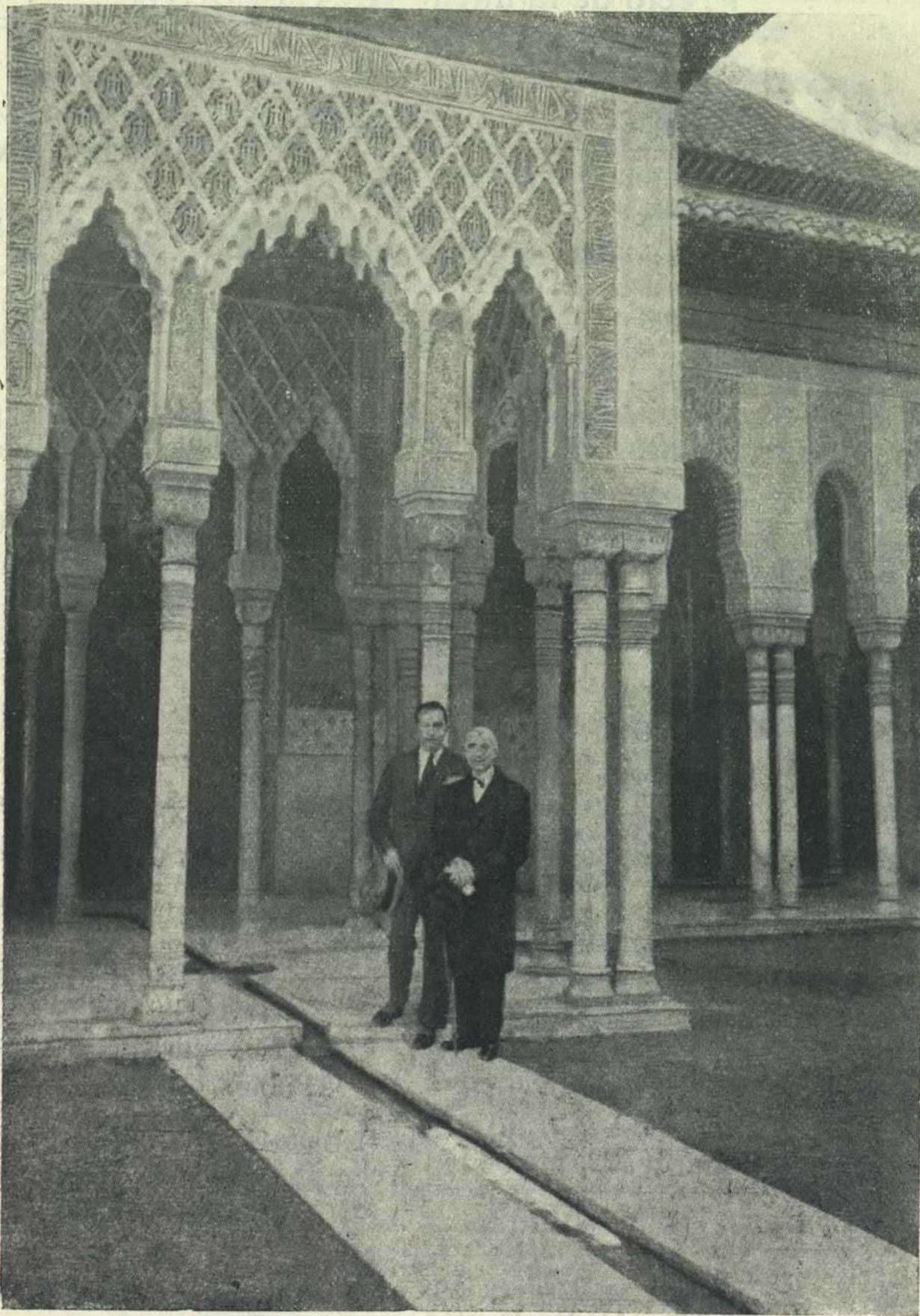


RITMO

Año IV

DIRECTOR: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 50



CASELLA Y FALLA EN LA ALHAMBRA

50 CTS.

GUIA RITMO

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

Precio de la línea: UNA PESETA

ACADEMIAS

A. Rivera. Goya, 115.-Madrid.

Angeles Ottein. (C.) Carmen, 6.-Madrid.

ACCESORIOS

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

AFINADORES

W. Lada. Salud, 8 y 10.-Madrid.

Gastoss Frissch. Plaza de las Salesas, 3.

AGRUPACIONES

Quinteto de Viento. Santiago, 10.-Madrid.

GALIMIR QUARTET
Oficinas RITMO.

Orquestas Sinfónicas. Madrid.

Orquesta Filarmónica. Madrid.

CONCERTISTAS

Enrique Iniesta, Domingo Fontán.
Madrid.

Luisa Menárguez. Costanilla de los Angeles, 2.-Madrid.

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

SANCHEZ GRANADA
Guitarrista
Oficinas RITMO.

Agapito Marazuela. Velarde, 22.-Madrid.

Laura Nieto. Lagasca, 118.-Madrid.

Sanchiz Morell.-Albacete.

ANGEL GRANDE
Violinista

Oficinas RITMO.

CONCIERTOS (Administración de)

CONCIERTOS RITMO
Juan Bravo, 77.
MADRID

DISCOS

Columbia Graphone y C.^a. San Sebastián.

EDITORES

Unión Musical.

ESCUELAS DE MUSICA

INSTITUTO MUSICAL RITMO

En período de organización.

GUITARRERIAS

JOSE RAMIREZ

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

LUTHIERS

CASA GORGE

Felipe V, 6.-Madrid.

LUTHIERIA ARTISTICA.—Reparacio-
nes en toda clases de instrumentos de
cuerda.

Casa la más acreditada de Madrid.

Henri-Poidras. Rouen (Francia).

MUSICA (Almacenes de)

U. M. Española. Carrera de San Jeróni-
mo, 30.-Madrid.

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

PIANOS (Almacenes de)

H A Z E N

Fuencarral, 55.-Madrid.

Pianos de marca y estudio.

AEOLIAN COMPANY

Avenida del Conde Peñalver, 24.-Madrid.

Pianos-Pianolas-Discos.

RADIO

Aeolian Company. Avenida del Conde Pe-
ñalver, 24.-Madrid.

SALAS DE CONCIERTO

Sala Mozart. Barcelona.

SOCIEDADES CORALES

Sociedad Coral Vallisoletana. Valladolid.

Sociedad Coral de Santander.

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

PUBLICACIÓN QUINCENAL

REDACCIÓN: TRAVESIA CONDE DUQUE, 5, 2.º

ADMINISTRACIÓN: JUAN BRAVO, 77

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

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

NÚMERO SUELTO: 50 CÉNTIMOS

EDITORIAL

El abuso de las protestas

De poco tiempo a esta parte —nos referimos aquí a cuestiones relacionadas con la música— un grupo —al que ahora se suman algunos alumnos del Conservatorio, evidentemente mal aconsejados—, creyéndose en posesión de la verdad absoluta en materias artístico-musicales, lo protesta todo. Siempre nos ha parecido lógico el uso de la protesta razonada, de ningún modo la tumultuosa y procaz, como reacción contra la arbitrariedad, el privilegio o el caciquismo artísticos, pero las protestas enfocadas en la forma que se están desarrollando pierden eficacia y no conducen más que a enconar los ánimos, degenerando —como viene ocurriendo con lamentable frecuencia— en abuso sistemático sin otra finalidad que producir escándalo, llegando hasta el insulto contra personalidades dignas del mayor respeto. Está bien pedir que se haga justicia en oposiciones y concursos, pero la justicia no puede ser siempre el triunfo del criterio personal o de grupo determinado, por cometentes que a sí mismos se juzguen, pues también pueden equivocarse, no estando libres de simpatías apasionadas y por lo tanto injustas. ¡Cuántas veces la pasión enturbia el entendimiento! Hay que diferenciar matemáticas y saber ser ecuánime, pues siem-

pre no se tiene razón. ¿Es que se pretende substituir un real o supuesto caciquismo artístico por otro? Porque los españoles somos así.

Se está haciendo imposible, por no-

SUMARIO:

Editorial.—Colaboraciones extranjeras: La ópera de mañana, Carlo Clausetti.— Acerca del supuesto centenario de Bellini, Eduardo L. Chávarri.— Nuestra portada: Casella visto... por sí mismo.— La música de «El ente dichoso», José Subirá.— Hacia una Escuela Superior de Música. La Junta de reforma de teatros.— Información musical.— Asociación de Directores de Bandas civiles.— Mundo musical.— Convocatoria para pensiones en el extranjero.

ble y competentemente que se proceda, pertenecer a un tribunal de oposiciones, si no se reforma el procedimiento, particularmente desde que hay legados en metálico, ni a concursos de premios del Conservatorio.

¡No hay que abusar de las protestas! Por fortuna para la más acertada resolución de las cuestiones que afectan a la música —lo decimos sin ironía— cuenta la superioridad con una cantidad —quizá excesiva— de cuerpos consultivos que deben ofrecer toda clase de garantías a los más exi-

gentes. El ministro del ramo puede asesorarse del Conservatorio, de la Academia de Bellas Artes, del Consejo de Instrucción pública y de la Junta Nacional de Música. (Lo redundante es que en las entidades oficiales citadas informan, aproximadamente, los mismos señores.) ¡Y no incluimos la Dirección General de Bellas Artes!...

No negará ninguna persona sensata que asistir a ciertos actos con el propósito deliberado de atemorizar, pretendiendo ejercer intolerables coacciones sobre los tribunales, antes de juzgar la actuación de los opositores —a los que nunca falta un amigo en la Prensa que, tergiversando los hechos, intente influir en las decisiones de la superioridad con informaciones tendenciosas— es poco correcto y nos quedamos cortos en el calificativo. ¿Por qué el señor ministro de Instrucción pública no crea una Junta más —todo se andará— integrada por padres de familia, alumnos, aficionados y cronistas de los periódicos, con participación directa y responsabilidad en los tribunales y jurados de oposiciones y concursos? ¿A ver si con las garantías señaladas terminaban de una vez para siempre ciertas protestas sospechosas de partidismo de grupo que están adquiriendo un carácter de irritante injusticia para quienes juzgan con imparcialidad y sin prejuicios de ningún género.

Colaboraciones extranjeras

La ópera de mañana ⁽¹⁾

(Continuación.)

Pasando a los demás países que poseen una ópera "nacional", o sea principalmente a Alemania, Francia y Rusia, la historia nos demuestra que también en ellos la ópera no ha surgido ni se ha desarrollado con un procedimiento diverso del que se realizó en Italia.

La ópera alemana tuvo un primer período de sello netamente italiano, como inspiración, y, entre sus notables características, las de la pura sencillez y de la serenidad caras al espíritu del siglo XVIII, las mismas que tanto habían brillado en las obras maestras de la escuela napolitana. Pero ella, tal como había sucedido en Italia, sufrió pronto la influencia del romanticismo, que ya había hecho su aparición en los últimos trabajos de Beethoven. Weber fué el representante más autorizado de la ópera romántica alemana, que halló una base lógica y bien cálida en la cultura literaria de aquel tiempo y en las tradiciones musicales sinfónicas de la raza, y que, desde Mozart a Strauss, han sido un elemento esencial y una fuerza en la ópera alemana. La reforma wagneriana, acaecida en pleno romanticismo, corresponde también a un movimiento de los más importantes y decisivos de la historia política alemana. Como es sabido, Wagner tomó parte activísima en los acontecimientos revolucionarios de 1848-49, que culminaron con su fuga de Dresde y con el largo destierro de su patria. Si los cánones de la reforma wagneriana no fueron inmediatamente comprendidos en Alemania, ello sucedió porque la reforma careció de un período de transición y porque durante muchos años faltó el contacto directo entre Wagner y su pueblo. Pero apenas pasó el período revolucionario y el gran reformador pudo regresar a su patria, todos sintieron la profunda correspondencia existente entre el alma del pueblo alemán y la reforma por él defendida, que tendía no solamente a la creación de una ópera verdaderamente alemana, sino a proporcionar, por su intermedio, una contribución de inestimable valor a la exaltación de la fuerza y de la hegemonía nacional.

Hija de su tiempo fué, a la par, la

ópera francesa, tanto en su aparición como en las fases posteriores de su carrera. Las fiestas suntuosas, los "divertissements" en la corte de los reyes de Francia, en los tiempos de Enrique IV, Luis XIII y, especialmente, del Rey Sol, dieron lugar a los verdaderos espectáculos a base de mímica y de danza y de riquísimo aparato escénico, en los cuales poco a poco participó la música instrumental y vocal. Aparecieron así los "ballets comiques", que fueron la expresión más genuina de la moda de aquella época. Su presentación importaba dispendios enormes, y en ellos participaban a menudo el rey, los príncipes y personajes de calidad. Pertenece a este período la intervención del cardenal Mazzarino, fautor de la ópera italiana, con elementos italianos importados en París, y que creó un primer movimiento en favor de la ópera; ésta tomó caracteres franceses cuando el elemento decorativo y danzante se mezcló con el género importado: se llegó a la apertura de la "Académie royale de musique" y a todo el desenvolvimiento que se inicia con Perrin y Cambert y toma después los nombres de Lulli y Rameau. El ambiente en que nació y se desarrolló la ópera francesa, nos demuestra la razón de su carácter decorativo, que ha continuado hasta nuestros tiempos, como lo confirma la obligación de la parte coreográfica en el repertorio de la "Opéra" de París, a la cual no ha podido sustraerse ninguno de los mayores músicos franceses, ni tampoco ninguno de los extranjeros más insignes, comprendiendo a Verdi y a Wagner.

Otros importantes ejemplos de exacta concordancia entre los períodos más significativos de la ópera francesa y sus respectivos ambientes, son:

a) La gran influencia que la escuela italiana ejerció de nuevo en Francia con la presentación de la *Serva padrona* en París (1752), al mismo tiempo que la continuación de aquella otra forma tan típicamente francesa, originada por el "vaudeville", que es el lenguaje hablado (en lugar del "recitativo" italiano). De este connubio nació la

"opéra comique", de la cual uno de sus primeros representantes fué un italiano naturalizado francés, Romualdo Duni, y que tuvo después como mayores exponentes a Boieldieu, Grétry, Auber.

b) La repercusión que también en la música francesa tuvo el romanticismo, del cual estaba impregnado el mundo literario y poético de su tiempo: pontífice máximo, Víctor Hugo. La ópera francesa romántica, de la cual salieron Meyerbeer (su ópera de más definido carácter romántico fué, ciertamente, *Robert le diable*: 1831) y los demás espíritus que vivieron en su misma atmósfera, fué una nueva expresión de lo que, desde Rameau en adelante, había sido calificado de "grand opéra" y de la cual otros importantes ejemplos, en la época napoleónica y más tarde, se debían a los trabajos de dos italianos: Spontini y Rossini, los más significativos, de los cuales fueron *La vestale* (París, 1807) y *Guglielmo Tell* (París, 1829).

c) Las varias influencias que la ópera francesa sufrió desde los últimos años del segundo imperio y de la guerra de 1870, influencias de todo género, espirituales, sociales, artístico-literarias y que se tradujeron en el apasionamiento burgués de Bizet, en el sentimentalismo elegante y tal vez dulzón de Massenet, en el verismo zolísticamente crudo, con algo de wagneriano, de Charpentier, en el impresionismo con fondo baudeleriano-wildiano de Debussy.

Dirijamos ahora una mirada a Rusia.

El arte italiano, primero pedestremente imitado, después oficialmente introducido por Catalina II, dominó en el teatro musical ruso durante todo el siglo XVIII.

Durante el reinado de la gran Catalina, muchas óperas italianas fueron representadas en el "Teatro Imperial": varios maestros italianos, como Manfredini, Traetta, Galluppi, Paisiello (quien vivió en Rusia desde 1776 hasta 1794), Cimarosa, obtuvieron grandes honores. La música nacional rusa no sólo estaba en un completo abandono, sino sepultada como cosa muerta. Desde el siglo XVI hasta 1722, los cantos populares rusos, considerados como material bajo y despreciable, habían sido expresamente prohibidos.

Este envilecimiento artístico estaba en relación directa con la presión de la conciencia del pueblo

(1) Véase el número 49.

ruso, incapaz de protestar, aun de un modo secreto e indirecto (como sucedía en Italia durante los años en que se preparaba su libertad) contra el estado de ciega servidumbre en que lo tenían sus dueños.

Llegó, finalmente, el momento del despertar de la conciencia eslava que, primeramente sordo y retenido, se convirtió a poco en movimiento social y en conflicto a veces trágico de dos principios en radical contraste y de dos voluntades inflexibles.

Mateo Glinka, noble alma de artista y de patriota, fué el primer intérprete musical de aquel despertar y fué también el que se opuso enérgica y victoriosamente en 1854 a una tentativa de anulación del mismo y a una relativa penetración germánica en la enseñanza musical rusa. En la *Vida por el zar* de Glinka, y, más todavía, en las obras de los "cinco" —los herederos de su sentimiento y de su arte—, el abundantísimo y sugestivo folklore ruso fué puesto en pleno relieve y forma la base del contenido musical de todas las obras, alguna de las cuales, como *Boris Gudonov*, aun hoy, después de tantos años de vida, conservan por completo su frescura y su perfume. No es inútil añadir que cualquiera otra corriente u orientación que, durante la vida de Glinka y de los "cinco", tuviera oportunidad de manifestarse en Rusia, como el wagnerismo de Serov y el arte germanizado de Anton Rubinstein, fueron inmediatamente ahogados por el espíritu nacionalista, cada vez más vivo y difundido. Honor a aquellas almas selectas, que al revelar al mundo los tesoros de su propia raza, revelaron también, a través de los mismos, su largo martirio y sus recónditas esperanzas.

De este rápido examen de las estrechas relaciones entre la producción operística y sus especiales ambientes y momentos, me parece que puedo seguramente deducir —refiriéndome a lo que afirmaba al principio de este artículo— que el verdadero fundamento de la crisis de la producción misma, no debe buscarse en el escaso valor de las obras que hoy se presentan al público. Hay, actualmente, autores de alto valor, otros de valor mediocre, otros, finalmente, del todo insuficientes por la inspiración y la técnica. Por consiguiente, hemos oído en estos últimos años algunas obras muy bellas y nobles, algunas sola-

mente discretas, y otras que, apenas nacidas, podían considerarse ya muertas. Esta gradación de valores no es especial de nuestra época, sino de todas, y no produce otro efecto sino el de una selección espontánea y racional de la producción, salvando del olvido solamente la parte de ella que es digna de sobrevivir a cualquier cambio de dirección artística, de gusto o de estilo. Y es por ello que *Don Giovanni*, *Norma*, *Barbiere*, *Traviata*, *Tristán*, *Carmen*, *Cavalleria rusticana*, *Bohème*, etc., etc., son trabajos que no morirán nunca y resistirán siempre a todas las injurias del tiempo.

La escasa fe que el público de nuestros días demuestra tener ante la producción novísima, obedece a otro origen bien distinto. El público, aunque algunas de tales obras le interesen y satisfagan, tiene la sensación de cierto contraste entre su psiquis, que en pocos años se ha rápida y casi violentamente transformado, y la esencia espiritual y formal de la obra lírica, que no ha encontrado todavía una clara y decidida orientación. Considérese, por ejemplo, la revolución acaecida en el alma y la mentalidad del público italiano por complejas razones de índole política, intelectual y económica.

Basta observar que "romanticismo" era sinónimo de individualismo, o sea precisamente el principio opuesto a aquel que constituye en nuestro país el eje del estado fascista con su régimen corporativo, y que hoy regula el ritmo nacional. Este ritmo es acelerado, como debe ser el de la juventud que ha vencido en la guerra y trata de imprimir sus leyes a todas las manifestaciones de la vida, sin excluir al arte. Por el contrario, la construcción de la ópera ha cambiado poco, y su arquitectura, que no puede llamarse esbelta, no está ya en armonía ni con las nuevas líneas que nosotros íntimamente deseamos, a pesar de no ser todavía capaces de determinarlas, ni con el nuevo dinamismo que de aquellas líneas debería deducirse. Viven todavía casi intactos los antiguos cánones de las tres unidades que ni aun Wáagner, con su audaz reforma, osó tocar; la paciencia de los oyentes es a menudo puesta a dura prueba con la excesiva dimensión de los actos, con la escasa variedad de los episodios, con la intemperancia de la función orquestal que a veces llega a sofocar la palabra y a hacer incomprendible la acción escénica. Es necesario, pues, persuadirse de una vez

por todas que los tiempos han cambiado, que la gran guerra ha ocasionado una profunda convulsión de intereses, de criterios, de hábitos, y que por ello la ópera no puede obstinarse en permanecer encerrada en su envoltura tradicional, de la cual todos advertimos el peso, sino que debe adaptarse a las transformaciones substanciales y formales que los nuevos tiempos requieren y que le permitirán vivir en el nuevo ambiente histórico que ya se ha formado, pero al cual, por ahora, es casi extraña.

¿Cuáles serán estas transformaciones? No es lícito actuar de profeta en ningún campo, y mucho menos en el del arte, que tiene procedimientos tan misteriosos y recursos y orientaciones inesperadas. Muchos se ilusionan creyendo que el renacimiento de la ópera puede consistir en el puro y simple retorno a la melodía, dando a esta divina palabra un sentido restringido y artificioso, olvidando que una melodía es grande e inmortal no sólo por lo elevado de la inspiración, sino también por su perfecta adherencia a la época en que nació, y por ello el invocado "retorno" es absurdo, como sería absurdo un retorno a la poesía de Petrarca y a la pintura de Rafael con idénticos lineamientos y actitudes.

Ciertamente, la melodía será siempre el elemento esencial de la música: pero no la imaginada por sus irracionales exaltadores, sino la que anima siempre sin pararse nunca, como el curso de un río, y que varía como la flora de cada estación. También la ópera no podrá dejar de tener en cada época una base melódica, pero la melodía de cada época tendrá sus características, un sentido íntimo del todo diverso de las de otra.

Descartada, pues, la hipótesis de un puro y simple retorno a la melodía del pasado, y admitido en cambio un nuevo contenido melódico cuya dirección nos es todavía desconocida, volvamos a las posibles transformaciones que podrán tener lugar en la ópera de mañana. De todo el conjunto de las experiencias, paréceme que puede afirmarse con suficiente seguridad, que la renovación se verificará no sólo con un proceso de eliminación espontánea de una parte de las escorias que todavía están adheridas a la ópera, sino aprovechando varios de los nuevos elementos técnicos y estéticos aparecidos en el horizonte musical en estos últimos años, sobre todo en lo que concierne al ritmo y a las

amalgamas instrumentales, y con la introducción en el ambiente lírico de varios de aquellos ingeniosos recursos que han hecho la fortuna de un arte concurrente: la cinematografía. Con el poderoso concurso de esta última, varios de los inconvenientes más arriba mencionados, que dan lugar a la incompatibilidad entre la forma actual de la ópera y las nuevas necesidades y las nuevas idealidades del público, podrán ser superados; y más y mejor serán en adelante superados, con los perfeccionamientos en curso y con los que vendrán, algunos de los cuales ya se anuncian como impresionantes.

Ni tampoco debe excluirse que la cinematografía —muda y sonora— cuando, en un porvenir más o menos próximo, haya llegado al vértice de su potencialidad, pueda tomar precisamente el predominio sobre el teatro lírico con la creación de la ópera cinematográfica verdadera y propia. A esta radical transformación podrán concurrir dos formidables factores: primero, la televisión, cuando saliendo del actual estado embrionario, haya alcanzado una forma perfecta, habitual, y sobre todo, cómoda como espectáculo; segundo, la construcción de teatros especiales por su vastedad y distribución de asientos—ya existen algunos— y ante los cuales los actuales teatros líricos, sin ninguna exclusión, porque ya al presente son anacrónicos, no tendrán más razón de subsistir; ya que contrastarán en absoluto con las nuevas posibilidades económicas y con una racional colocación del público.

Por algunos síntomas, por algunas corrientes ya formadas por obra de algún selecto músico, se tiene la sensación del lento trabajo que gradualmente nos conducirá a la nueva forma de la ópera. Estos síntomas, estas corrientes se advierten no sólo en Italia, sino también en otras naciones, porque el desagrado por este período de transición es general, y general es también la necesidad de formas más concisas, más variadas, menos fatigosas, que mejor correspondan, en suma, a la psiquis especial de nuestro tiempo y al concepto de "divertimiento", entendido en el sentido etimológico de la palabra. Ejemplos de visiones escénicas, de perspectivas, más bien que de cuadros completos, ya existen. Hay quien tiende en sus trabajos a poner de relieve el alma de la multitud con trozos corales de amplio aliento. Alguien ha

introducido ya, en momentos escénicos de difícil realización, la proyección cinematográfica. Otros han osado hacer oír los ritmos exóticos de la jazz o las jocosas cacofonías del saxofón. Otros, finalmente, a los elementos del conjunto orquestal, han añadido otro: la voz humana con atribuciones de efectos netamente instrumentales.

Es obvio observar que este heterogéneo conjunto de tendencias deberá ser disciplinado, armonizado y sagazmente depurado, excluyéndose de él todo lo que contenga de excesivo o morboso.

Corresponderá al artista de genio realizar, en un día luminoso, esta admirable obra de equilibrio, que es la facultad propia del genio. Este no renegará del pasado, que es siempre el substractum de toda nueva forma de arte; ni tendrá necesidad de formular nuevas teorías para vulgarizar su verbo. Será ésta la misión de los exégetas que vendrán en seguida: aquellos mismos cuya felicidad consiste en razonarlo todo, aun los dones de origen divino.

CARLO CLAUSETTI.



La excelente artista holandesa To van der Sluys, que se ha especializado cantando producciones españolas bajo la dirección de Mr. Willem van Warmelo, habiendo obtenido con esas obras constantes éxitos en Amsterdam, La Haya, Utrecht y otras importantes poblaciones de su país.

Luisa Menárquez, Profesora del Conservatorio

Después de dos laboriosas oposiciones, por las desagradables incidencias en que se han desenvuelto—contendiendo con el notabilísimo arpista Nicanor Zabaleta—, ha sido propuesta para desempeñar la cátedra de Arpa del Conservatorio la insigne arpista Luisa Menárquez.

Mucho esperamos de la labor docente que la nueva profesora—tan inteligente y tan artista— desarro-

llará al frente de su cátedra del Conservatorio, donde han figurado arpistas tan eminentes como los señores Bernis y Tormo (de quien fué discípula Luisa Menárquez), y la felicitamos cordialmente.

La revista RITMO puede adquirirse en la librería de Fernando Peña, Puerta del Sol, 13.

Acerca del supuesto centenario de Bellini (1)

(Continuación).

El arte de Bellini, ya lo hemos dicho, tenía las características nacidas del momento y del temperamento del músico: Una facilidad melódica de extraordinaria fluidez, pues que eso era lo que pedía el público, y una inteligencia armónica y orquestal no menos grande. Porque todo cuanto no significare melodía pura y acompañamiento facilísimo, no lo podían interpretar luego en sus casas los aficionados, los buenos diletantes. Así se explica que los "acompañamientos" de la orquesta fuesen de extrema simplicidad, y que la orquesta no interviniese constantemente para expresar con su cooperación el drama interior que sufría el alma de los personajes. Por ello el papel de la orquesta casi limitábase —como dijere Wágner— al de una gran guitarra. En cambio la abundancia melódica era predominante, llegando a producir monotonía y amaneramiento. Pero el público no se cansaba de ese modo de comprender la música dramática; antes bien, lo exigía, y ello nos explica la enorme difusión que en todo el mundo lograse la ópera italiana.

Las causas políticas también influían, momentánea, temporalmente, en el desarrollo de aquel arte; tan momentánea y temporalmente como ellos mismos cambiaban, merced a las opuestas influencias que los determinasen. Fragmentos de ópera, al popularizarse, servían luego como himnos políticos; así, el canto famoso de "Guillermo Tell" de Rossini, o el "Suoni la trompa intrepita" de "Los Puritanos" de Bellini, o fragmentos de "Nabuco"... Muchos momentos hubo en que se hizo bandera política de la música; en la invocación a la unidad italiana, y para evitar intromisiones de la censura política dentro de los estados Pontificios o de los reinos del sur, se escribía: "Viva V. e. r. d. i.", con lo que se tomaba el nombre del músico para significar "Vittorio Emanuele, Re d'Italia".

Hemos de volver a Bellini. Como ya hemos dicho, el centenario de la "Sonámbula" y de "Norma" ha acaecido en el año que acaba de pasar. La "Sonámbula", estrenada en el teatro Carcano de Milán, es un idilio suave, dulzón a ratos, con bellas melodías, y cuya representación perduró principalmente gracias al rondó famoso en donde las tiple lucen sus facultades. Ciertamente que muchos públicos, perdida la buena tradición, se aburren oyendo estas obras. Ha sido necesario que un gran maestro, un gran director como es Toscanini, las pusiera en escena dándoles el apropiado estilo y el carácter que requieren; de ese modo aparece con todo su encanto la música, y vuelve a apoderarse de los oyentes, merced a

los momentos de sincera emoción que presenta, a pesar de lo pobre de su técnica y de lo inocente de su libreto.

El argumento de la "Sonámbula" nos hace ver una pareja de campesinos que van a casarse; pero de pronto surge el drama: han visto entrar de noche a la novia en casa del señor del lugar; en vano ella protesta, en vano el señor niega, todo es llanto y desolación, hasta que se ve cómo la muchacha, por ser sonámbula, realiza inconscientemente su nocturna expedición pasando por un peligroso canal sobre el abismo... y todo termina de modo feliz, como es propio de tales obras.

"Norma" se inspira en una famosa tragedia francesa, imitación sólida de las tragedias "clásicas" de Racine o de Voltaire. El personaje Norma es una sacerdotisa viuda, que falta a su juramento de virginidad y tiene amores con un romano; éste, olvidadizo, va a casarse con otra mujer, y Norma entonces descubre el secreto, muriendo en la hoguera con su amante. Estrenada la obra en Milán (26 diciembre de 1831), tuvo un éxito por demás entusiasta.

Los grandes cantantes de Italia eran los verdaderos difundidores de la ópera de su país por todo el mundo. Hasta en naciones como Francia, que nunca dejó de cultivar la ópera nacional, se establecían teatros de ópera italiana, con gran contentamiento de sus diletantes y enfado de los artistas del país.

España no supo mantener un arte propio: hasta las óperas españolas y de asunto español se cantaron en italiano. Ello fué debido al influjo de modas y costumbres de Italia en nuestra corte, favorecidas por la circunstancia de ser italianos de origen las personas de la real familia. Así se daba el caso de que fueran válidos los Farinelli (quien, a decir verdad, administró honradamente) y disfrutasen de gran protección los cantantes italianos.

Las óperas, verdad es, no eran escritas tanto por el sentimiento dramático cuanto por no hacer valer las facultades de los intérpretes.

Por eso los nombres de cantantes famosos van siempre unidos a la creación de tantas producciones líricas como en aquellos tiempos vieron la luz. Por eso también la fortuna de una ópera dependía muchas veces de la excelencia de sus intérpretes. Los nombres de Labrache, Rubini y especialmente los de Judit Pasta, María Malibrán y Erminia Frezzolini, no pueden separarse de las principales obras del músico de Catania. Bien vale la pena de recordarlos.

La ópera "Norma" no puede ser mencionada sin hablar de Judit Pasta. Cuando Bellini compuso esta obra,

quiso trabajar un poco más cumplidamente su partitura, sin que por ello se apartare gran cosa de su anterior simplicidad de medios armónicos y orquestales. Pero el entusiasmo que producían aquellas melodías era tal, que despertaban juicios tan sorprendentes como los que va a conocer el lector: son de dos célebres escritores: el crítico musical Blaze de Bury y Teófilo Gautier. Para el primero "cada compás", cada nota de esta música respira amor, un amor ardiente, apasionado, sublime, que va a resolverse en una desesperación infinita". Cuanto a Gautier, celebra las condiciones naturales del músico, su sentimiento e inspiración, y añade que nadie ignora tanto como Bellini los artificios que, mediante destreza de combinaciones y "complicación en los acompañamientos" (*sic*), ocultan la falta o pobreza de las ideas.

¿No veis en este juicio el grito de alarma de un diletantismo fácil y sensual frente a la nueva vida sinfónica que comenzaba a invadir la escena? ¿No veis en esa complicación del "acompañamiento" (!) las orquestas de Weber, de Meyerbeer y de Wágner que avanzan?

Cuanto a Judit Pasta, sus cualidades de cantante parece que estuvieron superadas por las de actriz trágica. Vivió mucho y vió cómo triunfaban las que habían de sucederle. Vida de trabajo y de voluntad fué la de Judit (1798-1865), que nació en Como, junto al hermoso lago italiano, y estudió en el Conservatorio de Milán. Sus cualidades escénicas la hicieron debutar pronto en Brescia y llegar a París y Londres formando parte de aquellas compañías de exportación de que Italia proveía al mundo entero. Pasó inadvertida, sin pena ni gloria, y regresó a Italia para perfeccionar su escuela; su voz fué adquiriendo calidad y con ello renombre la artista. En el teatro de los Italianos de París se consagró definitivamente su fama con las óperas de Rossini "Otello", "Tancredo" (su traje de guerrero con armadura no influyó poco en el éxito) y "Semíramis". A las obras de Rossini agregó el triunfo de "Norma", que la acompañaba por doquier, hasta el punto de llevar consigo a Bellini a Londres para el estreno, y pensar en casar a su hija con el compositor. Dió sus últimas representaciones en Viena y en Italia en 1832, retiróse luego a su villa de Como. Todavía la llamaron siete años después a Rusia, en donde sólo tuvo éxito respetuoso; ya no volvió a salir de su bello retiro.

"Norma" también va unida al nombre de María Felicia Malibrán (1808 a 1836), la hija del famoso tenor español Vicente García, el novelesco personaje ídolo de los públicos, que escribía tonadillas y óperas que triunfaban en América, que asaltado en Méjico por unos bandidos vuelve pobre a Europa y se dedica de nuevo al teatro y a la enseñanza, haciéndose famoso... Su hija María Felicia (voz bellísima y ágil, figura her-

(1) Véase el número 49.

mosa) casó en Nueva York con el banquero Malibrán, volvió al teatro, se reconcilió con su padre cantando "Otello", saliendo a recibir los aplausos del público tiznada de negro a consecuencia de los besos paternos; en Venecia la aclaman los gondoleros y beben en la copa con que ella brindó; el Concejo hace única excepción permitiéndola llevar góndola pintada de gris; casó luego con el célebre violinista Beriot, y en Londres murió a consecuencia de una caída de caballo. Y cuentan los cronistas que al interpretar "Norma" dábale a su papel una versión tan suave y soñadora, que produjo por doquier fanatismo, hasta el punto de que la célebre Pasta, creadora del tipo enérgico y resuelto, quiso en los últimos años de su carrera imitar la versión de la Malibrán.

No sería posible dejar en olvido a la mariposa del canto, Erminia Frezzolini (1818-1884). Su padre (cantante y grabador) la hizo aprender canto en Florencia y Milán, interviniendo estrechamente la carrera de la hija, que fué rápida y brillante. Cuando Erminia fué mayor de edad casó con el tenor Antonio Poggi. Vino la gloria, el incienso, las altas relaciones y... una prodigalidad sin freno en la joven artista: asustado el esposo de aquellos gastos, hubo de separarse de su mujer.

Erminia Frezzolini había debutado en Florencia con "Beatrice di Tenda" de Bellini. En el libro de memorias (entonces todo el mundo escribía sus memorias), en que su padre anotaba los hechos diariamente, dice del estreno con laconismo: "Furore.—Treinta y tres recite". Ello es elocuente; treinta y tres noches seguidas una ópera, prueban la afición y costumbre de las gentes por asistir a escuchar las obras. El éxito clamoroso acompañó a la cantante y a "su" ópera. En Pisa (temporada de Cuaresma de 1838), la noche del beneficio de Erminia, a pesar de llover copiosamente, llenóse por completo el teatro, se quedó público sin entrar, y concluida la ópera, los espectadores desunieron los caballos del carruaje en que iba la artista y la condujeron a casa acompañándola con vítores; en la plaza tocaba una orquesta; el gentío hizo salir a Erminia al balcón y no cesaron las ovaciones hasta que prometió volver para las fiestas de Pascua.

La Frezzolini tenía el don de captarse las simpatías de sus compañeras de arte, y fué estimadísima de Felicia García (la Malibrán), mereciendo que otra cantante célebre, Adelaida Borghi Mamo, en homenaje a Erminia, bautizase con este nombre a la propia hija, quien después fué también cantante famosa. Recordemos así mismo que la Frezzolini, hallándose luego en su ciudad nativa (la feudal Orvieto, plaza fuerte que se eleva sobre adusto peñón en medio de una feraz campiña), fué madrina de pila de un niño que también había de tener notoriedad: llamábase Luis Mancinelli.

"Beatrice di Tenda" era una de las obras preferidas por la Frezzolini, hasta el punto de rendir a los públicos y a la crítica. Un crítico de Turín, que no apreciaba mucho la obra

de Bellini, escribía: "Gracias a la amable hechicera que encubre las deformidades de Beatriz con las gracias de su persona y el encanto de su hermosa voz, Erminia Frezzolini logra hoy lo que no consiguió Judit Pasta en Venecia, a saber: me ha revelado méritos del personaje de Beatriz que nunca pensé podría encontrar en él". Los últimos años de la carrera de Erminia no mostraron la fatiga de la Pasta; su voz se utilizó y si la artista no cantaba "Norma", seguía triunfando en "Elisir d'Amore" y en la "Sonámbula". Cuando se presentó por última vez en Milán (1863), todavía en el aria "Ah, non credea mirarti", emocionaba hasta hacer derramar lágrimas a un público en que abundaban los artistas de teatro.

Es curioso ver los argumentos de las óperas italianas. Se escribieron tantos, se hacían tantos libretos que parecían fabricados en serie. Por ello no es extraño ver repeticiones y analogías en muchas de aquellas acciones dramáticas: tal sucede con "Beatrice di Tenda". He aquí resumido el argumento que tantos análogos evoca desde "Gioconda" hasta "Tosca": Felipe Visconti, duque de Milán, cree culpable a su esposa Beatriz; hay una escena de martirio en que brillaba el tenor Mario; por último, la esposa y el pretendido cómplice son enviados al suplicio. La música fué concluida con precipitación y originó un desacuerdo entre el poeta Romani, autor del libreto, y el compositor, culpándose mutuamente de la tardanza; aquél decía que Bellini sólo pensaba en divertirse y éste le reprochaba que no le entregaba los versos. La obra tuvo poco éxito al principio; pero la Frezzolini la llevó consigo por doquier, haciéndola aplaudir en todas partes.

Bellini triunfaba en Londres cuando Rossini le hizo regresar a París para escribir "I Puritani". Establecióse el compositor en Puteaux y allí componía, muy lentamente, su partitura. Dicen los contemporáneos que trabajaba representando y accionando en su cuarto, siendo actor y espectador único de su nueva producción. Ello iba despacio, porque París atraía al joven maestro. Su salud estaba resentida, pero él no hacía caso. Se estrenó la ópera en el teatro de los Italianos de París el 25 de enero de 1835 y su autor no pudo ya disfrutar mucho del triunfo: el 24 de septiembre del mismo año expiró.

Es increíble el número de artículos y libros que entonces vieron la luz ensalzando la memoria del artista. Una frase corrió de boca en boca que resumía el concepto de los diletantes: "Rossini hace el amor: Bellini ama." Después los modernos versos de Verdi, la difusión de Wagner y de otros músicos modernos hizo caer en el olvido las óperas bellinianas.

Pero un renacimiento situando en su justo lugar el arte del músico de Catania, se ha verificado al fin. Y no es que las exageraciones hayan desaparecido del todo. No ha muchos

años, la "Rivista Musicale Italiana" publicada un artículo de Sanssine sobre "La armonía belliniana", en donde protesta el autor de que sólo se ensalzase al autor de "Norma" por su melodía, siendo así que su armonía ofrecía novedades de gran valor. A tal fin recordaba que Wagner fué admirador de Bellini, "diciendo de él un poco de malo y mucho bueno, tomándole —así lo confesaba sin rebozo— mucho de aquello bueno". Ante la señora Wesendonk reconoció Wagner cierta vez que Iseo era hija de Norma; pero digamos que la intención wagneriana no puede tomarse a la letra. Los ejemplos de armonía de Bellini que pone Sanssine para probar sus afirmaciones, son progresiones armónicas y otros efectos muy tímidos para que puedan ser tomados como innovaciones generales.

¡Chopin y Bellini! Muchas veces aparecen juntos estos nombres en las crónicas musicales, y muchas veces los juicios más extraños se han emitido al querer equiparar ambos temperamentos. Se conocieron en París, ambos murieron jóvenes y en los dos se da un matiz elejático; pero, ¡qué psicología y qué poder expresivo más distintos el de uno y otro!

La fluidez melódica de Chopin se dice que tiene algunos matices inconscientes, pegadizos y exteriores, nacidos del ambiente de ópera italiana que saturaba París y el mundo entero. Ciertas armonías en acordes mayores de tónica y dominantes, ciertos grupetos, pasajes, cantantes en terceras, eso en lo que "debió" Chopin a lo italiano. Pero Barbedette, que conoció al gran polonés y a Bellini (en una época en que la crítica musical era casi tan sólo crítica de ópera), llegó a decir de Chopin: "La falsa sensibilidad de Bellini le exasperaba sobre todo, y a veces sucedía que en sus raros momentos de alegría hiciese en el piano lo que él llamaba la parodia de Bellini". Este juicio no se avendría con la amistad, ni con la influencia italiana, influencia de la que hay un testigo importante, Liszt, el cual, en su libro "Chopin", escribe del gran polonés: "Quiso ser enterrado junto a Bellini, con el cual tuvo relaciones tan frecuentes (?) como íntimas durante la estancia de éste en París. La tumba de Bellini está situada en el cementerio del Padre Lachaise, junto a la de Cherubini; el deseo de conocer a este gran maestro, en admiración hacia el cual fué educado, es uno de los motivos que en 1831, cuando Chopin salió de Viena para ir a Londres, le decidieron a pasar por París, sin prever que la muerte le haría fijarse en esta ciudad. Ahora descansa entre Bellini y Cherubini, genios tan diferentes y a los cuales sin embargo, parecíase Chopin en igual grado, dando tanta importancia a la ciencia del uno, como se inclinaba a la espontaneidad, a la intuición y el brío del otro. Desearía Chopin juntar de modo grande y elevado la aérea vaguedad de la emoción espontánea con los méritos de los consumados maestros; quería res-

pirar el sentimiento melódico del autor de "Norma" tanto como aspiraba el valor armónico del docto anciano que escribiera "Medea"...

Y hoy, conocida toda la obra de Chopin con sus milagros de armonía y sus audacias siempre nuevas, nos preguntamos: ¿Qué podría aprender de Cherubini o de Bellini?...

No es decir esto que la ópera italiana, el "bel canto" no tuvieron incluso la admiración de Chopin; o por mejor decir, esa admiración la despertaban los intérpretes más bien que las obras. Dejémosle a él mismo la palabra en una carta escrita, recién llegado a París, a su amigo Woyciechowski, y en donde encontraremos antiguos conocidos; dice así:

"En cuanto a la ópera, has de saber que jamás oí representación mejor que la del "Barbero de Sevilla" la semana pasada en la Opera Italiana, con Lablache, Rubini y la Malibrán García... No puedes imaginarte cuánto vale Lablache. Dicen por aquí que la voz de Pasta empieza a flaquear, pero yo no oí en mi vida canto celestial como el suyo. La Malibrán abarca con su voz maravillosa una extensión de

tres octavas; su manera de cantar no tiene rival: ¡extasia! Rubini, excelente tenor, se entretiene con interminables escalas y, a menudo, con excesivas fiorituras; vibra y tría continuamente, ganándose los mayores aplausos. Su registro medio es incomparable. Una tal Schroeder-Devrient (no sabía Chopin aún que se trataba de la creadora definitiva del "Fidelio" de Beethoven) ha hecho ahora su aparición, pero no despierta tanto entusiasmo como en Alemania. La señora Malibrán representaba el papel de Otelo, la Schroeder-Devrient el de Desdémona; la Malibrán es baja, la alemana alta; parecía que Desdémona iba a estrangular a Otelo..." Más curiosos detalles puede verlos el lector en el bello libro "Chopin: sus obras", del autorizado compositor Vicente M. de Gilbert.

El centenario de las óperas de Bellini, como el de tantas otras óperas italianas que en estos tiempos se conmemora, bien pudiera ser motivo para una revisión de valores.

EDUARDO L. CHAVARRI.

Nuestra portada

En el artículo que sigue —autobiografía del músico italiano— el maestro Casella habla de su personalidad y de su obra, lo que le da el carácter de un valioso documento informativo escrito con laudable sinceridad y que RITMO se complace en reproducir de la fenecida Revista de Música de Buenos Aires.

Casella visto... por sí mismo

Nací el 25 de julio de 1883, en Turín, de una familia en la cual el culto de la música parece haber sido, desde siglos, de usanza familiar. No pocos estudiosos quieren ver en aquel célebre Pietro Casella, insigne madrigalista que Dante —su discípulo y amigo— ilustra tan elocuentemente en el segundo canto del Purgatorio, a un antepasado nuestro. Sin pretender llegar a orígenes tan remotos, puedo, sin embargo, decir que mi abuelo Pietro Casella fué un excelente violoncelista, desempeñando el puesto de solista en la Capilla Real de los Reyes de Cerdeña hacia la mitad del siglo pasado. Y sus tres hijos Cesare, Gioacchino y mi padre Carlo, fueron también violoncelistas de fama. Mi padre, que enseñaba en el Conservatorio de Turín, se casó con María Bordino, una turinesa apasionada por la música, discípula del pianista Carlo Rosaro, que fué, en su tiempo, amigo de Franz Listz y uno

entre los primeros wagnerianos de Italia. Y así sucedió que al año justo de la muerte de Wagner, y cuatro días antes que Benito Mussolini, vine al mundo en la ciudad que fué la cuna de la unidad itálica, y que dió vida a más sabios, hombres políticos y economistas que a artistas.

El ambiente donde la suerte me hizo nacer, era muy propicio. Turín ostentaba entonces verdaderas tradiciones musicales, y constituía un alto honor, entre las principales familias aristocráticas, el culto de la música de cámara, como en los tiempos áureos del siglo XVIII. A mis padres apenas les gustaba —hecho singularísimo en la Italia de entonces— la ópera, y no iban nunca al teatro. En cambio mi padre había formado un cuarteto de arcos, que se reunía dos veces por semana en casa, y ejecutaba únicamente los grandes clásicos: Haydn, Mozart y Beethoven. Si se añade después de todo esto que tanto mi padre como mi madre eran wagnerianos de la primera hora, y, por lo tanto, en su época, espíritus absolutamente "vanguardistas" (por fortuna no existía en aquellos tiempos tan desgraciado vocablo, por el cual tanto he sufrido y sufro aún), se explica que mis primeras impresiones musicales hubiesen sido decisivas en la orientación definitiva en mi vida

y de mi mentalidad, y que creciese desde mis primeros días nutrido de clasicismo y atrevimientos.

* * *

A la edad de cuatro años, mi madre comenzó a enseñarme el piano para el cual demostraba —así decían— destacadas aptitudes. Y al mismo tiempo mi madre —que no quería que yo frecuentase las escuelas— me enseñaba también todas las demás materias. Y así sucedió que a los ocho años tocaba yo de memoria los dos libros del Clave bien atemperado, de Bach, y que aquel mismo año (1891), estuviere en condiciones de dar en un club turinés un concierto de piano, del cual las crónicas contemporáneas dijeron cosas muy agradables.

Pero, en tanto, se había despertado en mí otra pasión tal vez más fuerte que la musical; la fiebre por la electricidad y por la química. Hecho bastante raro, en cuanto mis padres eran totalmente anticientíficos. Aplicaba mis modestos recursos financieros de muchacho a la compra de libros y manuales que devoraba en breve tiempo y que aprendía de memoria, produciendo así general sorpresa. El gran sabio Galileo Ferraris (el inventor del "campo magnético rodante"), que era amigo de mi familia, aconsejaba vivamente a mis padres que me dedicasen a la ciencia. Pero, finalmente, una enérgica intervención de Giuseppe Martucci terminó con toda vacilación y decidió irrevocablemente para el arte la opinión de mis padres. En 1896 murió mi padre, después de una enfermedad que duró muchos años, dejándome solo en el mundo con mi madre y en situación económica casi desesperada. Fué decidido entonces por mi madre nuestro traslado a París, y en octubre del mismo año entraba en el Conservatorio de aquella ciudad, en la clase de Diémer, de donde regresé tres años más tarde con un primer premio. Al mismo tiempo, rehacía por completo el estudio de la armonía (que ya había terminado en Turín en 1895), pero no conseguí —después de cuatro años de Conservatorio parisiense— más que un segundo premio, cosa que naturalmente me afligió bastante. Pero tuve, sin embargo, oportunidad de realizar —entre 1898 y 1902— cuatro buenos años de contrapunto y fuga, cuyo resultado permaneció siempre visible en la solidez de mi técnica polifónica.

Con respecto a la composición —aparte de algunas lecciones que me dió Fauré— fuí autodidacta. Y así, en 1902 —a los diez y nueve años—

me hallé, bien o mal, salido de la escuela y en libertad para emprender mi carrera.

* * *

En los primeros años, mi carrera fué, sobre todo, pianística, aun cuando el piano no me divertiese excesivamente. Sentía hervir imperiosamente en mí el instinto creador, y por ello hice imprimir desde 1901 algunas líricas y una Pavana para piano. A estas primeras tentativas, siguieron otros trabajos de escaso interés. Pero mi ambición de alcanzar, lo más pronto posible, altas cumbres, me hizo escribir en 1905 una primera Sinfonía para orquesta, seguida en 1908 de una segunda, todavía más vasta y juvenilmente pretenciosa. Es de notar que ambas sinfonías —a pesar de haber sido escritas en París— no resienten de ningún modo la influencia francesa, mientras que preponderan en los dos trabajos las sombras de Strauss, Mahler y Rimsky-Korsakov.

* * *

En aquellos mismos años estaba loco por Albéniz, y quería absolutamente realizar algo semejante para mi país. Y así nació —un año después de la segunda Sinfonía— la rapsodia Italia, y nació en magníficas condiciones de excitación y de voluntad. Hoy, que aquel trabajo cuenta con veintidós años de vida, me parece muy notable haber escrito aquella música sólidamente plástica y tan resueltamente anti-impresionista precisamente en París, en pleno debussismo. No importa que mi técnica de aquella época estuviese influida por la germano-rusa. Lo que importa es la constatación de que ya en 1909 tenía yo una clara visión del camino que debía recorrer y del tipo de música italiana que debía producir doce años más tarde.

* * *

Después de Italia, escribí el concierto veneciano, ballet en dos actos, visiblemente destinado al teatro de Diaghilev. Esta partitura, si bien constituía en relación con Italia un progreso en el sentido de la transparencia instrumental, era, sin embargo, inferior a aquella rapsodia por la fuerza arquitectónica y, sobre todo, por la unidad estilística. No satisfaciéndome este trabajo, continué mis búsquedas hacia lo que me parecía la meta más inmediata de alcanzar. Y así fué que —después de varias tentativas de dudoso interés— escribí, en el verano de 1913, el poema sin-

fónico *Notte di maggio* (sobre versos de Carducci) para una voz y orquesta.

La primera ejecución de esta obra, en abril de 1914, dirigida por mí en los "Conciertos Colonne" de París, suscitó vivo interés, y la crítica me atribuyó, por dicho motivo, la paternidad del llamado "contrapunto armónico."

* * *

Para comprender la profunda evolución que constituía aquel poema en mi manera, conviene remontarse, con alguna precisión, a aquellos tiempos. En la primavera de 1913 se había representado en París —suscitando un escándalo memorable— *Le sacre du printemps*, de Stravinsky, y no es fácil imaginar hoy qué impresión produjo entonces aquella "bomba" estallada en el templo musical. Por otra parte, se comenzaba a hablar de Schönberg y de su "atonalidad". Y así, debido a estos dos potentes creadores, se erguían imperiosamente en el dominio de la música los problemas de la "politonalidad" y "atonalidad". Y se delineaba entonces, en toda su amplitud y gravedad, el duelo que oponía a la tradición diatónica, defendida tan vigorosamente por Stravinsky, la total negación del principio tonal, personificada por Schönberg.

* * *

Hoy, que esta gravísima crisis de la música está —a lo menos para nosotros, latinos— totalmente resuelta, es fácil determinar con precisión la verdadera naturaleza del fenómeno atonal, y establecer tanto sus orígenes como su posición histórica. Pero entonces, o sea cerca de diez y siete años atrás, no era tan fácil ver claro alrededor de uno, y era perfectamente natural que muchos espíritus, aun los más equilibrados, considerasen la atonalidad como objetivo final de la evolución de la música (mientras que, por el contrario, aquella fase de nuestra historia nos parece hoy como la "convulsión" suprema y final del cromatismo romántico, cromatismo que halla en Tristán su más alta afirmación). Y así me encontré yo también —aunque anti-impresionista por naturaleza y saturado de clasicismo por educación— debiendo angustiosamente afrontar dos problemas que ponían en peligro toda noción tradicional de nuestro arte y que parecían el preludio de una próxima y completa convulsión de toda la música. Cuando se piense que estos problemas iban —en mi espíritu— a sobreponerse a

los que ya me preocupaban desde varios años, esto es, el problema de la creación de un estilo italiano moderno y no por ello menos tradicional, se podrá comprender entonces de qué modo la crisis que en aquel tiempo convulsionaba toda la música europea fuese sentida más fuertemente por mí, y que debiese durante un importante período de tiempo oprimir toda mi producción de compositor.

* * *

Las cosas se agravaron en 1914 con el estallido de la gran guerra. Permanecí todavía en París durante los primeros meses de 1915. Pero en el verano de aquel mismo año, fui llamado a desempeñar en el Conservatorio de Santa Cecilia, de Roma, la cátedra de piano vacante por la muerte de Sgambati; y así, después de diez y nueve años de residencia en el exterior, regresé a mi patria. Esto constituía un antiguo deseo mío, porque nunca tuve la intención de abandonar, sino temporalmente, mi tierra. Acepté, pues, con entusiasmo el puesto, y héme aquí convertido en romano por adopción.

(Continuará.)

La Musicología española juzgada en el extranjero

Apenas transcurre mes sin que alguna revista musical o musicológica dedique alguna recensión o algún artículo laudatorio para nuestros musicólogos, por los valiosos y profundos libros que, desde poco tiempo a esta parte, vienen produciendo con incansable tesón para realzar valores hispánicos que habían caído en desuso.

La última muestra de ese género se halla en el número correspondiente a enero de la revista holandesa "Hedendaagsche Muziek" ("Música Contemporánea"). La firma el entusiasta divulgador de nuestro arte Mr. Willem van Warmelo, y ese artículo habla del Misterio de Elche, del canto jondo, de las nuevas corrientes artísticas en nuestro país y de las intensas labores realizadas por los continuadores de Barbieri, Pedrell y Mitjana. A dicho trabajo pertenecen las siguientes líneas: "Eruditos musicólogos como Higinio Anglés y José Subirá, entre otros, exploran las bibliotecas y producen trabajos para mostrar, según resulta evidente, que España es digna de ser conocida bajo este aspecto."

CURIOSIDADES MUSICALES

La música de "El ente dichoso"

Hemos hallado curiosas referencias de orden musical en un libro cuya portada no podía hacernos presentir tal contenido. Titúlase "El ente dichoso". Discurso único novísimo que muestra hay en naturaleza animales irracionales invisibles y cuáles sean. Tuvo por autor al P. F. Antonio de Fuente la Peña, y forma un volumen en cuarto, que quedó impreso en la imprenta Real de Madrid el año 1670.

"El ente dichoso" aborda variadísimos temas. Habla con gran extensión de los duendes, plantea cuestiones tan disímiles como aquella de si los brutos tienen juicio o como esta de si los hombres pueden volar. Otro curioso asunto al que dedica gran atención es el que anuncia diciendo textualmente "si podrá una mujer parir cada día del año siendo el feto de nueve meses", dispuesto de otro modo, para mayor claridad, si repugna o no que "tenga a un mismo tiempo tantas criaturas juntas en el vientre cuantos son los días del año, como se vió en la Condesa de Holanda (sic) y en otras".

En relación con estos asuntos y otros similares, es curiosa la razón de orden musical, aducida entre otras varias, para demostrar "por qué al séptimo mes suele nacer la criatura". He aquí lo que al respecto dijo en la página 71 de su obra el Padre de Fuente la Peña.

"Toda la armonía de la música sólo se compone de siete puntos, de adonde no se puede pasar; pues si quiere pasar adelante, es repitiendo el octavo al primero, el noveno al segundo y así los demás, hasta que el catorce no repite al séptimo, adonde vuelve a terminar y parar... En las cosas numéricas el número séptimo es término y gozne en que paran y de donde no pasan si no es volviendo a repetir el septenario. Por lo cual, las notas antiguas, como refiere Plutarco y Pierio en sus Geroglíficos, sólo fueron siete vocales correspondientes a los siete puntos o voces. Y Filón dice que sólo en este septenio se encierra toda la armonía, porque dentro de él se hallan todas las proporciones, las excupla de seis a uno, en quien se halla el máximo intervalo, con que el más agudo se separa del más bajo punto; hallándose la proporción supduplicata exquialtera de dos a cinco, que contiene mucha armonía; y en fin se halla la proporción

sexquitercia de tres a cuatro, que es la que abraza todas las proporciones aritméticas, geométricas y musicales; por lo cual Celio Rodiginio, en aquel *terque quaterque beati*, dice se contiene una perpetua felicidad".

El párrafo, como se ve, es ampuloso y anfibológico, sin que de él deduzca un lector, en pleno siglo XX, la consecuencia que el autor se había propuesto poner en relieve; pero todo el peso de la tradición de Cerone y sus secuaces es aquí evidentísima.

* * *

No se limitan a esto, naturalmente, las referencias de orden musical contenidas en "El ente dichoso". He aquí otras más que hemos recogido al deleitarnos con su contenido pintoresco en la biblioteca del Instituto de Valencia de D. Juan, de esta corte. Todas ellas responden a una época en que las ciencias y artes mostraban un atraso evidente, si se las compara con el estado a que llegaron después, y reflejan curiosidades legítimas, preocupaciones absurdas o suposiciones arbitrarias.

Del efecto de la música sobre objetos inanimados hay una extensa explicación, puramente física, al explicar la causa de que una cítara suene cuando se toca otra cítara que la excita. (Páginas 322-323).

Del efecto de la música sobre algunos animales se presenta algún caso, tratando de las artes liberales en su relación con diversos seres zoológicos de mayor y menor cuantía. La capacidad filarmónica del elefante no puede ponerse en entredicho cuando se ve que fácilmente aprende "a bailar a son y a danzar a compás". Tras lo cual se añade textualmente: "La solfa se halla en un animal llamado Perrillo o Perico ligero (no porque lo sean, sino antes por ironía, que el tal es muy perezoso y tardo)". (Páginas 194-195).

Del efecto de la música sobre algunas enfermedades del hombre, da noticia el siguiente párrafo: "Si alguno preguntara por qué razón puede ser la música antídoto contra la enfermedad que causa la picadura de la tarántula, respondo brevemente que eso proviene de que como el veneno o humor del picado de dicha araña suela ocasionar efectos furiosos o melancólicos que le acrecientan la enfermedad, por esto viene a ser anti-

doto la música proporcionada, porque ésta causa alegría y destierra del ánimo la alegría contraria". (Pág. 349).

Del efecto estético de la música sobre los racionales se da la siguiente explicación: "Si preguntares por qué guste (sic) el ánimo de la música, respondo que es por el orden, proporción, concierto y medida que tiene, porque lo ordenado se avecina de suyo a la razón; y así el ánimo, que es racional, se deleita en ellos; además que es así como el ánimo se deleita con la hermosura, por la proporción de partes que contiene, así también en la música por la orden y proporción que hay en ella, y esto se conoce aun mejor por el contrario, pues cuando el ruido es desmedido y sin orden, ofende al paso de su desorden y desproporción". (Pág. 350).

¡Cómo han cambiado las cosas desde que el P. de Fuente la Peña escribió su libro hasta hoy! ¡Y cómo lloraría de pena si resucitase hoy y tuviera ocasión de oír la música contemporánea de muchos autores, ya que no de todos! A buen seguro que, en tal supuesto, cogería la pluma de ave para no contender con estilográficas que le mancharían los dedos de tinta ni con máquinas de escribir sobre cuyo teclado debería ir deletreando los primeros días. Y en caligrafía propia de su siglo trazaría sobre papel propio del nuestro algún párrafo que diría poco más o menos así: "Si preguntas por qué disgusta el ánimo de la música que hoy llega a los oídos de la gente, responde que es por el desorden, desproporción, falta de concierto (ya que no falta de conciertos) y exceso de medidas (ya que no exceso de medida) que tiene, porque lo desordenado se opone de suyo a la razón; y así el ánimo, que es racional, se apena con ellos". Y acaso sería esto lo único en que estaría firme aquel buen fraile cuyas doctrinas científicas pudieron parecer tan sublimes a muchos hombres de su siglo como las doctrinas estéticas de algunos compositores contemporáneos pueden parecerlo a muchos hombres de nuestro siglo.

JOSÉ SUBIRÁ.

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

Hacia una Escuela Superior de Música

La "Gaceta" del día 4 del corriente publica el siguiente decreto de Instrucción Pública:

"El Gobierno provisional de la República, por decreto de 21 de junio de 1931, ratificado por las Cortes en 4 de noviembre del mismo año, encomendó a la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos la creación de escuelas nacionales de Música, una de ellas de grado superior, en Madrid.

Respondía esta medida a la necesidad de renovar los métodos y ensanchar el alcance de la enseñanza musical en España, elevándola a un grado de eficacia técnica que respondiera a las normas seguidas actualmente por los pueblos modernos.

Pero la creación de nuevos centros musicales docentes, cuando ya existen varios Conservatorios y Escuelas de Música con validez oficial, implicaría una duplicación de funciones excesivamente gravosa para el Estado.

Por otra parte, la consideración de que una mayoría de los profesores dedicados a la enseñanza oficial de la música, especialmente en el Conservatorio Nacional de Madrid, son de una reconocida competencia, aconseja asimismo a realizar aquel plan sin recurrir a la creación de nuevos Centros oficiales, transformando, mejor, los ya existentes, en Escuelas Nacionales de Música, con arreglo al mismo criterio que dictó el aludido decreto.

Dichas escuelas deberán someterse a un plan general de enseñanza, que vendrá articulado al de la Escuela Superior de Madrid, donde se cursarán las disciplinas técnicas más elevadas, así como las de carácter general que proporcionen al músico un *mínimum* de cultura indispensable hoy a todo artista.

En su virtud, de acuerdo con el Consejo de ministros, y a propuesta del de Instrucción Pública y Bellas Artes,

Vengo en decretar lo siguiente:

Art. 1.º La Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos formulará un plan general de enseñanza, con el fin de transformar los Conservatorios y Escuelas actuales que se juzguen convenientes en escuelas nacionales de Música, vinculando su función a la del Conservatorio Nacional de Madrid, que se transformará asimismo en Escuela Superior de Música, dentro de aquel plan.

Art. 2.º Dicha Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos propondrá, con carácter provisional, las normas que deben seguirse en los actuales centros docentes, tendiendo a conseguir el mayor prestigio posible y la máxima eficacia para la enseñanza musical.

La Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos velará por el cumplimiento de estas normas.

Art. 3.º La Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos deberá informar y asesorar a este ministerio en todos los asuntos que afecten a la enseñanza musical".

* * *

Se ha considerado humillante para el Conservatorio esta disposición del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, decretada en un momento en que el Claustro del Conservatorio se disponía a discutir un proyecto de reglamento que representaba una transformación radical en la organización de la enseñanza musical de este Centro docente.

Nosotros no lo consideramos así, ya que la mayoría de la J. N. de M. T. L. está integrada por profesores del Conservatorio, entre los cuales hace tiempo venía germinando la idea de transformar el Conservatorio en una Escuela Superior; descontado, desde luego, lo que alguien pudiese calificar de deslealtades por parte de los profesores del Conservatorio pertenecientes a la Junta, a quienes, por cierto, ha sorprendido el decreto. Claro que de confirmarse esta versión lo lógico sería dimitir.

Prescindiendo de la eficacia o ineficacia de las Juntas, todos los gobiernos del mundo disponen de Juntas asesoras (aunque ninguna con las desmedidas atribuciones de la reciente creada por la República), encargadas de inspeccionar los centros docentes, proponer reformas en la enseñanza, etc., etc. Aquí nos alarma toda medida que venga a interrumpir el *dolce farniente*.

Esperemos a conocer las normas por las que han de regirse las escuelas nacionales de Música a que se refiere el decreto más arriba copiado, para comentarlas adecuadamente en estas columnas.

UN FOLLETO INTERESANTE

La Junta de reforma de teatros

En un folleto de simpática presentación tipográfica, ha recogido José Subirá el extenso estudio publicado en la "Revista de la Biblioteca Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid" (número de enero), bajo el título "La Junta de reforma de teatros: sus antecedentes, actividades y consecuencias."

Dicho estudio examina, como anuncia en su enunciado, las diversas fases por que pasó un organismo creado en 1779 por el Estado español, a iniciativa del moratinismo imperante, para mejorar la situación de nuestra escena y entronizar las normas del buen gusto extranjero, por considerarse que el arte nacional padecía de los mayores defectos, así como los cantantes y músicos encargados de la interpretación.

La vida teatral quedó a la sazón bajo las manos de un artista, don Leandro Fernández de Moratín, y del crítico D. Santos Diez González. Pero no consiguieron crear nada, sino destruir todo, y consumir caudales sin dar cuenta de su in-

versión, aquellas personas que intervinieron en la famosa Junta, como refiere Subirá al pormenor en ese erudito estudio.

Al postrer capítulo de dicho trabajo pertenecen las líneas que transcribimos aquí: "Las tareas de la Junta se cuentan por sus trabajos. Quiso crear enseñanzas artísticas de variados órdenes, incluso el musical, y fracasó. Quiso administrar dos teatros madrileños, y fracasó. Quiso organizar los cuadros artísticos permanentes de esos teatros, orquesta, cuerpo coreográfico, escenografía y en general cuanto afectaba a sus funciones técnica y artística, y fracasó. Quiso disponer con largueza de los fondos pertenecientes a esos teatros, así como de las subvenciones que llenaban por brevísimo tiempo cada déficit, y fracasó. Quiso organizar concursos nacionales para enriquecer los repertorios con producciones de gran nivel artístico, y fracasó. Quiso editar novísimas obras geniales, y fracasó. Quiso acometer otras empresas relacionadas con su misión, y

fracasó igualmente, para no ser menos en esto que en todo lo demás. ¿Y qué subsiste hoy de aquella Junta? Un recuerdo bochornoso, que no se puede acreditar en lo

administrativo, porque un incendio intencionado destruyó los papeles reveladores de negocios sucios y procedimientos inconfesables; pero que está bien patente en lo artístico, o

mejor dicho, en lo antiartístico..”

Esta página de historia trazada por Subirá está llena de enseñanzas bien instructivas que no deben desdeñarse en los días presentes.

INFORMACION MUSICAL

ESPAÑA

BILBAO

MADRID

Conchita Rodríguez.

Patrocinada por la Asociación de Cultura Musical, ha tocado para sus socios la joven pianista señorita Rodríguez, aplaudiéndose una vez más sus dotes interpretativas y sus excelentes cualidades técnicas, en progresión creciente.

Mozart, con su sonata pastoril, Beethoven, con la Sonata, op. 31 número 2 y preciosas obras de María Rodrigo y Oscar Esplá, unas de su primera época, como “Antaño” y “En el hogar”, y otras de reciente publicación, como “El conde de Cabra”, páginas inspiradas que la pianista dijo con gusto y buen sentido. Para final, “La Campanella”, y, tras de la segunda y tercera partes, numerosas piezas de regalo para corresponder a los entusiastas aplausos con que fué premiado su labor de artista.

Orquesta Sinfónica.

Los dos conciertos que hasta el momento de escribir estas líneas ha celebrado la Orquesta Sinfónica en el Monumental Cinema han respondido a la reputación que esta admirable entidad ha alcanzado en España. Los programas, integrados por obras de autores clásicos y modernos, han obtenido un clamoroso éxito de interpretación y de ejecución. Arbós y los profesores que componen esta célebre agrupación orquestal han merecido elogios y alabanzas hasta del Presidente de la República, que asiste a estos conciertos como un simple ciudadano, desprovisto de toda clase de honores oficiales, según es su deseo.

Círculo de la Unión Mercantil.

El notabilísimo violinista catalán Germán Sábát interpretó con muy buen sentido y admirable técnica un grupo de obras clásicas y modernas,

entre las que sobresalía la “Sonata” op. 24 (conocida con el subtítulo de “La primavera”) de Beethoven. Colaboró con el joven artista la excelente pianista Rita Crespo, que además interpretó muy discretamente obras de Chopin, Halffter y Turina.

Muchos y calurosos aplausos recompensaron el talento de los dos artistas, a quienes oyó muy complacido un numeroso y selecto auditorio.

Poesías, Canciones y Fragmentos de ópera.

Criso Galatti, con su reconocido prestigio, interpretó páginas vocales de autores nacionales y extranjeros; Benito Toral, con su magnífica voz de simpático timbre y bella emisión, dijo magistralmente trozos de ópera, y Valero Martín, con sus artísticos recitados, obtuvieron un éxito extraordinario en el concierto celebrado en el teatro de la Comedia.

Mendelssohn, Chopin, Mozart, Delibes y Puccini fueron los autores cantados primorosamente por la señora Galatti, juntamente con Turina, Vives, María Rodrigo y Moreno Torroba, entre los españoles. Benito Toral incluyó en su parte extractos de óperas de Leoncavallo (el prólogo de “Payasos”) y de Wágner (la romanza a la estrella de “Tanhauser”), con dos canciones de Falla y otros dos fragmentos de obras de Vives, Guerrero y Alvarez. Estrenó, además, una agradable canción de Luna Vallés, mientras que al final de cada parte ambos artistas cantaron unos dúos: del “D. Juan”, de Mozart, uno, y otro de Goetze, titulado “Calma en la noche”.

También la señorita Franqueza cantó detrás del telón diferentes obras de carácter y el guitarrista señor Zambullo tocó en el foro varios aires andaluces. Todos los que intervinieron en esta original velada fueron objeto de efusivos aplausos.

La depresión económica que venimos sufriendo en esta Villa, eminentemente industrial, tiene para la música unos efectos lamentables. El público, retraído, acobardado para el espectáculo, ha dejado que los conciertos se verifiquen con taquillas irrisorias. La Sinfónica local, amenazada por la ausencia del auditorio, piensa cerrar su temporada, después de los siete conciertos que lleva verificados desde noviembre.

Los tres últimos conciertos los ha dirigido el maestro Gálvez Bellido, con interesantes programas, en los que una debida ordenación de estilos y efectos y dosificada cantidad de música, han tenido la debida ponderación. Y esta primera facultad ya es un mérito, no siempre otorgado a todos los directores. Generalmente en España se hace del concierto amontonamiento de música por programas prolijos. Añadamos a la cantidad del concierto sinfónico español la falta de un concertista que alivie un poco el trabajo de los ejecutantes y la fatiga del programa.

En los programas dirigidos por el Sr. Gálvez figuraron, entre otras obras, una sardana poemática de Enrique Casals, regularmente recibida, y el poema de Strauss “Las Travesías de Till Eulenspiegel”. Contemplar a Strauss en su época más floreciente y tolerable, es muy interesante, y el poema antes citado no se había ejecutado en Bilbao desde 1916, por lo que su audición casi constituía un estreno.

Si examinamos el propósito de Strauss en Till, apreciamos que la exaltación de carácter cómico fué su fin. De los medios orquestales que se sirvió para tal consecución, hablaremos luego. El “sujeto”, según nos descubre el plan literario del poema, posee una cualidad cómica al seguir automáticamente su camino, desentendiéndose de sus semejantes. La risa y la broma platican por puro placer, para lo cual el personaje ha des-

atado el lazo entre sus sentimientos e ideas, entre su alma y su vida. Y fijándonos no en sus actos, sino en sus gestos musicales, nos encontramos en plena comedia. Ahora bien; este "asunto" tratado musicalmente por Strauss se nos antoja que ha resultado más ingenioso que cómico. En las escenas que se suceden en la partitura, más que modelar un carácter, lo intinúa, aunque lo haga magistralmente. Y ello se hace con toda la incisión que se quiera; pero en la desigualdad de valores que tienen estos trozos, cuando concluyen, empezamos a advertir la existencia de un temperamento. Esto es, que el autor, dotado de soberbias cualidades musicales, ha trazado unas escenas de comedia, pero en su trabazón no ha logrado formar plenamente una naturaleza. El sentido de la comicidad, del humorismo más henehido, ¡cómo lo veíamos después con otros elementos de carácter complejo en la obertura de "Maestros Cantores" que cerró este concierto!

Pero si en la exposición del temperamento de *Till* creímos descubrir desigualdades, en el trato orquestal Strauss se expresa magníficamente. Todo el tejido del pentagrama tiene la escritura certera que obedece a impulsos del genio. Y cada trozo, cada variante que forman las aventuras del héroe descrito llevan soberbiamente un acierto de fuerte rapsodia instrumental. Las combinaciones temáticas muestran una estupenda habilidad y maestría y por toda la partitura corre gloriosamente una sucesión orquestal estupenda.

Habíamos pasado a Strauss, con el ánimo sereno y plácido, con la imaginación limpia y tersa. La sinfonía núm. 39 de Mozart, que ocupaba la segunda parte del concierto, nos había concedido tales sensaciones. Podíamos decir con Nietzsche en "Más allá del bien y del mal", hablando de este compositor, que "fuimos lo bastante dichosos para que su "rococó" nos hablara y sintiéramos el acento de un gran siglo europeo".

En otro de los conciertos estrenó el Sr. Gálvez la primera rapsodia popular rumana de Enesco. Con el género popular trasladado a la partitura, existe el riesgo de que se recojan temas de escaso interés artístico, porque muchas veces lo popular corre parejas con lo vulgar. En el caso de esta rapsodia, preocupado el autor con la brillantez de ritmo y ornamentación orquestal, los temas disimulan su alcance musical, aunque algunos de ellos tengan calidad. La

lujosa envoltura orquestal de que se hallan revestidos y que es lo más saliente de esta rapsodia, cubre con creces otra observación.

En otros conciertos el Sr. Gálvez desarrolló sus programas con acierto de interpretación, consiguiendo calurosos aplausos y feliz éxito, que deseamos le acompañen siempre en sus andanzas de dirección orquestal.

ISUSI.

CADIZ

Orquesta Sinfónica Gaditana.

Desde estas columnas hemos dado cuenta de la organización de esta Orquesta, integrada por profesionales de la localidad y en la que prestan valioso concurso distinguidos aficionados. La dirección de esta novel Orquesta está a cargo del maestro Eduardo Escobar, que también desempeña la de nuestra acreditada Banda Municipal, músico gaditano que figuró en distintas entidades artísticas madrileñas, tales como la antigua Capilla de Palacio y en la Sinfónica del gran Arbós.

El debut de nuestra Sinfónica ha tenido lugar en el Gran Teatro Falla y presentada a los afiliados de la Asociación de Cultura Musical con un programa interesante cuyo "clou" era la "Quinta Sinfonía" de Beethoven.

La labor desarrollada por este conjunto fué en extremo admirable, manifestando muy claramente que existen elementos importantes que bajo la acertada dirección y reconocida competencia del maestro Escobar conseguirán fácilmente el puesto de triunfo a que son acreedores.

Todos los componentes de esta Orquesta, con su Director a la cabeza, fueron aplaudidos con calor y entusiasmo, originando estas manifestaciones de simpatía que nos diesen un número de regalo y fuera de programa.

Yvonne Canale.

Para los socios de la Cultural tuvo lugar un recital de violín a cargo de esta simpática instrumentista. Yvonne Canale posee un temperamento muy grande de artista; en la ejecución de sus números no se sabe qué admirar más, si la técnica o la delicadísima expresión que da a las obras.

Abrió el programa con una "Sonata" de Beethoven, haciéndonos oír una perfecta versión de la misma.

Otro número de importancia fué un "Concierto" de Paganini, cuya interpretación resultó en sus manos brillantísima y donde el numeroso

auditorio pudo admirar las grandes dotes que posee.

La "Jota Aragonesa" de Sarasate y otros números más completaban el programa que de una manera admirable nos dió Yvonne Canale en su primer recital ante la afición gaditana.

Su acompañante, el pianista alemán Cohn, muy aceptable.

Hubo aplausos a granel para ambos artistas y la esperanza entre los concurrentes de volver a escuchar a esta simpática violinista.

Miguel Fleta.

Este insigne tenor ha dado un único concierto en el Falla y, como era consiguiente, ante la expectación que produjo su anuncio la afición gaditana acudió al mismo con justificados deseos de oír al artista más famoso de nuestros días.

El programa que nos ha dado ha sido el siguiente: Aria de la ópera "La Fanciulla del West" de Puccini, "Berceuse" de Gretchaninoff, "Una furtiva lágrima" de la ópera Elixir de Amor de Donizetti, "Le Roy d'Ys" de Lalo, "Si ahondado hubieras en mi ser" de Deuza, "Canto indio" de Rimsky-Korsakoff, "E lucevan le stelle" de la ópera Tosca de Puccini, "Vals" de Brahms, "El huésped del Sevillano" de Guerrero, y "El Sueño" de la ópera Manón de Massenet.

Haciendo honor a la verdad, la interpretación dada a la primera parte del programa no fué propia de la fama del "divo"; no obstante, en todos esos números siempre se oía al artista sublime, pero sí fué en extremo sorprendente la manera de expresar el "Adiós a la vida" de Tosca. El auditorio, que hasta ese número parecía no estar muy satisfecho, se manifestó en una ensordecedora ovación, apoyada por exclamaciones de entusiasmo, y durando estas distintas manifestaciones largo rato, que originaron que el "divo" nos obsequiara cantando "Princesita", linda canción que dijo de manera inimitable. Ya desde la interpretación del "Adiós a la vida" e incluso el anterior "Canto Indio", el público parecía sugestionado por la admirable labor del "divo". Las ovaciones se sucedían al finalizar cada número y con una magnitud tal que hubo de darnos nuevamente dos números más de regalo: éstos fueron las jotas de "El Trust de los Tenorios" y "El Guitarrico". Tiempo hacía que no se oían ovaciones tan unánimes y tan atronadoras. Esta actuación del gran Fleta se re-

cordará por mucho tiempo entre los aficionados al "bel canto".

Acompañó al concertista Pilar Cavero, pianista privilegiada y mujer bellísima, artista ya conocida por nuestro público. Ha actuado anteriormente acompañando a Albina Madinaveitia, violinista. La labor de Pilar Cavero en esta última actuación que ha tenido nos confirmó las dotes tan envidiables que posee, tanto como solista (todavía recordamos muy gratamente la exquisita interpretación que nos proporcionó en "La Maja y el Ruiseñor" de Granados) como acompañando. El éxito alcanzado con su discreta labor ha figurado casi a la misma altura que el obtenido por el "divo", y por ello aseguramos que de las ovaciones que a cada momento se tributaron al gran Fleta correspondieron buena parte a Pilar Cavero, pianista de suma competencia y mujer de extraordinaria y encantadora belleza.

Estudiantinas.

Como en años anteriores han dado unos simpáticos conciertos en el Falla las Estudiantinas de la Facultad de Medicina y la Escuela Normal de Maestros.

Para la presentación de la primera de éstas se unió en brillante cooperación la novel Orquesta Sinfónica Gaditana, dándonos un programa muy interesante.

Dirige la "Tuna" de la Facultad el joven violinista Eduardo Bastardi, cuyo temperamento de artista ha sabido disciplinar a sus compañeros, consiguiendo que la presentación del conjunto sea de una perfección impropia de la mayoría de los elementos que la integran, que algunos casi no conocen los elementos más indispensables de la música.

La "Tuna" de la Facultad fué muy aplaudida, así como también y muy merecidamente la Orquesta Sinfónica Gaditana.

Días después hizo su presentación la constituida por los alumnos de la Escuela Normal de Maestros, conjunto estudiantil digno también de los mayores elogios y que igualmente fué aplaudida por un numerosísimo público que llenaba el Teatro.

Ambas estudiantinas han llevado a cabo una serie de conciertos por distintos pueblos de la provincia y del Norte de Africa.

Carmen de Rivas.

Con un doble resultado artístico y económico brillante, ha tenido lugar



El ilustre hispanista Mr. Willem van Warmelo, director de la Orquesta de Música de Cámara de Amsterdam, que viene laborando incansablemente por la difusión de la música española, antigua y moderna, en conferencias, recitales y conciertos.

en nuestro primer coliseo un homenaje que los alumnos de esta profesora de canto, popularísima entre la afición gaditana, la dedicaban.

Para este merecido homenaje se sumaron diversas entidades artísticas; la Banda Municipal, que tuvo a su cargo un selecto programa en el que entre otras obras figuraba "Carnaval Gaditano", última producción del maestro Escobar, obra de una instrumentación brillante y que fué calurosamente aplaudida.

Otro artista gaditano, el joven compositor Enrique del Toro, escribió expresamente para este acto un bonito pasodoble titulado "Verbenera", que fué cantado por bellas alumnas de la homenajeadada y dirigido por el autor, y ante los insistentes aplausos del auditorio hubo de ser repetido.

Otros números más completaron el extenso programa de esta fiesta, dedicada a la prestigiosa profesora local Carmen de Rivas por su constante labor en la enseñanza del canto y por los innumerables triunfos que durante toda su larga carrera artística ha conseguido.

Todos estos números estuvieron a cargo de distinguidos alumnos de la citada clase y siendo de notar entre ellos la interpretación de la zarzuela "Niña Pancha" y varias canciones, coros y romanzas.

La homenajeadada es en la actualidad profesora de dicha asignatura en nuestro Conservatorio de Música, cargo que ostenta con indiscutible merecimiento y muy a satisfacción de las necesidades artísticas del centro.—Corresponsal.

EXTRANJERO

PARIS

La insigne clavecinista Wanda Landowska ha dedicado en la sala Pleyel de París un festival a Juan Sebastián Bach, acto que tiene para nosotros un interés muy grande por la nota hispanista con que lo subrayó.

Desde largo tiempo Wanda Landowska está conceptuada como artista única, por su conocimiento excepcional de la música de clave y por la vida con que renacen, merced a sus interpretaciones exquisitas, viejas obras que parecían dormidas para siempre. Sus estudios musicológicos gozan de un renombre universal. Ex-

plicase, pues, la expectación que despertó en París ese festival Bach.

Lo que singularizó esta fiesta de arte fué el concurso prestado a la misma por los discípulos que Wanda tiene en su escuela de Saint-Lau-La-Forcet, y por la orquesta de cámara de la Sociedad Filarmónica de París.

En el programa, variado dentro de la uniformidad, la afamada artista interpretó al clave la fantasía cromática y fuga y una partita de Bach. Además el programa incluyó un concierto para dos claves, un concierto para dos claves y orquesta, y un concierto para tres claves y orquesta.

En uno de esos conciertos tomó

parte la joven artista valenciana Amparo Garrigues, clavecinista, de quien Wanda Landowska hace los mayores elogios, por poseer una sensibilidad exquisita y un dominio técnico del instrumento que bien pronto la situarán en primer término, si no lo está ya, entre los alumnos de aquella maestra.

André Coeuroy, al comentar esta solemnidad artística, dice en uno de sus párrafos: "Rogerio Gerlin y Amparo Garrigues, dos de los discípulos mejor dotados, penetraron, por haberlo vivido, en el sortilegio de este asombroso ejemplo. (Se refiere al ejemplo que difunde Wanda Landowska). Ambos han hecho la prueba viva de que la escuela de Saint-Leu posee algo mejor que una doctrina; y ese algo es un alma. Ambos han investigado con su maestra las leyes del estilo antiguo; y no han laborado como ratas sabihondas que rascan los tratados especiales a la sombra de una antigua espineta, sino como artistas nuevos que vuelven a crear, mediante una interpretación rigurosamente inspeccionada, la vida de las músicas de pasados tiempos".

Tal acontecimiento, por lo que favorece al arte musical y por lo que halaga a nuestra patria, no puede ni debe pasar inadvertido. Por ello lo consignamos gustosamente en estas líneas.

E. S.

MILAN

La inauguración de la temporada de la Scala se verificó, como saben ya los lectores de RITMO, en la noche de San Esteban, el 26 de diciembre de 1931, con la representación de *Norma*, homenaje a Bellini y exacta conmemoración del centenario del estreno de la ópera (26 de diciembre de 1831). La noche del estreno de *Norma* experimentó Bellini una de las mayores amarguras de su vida. La ópera parecía fracasada. "A la pobre *Norma* —decía el compositor— le hizo sufrir el público la misma suerte de la druidesa". Por fortuna el juicio del estreno se rectificó en noches sucesivas, por ser las ejecuciones de la ópera mucho más perfectas. Y la representación del centenario, dirigida por el maestro Panizza, fué verdaderamente brillante. Blanca Scacciati, en la protagonista; Eva Stinami, en Adalgisa; el tenor Pertile (Pollion) y el bajo Nazareno De Angelis (Oroveso), estuvieron admirables. Los coros, seguros y disciplinados. Muy bien la orquesta en la sinfonía. Hubo muchas llamadas a escena en el curso

de la obra y seis llamadas a su terminación. El teatro presentaba aspecto brillantísimo.

Después de *Norma* se han puesto en escena diversas óperas del repertorio, entre ellas *Figli di Re*, la deliciosa fantasía de Humperdink; *Fedora* de Giordano, *Tristán e Iseo* de Wágner, dirigida admirablemente por el maestro Víctor de Sabata, y la "novela en tres cuadros" de Giordano titulada *Il Re*. En la noche que se repuso esta obra, se estrenó la primera novedad de esta temporada: el *ballet Belkis*, de Respighi.

El argumento de *Belkis*, debido a Claudio Guastalla, es el siguiente: en el primer cuadro, que pasa en una tienda de un campamento de nómadas, en el desierto, un narrador evoca la vieja leyenda de Salomón y la Reina de Saba. Inmediatamente cambia el decorado y aparece en el segundo cuadro el palacio de Salomón. Es de noche. Salomón está meditabundo, cuando, de pronto, el rumor del viento le trae el eco de los suspiros de la Reina de Saba. Inmediatamente Salomón envía a un mensajero con una carta para Belkis. En el cuadro tercero aparecen los jardines suntuosos de la Reina de Saba. En ellos recibe al mensajero de Salomón, que le entrega el pliego del rey. Inmediatamente Belkis, en contra del parecer de sus consejeros, se pone en camino para encontrar a Salomón. En el cuadro cuarto vuelve a aparecer la tienda de los nómadas, en la que el narrador sigue contando la leyenda. El cuadro quinto representa el desierto. La caravana de la Reina de Saba está envuelta por una inmensa nube. Al conjuro de Salomón, la nube se disipa y se encuentran los dos soberanos. El cuadro sexto —otra vez la tienda de los nómadas— sirve para que el narrador termine de referir la historia de Salomón y de la Reina. Finalmente, en el cuadro séptimo y último, aparece el pabellón real en los jardines de Jerusalén. El Rey de los Reyes baila, como David, delante del Arca Santa. Belkis, seducida por la danza, cae en brazos de Salomón y el *ballet* termina con una danza general de los guerreros y del pueblo entre clamores de entusiasmo. La acogida dispensada por el público de la Scala a la bella obra de Respighi no pudo ser más cordial y calurosa. La presentación fué dirigida por el maestro Ghione. Los principales intérpretes fueron la princesa Leila Bederkhan (Belkis) que, como se sabe, es de origen georgiano y nacida en Egipto; David Lichtenstein,

Attilia Radice y Vincenzo Celli. La coreografía es de Massine, el decorado y los trajes de Benois y los coros fueron ensayados por Vittore Veneziani.

GIOVANNI FOSSA.

AMSTERDAM

La actividad del músico hispanista Mr. Willem van Warmelo se despliega incesantemente en diversos actos (conciertos y conferencias), tanto en Amsterdam como en otras poblaciones de Holanda.

De todos esos actos es tal vez el más importante el concierto de intercambio musical entre España y Holanda, organizado por la comisión de programas de que forma parte Mr. Warmelo y celebrado el 27 de enero último con asistencia de la representación diplomática y consular de nuestro país, que lo patrocinaron en unión de la Sociedad Española e Hispano-americana de Amsterdam.

El programa, elaborado de acuerdo con la Comisión de programas de intercambio hispano-holandés, constituida en Madrid por iniciativa de José Subirá, comprendida la sonatina para trío "Homenaje a Scarlatti" de Julián Bautista; "Tres canciones del Marqués de Santillana" de Salvador Bacarisse; el trío para piano, violín y violonchelo de Joaquín Turina; "Dos sonatas de El Escorial" de Rodolfo Halffter; "Pasodoble" y "Canciones playeras" de Oscar Esplá, y el "concerto per clavicembalo" de Falla.

En la interpretación tomaron parte la soprano Srta. de Sluys, el pianista Warmelo y otros artistas.

Las obras más aplaudidas fueron el concierto de Falla y las canciones playeras de Esplá. Las sonatas de El Escorial también fueron muy gustadas por el auditorio, así como las demás obras incluidas en el programa. La Prensa holandesa se ha hecho eco de esta fiesta musical, con la que nuestra música española contemporánea ha tenido un justo enaltecimiento.

El maestro van Warmelo, al frente de su orquesta de Cámara y en diversas conferencias, ha dado muestras valiosísimas de nuestro arte folklórico y pretérito, utilizando en algunos casos placas gramofónicas, como sucedió en sus conferencias del pasado diciembre en el Colegio Musical de Amsterdam y en la ciudad de Laren. Pocos días antes, en la ciudad de Hilversum, al frente de su orquesta de música de cámara, y unas semanas más tarde en la Sociedad Holan-

desa-Española de La Haya, incluyó diversas composiciones hispánicas, entre ellas varias tonadillas de Antonio Guerrero y Fernando Ferandiero, que obtuvieron tanto éxito como antes lo habían obtenido en Amsterdam, Harlem y Escheden.

Señalaremos asimismo la reciente colaboración de Mr. van Warmelo en los concursos españoles, donde dió una conferencia sobre la influencia judaica en la música de nuestro país y en diversas revistas musicales, donde tiene fervorosas palabras de afecto para nuestros músicos actuales y preteritos.

J. A. R.

Vino de honor a Telmo Vela

En el Hotel Nacional se ha celebrado el homenaje que los compositores, directores de orquesta y

profesores de Música dedicaron a Telmo Vela, el prestigioso violinista, por su fructuosa labor de propaganda de la música española en diversos países de la América del Sur, y recíprocamente por el interés manifestado por ese artista hacia los músicos de aquellas naciones, tan poco conocidos en España.

Asistieron al acto un centenar de significadas personalidades de la profesión musical y del arte en sus demás manifestaciones, trascurriendo el acto con gran cordialidad, ofreciéndolo en breves y sentidas palabras el maestro Esplá, que hizo extensivo el homenaje al pianista D. Francisco Fúster, que ha acompañado últimamente a Vela en su última excursión. Dió las gracias este profesor leyendo una cuartilla, donde hace constar los sentimientos de fraternidad artística que animan a los músicos suramericanos,

y su deseo de practicar un intercambio eficaz con los españoles.

Asistieron, entre otras muchas personas, el ministro de Colombia en España e hija, que se sentó en la presidencia con los agasajados y con Oscar Esplá, Arbós, Turina, Saco del Valle, Villa y Lassalle, señoras de Vela e hija, Maortua, y en otras mesas, los Sres. Del Campo, Bacarisse, Forns, Pittaluga, Salazar, Ruiz Casaux, Fernández Pacheco, Rogelio Villar, Barent Boss, Ontumuro, Estévez, Ortega, Machín, Vera, Reduello, Vega de la Iglesia, Magariños y muchos más cuyos nombres no recordamos.

Entre las adhesiones figuraron las de los Sres. Benavente, Falla, Pérez Casas, Hálffter, Francés, Guridi, Pahissa, Lamote de Grignon, Manén, Quiroga, Cubiles, Alvarez Quintero, Cayo Vela, Alonso, Acevedo y muchos más.

Asociación de Directores de Bandas civiles

El Cuerpo de Directores de Bandas

Un día aprovechado.

“Te espero a las once, Conservatorio.—Román”.

Son las diez de la mañana de hoy 30 de enero cuando recibo este telefonema del amigo Román García Sanz.

Si, como todo lo hace esperar, llega a conseguirse la constitución del Cuerpo de Directores de Banda, bien pueden éstos agradecer al Director de la Banda provincial de Guadalajara el interés, los desvelos, el entusiasmo enorme que ha puesto en la consecución de la idea.

Román, como le llamo familiarmente, me habló hace mucho tiempo de esta idea y ni un momento ha dejado de pensar en ella, trabajando lo indecible hasta conseguir reunir a un puñado de hombres simpatizantes con tan justa aspiración. Yo, que conozco a fondo cuanto ha hecho para llegar a tal fin, puedo decir que no le ha guiado más interés que la satisfacción de reivindicar a una clase hasta el día postergada. Bien merece un aplauso y que se le glorifique en el santoral de los hombres buenos que se sacrifican por sus semejantes.

Hay que hacer con él... Pero, no; quede para el día quizás no lejano, en que celebremos el triunfo definitivo, lo que iba a proponer. Mi pro-

pósito hoy es tan sólo justificar el título de estas líneas.

A las once de la mañana, como dijo, me esperaba en el Conservatorio el Sr. García Sanz en unión de los compañeros Caballero y Romo. Se iba a entregar al Ilmo. Sr. Director del Conservatorio el escrito que se ha elevado por nuestros Presidente, el insigne maestro Villa, y Secretario a todos los Centros similares pidiendo apoyo a la idea que ha unido a los directores de banda.

Con exquisita amabilidad se prestaron para servirnos de introductores los catedráticos de aquel centro Sres. Pérez Casas, Villar, La Parra y Bretón. El Ilmo. Sr. don Antonio Fernández Bordas, el hombre bueno, insigne músico, honra y gloria de nuestro arte, con esa sencillez y dulzura tan característica en él, acogió el documento, que previamente leyó nuestro Secretario, con un marcado entusiasmo y se puso a nuestra disposición decididamente, diciendo: “Creo que el Claustro aprobará por aclamación cuanto ustedes piden, y no son ustedes quienes deben estar agradecidos a nosotros, sino nosotros a ustedes, ya que en varias ocasiones este Claustro ha elevado a la superioridad peticiones análogas a ésta con resultado negativo, de suer-

te que este simpático movimiento viene a dar fuerza a nuestras antiguas razones”. Y ya que hablamos de don Antonio Fernández Bordas, quiero aprovechar esta oportunidad para, particularmente, rendirle un homenaje de afecto y consideración. Y, además, de agradecimiento a la favorable acogida de que nos hizo objeto.

Al salir del Conservatorio nos dirigimos al Ministerio de Gobernación, donde ya nos esperaba el ilustre diputado Sr. Serrano Batanero, que, como es sabido, es quien se ha encargado de dar estado parlamentario a nuestro asunto y también de un modo desinteresado, sin más miras que la de restablecer la justicia y razón que nos asiste. En su día habrá que mostrar nuestra gratitud al Sr. Serrano Batanero. Nuestra visita al Ministerio no tenía otro objeto que saludar al Sr. Ministro y recordarle nuestro asunto, ya que las conclusiones de la Asamblea habían sido presentadas hacía bastantes días al Sr. Presidente del Consejo.

No tuvimos la suerte de ver al señor Casares por encontrarse enfermo y tampoco pudimos saludar al Sr. Subsecretario por estar fuera de Madrid; pero hablamos con el Secretario de éste último señor, quien nos dijo que nuestro asunto se estudiaba con cariño y verdadero interés.

Después de esto y de visitar al je-

fe del Negociado que ha de informar respecto a nuestro reglamento, hicimos un pequeño descanso para almorzar.

A las tres de la tarde nos reuníamos de nuevo en el café Colonial el amigo Román, el Tesorero de la Asociación, nuestro gerente Sr. Rodríguez del Río y el que esto escribe. Allí se ventilaron cuestiones de índole interior y una vez de acuerdo en el despacho de tales cuestiones, salimos decididos a buscar un lugar adecuado para nuestro domicilio social, lugar que encontramos en la Avenida de Pi y Margall, 18 (segundo trozo de la Gran Vía), por el módico precio de 70 ptas. mensuales. ¡Ya hay domicilio social! Por algo se empieza.

Y otra vez a trabajar el asunto. Dirigimos nuestros pasos en busca de D. Conrado del Campo. Nueva exposición de nuestras pretensiones y nueva petición de apoyo. D. Conrado —¿para qué voy a decir ilustre, etcétera, si con sólo nombrarlo está dicho todo?— es un amante de esta clase de uniones. Preside la Asociación "Pro-colegiación" de los profesionales de la Música. Su apoyo a nuestra idea nos lo concedió a las primeras palabras. En el Conservatorio, en la Junta Nacional de Música, en la Academia de Bellas Artes..., en donde sea, *allí estará él* para romper una lanza en nuestro favor.

Encantados con la entrevista, salimos para realizar otra de las más interesantes: la del Presidente de la Junta Nacional de Música, que nos había citado previamente.

Otras dos glorias de nuestro arte fueron *atracados* por nosotros: los maestros Esplá y Bacarisse.

El maestro Oscar Esplá escuchó nuestras pretensiones —aunque ya las conocía por haber asistido a alguna de las reuniones de la Asamblea, cuya sesión primera presidió con carácter oficial—: "Sabemos que esta Junta ha de ser consultada en último término por el Gobierno y pedimos su valiosísimo apoyo", le dijimos. Y tampoco encontramos inconveniente. Por boca del Sr. Presidente de la Junta Nacional de Música, a quien desde aquí damos las gracias por su deferencia hacia nosotros, hemos oído que el informe será justo y en consonancia con las aspiraciones de la Asociación. "No creo que haya inconvenientes por parte de ningún miembro de la Junta", fueron sus últimas palabras, corroboradas por el maestro Bacarisse.

Y... ¿aún más? No; este fué el broche —¡y de oro!, nunca mejor

Unión Eléctrica Madrileña

Servicio de obligaciones 6 por 100.

Emisiones años 1923 y 1926.

A partir del día 1.º de marzo próximo, se pagarán contra cupón n.º 18 de las obligaciones 6 % emitidas en 1923 y contra cupón n.º 13 de las obligaciones 6 % emitidas en 1926, los intereses vencimiento 1.º de marzo de las que tiene esta Sociedad en circulación, a razón de pesetas 15, libre de todo impuesto.

Este servicio se efectuará en Madrid, Oficinas de la Sociedad, Avenida del Conde de Peñalver, 25; y Banco Urquijo; en Bilbao, Banco Urquijo Vascongado; en Barcelona, Banco Urquijo Catalán; en San Sebastián, Banco Urquijo de Guipúzcoa; en Gijón, Banco Minero Industrial de Asturias; en Granada, Banco Urquijo (Agencia de Granada), y en Sevilla, Banco Urquijo (Agencia de Sevilla).

Madrid, 10 de febrero de 1932.—VALENTÍN RUIZ SENÉN, Consejero y Director Gerente.

puede decirse esta vulgar locución— que cerró la serie de visitas que el tal día se hicieron en nombre de la Asociación de Directores de Banda.

¡Animo, amigos! El asunto va bien. Quizá no se haga esperar mucho el día de nuestras reivindicaciones definitivas. Por lo menos todo parece indicarlo así.

Eran las ocho de la noche cuando salíamos del domicilio de la Junta Nacional de Música.

—No puedo más —me decía nuestro Secretario. Me he levantado a las seis de la mañana, son las ocho de la noche y no he descansado un momento.

Entramos en un café, y mientras tomábamos unas cervezas decía el amigo Román:

—Hemos hecho hoy más que en tres meses...

Y pensaba yo:

—¡Sí que ha sido un día aprovechado!...

VICTORINO ECHEVERRÍA.

* * *

SE OFRECE

"Joven Director y compositor se trasladaría a plaza donde existiera afición y entusiasmo musical para trabajar decididamente. Conoce a la perfección todos los instrumentos de la banda, y posee bastantes conocimientos de piano."

Mundo musical

* La excelsa artista Berta Singerman se encuentra actualmente en Río de Janeiro, actuando con extraordinario éxito. Se cree que a primeros de febrero embarcará para España, donde piensa celebrar una serie de recitales poéticos.

* Con motivo de cumplirse el primer centenario del natalicio del maestro Salvador Giner, la Sociedad coral El Micalet, de Valencia, organizó un homenaje consistente en una manifestación cívica.

A las diez y media de la mañana partió de su casa social, formando en ella el presidente de la mencionada Sociedad, algunos concejales y el cronista de la ciudad. La comitiva se trasladó a la antigua calle de Liria, que hoy ostenta el nombre del músico valenciano, colocándose coronas en las placas rotuladoras de la casa donde nació. El presidente de El Micalet pronunció un discurso agradeciendo a todos la asistencia al acto.

El alcalde, Sr. Alfaro, que se expresó en valenciano, entonó un canto en honor del ilustre músico valenciano.

Convocatoria para pensiones en el extranjero

La Junta para Ampliación de Estudios ha publicado la convocatoria para 1932 del concurso para la concesión de pensiones. Según los términos del mismo pueden aspirar a las pensiones: El personal docente de los establecimientos de enseñanza dependientes del ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes; el personal no docente de establecimientos y centros dependientes del mismo ministerio; los que hayan recibido en ellos grados o reválidas, y, en casos especiales, los alumnos que sigan en ellos sus estudios; profesores y alumnos de las escuelas de Comercio y de las oficiales de Bellas Artes, mientras su propuesta siga encomendada a la Junta.

Además de las condiciones generales y especiales para solicitar y conceder las pensiones, se publican los anuncios de otros servicios de la Junta: Patronato de estudiantes, personas equiparadas a los pensionados, cargos para españoles en el extranjero.

La Secretaría de la Junta facilitará los informes y aclaraciones que se le pidan y que no aparezcan en la convocatoria.

Las solicitudes y correspondencia serán dirigidas al presidente de la Junta para Ampliación de Estudios, Duque de Medinaceli, 4, Madrid.

El plazo de presentación de instancias termina el 28 del actual.

Obras de Literatura, Historia y Estética Musical

Las obras anunciadas en estas páginas pueden adquirirse en la administración de RITMO.

SALAZAR (Adolfo)	«Música y músicos de hoy».....	6,00 ptas.
»	» «Sinfonía y ballet».....	6,00 »
»	» «La música contemporánea en España».....	10,50 »
LALO (Charles)	«Estética musical».....	10,00 »
CHAVARRI (Eduardo S.)	«Música popular española» (Colección Labor).....	4,00 »
SUBIRA (José)	«La Tonadilla escénica». (Publicación de la Academia Española). Tomo I, origen e historia.....	15,00 »
»	» Tomo II, Morfología literaria y morfología musical.....	15,00 »
»	» Tomo III, Libretos y transcripciones.....	20,00 »
»	» «La música, sus evoluciones y estado actual».....	4,00 »
»	» «El músico poeta Clavé».....	1,50 »
»	» «Enrique Granados».....	1,50 »
»	» «Músicos románticos».....	4,50 »
»	» «Los grandes músicos» Bach, Beethoven y Wagner.....	4,50 »
FERNANDEZ NUÑEZ (Manuel)	«Folk-lore leonés».....	10,00 »
»	» «Las canciones populares y la tonalidad medieval».....	5,00 »
RIBERA (Julián)	«La música andaluza medieval». Tres volúmenes, cada volumen.....	5,00 »
VILLAR (Rogelio)	«La armonía en la música contemporánea».....	2,50 »
»	» «Músicos españoles». I volumen.....	2,50 »
»	» » II ».....	6,00 »
»	» «Soliloquios de un músico español».....	5,00 »
De música		
»	» «Cuestiones palpitantes».....	2,50 »
»	» «Orientaciones musicales». Crítica y estética.....	5,00 »
»	» «Ensayos de estética musical».....	2,50 »
»	» «Teóricos y músicos».....	2,50 »
MARTÍ (José Salvador)	«La nueva enseñanza de la música».....	1,00 »
DOMINGUEZ BERRUETA (Juan)	«Teoría física de la música».....	5,00 »
FORNS (J.)	«Estética aplicada a la música».....	13,00 »
»	» «Historia de la música». Tomo I.....	11,00 »
SOCIEDAD DIDACTICO-MUSICAL.	«Tratado de armonía». Primero y segundos curso, cada curso.....	12,50 »
RIEMANN (H.)	«Elementos de estética musical».....	5,00 »
BOFARULL (Salvador)	«Anuario musical de España».....	17,50 »
RIBERA (J.)	«La música en las Cantigas». (Publicación de la Academia Española).....	100,00 »

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

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

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

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

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

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

Algunas publicaciones musicales de la Abadía de Montserrat:

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

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

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



PIANOS

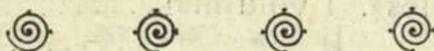
DE LAS AFAMADAS MARCAS

**C. BECHSTEIN, RONISCH
ZEITTER WINKELMANN**

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

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

CASA HAZEN



Fuencarral, 55

TELÉFONO 10867

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

PÍDANSE CATÁLOGOS