRIGO

compositor valenciano y colaborador de «RITMO»

yor parte de las obras francesas, de las obras nacionales, que son en número cien veces mayor a las extranjeras, como contrariamente podrá creerse en España, tienen tan sólo significación local. Los modestos obreros trabajan incensantemente por conseguir para la música francesa—que gracias a ellos, casi tanto como a sus artífices, alcanza consistencia—plenitud y personalidad manifiesta e inconfundible; es lo que quizás ignoremos en España.

El mejor tanto de la música sinfónica de toda la temporada se le apuntan, sin disputa esta vez, los alemanes, con

el estreno de «Matías el pintor», una «suite» extraída de la ópera del mismo nombre, de Pablo Hindemith. Todo lo discutible que se quiera, esta personalidad es ya hora de que se conozca bien en España. Yo declaro que no he sido, ni lo soy todavía, aunque me desespere por serlo, un fiel devoto a secas de Hindemith. Empiczo ya a conocer su obra en extensión y calidad para comenzar a tener una idea del valor nada desdeñable de este autor, que es lo mejor que nos ofrece la Alemania de hoy.

El arte de Hindemith pretende, no sin razón, descender en línea directa de los organistas alemanes del XVII y de Bach. Una línea que comenzaría en éstos, recogería en su transcurso algunas sugerencias de una de las más interesantes facetas del genio sintético por antonomasia de Mozart, se internaría por los últimos cuartetos de Beethoven, rozaría los últimos límites mendelshonianos y pasaría por Reger y por esta extraña personalidad que se llama Busoni. Todo esto, claro es, mezclado con mil otros acentos, con mil encontradas tendencias, de las que la antena sensible del artista no puede escapar.

Mil defectos se le pueden señalar a la música de Hindemith. Para mí, uno primordial, que es la falta de poesía; sus ideas musicales son, por lo demás, desprovistas de atractivo, de belleza. Además, como fatal resultado de su escritura, casi siempre a cinco, seis etc., partes de contrapunto, su orquesta suena siempre desasociada, desazociación que se agrava por la incoherencia del discurso en las diferentes partes de su armonía. Estos, que me parecen los puntos neurálgicos de la música de Hindemith, se encuentran sensiblemente aminorados en su «suite» «Matías el pintor», extraída de una ópera de la cual no se puede emitir juicio hasta no conocer la obra en su integridad. La obra creo que contiene bellezas suficientes para clasificar a su autor como uno de los músicos más interesantes del momento. En sus tres trozos, la obra es un a modo de tríptico, en el que el autor trata de sugerirnos una emoción musical, a través de la sensibilidad del pintor; y ésta es la diferencia que le separa de Moussorgsky, diferencia capital para mí. El primer trozo es un coro angélico, del cual la introduc-

ción es muy bella; escrita en largos acordes de serenidad arcaica. El segundo es quizás el menos acertado; es a modo de un himno fúnebre. El último, las tentaciones de San Antonio, es donde el músico se encuentra más a sus anchas, y para lo cual el arte de Hindemith se presta. Las diversas peripecias adquieren grandiosidad, y, lo que es más notable, plasticidad.

De las obras francesas señalaré un concierto de Ibert, para saxofón y orquesta, muy lindo, muy musical; sólo me atrevo a señalar que la orquesta, en su afán de decirnos muchas cosas, cubre al solista. ¿Es la culpa del autor, del solista o del director? Es lo que una segunda audición podría decirnos.

La otra obra importante ha sido la sinfonietta «Roussel», estrenada con un gran éxito por la admirable orquesta femenina que dirige con su fina musicalidad de mujer sensible e inteligente a la vez Mme. Evrard. La obra, escrita como dije para cuerda, alcanza una plenitud extraordinaria, que es la consecuencia de una escritura admirable. Es, por otra parte, buena música, que caracteriza bien a su autor, poniendo de relieve más sus virtudes que sus debilidades.

La «troupe» italiana de Florencia, con su orquesta y sus coros, apaga nuestra sed con el acariciador susurro de la «Norma» de Bellini, obra tipo que encierra todas las bellezas del «bel canto» y a las cuales sería inútil resistir cuando es la «troupe» italiana quien nos las ofrece; inútil, y además majadero. No hay que gritar al milagro, como han pretendido algunos «snobs»; hay que decir simplemente que es bello porque siempre lo fué, y señalar sus debilidades que todos conocemos.

Si el curso no cierra llevando en él uno de esos acontecimientos considerables, nos arrebatara, en cambio, cruelmente al que era en estos momentos el faro más luminoso y más firme de la música francesa: Paul Dukas.

Quizás un día intente un bosquejo de esta personalidad tan interesante, y que tan pocos tuvieron la fortuna de conocer. Fortuna que por mi suerte no me regateó el destino. Seguí sus consejos durante cinco años, y durante otros tres seguí una asidua correspondencia. De un certero y rápido golpe en el corazón, en aquel corazón que fué un vol-

cán más incandescente porque era callado, nos lo arrebatara la muerte cuando apenas contaba sesenta y nueve años.

Hacia años, muchos años, que Dukas, como autor, callaba. Tras su último éxito con la «Peri», fresco orquestal escrito en muy pocas semanas, la musa de Dukas, esta musa hecha de tierna severidad y de picante humorismo, no se había hecho oír, no había alzado su voz más que en ocasiones especiales y solemnes; es decir, ocasionales: a la muerte de Debussy, y la última, si mal no recuerdo, en 1924, a la tumba de Ronsard. Ha sido su última obra este bello soneto, que se canta tan raras veces, sin poderse decir por qué.

¿Por qué Dukas en plena posesión de us medios, en plena y magnífica madurez, teniendo ante sí el claro horizonte de su clarividencia crítica, enmudece? Es éste un enigma que tentará, tiente ya, a los enamorados de la búsqueda tras las huellas de los grandes artistas.

A mi memoria llega el recuerdo de Rossini, que no deja de tener alguna semejanza, aunque las personalidades sean tan distintas y distantes.

En España deja Dukas semillas de su luminosa enseñanza, recuerdo de su alto ejemplo, en la memoria y en el corazón de los que fueron sus amigos y discípulos.

Hacia la Editorial "RITMO"

	<i>Suma anterior.</i>	436	ptas.
D. Miguel Entrambasaguas.	15	»	
» Eduardo Torres.....	10	»	
» Luis Gracia Ramírez.....	8	»	
	—————		
	Total.	469	ptas.

Los donativos pueden enviarse por giro postal, o en cheque, a favor de Editorial «RITMO», a las Oficinas: Francisco Silvela, 15.

MUNDO MUSICAL

El «Misterio de Elehe».—Patrocinado por la Junta Nacional del Teatro Lírico y Dramático, se ha representado en la iglesia parroquial de Santa María el segundo acto del «Misterio de Elehe», interpretándose la «judiada», una de las más bellas escenas de esta monumental obra, terminando el grandioso drama con la emocionante coronación de Nuestra Señora.

Esta «Festa» fué declarada monumento artístico nacional, en 15 de diciembre de 1931, siendo uno de los dramas sacro-líricos más importantes del siglo XIII.

El ensayo general fué presenciado por distinguidas personalidades, entre las que figuraba el maestro Esplá, quien en 1924 hizo una revisión de la partitura de la «Festa», depurándola de elementos extraños introducidos por corrupción en su interpretación, y restableciendo la escena de la «judiada».

Los festejos populares han revestido extraordinaria brillantez.

■■■■

En favor del maestro aragonés don José María Tena.—Recientemente, haciéndose eco de la Prensa de Madrid, y por iniciativa de «Heraldo de Aragón», se ha constituido en Zaragoza una Comisión integrada por el Concejal Delegado en la Banda Municipal, don Joaquín Uriarte; el Presidente del Orfeón, don Benjamín Velilla; el Director de la Banda Municipal, don Enrique Sappetti, y el Representante de la Sociedad de Autores, don Cayo Vela, con objeto de centralizar la suscripción iniciada y organizar festivales con que allegar recursos para socorrer la situación apurada en que se encuentra el maestro de música José María Tena, abandonado con su familia en las calles de Bogotá.

El primer acto organizado por la Comisión fué un concierto extraordinario que se celebró el pasado día 13 en el quiosco de la música de la Plaza de Castelar, donde, a pesar de lo desapaible de la noche, se congregó una compacta muchedumbre, que pasaría de

las 7.000 almas, y que ocuparon totalmente las sillas de pago que se habían colocado al efecto.

Tomaron parte en este acto, de una manera brillantísima y desinteresada, la Banda Municipal de música, el Orfeón Zaragozano y un gran Cuadro de Jota acaudillado por el popular jotero señor Fons.

Las obras que componían el programa, magníficamente ejecutadas; solos y conjuntamente Orfeón y Banda, constituyeron un señalado triunfo para estas laureadas Agrupaciones, teniendo que bisar todos los números, ante las incesantes aclamaciones de la multitud.

|||||

En el despacho de la Alcaldía, se ha celebrado un sencillo y expresivo acto. Don Ricardo Bulle Cabero, en nombre de la Asociación Argentina de Música de Cámara, entregó al señor Salazar Alonso una comunicación de dicha entidad en la que ésta expresa su hondo sentimiento por el fallecimiento del ilustre maestro Villa.

El señor Bulle leyó unas cuartillas en las cuales, tras un encendido elogio de la personalidad del maestro Villa, dió cuenta de la estimación que la Argentina tiene por nuestros actuales valores musicales.

El señor Salazar Alonso le dió las

gracias en nombre del pueblo de Madrid, que tanto quería y admiraba al maestro Villa.

|||||

José Iturbe acaba de ser objeto de grandes ovaciones en el Estadio de Lewishon (Nueva York), con motivo de sus conciertos de verano, en los que, como director, pianista y clavicordista, ha llamado extraordinariamente la atención el famoso artista español.

|||||

El maestro Esteban Jaime Pahissa está ampliando su ópera «La princesa Margarita», que la próxima temporada se representará en el Liceo de Barcelona con un acto más.

|||||

En honor de Falla se ha celebrado en Santander un interesante concierto-conferencia, organizado por Acción Católica, con la cooperación del Padre Otaño y el pianista Cubiles, que interpretó varias obras de Falla.

|||||

Tomás Borrás tiene el propósito de hacer una nueva temporada en la Comedia de la llamada ópera de cámara, como aquella en que estrenó «Fanto-

chines». Cuenta con una obra suya, musicada por su colaborador en estos menesteres de arte serio Conrado del Campo, y con otra, musicada por el maestro y crítico Julio Gómez. Estas obras se titulan «El pájaro de dos colores» y «La bien contenta».

|||||

La Sociedad Internacional para la música contemporánea fundada en Viena en 1922, y cuyas reuniones anuales tienen una importancia capital en el desarrollo y estímulo de la producción actual del género más avanzado se reunirá este año en Praga, donde se han trasladado las fiestas anunciadas primeramente para Karlsbad, ya que entre las obras modernas que van a ofrecerse a los congresistas figuran algunas óperas de jóvenes autores checos, y éstas han de ser representadas en el Teatro Nacional.

|||||

Adolfo Salazar ha salido para Praga para asistir a la celebración del Congreso anual que organiza la Sociedad Internacional para la Música contemporánea.

|||||

Mientras en Madrid nos conformamos con unas cuantas representaciones esporádicas de viejas óperas, y las obras babilónicas del teatro de la plaza de Fermín Galán siguen consumiendo millones, sin que hasta ahora se haya pensado en depurar escrupulosamente cuanto en esas obras ha ocurrido de anómalo desde que se iniciaron con arreglo a un proyecto aprobado por la superioridad, el prestigioso empresario D. Juan Mestres prepara una gran temporada en el Liceo de Barcelona. Las noticias que llegan hasta nosotros, no pueden ser más satisfactorias. Pueden juzgar nuestros lectores: entre los artistas contratados figuran, ya en firme, los siguientes nombres: la tiple del teatro Imperial de Tokio, Teico Kiva, gran intérprete de la «Madame Butterfly», de Puccini; las «divas» italianas Arangi Lombardo, Gina Cigua y la Falliani; la española Mercedes Capsir; los tenores Lauri Volpi, Galliano Masini, Fran-



Adela Mendiola, Segundo Huertas y Alonso Mont, premios de la enseñanza de Música de Cámara, de la clase del maestro Villar, del Conservatorio de Madrid.

co Bataglia, Carlo Merino, Altube, Barrosa, Granforte y Santiago Fon y el barítono Basiola. Un cuadro ruso interpretará «La ciudad de Kitege». Los más célebres artistas del teatro Nacional de Praga, bajo la dirección del maestro Zemlisky, estrenarán la célebre ópera de Dvorak, «Jacobin», y repondrán la clásica obra de Smetana, «La novia vendida». Un selecto cuadro alemán dará audiciones de «El anillo del Nibelungo», «El oro del Rin», «La Walkiria», «Sigfrido» y «El ocaso de los dioses», del repertorio wagneriano, y las supremas producciones de Mozart, «Cosi fan tutte» y «El rapto del Serrallo». En el repertorio italiano habrá un acontecimiento: la reposición de la ópera de Verdi, «La fuerza del destino». Y en cuanto al arte nacional, además de «La princesa Margarita», de Pahissa, cuyo autor, como ya dijimos, está ampliando en un acto, se repondrá la ópera de Granados «Maria del Carmen».

LIBROS

Treinta Canciones de Lope de Vega, puestas en música por Guerrero, Orlando de Lasso, Palomares, Romero, Company, etc., transcriptas por Jesús Bal, con unas páginas inéditas de Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Giménez (1635-1935).

■■■■

La magnífica Revista «Residencia» (Revista de la Residencia de Estudiantes), ha publicado un espléndido extraordinario de homenaje a Lope de Vega que será muy celebrado por las personas cultas, atreviéndonos a asegurar que va a ser lo único serio que quede del testimonio del Fénix de los Ingenios, del fecundo poeta y dramaturgo español.

Las pulcras transcripciones y luminosos comentarios, debidos al intelligen-

te joven Jesús Bal, persona sólidamente documentada, están realizadas, a nuestro juicio, con fidelidad y conocimiento de la materia, difícil cuando se trata de poner al día músicos de otros tiempos, que, en este caso, lejos de tratarse de arqueología musical, se trata de obritas de auténtica belleza artística, dentro de la monotonía del estilo modal en que las concibieron sus autores, siempre por bajo de la belleza de las poesías de Lope.

El interés artístico e histórico de este libro merece más que una breve nota bibliográfica—como acuse de recibo y para conocimiento de nuestros lectores—que ampliaremos en otra ocasión, ya que las «Treinta Canciones de Lope de Vega», y la labor del transcriptor, Jesús Bal, merecen más espacio del que les dedicamos hoy.

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

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

l e c t o r e s :

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

Emplead parte de vuestras disponibilidades económicas en el

C u p ó n " R I T M O "

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

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

C u p ó n : C I N C O p e s e t a s

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

Francisco Silvela, 15.-MADRID

:-: HOTEL PENINSULAR :-:

Carrera de San Jerónimo, 23

Teléfono 25735 :-: MADRID

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

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

JOSE RAMIREZ Constructor de guitarras para concertistas.
CONCEPCIÓN JERÓNIMA, 2. MADRID

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



:-: CASA GORGE :-:

Felipe V, 6.-Madrid.-LUTHIE del Conservatorio Nacional.
Reparaciones en toda clase de instrumentos de cuerda.
Casa la más acreditada de Madrid.

MANUFACTURE F. BESSON-PARIS

La mejor y más acreditada marca del mundo
Creadora de sus instrumentos sistema prototipo
(imitados y adoptados en todas partes)

Agencia regional para las provincias de Madrid, Burgos, Palencia, Valladolid, León, Segovia, Zamora, Salamanca, Avila, Cáceres, Badajoz, Toledo, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Coruña, Lugo, Oviedo, Cádiz y Cartagena; así como también Melilla, Rif, Ceuta, Tetuán, Larache, Baleares y Canarias.

== ANTONIO PIELTAIN ==

Corredera Baja, 12, pral. Teléfono 24033. Madrid.