

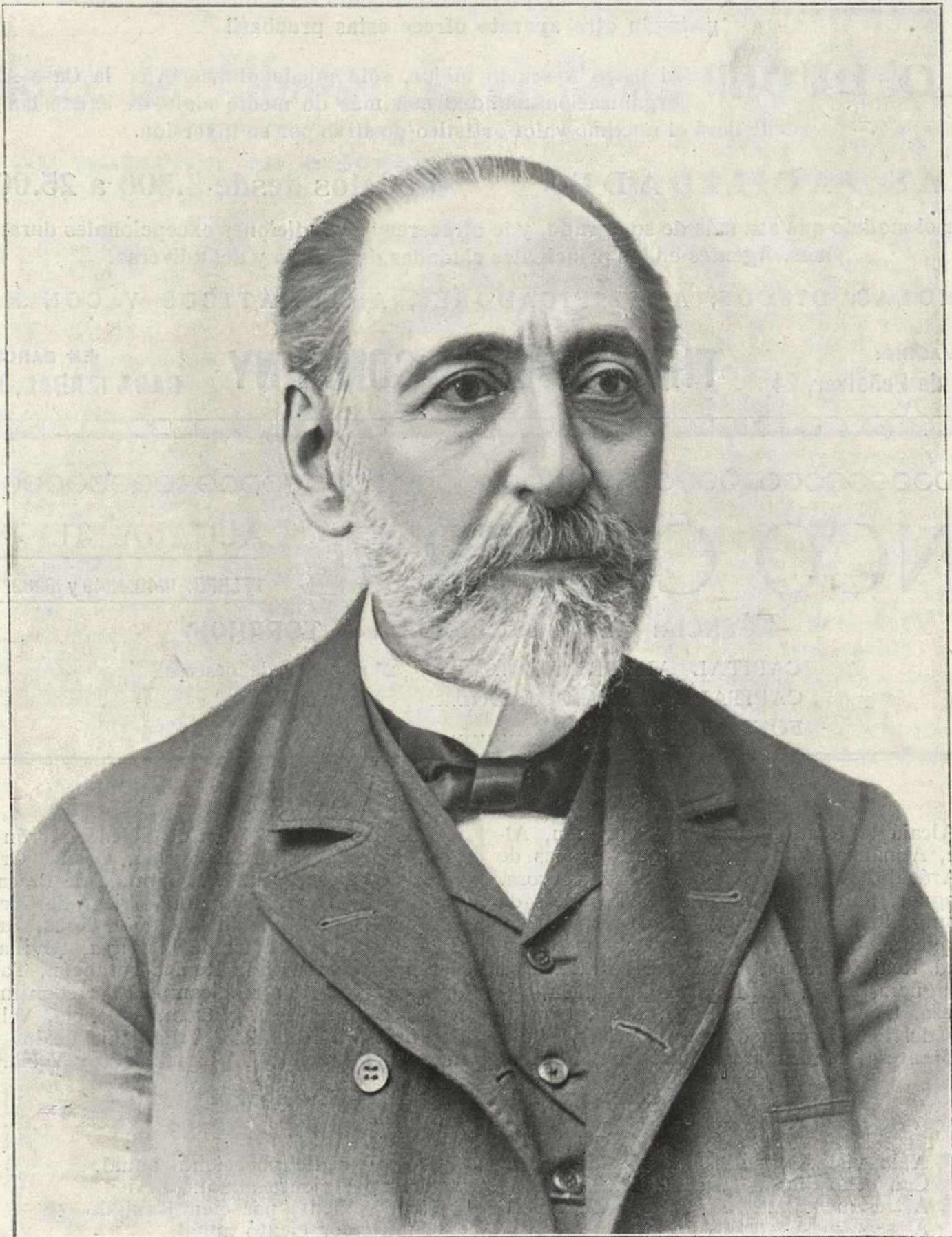
REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

# RITMO

Año II

Director: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 22



EL MAESTRO BARBIERI  
(1829-1894)

50 céntimos



# EL MODELO DEL MUNDO

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

## THE AEOLIAN COMPANY

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

### “PIANOLA”-PIANO AEOLIAN

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

¡Ningún otro aparato ofrece estas pruebas!

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

**MAXIMAS FACILIDADES** Modelos desde 3.500 a 25.000 pesetas

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

GRAMOLAS, DISCOS, AMPLIFICADORES, AUTOMÁTICOS Y CON RADIO

EN MADRID:  
Av. del Conde de Peñalver, 24

**THE AEOLIAN COMPANY**

EN BARCELONA:  
CASA IZABAL, Buensuceso, 5

# BANCO CENTRAL

ALCALA, 31.—MADRID

TELÉFS. 11140, 11149 y 18282. APART.º 339

AGENCIA: GOYA, 89 (ESQUINA A TORRIJOS)

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

## S U C U R S A L E S

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

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

**Filial: Banco de Badalona (Badalona)**

INTERESES DE CUENTAS CORRIENTES EN PESETAS

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

## CAJA DE AHORROS

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

**Realiza toda clase de operaciones bancarias.**

# REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

# RITMO

PUBLICACIÓN QUINCENAL

TODA LA CORRESPONDENCIA DEBE DIRIGIRSE

A LA ADMINISTRACIÓN:

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

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

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

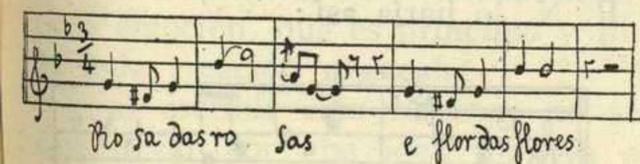
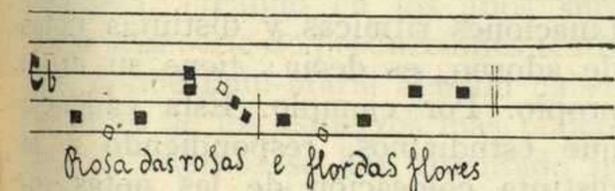
NÚMERO SUELTO: 50 CÉNTIMOS

## Las Cantigas de Alfonso X, el Sabio

Su notación en colores (1)

(CONTINUACIÓN)

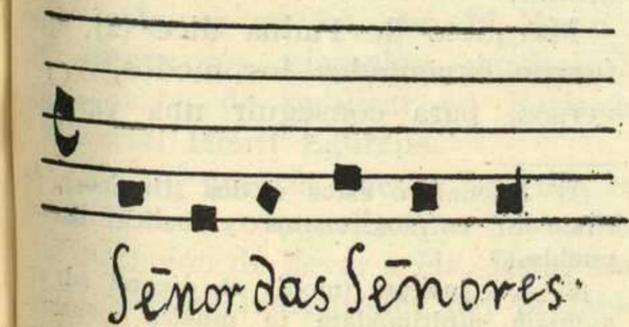
Por ejemplo. En la primera frase de la Cantiga X del Códice de la B. N., las dos veces que aparece la nota *fa* está en color rojo, y el pueblo, por más pruebas que se hagan, dice siempre *fa* sostenido. Le es muy violento cantar *fa natural*.



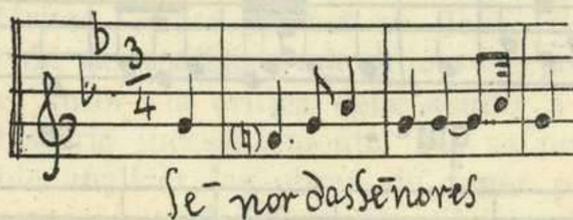
Podría también transcribirse en estas otras divisiones de compás:



En este otro fragmento de la misma Cantiga en que hay otro *fa*, el pueblo fácilmente dice *fa natural*, por ser de mayor valor que las notas anterior y posterior, y este *fa* está precisamente en negro:



(1) Véanse los números 19 y 20.



Las tres primeras notas que componen el primer compás, como puede observarse en la transcripción, valen: la primera, breve, tres corcheas, y por esto es perfecta; la semibreve vale una corchea, y la breve siguiente, imperfeccionada por la semibreve, vale sólo dos, es imperfecta. Esta breve imperfecta es la que debiera estar en color rojo; pero como la colorada es la semibreve, que no sólo es imperfecta, sino que es ella la que imperfecciona a la breve siguiente; de aquí que el color rojo en ella debe significar otra cosa que imperfección, esto es: que es la *fa* sostenida.

En los Códices J. b. 2 y T. j. 1, de El Escorial, está así:



La primera nota, longa perfecta (tres tiempos); la segunda nota, que es una breve (un tiempo), por estar en color rojo, es *do* sostenido, pues el tono de la melodía es *re menor*, y la tercera nota, longa imperfecta (dos tiempos). En estos Códices de El Escorial, las figuras, comparadas con las del de la B. N., son del grado superior inmediato, aunque el va-

lor es el mismo en todos. Es decir, que la longa de los Códices de El Escorial está representada por una breve, en el de la B. N. y la breve por una semibreve.

En estos ejemplos se ve que eran distintos los escribas de cada Códice por la diferente grafía, y distintos también los cantadores por la diferente tesitura en que está escrita una misma Cantiga en los distintos Códices. Al tomar las melodías, lo más natural es copiarlas en el tono en que nos las dictan. Por esto, si una Cantiga está escrita en tono alto, es prueba que la dictó uno que tenía voz alta, y si en tono bajo, uno que la tenía baja. Suele haber la diferencia de una cuarta cuando una misma Cantiga está en distinto tono en los diferentes Códices. Así, si en un Códice está escrita en *sol menor*, en otro está en *re menor*, y si en uno está en *fa mayor*, en otro en *do mayor*. Todos estos tonos son fáciles para escribir en ellos las melodías. No cabe decir que, aunque fuera una voz alta y la dictara en tesitura alta, la transportarían, al copiarla, al tono fácil de *do mayor*.

Fuera del caso en que las notas coloradas puedan significar notas alteradas con sostenidos, bemoles o becuadros, lo que se puede afirmar es que las notas rojas son imperfectas, y como tales pierden valor. ¿Cuánto? Ya lo hemos visto. Según Juan de Muris, la longa imperfecta, que para distinguirla nos la escriben en color rojo, vale sólo dos breves, y la segunda de las dos breves colocadas entre dos longas, si está colorada, no podrá tenerse por *brevis altera*.

Además, la breve que está colorada puede considerarse como imperfecta, y en este caso no valdrá tres, sino dos semibreves.

La semibreve, según Marqueto, se divide en dos partes. (Otros autores

la dividen en tres partes). Siendo así, la breve, que consta de tres semibreves divididas éstas a su vez en dos, constará de tres veces dos, o dos veces tres. A ésta la llama división senaria, es decir, la breve dividida en seis partes, que él llama semibreves menores. (Otros las llaman mínimas). Según esto, si una semibreve está colorada, de perder, quedándose con algo, perderá una de sus dos partes, es decir, la mitad de su valor.

Véanse la primera frase y el primer miembro de la segunda de la Cantiga XLVII del manuscrito de la B. N., con sus notas rojas (las señalarmeos además de en blanco con

una +, siguiendo el consejo de Marqueto de Padua), y su transcripción, haciendo aplicación de lo anteriormente expuesto, menos de lo de la *brevis altera*, por no darse el caso.

Fol é o que cuida que não poderia  
fazel o que quisesse Santa maria  
Dest un miragre vos direi que au'eo

Fol é o que cuida que non po-de-ri-  
a fa-zel o que qui-se-  
sse San-ta Ma-ri-a Dest un miragre  
vos di-rei que au-ue-

Algunas cosas más aparecen en la transcripción, como la nota de floreo superior en los neumas, y los silencios, de las que no damos explicación por ahora.

El primer miembro de la primera frase y el primero de la segunda, aunque parecen iguales, se diferencian en varias cosas: 1.ª Las dos últimas notas de la cadencia, son distintas en cada uno (1). 2.ª Es distinta la colocación, en ambos miembros, de los neumas o figuras de adorno de varios sonidos; y 3.ª Es distinto el lugar que ocupan las notas de color rojo.

De estos medios se valían los antiguos para expresar en la notación la gran variedad de ritmos que tie-

nen sus melodías. Una Cantiga en la que aparece varias, y aún muchas veces el mismo tema, si ejecutáramos este tema siempre de la misma manera, resucitaría monótona y sosa; pero ejecutándolo cada vez de distinto modo, según nos lo indican con estos interesantísimos detalles, tiene su melodía la variedad suficiente en el desarrollo de un tema musical.

SUMARIO:

Antonio Margeli: *Las Cantigas de Alfonso X, el Sabio (continuación)*.—José Subirá: *El operista Rameau*.—Nuestra portada: *Francisco Asenjo Barbieri*.—Ad. S.: *Las Reuniones de Lieja*.—Ernesto de la Guardia: *Algo sobre análisis*.—*La Asociación Nacional de Concierdos*.—*Para el Congreso Nacional de Música*.—*Información musical*. España: Madrid. San Sebastián. Pamplona. Bilbao. Vitoria. Guadalajara. Segovia.—*Extranjero*: *Crónicas de Bayreuth*. *La temporada de invierno*.—*Mundo musical*.—*Revista de Libros*.—*Revista de Revistas*.

El segundo miembro de la primera frase viene a ser una prolongación o coda como las que tienen las tonadas de jota de la sección primera de la colección, o una intercalación, semejante a las de las jotas de la segunda sección.

En la Cantiga del Códice J. b. 2, núm. LXI, línea 2.ª y que corresponde a esta misma Cantiga número XLVII de el de la B. N., en la cadencia del primer miembro, están colocadas las notas de color rojo, de esta otra manera:

Por esta diferente colocación de las notas de color, además de la variedad de ritmos, observamos que fué distinto, como hemos dicho, el cantador y distinto también el notador o escriba de cada uno de los Códices.

Cualquiera que tenga algo de práctica en tomar de viva voz las melodías del pueblo, podrá observar que cada cantador, aún tratándose de la misma melodía, hace distintas combinaciones rítmicas y distintas notas de adorno, es decir: tiene su *estilo* propio. Por ejemplo. Esta cadencia que estudiamos, respondiendo a la distinta colocación de las notas rojas en cada Códice, el cantador de la B. N. lo haría así:

y el de la del J. b. 2, de esta otra manera:

A esta variedad de ritmos que los mensuralistas llaman *modos* (1), producidos con la ayuda de diversos instrumentos, le dan el nombre de *armonía*.

Marqueto de Padua dice (2), que fueron inventados los modos, y diversos, para conseguir una variadí-

(1) Es distinta también esta cadencia en otra de las frases de esta misma Cantiga, aún terminada en *mi*, en esta forma:

(1) Encuentro estos modos (rítmicos), de Francón, en los cantos y bailes de mi pueblo.

(2) «... inventi (modi) et diversi ad armoniam multimodam in musica mensurata». Marchetus (Gerbert. Schip. T. III, página 184.)

sima armonía en la música mensurada.

Nuestro Fr. Juan Gil de Zamora la define así (3): «Armonía es la

(3) «Harmonia est ritmica et canora melodia, ex pulsu et percussione nervorum et tinnitu metallorum generata. Et huius harmonia diversa serviunt instrumenta, rit tympanum, cyrbalum, lyra, cithora, pralterium, atque Sistrum, etc.». Joannis Algidii Zamorensis *Ars Musica*. (Gerbert. *Scriptores musicoe*. T. III, p. 309 ex mans. Vaticano.)

rítmica y canora melodía producida por la pulsación de las cuerdas y por el sonido de los metales. Y a esta armonía sirven diversos instrumentos...» Enumera una larga serie de ellos que deben ser los que usaban aquellos músicos, según se ven en las miniaturas de los Códices de El Escorial.

ANTONIO MARGELI

(Continuará.)

## EL OPERISTA RAMEAU

El puesto de Rameau en la historia musical, no sólo francesa, sino universal, despierta cada vez más la atención de musicólogos y músicos. Porque Rameau se distinguió como tratadista y como compositor. Bajo el primero de estos dos aspectos, está considerado como el fundador de la teoría de la armonía, pues él estableció teóricamente el parentesco de los diversos acordes y de su encadenamiento natural. Bajo el segundo de dichos aspectos, cultivó diversos géneros, y cuando ya tenía cincuenta años de edad, hizo su debut como operista, creando en los años sucesivos una serie de producciones teatrales, donde Paul-María Masson ha visto «uno de los esfuerzos más poderosos de cuantos se han intentado para realizar la alianza de la inteligencia con la música, sin sacrificar nunca la emoción, que es principio y fin de toda creación musical».

Y al escribir esto Masson, no se dejó llevar por una idea fugitiva o por un concepto intuitivo. Tal conclusión es resultado de una serie de meditaciones y análisis. Porque durante años, este distinguido musicólogo francés—que es profesor de historia musical en la Universidad de Grenoble y Director del Instituto francés de Nápoles—ha venido examinando la personalidad psicológica y musical de Juan Felipe Rameau a través de sus numerosas producciones, poniendo en su empresa tanto amor como esmero inteligente. Así ha podido escribir un grueso volumen titulado «L'Opéra de Rameau» (600 páginas en 4.º, con 16 láminas y numerosos ejemplos musicales), que acaba de publicar en París la Editorial Henri Laurens.

«Yo no querría que se buscara en este libro sino aquello que he tenido la intención de llevar a él». Estas son las palabras inaugurales del prefacio con que se abre la obra. ¿Y cuál fué la intención de Masson? Sencilla-

mente, examinar la obra dramática de Rameau, viéndola desde el punto de mira crítico y no desde el histórico propiamente dicho. Sin embargo, reconoce que la crítica es necesariamente histórica, a pesar de todo, cuando se aplica a producciones pretéritas. «Para ejercer su doble función de análisis y de juicio—expone el autor—la crítica debe acudir a la historia incesantemente. No es posible analizar las obras sin tener presente las tradiciones de estilo que las explican en parte, así como también una técnica general, muy distinta de la nuestra con frecuencia... Los juicios deben tomar muchas veces la forma de comparaciones, marcando aquello por lo cual un artista continúa a sus predecesores, anuncia a sus continuadores, o se distingue de los unos y de los otros. Aun aquellos juicios que pretenden determinar sin consideración de tiempo el valor, en cierto modo absoluto, de las obras artísticas, o, al menos, lo que ellas conservan vivo para nosotros; es decir, los juicios que se consideran puramente estéticos, salen ganando cuando se los aclara, aunque no se los confirme siempre, mediante el testimonio de los contemporáneos».

Fiel a sus propósitos, Masson traza en el estudio preliminar un bosquejo de la ópera francesa desde Lully hasta Rameau. Lully realizó la fusión del *ballet* francés y la ópera italiana. Merced a él y su colaborador Quinault, la ópera francesa es una especie de tragedia cantada totalmente, acompañada por los instrumentos, con gran lujo de decoraciones y maquinaria, más el exorno de danzas y pantomimas. Durante un siglo, este criterio sigue predominando en la ópera francesa. Varios compositores cultivaron desde entonces dicho género, comenzando por Campra, cuya larga vida le hizo en su juventud contemporáneo de Lully, y en su vejez, contemporáneo de Rameau, y cu-

yo estilo es más musical que el de aquel maestro. Destouches, el melodista de fácil espontaneidad que se deja influir por Italia, y Mouret, el autor de *divertissements* graciosos, que mantienen fidelidad a la antigua melodía francesa, formaron con Campra las figuras más representativas en este período intermedio. A todos ellos deja bien pronto en la sombra Rameau, cuando estrena en 1733 su primera ópera, la famosa «Hippolyte et Aricie».

Entrando de lleno Masson en el asunto de su copioso volumen, lanza en el primer capítulo una ojeada de conjunto a la producción dramática de Rameau, representada por tres períodos, sobre los cuales informa sucintamente un cuadro cronológico. Las tragedias líricas, las pastorales heroicas, las comedias líricas y comedias-ballets, las óperas-ballets y las piezas en un caso, son objeto de examen minucioso. Resaltaremos la comedia-ballet «La princesa de Navarra», representada en el año 1745 en Versalles con ocasión de la boda del delfín Luis con la infanta María Teresa de España, que tiene letra de Voltaire y música de Rameau y cuyo asunto presenta unos trazos de historia española en los tiempos de Don Pedro el Cruel.

Los capítulos siguientes de la obra analizan, sucesivamente, los libretos, las formas de recitado (recitado sencillo, declamación rítmica, declamación melódica, giros cantables, armonía y bajo continuo; recitado acompañado por la orquesta y recitado llevado con compás); las arias (arias de escena y de *divertissement*, incluyéndose entre estas últimas las danzas cantadas, con un estudio sobre la estructura musical de las arias); los conjuntos vocales (dúos, tercetos, cuartetos, coros); las «Sinfonías» dramáticas (oberturas, sinfonías descriptivas, preludios e interludios); las «Sinfonías» de danza y los medios utilizados para la expresión musical (melodía, armonía, aire y colorido instrumental).

El capítulo conclusivo, publicado en la «Revue Musicale» (abril 1930), examina la estética en la producción operística de Rameau y la personalidad de este creador como músico dramático. Aquí se recuerda que la música adquirió con Rameau un gran desarrollo, tenido por peligroso para el interés dramático, en opinión de algunos contemporáneos, pues se llegó a escribir entonces que las óperas de Rameau no eran si no «un conciertoailable». La abundancia de *divertissements* ha contribuido a que

se desconozca el realce dramático de la ópera de Rameau, pues este espectáculo tenía una concentración menos firme que la existente en las tragedias líricas de Lully. A pesar de todo, con Rameau el drama no perdía sus derechos. Y la revolución gluckista, encaminada a reformar los abusos de la ópera italiana en la escena francesa, a la vez que redujo la parte maravillosa, tan espléndida con Lully, y limitó la longitud de los *divertissements*, tan amplificados con Rameau, se acomodó, por su concepción general, a la tradición francesa que iba desde Lully a Rameau.

Si algo le perjudicó a Rameau, es el no poseer una cultura tan vasta y un sentido literario tan perspicaz como los de Gluck, así como el carecer de esta práctica de la escena y esta flexibilidad de inteligencia por las cuales Lully corregía a su libretista Quinault. Abordó Rameau el teatro a los cincuenta años de edad, y no parece que se preocupase de estudiar a fondo el problema estético del arte musical. Durante muchos años sus ambiciones se limitaron a ser un buen

organista y un teórico profundo. Y, sin embargo, es Rameau un músico dramático excelente, especialmente en el modo de tratar la orquesta, a la cual dió un desarrollo nuevo. Y, contra lo que se admite comúnmente, no se limita su arte a la gracia, pues también cultiva con habilidad suma las situaciones patéticas, violentas o conmovedoras. Desconocer esto último es disminuir en gran medida la personalidad de aquel gran artista, que en las partes dramáticas de su obra teatral, es un precursor inmediato de Gluck, y que, además, posee una originalidad testimoniada en la concisión parlante del canto dramático, en la marcha directa y nerviosa de la melodía instrumental con su variedad inagotable, y en el uso continuo de la modulación expresiva.

Lo expuesto sucintamente revela por sí solo el gran interés que para la historia musical ofrece el estudio de Paul-María Masson sobre la ópera de Rameau.

JOSÉ SUBIRA

#### NUESTRA PORTADA

## FRANCISCO ASENJO BARBIERI

*Barbieri, el discípulo de canto y composición en el Conservatorio madrileño, nada nos dice hoy. Y poco nos dice el Barbieri clarinete de regimiento o corista de teatro o director de orquesta. En cambio, el Barbieri compositor de zarzuelas va ligado indisolublemente a su nombre en el mundo filarmónico español. Porque Barbieri contribuye a la creación de aquel género con sus iniciativas, sus entusiasmos y sus producciones. Y si entre estas últimas las hay tan entonadas como «Jugar con fuego» o «Los diamantes de la corona»—ya sabemos que el entonamiento, como la conceptuosidad, corre el riesgo de pasar bien pronto, por lo que aquello que ayer parecía sublime por su elevación, hoy parece bien llano y sencillo—produjo varias obras tan vivas*

*y salerosas como «Pan y Toros» o «El barberillo de Lavapiés». Y el Barbieri erudito va ligado indisolublemente a su nombre en el mundo musicológico universal.*

*Porque Barbieri fué clarinetista, cantante, director de orquesta y compositor «zarzuelero»; pero fué también erudito. Y erudito de los de la buena cepa. No buscaba el fácil éxito con la crónica brillante que suele dar amplio campo a inestables fantasías, consideraciones y logomaquias, sino que buceaba en los archivos, recogiendo el documento para enriquecerse con datos fidedignos la historia—tan mal conocida—de nuestra música nacional. El suministró a Menéndez Pelayo los datos musicales contenidos en la «Historia de las Ideas Estéticas de España»; él transcribió el «Cancionero de Palacio» (con numerosas obras de los siglos XV y XVI), editado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para mayor prestigio de nuestra a la sazón naciente musicología; él publicó folletos y prólogos, algunos tan interesantes como el que inaugura el libro de Carmena y Millán sobre la ópera italiana en Madrid; él acumuló ingentes materiales y mi-*

*llares de notas sueltas, sin que llegase por desgracia a ordenarlas para tejer la historia que tanta falta nos viene haciendo. Y, a su muerte, cedió todos sus libros, folletos y manuscritos, y notas originales, a la Biblioteca Nacional, en donde los vienen consultando con provecho bastantes investigadores, no todos lo bastante escrupulosos para confesar abiertamente la procedencia de esos datos.*

*Tal fué Barbieri: hombre de acción, hombre de creación, hombre de erudición. Si algo debemos reprocharle, no es lo mucho y bueno que hizo, sino lo mucho y bueno que dejó de hacer. O dicho de otro modo: es bien lamentable que se hubiera limitado a acumular materiales en vez de tejer con los mismos aquella historia de la música española que nadie como él hubiera podido escribir, con certera visión, perfecto sentido cronológico y atinada revisión documental. Nuestra historiografía no tendría el retraso con que marcha hoy. Sus continuadores hubieran salido de un punto de partida más avanzado, y hubieran podido ir mucho más allá. Y sus parodiadores—que parodiador es quien fracasa por pretender en vano imitar un buen ejemplo—, no habrían contribuido a difundir ciertos errores históricos que la competencia de aquel musicógrafo habría podido desvanecer antes de que adquiriesen carta de naturaleza.*

*Por todos aquellos méritos, la doble labor de Barbieri merece gratitud inextinguible. Pues si como compositor inició con Gaztambide, Oudrid y otros músicos contemporáneos la zarzuela grande del siglo XIX—bien distinta de la zarzuela en dos actos implantada por D. Ramón de la Cruz cuando ya florecía la tonadilla en la segunda mitad del siglo XVIII—; como musicólogo inició con Eslava unas investigaciones cuya prosecución metódica y profunda contribuirá a enaltecer el valor de nuestro arte nacional y a difundir el interés que ya despiertan hoy en todo el mundo sus más típicas manifestaciones pretéritas.*

«RITMO» SALDRA LOS DIAS  
15 Y ULTIMO DE MES  
PIDASE EN TODOS LOS  
KIOSKOS

CENTRO DE SUSCRIPCIONES Y VENTA: LIBRERIA  
FERNANDO FE, PUERTA DEL  
SOL, 13

### AURELIO NANCLARES

PROFESOR DE VIOLÍN

Procedente del Conservatorio de Bruselas  
Preparación para el Conservatorio,  
ingreso en orquestas, oposiciones,  
conciertos, etc. Clases de perfeccionamiento.

TORRIJOS, 48 DUPDO. - MADRID

# LAS REUNIONES DE LIEJA

## LA MUSICOLOGÍA

Los trabajos presentados al Congreso de Lieja en la parte referente a la musicología, eran de dos géneros: las conferencias públicas y las comunicaciones presentadas por las diversas secciones de la S. I. M.

Las conferencias públicas fueron solamente cuatro: una, del musicólogo belga Van den Borren, que siguió al acto mismo de la inauguración y tenía un matiz de oportunidad, a saber: «El papel de Bélgica en la historia de la música», papel trascendental en una época, en la del nacimiento de la polifonía. El Sr. Fellowes, cuyos estudios sobre los madrigalistas ingleses son tan conocidos, disertó sobre «El madrigal inglés del siglo XVI», auxiliándose en su conferencia con discos gramofónicos. El musicólogo alemán Gurlitt habló acerca del papel jugado por Fétis en la historia de la musicología, explicándose este conferenciante en su idioma; el anterior en inglés, y Van den Borren en francés, así como M. Pirro, de quien se conocen en España sus excelentes estudios sobre Juan Sebastián Bach. Uno de ellos, el que se refiere a Bach como autor cómico, fué editado en Madrid por la Residencia de Estudiantes, donde M. Pirro leyó esa conferencia. La pronunciada en la simpática salita de la Sociedad A Capella, situada en un antiguo oratorio de la rue du Vertbois, o como si dijéramos de la verde leña, se refería a «La ejecución de las obras musicales de fines del siglo XIV y mediados del XV», especialmente de los motetes de Machault y Dufay.

Las comunicaciones que los miembros de la S. I. M. presentaron al respetable concurso fueron muy abundantes, y se produjeron en francés, inglés o alemán, leídas unas veces por sus autores, otras por delegación. Doy la lista completa, que estaba dividida en tres secciones, a cargo cada una de ellas de uno de los Vicepresidentes de la Sociedad. La sección encomendada al profesor Pirro, de París, contenía las comunicaciones siguientes: «Las canciones polifónicas neerlandesas en los siglos XV y XVI», por R. Lenaers, de Gheel (Bélgica). «La *chanson* francesa y neerlandesa en el siglo XVI», por R. Ph Bernet-Kempers, de Amsterdam. «Adrien Willaert en el desarrollo de la *chanson*», por el doctor Hertzmann, de Berlín. «Noticias históricobiográficas del músico belga Juan

Macque, maestro de la Real Capilla de Nápoles entre 1599 y 1614», por U. Prota Giurleo, de Nápoles. «Notas sobre Paul van Winde, organista en la corte imperial de Viena, muerto en Lieja en 1598», por G. van Doorslaer, de Malinas. Siguiéron otras relacionadas con la música flamenca, y más determinadamente sobre la música en la ciudad de Lieja. «Léonard Terry, profesor, compositor y musicólogo liejés», por A. Audia, de Woluwe-Saint Pierre. «La misa «Christus resurgens», de Luis van Pulaer», por el canónigo Delporte, de Lila. «Los instrumentos musicales del Congo belga, existentes en el Museo de Etnología de Viena», por S. Nadel. «Philip de Monte como madrigalista», por Alfred Einstein, de Berlín. «L'Écho», periódico musical liejés del siglo XVIII», por Cl. Charlier. «Las «laude» a varias voces en Italia a comienzos del siglo XVI», por Kn. Jeppesen, de Copenhague. «Una pieza a cuatro voces de la época del Renacimiento, manuscrito de la abadía de Saint-Trond, de Lieja», por L. Lavoye, de esta ciudad valona.

En la sección, presidida por el profesor Wolf, de Berlín, las comunicaciones eran no menos abundantes: «El juego de partitura, ejercicio de los organistas en el siglo XVIII», por K. G. Fallerer, de Munster. «La pragmática en la historia de la construcción de órganos, según los archivos de Silbermann», por Fr. Mathias, de Estrasburgo. «El órgano y los corales gregorianos en Alemania entre 1500 y 1700», por el doctor Schoener, de St. Ottilia (Baviera). «Sobre la historia de la música religiosa en Suecia», por C. A. Moberg, de Upsala. «Una colección de introitos en lengua finesa del año 1605», por T. Haapanen, de Helsingfors. «Notas sobre los cantos de los primeros salmos y cánticos protestantes en Estrasburgo», por Th Gerold, de esta ciudad. «Los salmos de Jannequin», por M. Cauchie, de París. «Sobre la historia de la Pasión», por K. Neef, de Basilea. «La base textual como problema del canto», por H. Biehle, de Berlín. «La posición de Gevaert respecto al canto gregoriano», por el doctor Krohn, de Finlandia. «La contribución de Luettich a la cuestión de Adam von Fulda», por el doctor Gurlitt, de Friburgo. «Nuevos conocimientos sobre los neumas», por el

doctor Dreimueller, de Viena. «El papel de las naciones en la historia musical de la Edad Media», por el doctor Handschin, de Zurich.

La tercera sección estaba presidida por el profesor Dent, de Cambridge. Era la más abundante de todas, y la lectura de comunicaciones comenzó con la de mi ilustre amiga Alice Simon, de Varsovia, de cuyos estudios sobre la influencia de la música polaca en Beethoven hablé hace tiempo. La señora Simon, que ha pasado varios años organizando la biblioteca musical de Washington, ha encontrado allí curiosas falsificaciones de obras de Beethoven, tema de mucho interés, sobre el que hablaré otro día. Su comunicación actual versaba sobre Gretry, músico liejés, y el teatro de Varsovia. El Sr. Masson, de Grenoble, habló sobre Rameau y Beethoven; el doctor Handschin, de Zurich, sobre la estética del siglo XIX; André Tessier, el Secretario de la Sociedad francesa de Musicología, habló sobre «Los orígenes de la obra de los lutistas de la escuela francesa de mediados del siglo XVIII»; el doctor Guettler, de Königsberg, se refirió a «Joh. Reichardt, lutista prusiano»; A. Mooser, de Ginebra, trató de «La aparición de las obras de Bach, Haydn, Mozart y Beethoven a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX». Un musicólogo y musicógrafo húngaro muy distinguido, el Sr. Haraszti, actualmente profesor agregado en la Universidad de París, leyó una comunicación en extremo interesante sobre la cuestión zingaro-húngara desde el punto de vista de la historia de la música, cuestión que presenta algunos puntos de con mayor detalle, con la cuestión con mayor detalle, con la cuestión existente en España respecto a la música gitana. El Sr. M. Unger, de Léipzig, habló sobre «Las supuestas características de las tonalidades». Seguían: «Una colección sueca de cartas de y para Fétis», por el doctor Fryklund, de Helsingfors. «Por el centenario de Sacchini», por A. Spino, de Nápoles. «El piano entre 1701 y 1851», por la señorita Harding, de Cambridge. «La estructuración de los elementos moto-subjetivos en la producción musical de las razas primitivas», por el doctor Heinnitz, de Hamburgo. Por fin, el doctor Muller, de Dresde, habló sobre los fundamentos de la historia de la música, y el doctor Fellowes sobre la biblioteca de Ouseley, en Tenbury.

He prescindido de intento en esta relación de los temas relativos a la historia de la antigua música espa-

ñola que figuraron en la relación de comunicaciones presentadas y que son las siguientes: R. P. Pujol: «Los archivos musicales de Monserat». Mosén H. Anglés, de Barcelona, «La polifonía religiosa peninsular anterior a la entrada en España de los músicos flamencos», copioso índice de documentos desparramados por los archivos catedrales. J. Subirá, «El teatro lírico español en el siglo XVIII», y J. B. Trend, de Londres, «Madrigales españoles y textos». Otro musicólogo español muy notable, el Sr. Artero, canónigo de la ca-

tedral de Salamanca, asistió también a estos Congresos y dará cuenta de las sesiones en la Prensa madrileña. Me era particularmente agradable comprobar la amplitud de criterio y vasta capacidad de recepción para las obras más avanzadas en eruditos y escritores como el Sr. Artero. Con los nombres citados se ve que la musicología española estaba brillantemente representada en estas reuniones.

AD. S.

(De *El Sol*.)

## ALGO SOBRE ANÁLISIS

No es frecuente abordar temas relacionados con el análisis musical, materia sin duda interesante desde el punto de vista estético.

Actualmente no faltan quienes duden si el análisis musical es realmente útil, o si, por el contrario, resta encanto y belleza a la música. A ello cabría responder que la cuestión depende, ante todo, del género artístico que se considere. Por ejemplo, si se trata de un lied o una miniatura musical de cualquier orden, el análisis, naturalmente, es por lo menos impropio y aún ridículo. El juicio crítico más conveniente y adecuado para semejantes composiciones es la descripción sintética de su expresión y carácter. Asimismo, una breve página impresionista puede comentarse críticamente explicando su aspecto pintoresco y las evocaciones que produce esa impresión sonora, de acuerdo con los medios y efectos empleados por el compositor.

Algo muy diferente podríamos decir cuando se trata de las grandes formas clásicas o modernas basadas sobre aquéllas, como también de las partituras teatrales, sobre todo si el autor trata la orquesta de un modo más o menos sinfónico. En tales casos, si se desea llegar no sólo a la emoción producida por una verdadera obra de arte, sino también a la plena y perfecta comprensión objetiva de la misma, se impone su análisis, el cual, como es lógico, puede ser más profundo o más superficial, más detallado o menos minucioso, según el gusto del que lo escribe, las dimensiones que se propone dar a su trabajo y la mayor o menor importancia que a su juicio presenta cada parte dentro del todo orgánico que estudia.

El método crítico-analítico, una de las más altas manifestaciones de la

estética musical, es materia más propia del libro que del artículo periodístico, cuyas limitadas proporciones no permiten el análisis como no sea en forma muy somera. Por tal razón, es una disciplina escasamente cultivada en nuestro idioma, poco abundante en obras de musicología.

Algunas veces se trata por aquí de tan interesantes cuestiones, pero, quizá debido a que las ocasiones no son frecuentes, no siempre se habla con el conocimiento de causa exigido por una materia que en verdad no es fácil. Es más: hay quienes poseen extraordinarias pretensiones de maestros, sin saber apenas qué es análisis, ni estética, ni solfeo, ignorancia que induce a confusiones o errores muy graves.

Un paralelo con el arte literario ayudará a comprender esa falta de competencia que demuestran en música algunos que se juzgan a sí mismos muy sabios. Como se sabe, en cuanto se refiere al campo idiomático, existe una técnica fundamental: la gramática. Esta disciplina preceptiva es al idioma lo que la teoría, el solfeo y las reglas generales de armonía y contrapunto son a la música. Los diversos géneros literarios en prosa o verso, si bien se apoyan sobre la gramática, fuente de todo conocimiento del lenguaje, no son de ningún modo gramática, sino arte de las letras propiamente dicho. En este campo de la palabra, lo mismo que en el del sonido, se aplica el análisis con diversos fines: el análisis gramatical, como disciplina pedagógica para el perfeccionamiento y dominio técnico de la materia básica; el análisis literario, que, al contrario, es arte, actividad crítica, estética y se aparta completamente del anterior. En música sucede lo mismo: la técnica no es sino la base del arte

sonoro, que también comprende géneros diferentes, y de igual modo existen dos clases de análisis musical: el teórico, análogo al análisis gramatical, y el estético, aplicable a la composición.

Veamos un ejemplo. Supóngase un capítulo de novela que principiase del siguiente modo:

«Amanecía. La calle estaba desierta. Sólo se escuchaba lejano y misterioso rumor: era el despertar de la ciudad que surgía entre la sombra, etcétera, etc.».

Supongamos que un crítico analiza tal novela estudiando el carácter y psicología de los personajes, las situaciones, las descripciones del medio, el estilo, etc. Al llegar a esas líneas propuestas como ejemplo, diría, poco más o menos: «Aquí se expone el ambiente en que va a desarrollarse el capítulo. Es la penumbra del amanecer, el silencio de la calle en la que todo duerme, el poético misterio que envuelve a la ciudad, donde pronto renacerá la vida, mientras surge y brilla el nuevo sol».

Sigamos suponiendo que otro «soi-disant» crítico comenta, a su vez, el juicio del crítico primero y escribe: «El análisis del señor X es un puro disparate. Trátase de un ignorante que desconoce hasta la gramática. Así, verbigracia, cuando analiza el cuadro del amanecer, no expresa los importantísimos conceptos siguientes:

«Amanecía»: verbo intransitivo, pretérito imperfecto de indicativo, en carácter impersonal; «la»: artículo determinado, género femenino, número singular; «calle»: nombre sustantivo, femenino, singular; «estaba»: tercera persona de singular del pretérito imperfecto de indicativo del verbo estar, y así continuaría analizando una por una las palabras de la novela y dando lecciones a su ignorante colega.

Las carcajadas que en todas partes acogerían al crítico pedantón e ingenuo, que confundiera el análisis literario con el deber de un estudiante de gramática, no serían para dichas. En literatura, como todo el mundo entiende más o menos de la materia, no pueden suceder cosas tan divertidas. En música, al contrario, gracias a la falta de conocimientos técnicos de la gran mayoría del público y al impudor o inconsciencia de ciertos correctores de análisis, se producen casos parecidos y aún más graves, pues a veces el censor no sabe ni siquiera la gramática musical de que presume.

Desde luego, así como en el aná-

lisis literario, que nada tiene que ver con el gramatical, pueden hacerse alguna vez observaciones gramaticales, sean analógicas o sintáxicas, en el análisis estético de la música es preciso, desgraciadamente, recurrir con mucha frecuencia a ciertos conceptos o nociones teóricas. Y digo desgraciadamente porque lo ideal sería que ese análisis no contuviera un solo término técnico, y que pudiera ser comprendido aún por el más profano. Sin embargo, esto no es posible. El análisis musical, aunque desarrollado en el plano más elevado y estético, requiere determinada tecnología y conocimientos previos de la materia en el lector. Porque así como el analizador literario supone que su lector sabe gramática, el analizador musical de una composición necesita dar por descontado que quienes se interesan en semejante lectura, inadecuada para el profano, saben algo de solfeo y teoría musical.

El análisis estético de una composición, debe, ante todo, describirnos su aspecto expresivo y carácter psicológico, pintoresco o descriptivo general. La comprensión de esto se halla, en verdad, al alcance de todo el mundo. Pero luego viene la forma; la descomposición del todo en sus partes y de las partes en sus secciones, con los elementos temáticos que las construyen, con la función importantísima que ejerce el plan tonal y el juego de modulaciones, con la expresión particular de cada idea y cada frase, con los contrastes de expresión y claroscuro armónico, con el colorido orquestal—si de música sinfónica se trata—, disposición de los instrumentos, dinamismo de masas, y todo cuanto, en fin, caracteriza y define la estética de una gran obra musical.

Hay «supercríticos»—semejantes al que pretendiera analizar gramaticalmente una novela palabra por palabra—que les parece poco interesante ese análisis estético, es decir, aquel que procura conservar la vida y el espíritu de la obra, y que censuran a quien no cae en la pura pedantería del constante detalle teórico, frío, seco, árido, inútil. Es grave falta, por ejemplo, dejar de mencionar una anacrusa. ¡Qué espantoso sería señalarlas todas! La inmensa mayoría de las ideas musicales empiezan por anacrusa, y aquellas que no la presentan expresa la contienen sobreentendida, como dice muy sabiamente d'Indy. Bueno está que si tal anacrusa ofrece alguna característica especial para la fisonomía de un tema o de un motivo, sea comentada. En

caso contrario, es inútil. La anacrusa existe y basta, y si el lector no la ve por sí mismo sin necesidad de que la mencione el analizador, es mejor que renuncie a la lectura. Esto recuerda el caso anterior. Si en la frase: «La calle estaba desierta» el lector no sabe que «la» es artículo, «calle» nombre, y así las demás palabras, carece de preparación elemental para leer un análisis literario.

¿Y qué diremos, verbigracia, cuando al explicar el típico carácter y expresión de un motivo no se especifica que su compás inicial es «procataléctico»? La falta sería absolutamente equivalente a la del crítico literario que analizara el «sentido» de una oración y no mencionara la cualidad de un verbo «defectivo» contenido en ella. Naturalmente, con semejante criterio crítico sería preciso mencionar de igual modo la cualidad de cada uno de los millares de compases «procatalécticos» o «acéfalos», «téticos», etc., y con no menor razón cuál es la medida del compás y la clave y su armadura y el nombre de las notas y sus figuras y los silencios y las ligaduras y las líneas divisorias y cada uno de los matices, y hacer, así, un análisis de estética musical (!) compás por compás y nota por nota, idéntico al del criticastro que analizara todas y cada una de las palabras de cualquier novela, creyendo seriamente hacer análisis literario, mientras se olvidaba de analizar la novela en sí misma... Naturalmente, un análisis «literario» en tal forma, de una novela de regular extensión, llenaría varias decenas de interesantísimos volúmenes. Y si en música se tratase, por ejemplo, de analizar las nueve sinfonías de Beethoven, cuyo análisis estético detallado alcanza centenares de páginas, aplicando el escalpelo de la teoría elemental y el microscopio de los rudimentos del solfeo, ¿cuántos miles y miles de páginas se necesitarían para llevar a cabo tan «interesante» y «útil» labor (1). En realidad, sería difícil encontrar paciencia de benedictino suficiente para realizar tan ameno trabajo, y aunque se hallara, ¿qué editor se animaría a publicar tan bella obra? Y, si aun se publicase, ¿quién sería el lector

(1) El autor de estas líneas tuvo el honor de leer un artículo de M. de la Laurencie—una de las más altas autoridades críticas contemporáneas—en la *Revue musicale*, de París, agosto de 1924, en el cual exponía un juicio que le mereciera el libro sobre las *Sonatas para piano*, de Beethoven. El amplio y general elogio sólo era interrumpido de pasada por una ligera censura; el excesivo detalle analítico hallado a veces. La observación era justa, aunque ningún detalle descendía a lo pueril.

heroico y cretino que se resignase a perder en esa «instructiva» lectura muchos años de su vida?

A semejante pedantería, ridiculez y puerilidad llaman «ciencia» algunos «maestros»... Y todavía, si fuera ciencia... Pero es el caso que tales «científicos», a fuerza de minucias, no saben ni siquiera distinguir un elemento temático, es decir básico, de lo que no lo es. Los «procatalécticos» desconocen el *a, b, c*, del análisis y sientan cátedra... Recordemos, verbigracia, que el titulado *menuetto*, de la «Primera sinfonía», de Beethoven, comienza con un tema basado en la escala de *sol* mayor. Pues hay quien tiene la peregrina ocurrencia de hacerlo derivar de una escalita «último compás de la introducción «adagio» del primer *allegro*) que no es sino mera conducción de la frase melódica, preparando la resolución de la cadencia y entrada del primer tema. He ahí, sin duda, un descubrimiento estupendo que habría dejado atónito al propio Beethoven...

Y sin embargo estas cuestiones de técnica y estética de la música merecerían un poco más de conciencia o por lo menos de mayor respeto.

ERNESTO DE LA GUARDIA

## La Asociación Nacional de Conciertos

Los socios fundadores de la Asociación Nacional de Conciertos han dirigido, en solicitud de adhesiones, a los aficionados madrileños, una circular que es la reproducción, con ligeras modificaciones, del programa de aquella Asociación trazado por nosotros en una de las editoriales de nuestro número del 13 de septiembre.

Ni qué decir tiene que nuestra revista, íntimamente relacionada con los principales elementos que componen la Asociación Nacional de Conciertos, suscribe en su totalidad la circular de que se trata. Nos creemos, sin embargo, obligados a hacer breves observaciones acerca de un extremo que en dicha circular no tiene cabida y que estimamos de capitalísima importancia: la Asociación Nacional de Conciertos, espera, o mejor dicho, reclama de los concertistas y músicos españoles que correspondan en la proporción que respectivamente les afecta al éxito que se persigue. Y sería muy sensible que invocando exclusivas, anteriores contratos o razones semejantes, negaran a la nueva entidad las asistencias precisas. Los obstáculos

los que surgieran, desde luego lamentables, no desvirtuarían el fin propuesto. Sólo producirían un retraso en su consecución, que dañaría, en primer

lugar, a los artistas españoles para los que reservamos nuestras preferencias, nuestra admiración sin límites y nuestra más profunda simpatía.

## Para el Congreso Nacional de Música

Respondiendo a la encuesta de RITMO, e impulsado por un deber de reconocimiento a quienes tan inmerecidamente me designaron para presidir el Comité Musical de Guipúzcoa, expondré algunas ideas sugeridas únicamente por mi entusiasmo artístico y la práctica adquirida en diversos Congresos (especialmente en el de doctores españoles de 1915, que proporcionó tan beneficiosos resultados).

Al exponer dichas iniciativas estimaré se aprecie únicamente mi buen deseo y elevadas miras.

### ALGUNAS FINALIDADES QUE PODRÍA TENER EL CONGRESO NACIONAL DE MÚSICA

1.<sup>a</sup> Elevar el prestigio artístico mediante la constitución de una entidad nacional numerosa de gran autoridad social y a imitación de la brillante Asociación de la Prensa, que tan admirables resultados ha dado a los interesados, constituir la Asociación Nacional de Música, sin tener que recurrir, como ésta, para la recaudación de fondos, al contrato de artistas fuera de su seno.

Bastaría para ello (a semejanza de los Colegios de doctores) dar carácter permanente a los Comités actuales de cada provincia, designando como vocales corporativos los presidentes de las sociedades musicales preexistentes y dedicar anualmente en cada festival un capital a beneficio de su Comité respectivo, ya que para ello contamos con el ofrecimiento desinteresado de eminentes artistas y elementos propios que facilitarían la selección de interesantes y atractivos programas.

2.<sup>a</sup> Estimular la práctica de la música como elevada afición, entre quienes puedan dar realce a la misma, mediante concursos y campeonatos, otorgando diplomas y otros premios por entidades y particulares, como viene haciéndose en los deportes y hasta con juegos de sociedad en el gran mundo.

Ello es de justicia indiscutible, y, además, serviría de atracción a un sector social que se inclina hacia esos deportes porque encuentra alguna compensación luciendo su habilidad donde es apreciada y ensalzada.

3.<sup>a</sup> Resolver por mutuo acuerdo

cuanto interesa a los diversos sectores relacionados con la música, sometiendo a estos Comités el motivo de sus divergencias.

4.<sup>a</sup> Tratar de conseguir subvenciones del Estado, Provincia y Municipio y disminución de tributación en los conciertos y aun careciendo de toda protección oficial crear mutualidades para la correspondencia entre sociedades de oyentes y asistencia a conciertos, festivales y espectáculos.

5.<sup>a</sup> Fundar una institución benéfica para la Invalidez del Músico, a imitación de la Vejez del Marino.

6.<sup>a</sup> Solicitar la creación de alguna cátedra de literatura musical, erudición y lutherie artística en los Centros oficiales, o en su defecto establecer cursos especiales en nuestros Comités.

7.<sup>a</sup> Estudiar un asunto interesante de palpitante actualidad: la impresión de discos de gramófono, ya por medio de contratos ventajosos con los representantes de empresas extranjeras o estimulando la creación de una española o el invento de aparatos de impresión familiar, ya que existieron los de fonógrafo y no han sido sustituidos ventajosamente.

Resolver así mismo cuanto afecta a la radiotelefonía y retransmisión.

8.<sup>a</sup> Tratar de conseguir sean permitidos recitales frecuentes de instrumentos de cuerda en las iglesias católicas a virtud de observarse mayor tolerancia en el extranjero, no obs-

### A NUESTROS SUSCRIPTORES, LECTORES, COLABORADORES Y AMIGOS DE PARIS

**RITMO ha nombrado corresponsal-delegado para toda Francia a D. Julián Martínez, elemento muy competente en los negocios musicales y a quien RITMO ha encomendado realizar gestiones de gran trascendencia para las relaciones musicales entre Francia y España. Agradeceremos a todos los amigos, lectores, suscriptores y colaboradores de RITMO en París, se dignen facilitar a nuestro corresponsal cuantos informes pueda solicitar, a fin de que sus gestiones obtengan el más rápido y brillante éxito.**

tante afectar por igual a toda Cristiandad las prescripciones litúrgicas vigentes.

9.<sup>a</sup> Estudiar cuanto afecta a compositores, editores y melógrafos (copistas), proponiendo soluciones convenientes y ventajosas de mutuo acuerdo.

10. Imitar cuanto se hizo en Inglaterra para llegar a conseguir que los instrumentos célebres de lutherie italiana y espléndida sonoridad no permanezcan inactivos en museos ni en las mansiones de próceres y millonarios.

11. Tomar el acuerdo de mencionar en todos los conciertos de solistas la marca del instrumento utilizado, cual se hace con el piano, sin que motivo alguno justifique esta excepción.

12. Fundar en todas las capitales donde no existan, un Círculo de Artistas y amateurs, destinado exclusivamente a la lectura diaria de música y a ensayos con instrumentos propios. En los abonos de las casas editoras extranjeras dedicadas a dicha lectura encontraríamos enormes ventajas.

Podrían o no ser aceptadas algunas de estas proposiciones que se me ocurren repentinamente y que someto al parecer de los lectores de RITMO, a quienes se les ocurrirán seguramente otras más interesantes o provechosas, pero lo que hay que procurar es que reine la armonía artística y social en los músicos, no olvidando que el lema de la música es «Dulcoro mores», y que quien dominó todas las fuerzas humanas fué precisamente el prototipo de la dulzura, el amor y la concordia.

Como alguien dijo en esta Revista: «Unámonos todos cuantos nos interesa el esplendor de la música en España, y volverá a surgir éste, potente y vigoroso».

Recordemos siempre que sobre las cenizas de San Sebastián unos pocos entusiastas, bajo el árbol de Guernica, acordaron su reedificación.

Fe, perseverancia y unión es lo que hace falta.

ALBERTO PEYRONA

San Sebastián.

**ERROR ADVERTIDO.**—En el número anterior de esta Revista, al transcribir los acuerdos del Comité musical de Guipúzcoa se deslizó un error material (de repetición inadecuada) no imputable al firmante Sr. Peyrona, lo que nos place consignarlo en honor de tan distinguido colaborador, no obstante estar seguros de que lo subsanaría el buen criterio del lector.

# INFORMACION MUSICAL

## E S P A Ñ A

MADRID

### Asociación de Cultura Musical.

Esta Sociedad de cultura ha comenzado las sesiones musicales de la presente temporada, con un concierto a cargo de Angeles Ottein, artista cada día más fina e interesante.

El programa que interpretó preciosamente, compuesto de varias canciones de Scarlatti Grieg, Brahms, Mozart, Franck, Wolf, Rimsky-Korsakoff, Strauss, Masse, Dvorak y Castelnuevo, fué oído con entusiasmo, aplaudiéndose mucho a la exquisita liderista española. ¡Lástima que estas canciones no estuvieran traducidas al castellano, para su mejor comprensión por la mayor parte de los auditorios españoles!

Acompañó al piano, con gran discreción, la señorita Carmen Roca.

### SAN SEBASTIAN

Tan corta como brillante ha sido la temporada de ópera en el Teatro del Gran Kursaal, de San Sebastián. Ha sido un verdadero acierto la contratación de esta compañía de ópera rusa, que venía del Teatro de los Campos Elíseos de París, precedida de una fama extraordinaria, y dicho sea en honor a la verdad no ha defraudado a ninguno de los asistentes a alguna de sus representaciones. Estas se han reducido a tres funciones de gala, habiéndose puesto en escena «Sadko», de Rimski-Korsakoff; «El Príncipe Igor», de Borodine, y «Rumsla & Lumila», de Glinca. Tratándose de una compañía numerosísima y no habiéndose omitido gasto alguno (de Madrid tomaron parte muchísimos profesores de orquesta) era de presumir que el precio de las localidades fuese bastante elevado teniendo en cuenta, sobre todo, que el Teatro del Kursaal es muy reducido de dimensiones. Sin embargo, el público respondió tal como la compañía y el empresario se merecían, y el número de abonados fué muy superior a todo cálculo. El resto de las localidades fué agotado con mucha anticipación en cada caso. Fueron tres reuniones en las que se dió cita la buena sociedad donostiarra y veraneantes, contribuyendo a la brillantez de estas verdaderas fiestas mundanas.

Se volvieron a poner en escena «Sadko» y «El Príncipe Igor», con alguna rebaja en los precios, para los muchísimos que quedaron sin localidad en las primeras representaciones, y otros que una vez más deseaban gustar de este exquisito arte de los rusos, y se registraron dos llenazos más. Aún hubo dos representaciones y el público, que quería saturarse de las maravillas que encierran estas obras, volvió a llenar el bonito teatro del Kursaal.

El cuerpo de baile, los coros (esos brillantes coros rusos), la orquesta (dirigida por el maestro Labinski), todo subyuga y difícilmente se olvidará esta corta temporada de ópera, ni por parte del público, ni por los artistas, que conquistaron ovaciones sinceras y arrancaron gritos de entusiasmo. Y merece un aplauso la dirección del Kursaal por haber conseguido para San Sebastián, única ciudad de España, este acontecimiento de arte del que han disfrutado los privilegiados donostiarras y veraneantes de la lindísima playa de aquella ciudad.

—Se encuentra en España el joven maestro compositor Sr. Sorozabal. El objeto del viaje parece que es ultimar detalles para la puesta en escena de las dos operetas que el maestro tiene ya terminadas.

—El director de la Banda Municipal de San Sebastián, Sr. Ariz, ha sido homenajeado con motivo de la brillante labor que realiza al frente de dicha Banda. Alrededor del Sr. Ariz se sentaron representantes del municipio donostiarra, de las sociedades populares y artísticas de San Sebastián y numerosos amigos con que cuenta el infatigable director. Se recibieron infinidad de adhesiones de diversos puntos de España.

### PAMPLONA

#### Recitales Sánchez Granada.

En el Teatro Gayarre, de Pamplona, ha dado dos interesantes conciertos, patrocinados por «Conciertos Ritmo», el eminente guitarrista Sánchez Granada, obteniendo un gran éxito.

El *Diario de Navarra* se ocupa en términos laudatorios de estos conciertos, como verán nuestros lectores:

«Ante una concurrencia bastante

numerosa dió ayer en el Teatro Gayarre su anunciado recital de guitarra, en sesión «matiné», el notable artista Sánchez Granada, que interpretó un programa selecto.

Sánchez Granada se presentó al público de Pamplona precedido de gran fama, y aunque de él, por cuanto se ha dicho, se esperaba mucho, no sólo no defraudó sino que puede decirse que mereció un elevado concepto de virtuoso en su arte.

Es un ejecutante admirable para el que la guitarra, sin aditamentos de ninguna clase que la desfiguren, no tiene ningún secreto, poseyendo facultades extraordinarias gracias a las cuales sabe producir un sonido limpio, perfectamente definido en todas las cuerdas y los trastes, sumamente agradable y expresivo y de gran volumen en los armónicos.

Y además de ejecutante, Sánchez Granada interpreta, e interpreta bien, poniendo de manifiesto su gran temperamento artístico y gran conocimiento de los autores a quienes interpreta.

Siempre muy afinado, domina la doble cuerda con gran facilidad y hace que de ese modo se destaquen con gran independencia todas las voces, lo mismo que el acompañamiento.

Todas las obras que figuraban en el programa fueron muy bien interpretadas, y todas ellas fueron igualmente muy aplaudidas.

En resumen: un recital interesante que constituyó un gran triunfo para Sánchez Granada.

Por la noche, con mayor concurrencia que por la tarde, dió el gran concertista de guitarra el segundo recital, con programa algo distinto, obteniendo el mismo éxito y también muchos aplausos, a los que unimos el nuestro, juntamente con nuestra sincera felicitación.»

### BILBAO

En el pasado mes de agosto celebraba la Asociación de Viajantes del Norte de España sus bodas de plata. Y para solemnizar este acontecimiento los componentes de aquella entidad, realizaron diversos festejos, de gran brillantez y popularidad. Incluido en la relación de fiestas celebradas, aparecía un concierto que dió la Sinfónica de Bilbao, a la que los organizadores del festival le fijaron el siguiente programa: «Sinfonía del Nuevo Mundo», Dvorak; Intermedio de la «Boda de Luis Alonso», Giménez; Inter-

medio de «Goyescas», Granados, y «Triana», de Albéniz-Arbós.

El concierto logró una gran concurrencia, y los organizadores del festejo musical se mostraron muy satisfechos. No es frecuente que el concierto figure en los festejos de entidades ajenas a la música. Pero la Asociación de Viajantes, dando una prueba de su cultura, tuvieron para el concierto mencionado una atención y generosidad justamente elogiadas. Fué dirigido el concierto por Vladimir Golschmann.

A los pocos días de la fiesta anterior, el Ayuntamiento celebraba los festejos municipales, que las tradicionales corridas de toros traen consigo. Y el Municipio bilbaíno, desde hace dos años, incluye en sus festejos conciertos que corren a cargo de la Sinfónica local y la Sociedad Coral. A estos elementos se ha unido este año la soprano Macel Bunlet, de la Gran Opera de París, artista excelente que ya el año pasado colaboró con los mismos elementos.

Los programas de estos conciertos han sido los siguientes :

Primer día : «Concerto grosso en *re* menor», de Vivaldi. Aria de la ópera «Don Juan», de Mozart, y un *lied* de Schubert, por la Srta. Bunlet, y la orquesta «Obertura», de Tannhauser, y una selección de esta ópera en la que tomaron parte dicha soprano, los coros de la Sociedad Coral y la orquesta.

Segundo día : «Primera sinfonía», de Beethoven ; una melodía de Franck y otra de Mousorgski por la soprano y la orquesta, y una amplia selección de la ópera del maestro Falla «La vida breve», que todos los cantantes lo hicieron en español.

Había gran expectación por conocer la obra de juventud de Falla, y bien puede afirmarse que el interés demostrado por escuchar tal obra quedó satisfecho con creces, ya que se consiguió una hermosa interpretación, en la que lució su parte la soprano señorita Bunlet.

Una selección de una obra teatral, trasladada al estrado del concierto, tiene que tener aquellas amputaciones que las exigencias de esta versión traiga consigo. De un lado, el desarrollo musical queda circunscrito a los trozos que se eligieron. De otro, el elemento escénico, la vistosidad teatral con todos sus coadyuvantes decorativos, queda mudo. Es verdad que esta última circunstancia, desaparecido su efecto, quiebra mucho las intenciones que la música subraya, y en «La vida breve» la situación escénica, con el elemento coreográfico ne-

cesario, justifica muchas veces el carácter musical de la partitura.

Pero ateniéndonos a la situación del momento, ya que si no es en conciertos no oíríamos ciertas obras teatrales, aplaudimos el deseo de los organizadores de esta versión de la obra española, de la que el prestigioso director Sr. Golschmann, fué el alma. Y al objeto de guiar al público en el desarrollo de la acción dramática del libro, redactamos en los programas del concierto una síntesis de la obra de Fernández Shaw, así como de la obra musical de Falla.

En «La Vida Breve» se notan, cómo influencias ajenas bordean la personalidad naciente de su autor. En ciertos pasajes dramáticos del segundo acto, reminiscencias del Tristán enseñan su perfil, pero durante la acción pintoresca, la idea y su desarrollo tiene un gran valor propio, que florecerá más tarde en «El Sombrero de Tres Picos» y con más carácter y honra en «El Amor brujo».

Nuestra grata impresión por toda la obra que escuchamos nos interroga el por qué de que no exista compañía lírica española de categoría que incorpore a su repertorio la citada obra del maestro andaluz. No son grandes las dificultades técnicas para los cantantes ni para su montaje escénico. Su ejecución sería desde luego una saludable reacción en el estéril campo teatral español. Obra agradabilísima en todos sus extremos, puede encontrar artistas que, con la honradez artística debida, la interpreten y debe tener su empresario. Con ella subiría su concertador dignamente el pabellón nacional y nuestros afanes líricos recibirían una satisfacción. Y podemos asegurar desde luego que el merecido éxito de público otorgaría prontamente sus generosidades.

Los intérpretes muy bien, y hagamos constar la figura de Golschmann, para quien el acento musical español tiene una vibración simpática y entusiasta. Suya fué la idea de dar a conocer en Bilbao la obra de Falla, que ya había dirigido en teatros extranjeros. La soprano señorita Bunlet, de excelente temperamento teatral, oyó también prolongadas ovaciones, que compartieron la Sociedad Coral y la Sinfónica de Bilbao, bien nutridas ambas de escogidos elementos.

YSUSI

VITORIA

#### Recitales Sánchez Granada.

En el teatro Principal se ha presentado el genial guitarrista Sánchez Granada, obteniendo uno de sus más rotundos éxitos el gran artista. «La

Libertad» manifiesta su opinión en las siguientes laudatorias líneas :

«El notable guitarrista Sánchez Granada deleitó ayer con los acordes de su guitarra a cuantos tuvieron el buen gusto de asistir al concierto que dió en nuestro magnífico teatro.

Para ello seleccionó lo mejor de lo mejor de su repertorio, incluyendo en el programa composiciones de Tárrega, Turina, Granados y Albéniz, y una compuesta por el concertista, titulada «Alhambra», que es una maravilla de inspiración y sentimiento.

El programa constó de tres partes, campeando en la primera música de Tárrega, que en eso de la guitarra no ha tenido quien le haya superado. En la segunda tocó el «Fandangillo», de Turina, la «Danza número 10», de Granados y «Alhambra», es decir, lo más saliente de cada uno de los autores. Y la tercera fué casi toda de música de Albéniz, como para rendir a este gran músico español un tributo de admiración.

Que todas las composiciones fueron ejecutadas con maestría y gusto exquisito no hemos de decirlo nosotros, sino el público, que premió con cálidos aplausos la admirable ejecución de Sánchez Granada.

Con razón se dice que es uno de los más firmes mantenedores del prestigio de la guitarra, de ese instrumento español por excelencia».

El triunfo de Sánchez Granada constituye para la nueva entidad «Conciertos Ritmo», una gran satisfacción por haber tenido la fortuna de lanzar al público español un artista de tan relevantes méritos como Sánchez Granada, a quien auguramos resonantes triunfos.—V. R.

GUADALAJARA

En el Teatro-Casino se ha celebrado un concierto extraordinario con motivo de la Coronación de la Excelsa Patrona Nuestra Señora de la Antigua, en el que tomaron parte cincuenta y seis profesores de las orquestas Sinfónica, Filarmónica y Lásalle, de Madrid, bajo la dirección del reputado maestro Cayo Vela.

En el programa—interpretado con gran arte por el maestro Vela—figuraban obras de Beethoven, Wágner, Usandizaga, Chapí, Guridi y Giménez, desbordándose el entusiasmo de los aficionados de esta ciudad, tanto en las obras de los maestros españoles que en la «Quinta Sinfonía», de Beethoven y en la «Obertura de Tannhäuser», de Wágner.

Fuera de programa ejecutaron la jota de «La Dolores», de Bretón, y «Suspiros de España», de Alvarez.

Un concierto interesantísimo, en el que hubo nutridos aplausos para el Director y para los profesores que en él tomaron parte.

## SEGOVIA

## María Teresa García Moreno.

El *Adelantado de Segovia*, en su número del día 27 de septiembre, se ocupa del concierto dado en aquella Filarmónica por la pianista García Moreno, genial artista de la que nos ocupamos apropósito de un Concierto en el Círculo de Bellas Artes, en nuestro número del 30 de abril, y dice:

«Por segunda vez ha actuado en nuestra Filarmónica la pianista señorita García Moreno, gentil artista, de belleza nada común, de figura distinguida, de temperamento musical extraordinario, triunfó ayer de nuevo con un programa sugestivo y atrayente.

Los clásicos Bach y Beethoven, éste en su incomparable Sonata en *do sostenido menor*, «Claro de luna», impregnada de dulce poesía, tuvieron en Teresita un buen intérprete, cosechando al final de dichas obras los primeros aplausos, que ya no cesaron en toda la velada.

«Jeux d'eaux», de Ravel, con su acusada personalidad; «Dos Valses», hermosísimos, de Chopín; «Berceuse», de Ilinsky; «Jardins sous la pluie», de Debussy, y «Mazzeppa», de Liszt, que integraban la segunda parte del programa, dieron motivo para que la señorita García Moreno luciera todo su talento artístico.

Especialmente en la última de las obras citadas, en la que están acumuladas las mayores dificultades, demostró la artista su ejecución limpia, su temperamento y su escuela depurada.

Finalizó el notable concierto con la «Danza ritual del fuego», de la obra «El amor brujo», del gran Falla; «El Puerto» y «Triana», de la «suite» Iberia, de Albéniz, y la «Rapsodia número 12», de Liszt, en todas las cuales estuvo María Teresa a considerable altura, escuchando nuevas y clamorosas ovaciones.

La concertista, complaciente, y para corresponder al cariño del público, pulsó de nuevo el teclado, regalándonos con las exquisiteces de una «Tartantela» y «La Gran Jota Navarra», de su insigne profesor el maestro Larregla, cuyas obras ejecuta la señorita García Moreno con una perfección incomparable. De nuevo sonaron los aplausos en honor de la bella concertista al final de estas composiciones.»

## GUIA DE CONCIERTOS

**Octubre 15.**—Asociación de Cultura Musical, Orquesta filarmónica, Teatro de la Comedia, 6 tarde.

» **20.**—Asociación de Cultura Musical, Cuarteto húngaro Garay, ídem íd.

» **21.**—Ember, Pianista, ídem íd.

» **22.**—Orquesta Clásica, Teatro de la Comedia, 6 tarde.

» **29.**—Orquesta Clásica, Teatro de la Comedia, 6 tarde.

En esta sección publicaremos las fechas de los más importantes conciertos que estén anunciados, para lo cual se ruega a todas las Sociedades, Empresas y artistas nos remitan la información correspondiente antes de los días 10 y 25 de cada mes.

## EXTRANJERO

### Crónicas de Bayreuth.

Entre los principales directores de «Tristán» dejéme en el tintero a Fischer, de Munich.

Casi siempre han veraneado mis damas en Suiza. Venía yo a recogerlas (estoy frente a Lucerna, viendo sus luces) en agosto, pues sus vacaciones eran en julio, siendo mi esposa directora del «Liceo de Mugica», y volvíamos por esa artística metrópoli, visitando a la infanta doña Paz y su familia. Una vez, cabalmente dieron en el Teatro del Príncipe Regente, del cual hablé en la *Revista Musical* el imponderable «Tristán». El príncipe Don Luis Fernando maneja con igual destreza el bistrú (en Madrid solía operar diariamente) y el violín. Suele tocar en los festivales muniqueeses. En los entreactos hacíamos crítica. En una ocasión presenté a Gatti Casazza, cuando éste quería montar el «Oro del Rin» en la Scala. Yo logré le enseñaran el interesantísimo mecanismo de las evoluciones de las «Hijas del Rin», después de muchas dificultades. Y ejercí de chicheroni. Su director era el amigo Campanini, un niño de teta al lado de su sucesor Toscanini, directorazo por la gracia de Dios.

—¿Qué le parece a usted de Fischer, señor crítico?

—Que a V. A. R. y a sus colegas les tiene en un puño.

El wagneriano Blasco Ibáñez comió la pifia de no ir a Bayreuth, contentándose con Munich. Lo único que pudo competir aquí con lo de allí, fué «El buque fantasma», después de cuya representación tuve la honra de cenar con Nigenphenburg, improvisadamente, con una docena de príncipes, ocupando el puesto de S. A. R. el violinista.

Siquiera su irreconciliable adversario Soriano fué allá; y pudo publicar un librazo sobre la «Walkiria».

Desde donde escribo, veo la idílica posesión de Triebchen, donde gozó y trabajó tanto Wágner y donde nació Siegfred en 1869, la iglesia en que se casó con Cósima, la cual se protestantizó, a pesar de su padre Liszt. Ayer pasamos en vapor, rozando con aquel rincón celeberrimo.

También presenté a S. A. R. a Borgatti, encargado de estrenar el papel de *Loge*. Un violinista italiano que toca aquí del divino Mozart (¡y jazz!) con tres colegas, me ha dicho que ha quedado ciego aquel magnífico *Siegfred* de Madrid. Otro amigo ciego tengo, en Chile; el gran filólogo Amunátegui. ¡Y siempre alegres!

Ahora, al fin, a lo nuestro. El cuadro de cantantes era superior. Una *Isolda* completa, en dramatismo y en ternura. Una fiera cuando la injurian, apoyada por un león fiero, que lleva a la orquesta dinámicamente a explosiones soberbias y jamás escuchadas en el abismo orquestal de Bayreuth. La Larsen-Todsén, de Estocolmo, me recordaba a la imponente Rosa Sucher, si bien en otra forma. ¡Qué hermosísima figura! ¡Cómo brama aquella mujer ofendida! A todo trance quiere la muerte, para llegar a ser bienaventurada.

En el segundo acto ocurre la transición. Estalla la tempestad en los corazones, al abrazarse, y atropelladamente expresan los amantes la delicia de volver a verse. Pero luego vienen la reacción y la calma y la fiereza se torna ternura.

*Tristán* es Melchior, a quien vi estrenarse de *Parsifal* antaño en Bayreuth y de *Siegmund* en el ex-Real. Voz voluminosa, como hay hoy po-

cas. En los pasajes dramáticos, sobre todo en el sobrehumano tercer acto, a la altura del héroe, bien. (En los tiernos, lo mismo.) La orquesta, obediente a la batuta, hizo maravillas en ese acto. A uno le conmueve hasta lo hondo de las entrañas. Allí no valía pesar los tiempos (que todo buen director calcula de distinta manera), ni la dinámica orquestal, diferente en otros teatros. Es problemático juzgar del efecto sin público o con él. La verdad es que apenas se dió en el tercer acto el corazo inglés, que por cierto confundieron con el óboe un crítico madrileño y otro bonaerense, y éste, nada menos que en un libro de explicación temática, que critiqué en *La Raza*.

El «Turrenal», del hamburgués Bockehmann, «nuevo en la plaza», no me satisfizo del todo, aunque poseía hermosa voz.

El rey Marco (retrato de Wesendouk), de voz magnífica también. Papel difícilísimo e ingrato fué el célebre Riporio, perfecto.

El papel de «Brangäne» (Anny Heim) se dió falsamente a una soprano, y rubia por añadidura, debiendo por fuerza, ser morena, como maga. El público de Madrid conoce a Otilia Matzenauer, a quien visité cuando volvió, para enterarme de su éxito. (El difunto marido, Hattermann, estaba contento de su herchennan.) Esa mujer ha sido, además de la *Erda* célebre, una de las mejores brangänas. La compañera de la Sucher, era la Standigl, notabilísima. La Heim estuvo aceptable, nada más, pasable; no echó nada a perder.

La representación dejó al público hondamente impresionado, mudo de estupor y asombro. Fué mejor que la única que conocía de Bayreuth y reseñé en la *Revista Musical*. Allí también había un *Tristán* potente, el casi ciego Bary, eminentísimo en el tremendo tercer acto, de prueba. Isolda era la Wittich, que cantó muy bien, aunque sin temperamento. Brangarcia era la famosa Fleischerldel, impropia para tal papel, aunque en «Tannhäuser» notabilísima.

La mejor representación que he oído fué en Kroll, sucursal del ex-Real, con cinco cantantes de *grandissimo cartello*: la Loeffler-Buvekard, de Dresde y Rapuchth; Isolda asoddo; Krote, excelente *Tristán*, de Munich, especialmente en el tercer acto; la Matzenauer (entonces Preusse del primer marido), de voz fenomenal, como apenas se escuchará en ninguna parte; Darvisar, rey Marco, de soberbia voz; van Raay, de Rotterdam

y Bayreuth, notabilísimo «Xurwenal», acaso el mejor. Cosa parecida no llegamos a oír nunca jamás en Berlín. Conjunto compacto, con artistas de varios puntos, como en Bayreuth.

Los tiempos son un problema irresoluble. Exceptuando a Mancinelli y a Campanini, los italianos creían interpretar a Wágner haciéndolos lentos, y hasta aburridos. Mottl dirigía la introducción de «Lohengrin» muy despacio. El director de la hermosa Banda Municipal de Venecia, latosísimamente. Toscanini empezó «Tristán» con una lentitud algo exagerada. Pero ¡luego! ¡Qué crescendo y acelerando!

P. DE MUGICA

VIENA

### La temporada de invierno.

Viena es un centro internacional célebre del arte musical. No tiene esta categoría por la centralización en su recinto de la moderna música. Debe más bien su justa fama al modo de interpretar las obras musicales clásicas, modo único en el mundo, de una delicadeza tan extraordinaria, de una tradición tan viva y perfecta, que autoriza a la capital austriaca a ostentar la designación honrosa de centro de la música europea, y siempre un lugar preeminente en todo el mundo musical. El procedimiento de interpretación propio de Viena, ha pasado, sin duda, a otras ciudades, pero la patria de ese arte tanpreciado, el lugar predilecto de su cultivo, el más alto y natural, es Viena. En música como en las restantes manifestaciones artísticas, Viena permanece fiel a sus tendencias conservadoras lo que le obliga, por otra parte, a eterno reconocimiento respecto de los compositores célebres que han vivido dentro de sus muros. Las deudas de gratitud contraídas hacia Beethoven y Schubert, están ya canceladas. Ahora deben pagarse las que corresponden a Bruckner y Mahler. No obstante el ambiente conservador, se puede comprobar con satisfacción que el arte musical moderno crece y se desarrolla en Viena. El estreno de «Wozek», de Alban Berg, representada en la Opera la temporada última, puso de manifiesto la existencia de un auditorio entusiasmado con el arte contemporáneo. Este año, en los programas de conciertos, figuran un gran número de autores modernos —en mayor proporción que en la temporada anterior— y no dudamos que la vida musical vienesa se desenvolverá en un sentido más liberal, en las temporadas futuras.

En la Opera, oiremos, en primera audición en Viena «Schewanda der Dudelsackpfeifer» de Jaromir Weinbergers, y «Opernball», de Heubergers. Se repondrán también «Hoffmann's Erzählungen», de Offenbach, y «Die Frau ohne Schatten», de Ricardo Strauss. Los anteriores estrenos y reposiciones se celebrarán dentro de este año. En los primeros meses de 1931 no hay nada acordado. Se habla del «Don Carlos», de Verdi, que se cantará sobre un libreto traducido de nuevo al alemán por el célebre poeta austriaco Franz Werfel, y el «Idomeneo», de Mozart, revisado por Ricardo Strauss. Quizá se cante también, por primera vez en Viena, «Bacchantinen», obra del compositor vienés Egon Wellesz, cuyas óperas son representadas en los principales teatros de Alemania con notorio éxito.

En los programas de la Filarmónica hay que mencionar el «Preludio y fuga en *mi* bemol mayor», de J. S. Bach-Schonberg; «Tres piezas para orquesta», de Alban Berg, y «Cuadros de una exposición», de Moussorgski-Ravel.

La «Verein Wiener Tonkünstler» prepara seis conciertos de orquesta bajo la dirección de su maestro Bruno Walter, del profesor Hermann Abendroth, de Colonia, del doctor Ricardo Strauss, de Viena, y del profesor Hans Knappertsbusch, de Munich. Los programas de estos conciertos no salen del cuadro normal, y sólo presentan como novedad la «Sinfonische Nachtmusik», de Joseph Marx, y el «Brigg-Fair», de Delius.

Bajo la dirección de los maestros Robert Heger y Oswald Kabasta, dará una serie de ocho conciertos orquestales la «Gesellschaft der Musikfreunde». Los programas se componen de las nueve sinfonías de Anton Bruckner y de algunas primeras audiciones, como «Cinco cantos para voz media y orquesta», de Joseph Marx; la «Commedietta», de Paul Graener; el «Concierto para órgano y orquesta de cámara», de Paul Hindemith; «Ventanales de una iglesia», de Ottorino Respighi; «Triple fuga», de Kurt von Wollfurt, y «Wassermusik», de G. F. Haendel, revisada por Hamilton Harty.

En los programas de la «Gesellschafts-konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde», dirigida por el profesor Heger, encontramos: «Das dunkle Reich», de Hans Pfitzner; «Semele», de G. F. Handel; «Orfeo» —según nueva traducción alemana de Karl Orffe—, de Claudio Monteverdi, y la «Misa en *fa* menor», de Anton Bruckner.

Leopold Reichwein, el campeón más importante de la música moderna de orquesta en Viena, y al mismo tiempo su intérprete más célebre, presentará en los ocho conciertos de la «Wiener Konzert-verein», las siguientes novedades: «Apollon Musagetes», de Igor Strawinski; «Rapsodia», de Eugene Tador; «Noel», de Jaromir Weinberger; «Concierto para piano y orquesta»—con el concurso de M. Paul Witgenstein—, de E. W. Korngold; «Segundo concierto para piano y orquesta»—con el concurso de M. Paul Weingarten—, de Joseph Marx; «Sinfonía en *mi* bemol mayor», de Friedrich Bayer, y «Variaciones sobre un tema de Mozart», de Adolf Busch.

Los «Arbeiter-Sinfonic-Konzerte», cuyo principal objeto es interesar al público—especialmente al elemento obrero y por eso los conciertos están organizados por la «Sozialistische Kuntstelle»—por la música contemporánea, deben ser especialmente mencionados. Las últimas temporadas de estos conciertos, dirigidos por maestros célebres, tanto nacionales como extranjeros, atrajeron numeroso público de todas las clases sociales. En el programa figuran, entre otros autores, Bela Bartok: «Fantasía para violín y orquesta»; Eisler: «Coros mixtos»; Gingolf: «Prater», poema sinfónico; Jelinek: «Sinfonía para jazz»; Brecht-Weill: «El raid de Lindberg»; Reti: «Appel a l'armée des artistes», para solistas,

coros y orquesta; Stimmer: «Arcadia», poema sinfónico, estreno; Mos-solow: «Eisengiesserei, y otros.

Hay en Viena orquestas menos importantes. Entre ellas, la más digna de mención por sus maravillosas interpretaciones de las obras clásicas y pre-clásicas, ejecutadas con viejos instrumentos de la época, es la «Steinbauer Kammerorchester». Esta institución favorece también el desarrollo de la música moderna, ejecutando algunas obras de esta tendencia en el estilo de orquesta de cámara. En la próxima temporada ejecutará un «Concertino» del director Steinbauer y un «Divertimento», de Matthias Hauer. Registraremos en estas notas la probable fundación de una orquesta de estudio por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en su sección de Viena—la idea es de M. Arnold Schonberg que la había ya realizado cuando vivió en Viena antes de la guerra—, lo que permitirá a muchos de los socios la asistencia a los ensayos de la agrupación, que estudiará solamente música moderna. De este modo se podrá lograr un conocimiento de las obras mucho más intenso que el que se adquiere en un concierto. Los estudios se realizarán bajo la dirección del doctor Anton von Webern y empezarán en el otoño de este año.

DR. ANDREAS LIESS

Viena, octubre 1930.

y Melisenda», de Debussy. En su conjunto—dice—esta obra es la síntesis de las más bellas cualidades de Monteverdi. En sus páginas se encuentra todo: la invención melódica verdaderamente inagotable, la fuerza expresiva y el atrevimiento del lenguaje armónico. Nunca se cansa uno de admirar el equilibrio logrado entre las formas melódicas nuevas (aires de corte variado, *canzoni* y *canzonette*) y el estilo recitativo, sin el cual se pueden escribir, sin duda, buenos fragmentos, pero no un verdadero drama musical. «La coronación de Poppea» se cantó ya en París hace bastantes años en los conciertos de la «Schola Cantorum»; no obstante, la reposición de esta bella ópera constituirá, sin duda, un acontecimiento en el mundo musical.

\* Las representaciones dadas en Ginebra por un grupo de artistas de la Opera de París, de que hablamos en estas columnas, han constituido un verdadero éxito. Como nuestros lectores saben, los programas estaban constituidos con obras de diversas tendencias agrupadas en un feliz eclecticismo. Al lado del clásico «Castor y Pollux», de Rameau, estaba el modernismo poco acentuado de «Coppelia», de Leo Delibes y las tendencias musicales más recientes representadas por «La tragedia de Salomé», de Florent Schmit y «Las impresiones de Music-Hall», de Gabriel Pierné. Uno de los mayores aciertos de los organizadores fué el incluir en los programas «El abanico de Juana», delicioso *ballet*, que es un verdadero encanto para la vista y para el oído. La música de esta obra, de la más pura tendencia moderna, ofrece una curiosa particularidad, y es que pertenece a diez compositores, todos ellos, como queda dicho, afiliados a las jóvenes escuelas: Maurice Ravel, Albert Roussel, Darius Milhaud, P. O. Ferroud, Marcel Delannoy, Georges Auric, Francis Poulenc, Roland-Manuel, Jacques Ibert y Florent Schmitt. Dicen los periódicos suizos que estas brillantes representaciones se dieron en una sala completamente llena de ilustres personalidades de todos los países de Europa—no hay que olvidar que se celebraba entonces en Ginebra la reunión de la Sociedad de Naciones—. Y estas manifestaciones nos recuerdan la ciudad de Viena en el año 1815, en que se celebró el Congreso de este nombre, para repartir a gusto de los diplomáticos que lo componían el mapa de Europa, deshecho unos años antes por las conquistas napoleónicas. Cuentan las crónicas alegres del

## MUNDO MUSICAL

\* Con el fin de favorecer el desarrollo de la afición a la ópera, se ha fundado en Inglaterra la «Carl Rosa Society». Tiene por campo de acción toda la isla de Gran Bretaña e Irlanda. La nueva sociedad se propone ayudar eficazmente a la «Royal Carl Rosa Company», que desde hace sesenta años se esfuerza, con diverso resultado, en sostener en Inglaterra una compañía de ópera. La sociedad ha designado como domicilio el Steinway Hall, y en este local se celebró la primera junta el día 17 de septiembre último.

\* Giulio Gatti Casazza, una de las más importantes figuras de la empresa del Metropolitano de New-York, ha salido de Génova después de ultimar el programa de la temporada próxima, que se inaugurará el día 26 del corriente mes de octubre. El repertorio se compone de 40 ópe-

ras y ocho estrenos, en América. Entre estas últimas figuran las óperas «Preziose ridicole», de Lattuada; «La forza del destino» y «Guillermo Tell», no representadas aún en la escena del Metropolitano, y la reposición de «Iris», de Mascagni, que hace quince años que no se ha cantado en el citado teatro.

\* La compañía de la «Petit-Scene» se propone representar en París, en la temporada próxima, «La coronación de Poppea», una de las más bellas obras líricas de Monteverdi (1567-1643), escrita en 1642, es decir, un año antes de la muerte del maestro. El ilustre crítico francés, Mr. Henri Prunières, en una interesante monografía sobre Monteverdi, coloca esta obra entre las más geniales de la escena lírica, al lado de «Don Giovanni», de Mozart; de «Tristán e Iseo», de «Boris Godounow» y de «Pelleas

teatro que una bailarina, la Bigottini, émula de la Vígano (que por cierto era española y se llamaba María Medina, adoptando para la escena el nombre de Vígano, por ser el de su marido, coreógrafo famoso, establecido en Viena en los primeros años del siglo XIX), sedujo con sus encantos a más de un sesudo diplomático. Es seguro que en Ginebra y en 1930, habrán hecho parecidos estragos las «estrellas» de la Opera de París.

\* Leemos en una correspondencia de Bayreuth curiosos detalles de un museo wagneriano que se ha establecido en el New-Palace. El núcleo del museo está constituido por una colección de recuerdos wagnerianos recogidos por una mujer—Mad. Helene Wallen— en labor no interrumpida que duró más de seis años. Figuran en este museo muchas curiosidades, y entre ellas, el sofá en que Wágner exhaló el último suspiro en el palacio Vendramín, en Venecia, las mascarillas del compositor y de Cósima Listz, su segunda esposa; la célebre boina de terciopelo con que aparece el maestro en sus últimos retratos; su mesa y sillón de despacho, y esta es una de las joyas de la colección, un boceto hecho a lápiz, por el mismo Wágner, de Blandina von Bulow. Hay en el museo una sección biográfica, enriquecida con la biblioteca de Glasenapp, el principal biógrafo wagneriano. La sección de manuscritos está, puede decirse, en vías de formación. Un verdadero mecenas de Colonia, Hienrich Bales, contribuyó con cantidades de importancia para la compra de los manuscritos y de las cartas que aparecen en el mercado internacional. Así se han adquirido cerca de quinientos manuscritos, algunos de gran interés, como diversos borradores y esbozos de «Tannhäuser» y «Lohengrin», los poemas de «Las Hadas» y «El holandés errante», y algunas obras literarias como el original del folleto que el maestro escribió sobre «El arte de dirigir la orquesta». Desgraciadamente, las partituras de las obras de Wágner, excepto aquellas que se conservan en Wahnfried, no están en el museo. Se trata de constituir también una sección especial que recuerde las luchas que el maestro tuvo que sostener para realizar su sueño: la fundación del teatro de Bayreuth. Igualmente se pretende trazar la historia de todos los festivales celebrados en el teatro desde su inauguración con «El anillo del Nibelungo» en el año 1876. No es menos interesante que la referencia al museo, que acabamos de exponer a grandes rasgos, una nota

que recoge el autor de la correspondencia a que aludimos. Dice que casi todos los visitantes de Bayreuth recorren las tres habitaciones del piso bajo de la villa Wahnfried, que habita la familia Wágner, y que, durante los festivales, se abren al público. Estas habitaciones son: el *hall*, el salón y una espaciosa habitación en la que se encuentra la biblioteca del maestro y la mesa del despacho. Desde las amplias ventanas de esta última habitación se ven las tumbas de Wágner y de Cósima: simples planchas de granito cubiertas diariamente de verdes ramas y de flores. Es el tributo de los «peregrinos de Bayreuth».

\* Se anuncia en París una serie de charlas musicales de propaganda con audición de discos, cuya organización se debe a iniciativa de las agrupaciones sindicales francesas de industrias musicales. Estas charlas serán radiadas y en ellas se desarrollarán los siguientes temas: «La naturaleza y los elementos», el agua y el fuego en «El anillo del Nibelungo», de Wágner; «Don Giovanni», de Mozart; Brahms, Gustave Charpentier, Moussorgski.

\* Se preparan en Viena dos conmemoraciones del más alto interés artístico. El año próximo 1931 se cumplirá el segundo centenario del nacimiento de Haydn y el primer centenario de la muerte de Goethe. Con el doble motivo señalado, se celebrarán exposiciones, congresos y otras solemnidades.

\* En la temporada que ahora empieza actuarán en París las siguientes orquestas:

*Sociedad de Conciertos.*—Bajo la dirección de M. Philippe Gaubert. Celebrará sus sesiones en la antigua sala del Conservatorio y este año cumple el 104 de su existencia. El ensayo general es público. Esta costumbre excelentísima—que debía ser imitada por las orquestas españolas—tiene muchas ventajas, no siendo la menos importante la de permitir a los estudiantes seguir el ensayo con la partitura, cosa que no siempre puede hacerse en los conciertos, y si se trata de obras de comprensión difícil, facilitar la inteligencia de las mismas.

*Conciertos Colonne.*—Bajo la dirección de M. Gabriel Pierné. Se celebran en el teatro del Chatelet, y como en la Sociedad de Conciertos, el ensayo general es público. Anuncia esta orquesta que en sus programas figurará la «Dammation de Faust», de Berlioz, y «San Francisco de Asís», de Pierné, entre otras obras.

*Conciertos Lamoureux.*—Bajo la dirección de M. Albert Wolff. Se darán en la Sala Gaveau. Este año celebra la Sociedad el cin-

centenario de su fundación. En sus programas, la música sinfónica tendrá lugar preferente.

*Conciertos Pasdeloup.*—Bajo la dirección de los maestros René-Baton et Inghelbrecht. Se celebran en el teatro de los Campos Elíseos. Algunos conciertos de esta Sociedad serán dirigidos por maestros extranjeros, como Weingartner, von Hoesslin, Arthur Honegger y Piero Coppola. Esta orquesta, con el concurso de importantes sociedades corales, ejecutará otras como «Judith» y el «Rey David», de Honegger; la «Novena sinfónica» y la «Misa en re», de Beethoven; el «Réquiem», de Berlioz y otras.

*Orquesta Sinfónica de París.*—Bajo la dirección de M. Pierre Monteux. Dará sus conciertos en la Sala Pleyel. Varios maestros extranjeros, como Mengelberg, Arbós, Scherchen y otros, dirigirán algunas sesiones.

*Conciertos Poulet.*—Bajo la dirección de su fundador M. Gastón Poulet. Celebrará sus sesiones en el teatro Sarah Bernhardt.

*Conciertos Siohan.*—Que se darán en el teatro de la Gaité-Lyrique.

*Conciertos Straram.*—Que se celebrarán en el teatro de los Campos Elíseos, a partir del próximo mes de enero.

\* Con ocasión de la actual crisis por que atraviesan los profesores de orquesta, ha hecho nuestro querido amigo D. Jaime Martínez Sánchez, bibliotecario de la «Unión Española de Maestros directores, Concertadores y Pianistas» y gerente de la «Sociedad de Profesores de Orquesta», de Gijón, interesantes declaraciones recogidas por Claudio Beltrán, nuestro querido colega, en el *Boletín Musical de Córdoba*, correspondiente al mes de agosto y que registramos en la sección correspondiente de nuestro número anterior. Aboga el Sr. Martínez Sánchez, a nuestro juicio con razón, por la colegiación oficial de los profesores de orquesta y emite otras ideas dignas de madura meditación y que contribuirían, de ser llevadas a la práctica, a mitigar la injusta crisis profesional, que cada día que pasa, parece advertirse con mayor intensidad.

\* El maestro Pérez Casas ha sido nombrado Consejero de Instrucción pública representando al Conservatorio. Felicitamos al insigne maestro por tan acertado nombramiento.

La sección tercera: Bellas Artes y Escuelas de Artes y Oficios ha quedado constituida de la siguiente forma: Señores Mérida, Menéndez Domínguez Artigas, Martínez Angel, Pérez Casas, Roji, Sánchez Cantón y Puyol.

\* Se ha hecho cargo de la dirección artística de la Coral Cacereña

nuestro distinguido amigo D. Manuel Fernández Amor.

\* Con motivo del primer aniversario de la muerte de la ilustre profesora del Conservatorio, Pilar Fernández de la Mora, se ha celebrado un solemne funeral en memoria de tan excelsa artista.

Concurrieron en gran número profesores del Conservatorio y todos los alumnos de la llorada finada residentes en Madrid.

\* El maestro Falla trabaja en su nuevo musical poema «La Atlántida», del poeta catalán Jacinto Verdaguer. La nueva partitura de Falla, para coros y orquesta, se espera con interés.

\* En Buenos Aires acaban de obtener uno de sus mayores éxitos el renombrado «Cuarteto» de laúdes Aguilar y el guitarrista Sáinz de la Maza.

\* En el Sanatorio de Santa Alicia ha fallecido D. Manuel Fernández de la Puente, hijo del célebre maestro Caballero, que había sido atropellado hace días por un automóvil en la carretera de Valdemoro.

\* Después de brillante oposición, ha obtenido la plaza de arpista de la Banda Municipal, creada recientemente, el notabilísimo artista guipuzcoano Nicanor Zabaleta.

\* En Madrid ha fallecido el general de Ingenieros D. Félix Areta, excelente aficionado a la música y uno de los fundadores de la Sociedad Filarmónica. Seriedad, actividad, inteligencia, entusiasmo y grandes dotes de organizador, fueron sus cualidades más salientes, contribuyendo considerablemente al desarrollo de la cultura musical de España.

Descanse en paz.

## Revista de Libros

*Dictionnaire des Luthiers Anciens et Modernes*, por Henri Poidrás. Rouen. Segunda edición corregida y aumentada.

He aquí un libro curioso e interesante para artistas y aficionados. Redactado por el excelente violinista francés Henri Poidrás, contiene datos biográficos, críticos y documentales muy completos sobre los maes-

tros antiguos y modernos del luthierismo.

La edición, que es espléndida, va ilustrada con sesenta y seis láminas, bellísimas fotografías de instrumentos de arco de las más célebres marcas. El «Diccionario de los luthiers antiguos y modernos» de Poidrás, debe figurar en toda biblioteca musical.

*La Música Moderna*, por Antonio M. Abellán.

Fruto de copiosas lecturas, el opúsculo de Antonio M. Abellán «La Música Moderna», es interesantísimo y ameno por muchos conceptos, leyéndose con gusto.

Entusiasta de la música moderna —¿y quién no lo es?—, Abellán escribe con vehemencia y optimismo sus impresiones, con motivo de una audición de «Le Valse», de Ravel, las páginas más brillantes de su opúsculo, que recomendamos a los aficionados a la literatura musical.

*La Presse dit...*, por Joaquín Nin.

La casa Max Eschig, de París, ha tenido el acierto de reunir, en un elegante folleto, extractos de comentarios y críticas sobre la interesante personalidad de Joaquín Nin en su doble aspecto de compositor e intérprete.

Los elogios que la crítica europea hace de las obras de Nin no pueden ser más justos. Su labor, ya considerable, encaminada por lo general en una dirección francamente española, merece la simpatía más cordial.

Sus «Veinte cantos populares españoles», para canto y piano; sus «Clásicos españoles del piano, de violín y del canto, como sus «Piezas características»: «En el jardín de Lirderaja», «Suite española», «Cinco comentarios para violín y piano», «Cuatro comentarios para violoncello y piano», «Mensaje a Claudio Debussy», «Danza Ibérica», «Cadena de vals», evocación romántica para piano, constituyen ya un bagaje artístico-histórico de inapreciable valor musical.

Las obras de Nin figuran en todos los programas de los más grandes artistas contemporáneos.

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

## Revista de Revistas

*The Chesterian* (Londres, septiembre-octubre).—«El nuevo virtuoso: la conquista de América», por Tadeusz Jarecki (alude al éxodo de directores de orquesta a América del Norte); «El enigma de Eugenio Goosens», por Adrián Collins (estudio interesante acerca de este músico); «Música en Dinamarca», por Gustav Hethch; «Carta de París», por René Chalupt; un artículo sobre los festivales de Lieja, por L. Dunton Green; música de gramófono y bibliografía.

*Scherzando* (Gerona, septiembre). Contestación de C. Costal a la encuesta de sobre la creación de una Escuela musical en Gerona; «Panorama», por Gálvez Bellido; artículo de Subirá sobre «La tonadilla escénica en Barcelona».

*Revista Musical Catalana* (Barcelona, septiembre).—El «Mestre Nicolau y l'Ecola Municipal de Música de Barcelona», por Lluís Millet; «El romantisme en la música religiosa», por Vicens María de Gilbert; «El poder expressiu de la música segons la tradició ibérica», por J. Subirá; «El vol d'una cançó», por Francesc Fujol, y diversas informaciones sobre el homenaje a Emerenciana Wehrle, la constitución del Comité Chojín en Mallorca, concurso para la composición de una «Salve Monserratina», y revistas, bibliografía, noticias, etc.

*Das Orchester* (Ratisbona-Berlín, 15 de septiembre y 1.º de octubre). Interesantes artículos del profesor Walterhaufen sobre la instrumentación en las obras de Weber; del doctor Fugmann sobre las representaciones de Bayreuth de 1930; del profesor Alfred Holy sobre el empleo del arpa en las obras de Wágner; de Gerhard Reinboth sobre los festivales de Venecia; de Gerhard Krause sobre las fiestas del centenario de la independencia de Bélgica y sobre una nueva ópera sin solistas, y otros artículos e informaciones diversas, noticias teatrales, actuación de orquestas, conciertos y cine sonoro. En el número del 15 de septiembre se anuncia que la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección del maestro Hienrich Laber, realizará una excursión artística por tierras de Francia y Alemania, visitando también las ciudades de Praga, Viena y Budapest.

*Le Menestrel* (París, 19 y 26 de septiembre y 3 de octubre).—Estudio de M. Jean d'Udine sobre «El arte del lied y las melodías de Massenet»; Julien Tiersot: «Los cantos populares de las montañas romanas»; diversas informaciones sobre el movimiento musical en las provincias francesas y en el extranjero, los teatros de París, las representaciones de la Compañía de la Opera de París en Ginebra. Final del estudio de M. G. Helbig sobre los instrumentos de cuerdas punteadas con teclado. Ecos y noticias.

*Phono Radio Musique* (París, septiembre).—Las notas e informaciones acostumbradas sobre los nuevos discos del mes.

*Le Guide du Concert y La Semaine Musicales et Théâtrale* (París, primer número de ambas revistas en la presente temporada).—Programa de todos los espectáculos musicales y teatrales, con notas analíticas y explicativas de las principales obras que comprenden.

*L'Opéra-Comique* (París, agosto-octubre).—Inaugura sus artículos con uno de José Subirá, tercero de la serie sobre el renacimiento de la zarzuela en el siglo XIX (los dos anteriores estaban dedicados respectivamente a la zarzuela en el siglo XVII y en el siglo XVIII); siguiendo a este trabajo los siguientes: «El centenario de Carlos Simón Catel», por Martiel Douël; «Algunos enemigos de la ópera cómica», por Henri Lagrange; «Una carta inédita de Boieldieu», por Maurice Cauchie, y «La música de Grátry, peligro público», por Henri de Courzon. Además, contiene noticias de hace cien años, informaciones diversas, revistas de revistas y revistas de libros.

#### OPINIONES AJENAS

## SCHÖNBERG

Leemos en *Le Ménestrel*, de París, un estudio de A. Machabey sobre Arnold Schönberg (1874), que exponemos muy sintéticamente.

Los que han examinado, sin prejuicio y con atención, las treinta y tantas partituras de Schönberg, no pueden menos de deducir que su autor es fundamentalmente clásico. Rechaza las «libertades» de los románticos,

sus fantásticas construcciones, su idolatría por la «inspiración», su necesidad de expresar con música lo que es extraño a la música. Todo su esfuerzo se dedica a construir música pura en los cuadros tradicionales, los que emanan de la vida social, que vienen a ser como la armadura de toda obra artística y traducen el equilibrio exigido por nuestros órganos y nuestro intelecto. Las formas vocales elementales, el plan de las danzas antiguas, los de la sonata, la variación, he aquí el armazón sobre que se apoya la construcción schönbergiana.

Alban Berg, uno de los compositores contemporáneos que mejor ha comprendido a Schönberg y que se ha impuesto la tarea, a veces delicada, de explicar la música de su maestro, hace notar que entre los grandes clásicos, muy pocos han sabido dominar el ritmo con independencia: en Schönberg, ello se multiplica, convirtiéndose en norma y revistiendo los aspectos más desconcertantes.

Tonal en sus comienzos, llega una época en que Schönberg parece estar en posesión de la técnica que imaginó para poder prescindir de la tonalidad fundada en los principios de Rameau. Una colección pianística (1923), nos revela su indiferencia completa por la tonalidad clásica.

En 1924, con motivo de su cincuentenario, Schönberg fué saludado como creador y realizador de la teoría de la atonalidad, como renovador de la música alemana, y también, cosa curiosa, como el campeón de la tradición.

En las *Variaciones* (1928) se des-

arrolla toda la teoría de Schönberg. Después de una *Introducción* siguen nueve *Variaciones*, opuestas por sus movimientos, su carácter, como las partes sucesivas de una suite. La variedad de aspectos con que se presenta el tema fundamental, es increíble, y en cada variación utiliza formas diversas; no aparece dos veces igual a sí mismo, melódicamente, y sin perjuicio de la armonización y de la instrumentación que llegan al virtuosismo por lo imprevisto de una y la claridad de la otra. Sin duda, muchos músicos alemanes, Reger y Strauss, por ejemplo, han escrito variaciones para orquesta, pero ninguna de sus obras podría ser comparada a la partitura de Schönberg, que ha llenado los cuadros de la *Gran Variación* con motivos nuevos, pero que algunos consideran insuficientes.

La música de Schönberg, en sus más radicales manifestaciones, ha sido calificada por unos de bárbara, por otros de científica, por algunos más de cahrlatanesca; en verdad, es la de un cerebral. Con él la música cambia de pian; deja el del sentimiento para pasar a lo intelectual, y escapa, así, a la mayoría de los oyentes y aun de los compositores, para los cuales es un axioma que la música debe expresar sentimientos o, por lo menos, estados de alma. La música de Schönberg no es sino música, es decir: ecuaciones sonoras que él resuelve con métodos personales.

Todo músico que rehuse admitir previamente este punto de vista, deberá prohibirse para siempre abrir una partitura de Schönberg.

### TOURNEE

**ANGEL GRANDE (violín)**  
**WILLIAN BUSCH (pianista)**

**DEL 15 DE FEBRERO AL 15 DE MAYO DE 1931**

Todas las Sociedades Filarmónicas y las Empresas que deseen beneficiarse de esta TOURNEE, pueden solicitar fechas y «cachets» a

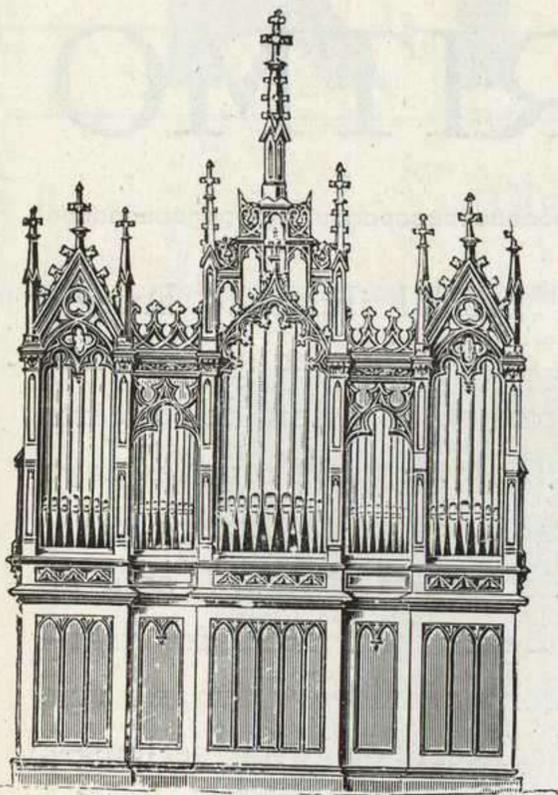
**CONCIERTOS RITMO**

**RELOJ, 2**

**M A D R I D**

# ÓRGANOS GHYS

CONSTRUCCIÓN ESMERADA



Belleza

Sonoridad

Grandeza

DIRECCION:

GRANADA

EDITIONS J. & W. CHESTER, LIMITED  
LONDRES

Dans le répertoire de tous les pianistes

## MANUEL DE FALLA

DANSE RITUELLE DU FEU

POUR PIANO

Prix: 2/— net.

CATALOGUES FRANCO SUR DEMANDE

J. & W. CHESTER, LTD.

11, Great Marlborough Street, London, W. 1

# UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA

(ANTES CASA DOTESIO)

Carrera de San Jerónimo, 30 y Preciados, 5. Madrid. Teléfono 14612

Pianos

**BLÜTHNER**

Fonógrafos

**SONORA**

Reproductor eléctrico maravilloso

Fonógrafos

**MECAPHONE**

Los mejores en su clase

**MÚSICA** } ESPAÑOLA  
EXTRANJERA

Editores de los compositores

Turina

Esplá

Conrado del Campo

Bacarisse

Bautista

Antonio José, etc., etc.

**INSTRUMENTOS, ACCESORIOS, DISCOS, ROLLOS**

**PIDANSE CATALOGOS**

# DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

# CONCIERTOS RITMO

Revista musical ilustrada RITMO, cuya defensa en pro de los intereses nacionales está siendo patente, a fin de realizar una labor práctica, y recogiendo los deseos insistentes de nuestros artistas y de nuestras Sociedades, crea la Dirección y Administración Conciertos RITMO, servicio que pone a disposición de cuantas entidades o artistas lo necesiten.

Dirección y Administración Conciertos RITMO, será una organización de gran seriedad, ajustándose sus normas a un reglamento.

Para toda clase de informes relacionados con dicho servicio, dirigirse a Revista Musical ilustrada RITMO, indicando como referencia Conciertos RITMO, Reloj, número 2. Madrid.

La «Revista Musical ilustrada RITMO» dans l'intention de développer ses affaires en établissant une organisation de concerts pour l'Espagne, le Portugal et tous les pays de langue espagnole, ouvre ce bureau international «Conciertos RITMO». Il sera de la plus grande valeur pour les artistes étrangers, qui trouveront ainsi en Espagne une organisation de concerts des plus sérieuses, mettant ses services entièrement à leur disposition. Pour tout renseignement concernant ce service, prière de s'adresser à «Revista Musical ilustrada RITMO», Reloj, 2. Madrid, en indiquant comme référence «Conciertos RITMO».

## GUIA DEL PROFESIONAL Y AFICIONADO

Anuncios recomendados por RITMO

(Precio: 8 pesetas al mes dos inserciones, con derecho a la suscripción de la Revista)

### W. LADA

SALUD, 8 Y 10. MADRID

Afinaciones y Reparaciones

### HAZEN

Fuencarral, 55. Madrid

Pianos de marca y estudio

### A. Ribera

MADRID. - GOYA, 115

TÉCNICA MODERNA DEL PIANO

Clases de armonía, etc. por correspondencia

PÍDANSE PROSPECTOS

### AEOLIAN COMPANY

Avenida Conde Peñalver, 24. Madrid

Pianolas, Pianos, Discos

### Unión Musical Española

Carrera de San Jerónimo, 30. Madrid

Ediciones Nacionales y Extranjeras

Pianos, Instrumental, Discos

### Casa Gorgé

Felipe V, 6. Madrid

LUTHIERIA ARTISTICA

Reparaciones en toda clase de instrumentos de cuerda. Casa la más acreditada de Madrid

### Saturnina Rodríguez

Mayor, 37. Madrid

Enseñanza de solfeo y piano

### Conciertos RITMO

Reloj, 2 y 4. Madrid

Organización, Administración, Empresa

### Organos Ghys

SAN MATIAS, 24-26

GRANADA