

RITMO

Año V

DIRECTOR: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 69



ARNOLD SCHÖNBERG

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: DOS PESETA

ACADEMIAS

A. RIBERA
GOYA, 115.- MADRID
Técnica moderna del piano. Clases de armonía, etc., por correspondencia
PIDANSE PROSPECTOS

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

Cecilio Gerner. Profesor de violín.
Oficinas RITMO

ACCESORIOS

«Casa Pieltain». Corredera Baja, 12, pral.-Madrid.
Unión Musical Española. Carrera de San Jerónimo, 30.-Madrid.

AGRUPACIONES

GALIMIR QUARTET
Oficinas RITMO

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

CASA PIELTAIN

Teléfono 94033

CORREDERA BAJA, 12, PRAL.-MADRID

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

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. Doctor Cortezo, 12.-Madrid.
Sánchez Morell Albacete.

CONCIERTOS (Administración de)

CONCIERTOS RITMO

JUAN BRAVO, 77
MADRID

DISCOS

Columbia Graphone y C.^a-San Sebastián.

DIRECTOR DE BANDA muy competente por haber ejercido más de doce años, se ofrece. Dirección: R. Carretero, Réch, 50, 1.º Barcelona.

EDITORES

Unión Musical.

ESCUELAS DE MUSICA

INSTITUTO MUSICAL RITMO
En período de organización.

GUITARRERIAS

JOSE RAMIREZ
Constructor de Guitarras para Concertistas. Concepción Jerónima, 2.-Madrid.

LURHIERS

CASA GORGE
Felipe V, 6.-Madrid.
LUTHIERIA ARTISTICA.
Reparaciones 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 Jerónimo, 30. Madrid.
U. M. Española. Wad Rás, 7.-Santander.

PIANOS (Almacenes de)

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

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

AEOLIAN COMPANY
Avenida del Conde Peñalver, 24.-Madrid.
Pianos-Pianolas-Discos.

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

RADIO

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

SALAS DE CONCIERTO

Sala Mozart.-Barcelona.

SOCIEDADES CORALES

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

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

REDACCIÓN: TRAVESIA CONDE DUQUE, 5, 2.º

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

ADMINISTRACIÓN: JUAN BRAVO, 77

ESPAÑA	}	Semestre. 6,00	}	EXTRANJERO	}	Semestre 8 ptas.
		Año..... 12,00				Año..... 15

EDITORIAL

¿Está Wagner en baja?

Si "el mentir de las estrellas —es un famoso mentir— puesto que nadie ha de ir —a preguntárselo a ellas", como dice la sabida copla, el fantasear de ciertos wagneróforos no goza de tan manifiesta impunidad. Así, pues, cuando afirman solemnemente que es ridículo hablar de Wagner, o cuando declaran que Wagner se halla en franca decadencia, demuestran una ignorancia cumplida; pues no cabe atribuirles una mala fe que, según como se mirasen las cosas, supondría una gran tontería por su propia parte, o el convencimiento de que la mamez reina e impera entre sus fidelísimos lectores.

Claro que el valor de las estadísticas, como el de las informaciones que tienen una base cronológica, no cuenta para nada entre quienes creen que la intuición genial del supermúsico está por encima del saber adquirido mediante el estudio meditado, sereno y reflexivo, que es, en definitiva, lo único estimable cuando se trata de ciencia o de historia. Pero los hechos invalidan aquella deleznable opinión, y en último caso, nada favorecen a todo aquel que formula ciertas conclusiones aventuradísimas y manifiesta desdén sumo para quienes no se avienen a compartirlas o se aprestan a rechazarlas.

Ante muchos filarmónicos enterados de lo que pasa por el mundo musical —que no es precisamente este pequeño mundillo madrileño—, cayó como una falta absoluta de seriedad la especie propalada de que, por estar en baja Wagner, sus obras, salvo "Lohengrin" y "Tristán", se desterraron o poco menos de las escenas líricas. Igual efecto produjo la declaración de que constituye insensatez, vulgaridad o rezagamiento —cuando

no las tres cosas reunidas— recordar las teorías o la obra de Wagner. Otros países más ilustrados que el nuestro dan pruebas patentes de lo contrario, precisamente de lo contrario, como cantan las pruebas que se hallan al alcance de quienes sepan leer los idiomas francés y alemán. Porque ciertas cosas no se dicen con detalle en idioma castellano. O se silencian en absoluto, pues no interesan lo bastante para que se las vierta a este idioma ibérico de tan gloriosa tradición.

SUMARIO:

Editorial.—El Códice de música colonial y la crítica española, Carlos Vega.—Los programas de concierto.—Nuestra portada: Schönberg.—Información musical.—Francisco Viñas ha fallecido.—Asociación de Directores de Bandas civiles.—Mundo musical.—Revista de revistas.—Edición musical.—Bibliografía.

La Gran Ópera de París ha representado completas, en cuatro sesiones sucesivas, las cuatro jornadas que componen la tetralogía wagneriana "El anillo del Nibelungo". Comentando este acontecimiento Henry Mulherbe en "Le Temps", ha escrito: "Esperemos que el formidable poema no se represente así tan sólo para conmemorar el cincuentenario de la muerte de Wagner, sino igualmente en la ejecuciones futuras. En verdad, era poco digno de la Academia Nacional de Música no anunciar el "Anillo" sino por jornadas sueltas". Esto sucede en Francia. En Francia que no es Alemania. Y en Francia no sólo se piensa que "El oro del Rhin", "La Walkyria", "Sigfri-

do" y "El ocaso de los Dioses" están pasados, o son insoportables, sino que además se declara la necesidad de que los represente seguidos el más alto organismo escénico sortenido por el Estado francés.

Si esto se refiere a lo que podríamos llamar música práctica, más expresivo resulta lo que sucede con lo que podríamos denominar música teórica. ¿Es un dislate ocuparse de Wagner y de su obra a estas alturas? Mientras lo proclaman así algunos por Madrid, no piensan de igual modo los centros docentes superiores de países más adelantados que el nuestro en esas disciplinas.

Echese una ojeada, en efecto, sobre la revista "Zeitschrift für Musikwissenschaft" (Boletín de Musicología), que es el órgano de la Sociedad Alemana de Musicología. Consúltense sus índices o sumarios. Se verá ahí que, desde años atrás, esta revista publica en los meses de abril y de octubre la lista de temas musicales tratados en los centros docentes superiores de países de lenguas germánicas (universidades, seminarios de musicología adscritos a la misma, etc.) Porque allí la enseñanza se divide en dos períodos semestrales; el de invierno y el de verano, en vez de seguir el sistema latino, con sus cursos de nueve meses.

Pues bien, en la lista referente al semestre de invierno de 1932 —que ha concluido esta primavera—, aparecen cursos o conferencias en las siguientes poblaciones: Amsterdam, Berlín (en la Universidad a cargo de Hans Joachim Moser y en la Escuela Superior de Música del Estado a cargo de Georg Schünemann), en Berna, en Freiburg, en Graz, en Leipzig (donde se trataron dos aspectos: el "Anillo del Nibelungo" y "la visión del mundo de Wagner ante el pasado y ante los actuales tiempos"), en Munich, en Viena (el drama musical wagneriano a la luz

de la psicología, la estética y la ética) y en Würzburg. Y en la lista referente al semestre de verano de 1933 —que concluirá el próximo otoño— anuncia cursos o conferencias sobre Wagner en Aquisgrán, Dresde, Erlangen, Halle, Leipzig y Munich.

¿Qué dirían por esos países, en esos altos centros docentes, si leyera-

ran lo que en Madrid se ha escrito contra Wagner y su memoria, contra la "podredumbre" de aquel artista, contra el "cerumen" de los que lo admiran? Por amor a España es de desear que tales opiniones no hayan transcendido fuera de nuestra nación, aunque las acogieron diarios que figuran entre los de mayor empaque en nuestra Península.

El Códice de música colonial y la crítica española

II

Inicié con el artículo anterior, publicado en el N.º 68 de esta prestigiosa revista, mi réplica a los que el señor Antonio Margelí suscribió también en «RITMO» números 59, 60 y 62, impugnando algunas de las conclusiones a que arribé en la transcripción del Códice Colonial que posee el Doctor Ricardo Rojas en Buenos Aires (1).

En ese artículo me limité principalmente a formular consideraciones de orden general sobre el criterio que, en mi opinión, debe adoptarse cuando se trata de ciertas notaciones antiguas, y expresé sintéticamente mi desacuerdo con el señor Margelí afirmando que hasta hoy, en general, *se ha confundido la notación con la música*.

Me referí, además, ya entrando en detalles, al hecho de que el señor Margelí cree que las Canciones números 15 y 16 del Códice presentan la tonalidad eclesiástica de la tónica *sol*, a pesar de que en el manuscrito están anotadas el bemol de *si* en la armadura, y el bemol de *mi* con el sostenido de *fa* junto a las notas; de lo que, para mí, resulta un *sol* menor idéntico al actual, aunque defectuosamente escrito, este es, sin la armadura moderna. Examinemos ahora otras objeciones del señor Margelí.

Afirma el citado musicólogo, fundándose en las teorías de Fr. Pablo Nassarre, que las canciones del Códice Colonial están sujetas a un transporte práctico (en la ejecución) a la cuarta inferior. No discuto la exactitud ni la trascendencia de las normas que ese religioso escribió medio siglo después que mi monje; pero rechazo en absoluto que en las canciones coloniales haya indicio alguno que indique tal transporte oral. (Esto sin tener en cuenta que la transposición, efectuada al leer,

no afecta la exactitud de las versiones ofrecidas por mí).

Pero a falta de indicaciones que denuncien ese transporte a la cuarta inferior, el señor Margelí aduce razones para realizarlo en todas las canciones que transcribe. Veamos esas razones, y admiremos su inconsistencia.

Uno de los detalles que induce al señor Margelí a proponer el transporte es que, haciéndolo, las «voces cantan dentro de su extensión respectiva», como dice al hablar de la Canción número 4. Esto es absolutamente falso. Las voces cantan dentro de su extensión respectiva tal como han sido transcritas por mí, esto es, como están en el Códice, sin transporte alguno. Yo dije en mi libro que «la extensión normal de las voces no parecía haberse tenido en cuenta muchas veces», aludiendo a que en la Canción número 13 el amanuense pide al tenor *do* (caso único) y a que en las canciones números 6 y 14 exige la inmediata superior a la extrema aguda del mismo registro, nota admitida, sin embargo, en contrapunto severo.

Y nada más. Excepto estas tres canciones, todas las demás están muy bien dentro de la extensión normal sin necesidad de hacer transporte alguno. Ahora, si es verdad que la canción número 13 sobrepasa el extremo agudo del tenor y recibiría el transporte a la cuarta inferior con ventaja, la canción número 11, a la inversa, sobrepasa el extremo grave del tenor (está en la tesitura propia del bajo) y el transporte resultará absurdo.

Estas simples consideraciones bastan para rechazar la transcripción que propone y realiza el señor Margelí. Pero si contra viento y marea se quisieran llevar las tesituras a la cuarta inferior, ocurriría simplemente que en varios casos, las canciones que ahora están den-

tro de la extensión normal, bajarían hasta sobrepasar la nota grave del límite. Quiere decir, que como yo las transcribí están bien en general, y como propone el señor Margelí estarían mal en mayor número de casos, por antimusicalidad.

Sin embargo, el señor Margelí dice que no son susceptibles de transporte todas las canciones sino aquellas que están en las claves «llamadas altas». ¿Y cuales son éstas? Al hacer el transporte de la canción número 4 el señor Margelí nos lo dice: «el tenor en *do en 3.ª* y el bajo en *do en 4.ª*». Pues bien; ahí tenemos la canción número 11 ya citada en *do en 4.ª* y es necesario, de acuerdo a la teoría margeliana, llevarla a la cuarta inferior. Nos encontramos simplemente con que esta canción, que está francamente en la tesitura del bajo, desciende hasta sobrepasar licenciosamente el límite grave de esta voz.

Ahora, si el señor Margelí se reserva el derecho de transportar una sí y otra no, aplicando su teoría de a pedacitos y eligiendo a su paladar, resultará que algunas canciones pueden bajar una cuarta sin perder ni ganar dentro de la tesitura de una voz, pero quedará en evidencia su falta de método y la azarosa arbitrariedad de sus proposiciones. Como casi todas las canciones antiguas y modernas oscilan, en general, alrededor de una octava de extensión y ordinariamente con tendencia al límite agudo, el señor Margelí tiene amplio campo para aplicar su teoría, no solo a ciertas canciones del Códice Colonial, sino también a gran parte de las de todas las épocas.

No son, pues, aplicables al Códice las teorías del P. Nassarre que trae a cuento el señor Margelí.

Pero este señor dice que hay una referencia que alude al transporte. Esta referencia no es la frase: «1.º tono por cruzado remisso», que aparece en el Cancionero español de Romances y que no existe en el Códice Colonial, no. «El detalle —escribe— que indica el transporte de la 4.ª baja, es que encima de la primera nota *do* que sigue a la clave de *do en 4.ª*, se lee la palabra *sol*». ¿Y qué es esa clave de *do en 4.ª* de la canción número 4? Veamos, que es muy ameno.

Dice el señor Margelí: «La figura número 17 no es nota, no es un *mi*, como transcribe el Sr. Vega, sino una clave de *do en 4.ª línea*».

Bien. Mire el lector con mucha atención, buena voluntad y mejor lupa, y diga si descubre que la figura

(1) La música de un Códice Colonial del siglo XVII. Ed. del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, 1931.

ra 17 es una clave de *do* en 4.^a:



Véase antes en el grabado, cómo escribe el amanuense la clave con su bemol. Nótese ahora, entre el *do* pequeño (fig. 16) y el silencio de corchea que le sigue, todo el espacio que tenía el copista para escribir cómodamente las dos líneas verticales que toman los cinco espacios, *mas el bemol* que requiere la tonalidad de *fa*; pues no lo hizo. No lo hizo porque el amanuense no quiso escribir la clave sin bemol que ha creado la fantasía del señor Margelí, sino una nota exactamente igual a las otras notas, con la «barba en punta» como las dos que le siguen y el mástil del largo promedio de todos los demás. Es, pues, una nota *mi*, como he visto con ojos claros, serenos....

Lo que hay es un error que yo no me atreví a modificar porque afectaba tan grande número de clarísimas notas: toda la frase final debe ir una tercera más baja, tal como aparece antes dos veces. La equivocación del copista se explica comprendiendo que la nota agregada no es la fig. 17 sino la blanca 16 que añadió después de haber terminado toda la frase final. Es fácil ver, por la distancia a que están colocadas las notas anteriores, que el *mi* (fig. 17) está en su lugar; pero que no es *mi*, sino *do*, tuvo intención de indicar el amanuense intercalando el *do*. Es una corrección inconclusa.

Desaparecida la clave de *do* en 4.^a que inventó el señor Margelí, y rechazado sin remedio el transporte a la cuarta baja, la palabra «sol» pierde la explicación que le proporcionaba el transporte. A ella se le puede aún oponer que, *en la escritura*, cualquier esclarecimiento debe aludir al nombre que tienen las notas en esa misma escritura y no al que resulta del transporte oral; así debió decir «do» y no «sol» la palabra destinada a salvar la errata. Hay que añadir que en la canción número 4 las dos veces están dentro de la extensión normal y que no le hace ninguna falta el transporte.

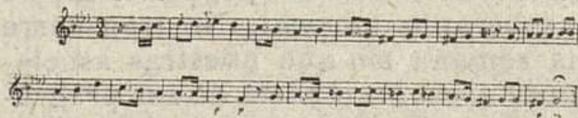
Como curiosidad y prueba de la variedad de interpretaciones posibles, transcribe aquí una frase de otro crítico español a quien le ha preocupado el mismo detalle, el señor Juan M. Fernández, C. M. J., que dice: «encima de los dos *mies* del último miembro del tenor pone bien claro el manuscrito *sol*; efec-

tivamente, mejor suena la 9.^a que la 7.^a mayor que forma con el bajo aunque éste bien pudiera equivocarse el *mi* por el *fa*; además, la nota final anterior del tenor parece solo *mi*, no *do-mi*».

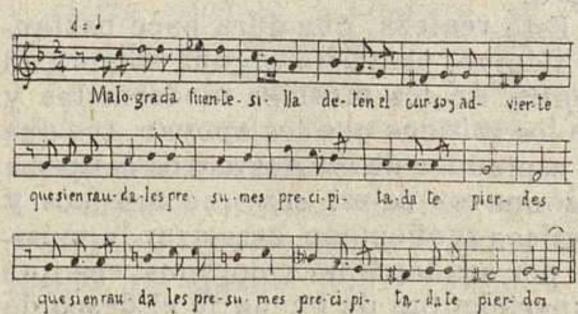
En fin, el señor Margelí elige *do*; el señor Fernández elige *mi*; yo las dos notas. Y una duda me asalta. Ya sabe el lector que el señor Margelí me perdonó a mí «en cierto modo»; ¿le alcanzarán al señor Fernández las indulgencias que distribuye el señor Margelí?

Algo dije en mi artículo anterior sobre la cuadratura que el señor Margelí llama «moderna» y desdeña por tal, sin perjuicio a adoptarla cuando le parece bien. Desciendo a los detalles de la canción número 15 en que el señor Margelí prefiere la división en 2/4 y no la 3/4 que yo propongo. En este caso, yo he publicado dos versiones: una en 2/4 y otra en 3/4, detalle que no confiesa el señor Margelí, creo que por involuntario olvido. A este señor le parece muy bien en 2/4 y así la publica a su vez. Oiga el señor Margelí.

En nuestra notación actual, se coloca inmediatamente después de la línea divisoria la nota que recibe periódicamente la más fuerte descarga de «peso» y expresión. La notación en 2/4 de una página que está en 3/4, por simples razones de matemática coincide con la ternaria en idéntica colocación de la nota «pesada» *una vez por medio*, de modo que, con oído indulgente se recibe la impresión de que está bien. Quedan, además, una vez por medio, las anacrusas internas en el tiempo inicial de cada compás, y recibe la descarga propia de este tiempo la nota del segundo tiempo. Esto es solfeo elemental. Ahora, en 3/4, como yo escribo la canción número 15, *todas* las notas «pesadas» o fuertes, caen iniciando el compás. Léase mi versión:



Examínese la versión con que el señor Margelí me enmienda la plana, por otra parte, exactísimamente igual a la publicada y desechada por mí en 2/4:



El señor Margelí, ¿no oye la descarga que recibe el segundo *la* (2.^a nota) ubicada por él en el tiempo débil? ¿No siente el acento del *do* (10.^a nota, 2.^a pauta) que está pidiendo colocación en el tiempo fuerte? Y por fin, ¿no advierte la gravedad de la nota *la* (10.^a, 3.^a pauta)? He visto muy bien en el original el signo de breve imperfecta y de acuerdo con él transcribí y publiqué la página 2/4 agregando que en esta versión «no ha habido necesidad de modificar ni un sólo valor». Pero advirtiendo el trastrueque de los acentos melódicos, añadí que «el clérigo ha concebido en *dos* la anotación de una melodía *ternaria*» y di, en tamaño reducido, una nueva versión en 3/4. Todas estas circunstancias calla el señor Margelí para rebatirme. Revise su réplica el señor Margelí, revise sin soberbia; si no se confiesa de acuerdo conmigo, no tengo más que añadir. Es una cuestión de oído. Y desdeñe los argumentos de la no correspondencia con el acento del texto... En un estudioso como el señor Margelí, que ha examinado tantos cancioneros, resulta ingenuo.

Con respecto a la canción número 3, el señor Margelí escribe jovialmente: «¡Doce notas modifica el señor Vega y añade dos silencios! ¡Ahí es nada! Y todo le está consentido, como él dice».

Yo quisiera disponer de tiempo y espacio para ilustrar al señor Margelí sobre este punto; pero sé que es inútil. En mi libro doy explicaciones que sobran para el lector que está en condiciones de comprender. La versión que el señor Margelí reproduce la tengo también yo en mis borradores; es eso, en efecto, lo que escribió el monje; pero con ese criterio, transcribir en notación moderna viene a ser algo así como pasar en limpio el manuscrito tal como está. Las fotocopias que yo doy en mi trabajo han de resultar al señor Margelí transcripciones ideales, en muchos casos. El sentido de la canción número 3, por más que lo oculte una escritura defectuosa, resulta claro para los americanos, que oímos de la mañana a la noche centenares de canciones del mismo tipo, las reconocemos inmediatamente por una sola frase cuando están bien escritas, aunque les falte la fórmula del acompañamiento y sabemos muy bien como se escriben. La notación de sus diseños rítmicos no es muy fácil para los que no están familiarizados con el género. El monje, que era un no-

tador inhábil, agrupó las notas en series binarias que cargan los acentos de la manera más arbitraria y antimusical, y esto fué al principio un obstáculo que resolví luego. Digo en mi opúsculo: «Traducidos los valores originales de acuerdo a nuestra tabla de equivalencias, (que es lo que ahora hace el señor

Margelí) la melodía consiente la división en compases a costa de muy pocas modificaciones, pero los acentos resultan enteramente trastrocados». Escribirla así me pareció conducta propia de una máquina fotográfica.

(Continuará)

CARLOS VEGA

Los programas de concierto

Es cuestión vieja la de los programas de concierto en relación con la asistencia del público a estas solemnidades musicales. Cuando en los programas aparecen ciertos nombres, el público acude en tropel. Cuando esos nombres faltan, el público se retrae. Todo el mundo ha hecho estas observaciones y en la Prensa se han reflejado miles de veces. Sin embargo, no pierden actualidad, porque afectan, tanto como a la cultura artística, a la parte económica y al resultado financiero de las empresas. Sobre este tema, el escritor francés M. Jacques Janin ha publicado recientemente en un importantísimo diario de la nación vecina el artículo que a continuación reproducimos:

«El menos asiduo de los melómanos que frecuentan nuestros conciertos sinfónicos no ignora que el fondo de los programas está siempre constituido por un número pequeño de obras, firmadas, a lo sumo, por una decena de autores. Entre estos «proveedores titulados» Beethoven y Wagner ocupan un lugar de privilegio. Vienen después Mozart y Bach, seguidos de Berlioz, Schuman, Schubert, y después Franck, Mendelssohn y Weber... En arte, sobre todo, lo absoluto no existe. Sin embargo, es curioso observar que esta lista de preferencia está, poco más o menos, conforme con una tabla de los valores musicales relativamente absoluta. De aquí se deducen varios axiomas de estética de una importancia fundamental, y entre ellos deben destacarse los siguientes:

1.º El tiempo es el clasificador soberano.

2.º El corazón humano, en su fondo, es constante en el tiempo y en el espacio, y reclama, siempre y en todas partes, los mismos alimentos. Por esta razón ningún genio puede ser clasificado como tal si no ha sufrido con éxito las pruebas de duración y extensión.

3.º Los alimentos del corazón tienen como propiedad esencial la elevación. El corazón, naturalmente, tiende a subir, y cada substancia necesita un alimento adecuado a su naturaleza. De la misma manera que el perro se alimenta de carne y el asno de hierba y el espíritu de inteligencia, el corazón se alimenta de elevación.

4.º La crítica de arte que descono-

ce o ignora los axiomas anteriormente mencionados, es una crítica de opinión, pero no de juicios. Por tanto, no merece el nombre de crítica.

Si los genios pueden clasificarse según una escala de valores casi fija, salvo las modificaciones naturales introducidas por la presencia de nuevos genios, no se deduce de esto que los mismos autores sean siempre los más oídos. Para buscar un ejemplo diremos que en la actualidad hay una demanda de obras de Bach superior a la de cualquier época anterior. Esto significa que el carácter de elevación de la música de Bach responde a una necesidad peculiar de la época presente. Bach representa lo impersonal, el equilibrio, la fe dominada, el orden intelectual, la fuerza sin desfallecimientos y sin contrastes, en una palabra, todo lo que falta en nuestra época egoísta, inquieta, sin cimientos y sin continuidad. Por el contrario, la música de Beethoven se busca porque está de acuerdo con el instinto individualista, poco dogmático y totalmente democrata que mina constantemente una gran parte del mundo moderno. Así nuestras afinidades solicitan, a la vez, lo semejante y lo contrario; lo semejante para fortificarse y lo contrario para completarse.

Más tarde, sin duda, Beethoven sufrirá un abandono momentáneo. Por eso no será ni más ni menos grande, y continuará ocupando el mismo lugar en la escala de los genios. Por el momento comparte con Wagner, aunque por razones diferentes, el privilegio de la soberanía musical. No transcurre una semana sin que nuestras asociaciones consagren parte de sus programas, y aun programas enteros, a la obra de los dos músicos. Cada vez que los ingresos disminuyen, se recurre a ellos para restablecer la situación. De-seamos de todo corazón al ministro de Hacienda un remedio de efecto tan seguro.

Esta realeza, que dura hace bastante tiempo, proyecta alguna sombra en contra de los músicos modernistas y de los críticos que los apoyan, sea que el esplendor de los dos astros eclipse a los nuevos soles, sea que músicos y críticos sueñen con arrastrar la música por senderos inexplorados, sea que experimentan de buena fe el deseo de cambiar de aires, en todos los sentidos

de la palabra. De aquí nace la acusación periódica contra Wagner de que aplica la música a mitos y símbolos que no son de su incumbencia, y contra Beethoven de que fabrica «lo sublime a bajo precio». Estas reacciones inhumanas y mezquinas son demasiado burdas para que en ellas se repare. Pero no conviene descuidar los argumentos especiosos que quieren justificarlas. He aquí uno típico: si el público *más ignorante* se entusiasma con las nueve sinfonías de Beethoven, es porque se le ha familiarizado metódicamente con estas obras por medio de ejecuciones repetidas de modo infatigable. Pero si los directores de orquesta han consentido en tocar con tanta frecuencia las nueve sinfonías es porque de ellas extraen satisfacciones considerables de índole personal.

Al invertir el orden de estas audaces proposiciones restableceremos la verdad: si los directores de orquesta obtienen satisfacciones personales de las nueve sinfonías es porque las frecuentes ejecuciones de las mismas les obligan a profundizar en su estructura. Si las ejecuciones frecuentes son necesarias es porque el público las exige. Si el público las exige es porque está familiarizado con las nueve sinfonías en mayor proporción que con cualquier otro repertorio y porque su placer aumenta a cada audición. Si está familiarizado con ellas es porque *esta música le satisface más que cualquier otra*.

Que no se acuse, por tanto, al público de mala voluntad. Durante los doce años que siguieron a la guerra, se le obligó a absorber una enorme cantidad de producciones nuevas, representativas de las estéticas más barrocas y más insanas. Aterrorizado por el temor de «atrasarse», aceptó todo con paciencia y, a veces, con signos externos de satisfacción. Así han nacido modas ficticias, y falsos genios han ocupado el estrado. ¿Qué queda hoy de todo eso? No queda casi nada. No podemos citar ni una obra, ni un autor de esa época cuya supervivencia, dentro de diez años, quepa asegurar.

Beethoven y Wagner, durante su vida, no han logrado, ni con mucho, las facilidades que las «fieras» de nuestros días han encontrado. Aquellos dos genios fueron discutidos, combatidos, negados con toda aspereza. En los programas sólo se les admitió poco a poco y en pequeñas dosis. Si existe una intoxicación wagneriana o beethoveniana, ningún sindicato de autores, ningún acuerdo de la crítica tiene la responsabilidad de la misma.

Obligados por nuestro oficio (no olvide el lector que quien escribió este sustancioso artículo, que tan brillante aplicación tiene a la limitada atmósfera musical de Madrid, es un crítico francés) a consumir más música que la que nuestro estómago reclama, somos los primeros en desear un *menú* más variado, con la condición, sin embargo, de que no nos sirvan huesos por carne y agua caliente por buen caldo.

Toda la cuestión es esa. Los que se obstinan en desplazarla carecen de lucidez o de buena fe. Ni Beethoven ni Wagner han tenido nunca la pretensión de que la música dejara de co-

rrer después de ellos. Pero para que las esclusas se abran es preciso que haya *músicos inspirados*. Los esperamos con impaciencia.»

Nuestra portada.

SCHÖNBERG

RÍTMO, en su deseo de dar a conocer a sus lectores las personalidades más destacadas del momento actual, honra hoy su primera página publicando el retrato del discutido compositor austriaco Arnold Schönberg, y un interesante estudio de nuestro querido colaborador José Subirá.

Si la vulgaridad consiste en una repetición rutinaria e inconsciente de procedimientos artísticos pertenecientes al público dominio, es Schönberg todo lo contrario de un músico vulgar; y si la distinción consiste en un ponderado y discretísimo cultivo de técnicas que no resalten ni por lo raras ni por lo corrientes, Schönberg es todo lo contrario de un músico distinguido. Ni lo inconsciente, ni lo rutinario, ni lo ponderado, ni lo discreto rezan con él. Supo plantearse ante su propio espíritu una misión artística, y esta misión le impuso el deber de alistarse entre los compositores progresivos. En Arte, toda manifestación progresiva se muestra bien de un modo evolucionista (ejemplo, Mozart), bien de un modo revolucionario (ejemplo, Wagner). Impelido Schönberg por audacias extremistas, en vez de emprender medidos avances, ha roto denodadamente con ciertos convencionalismos que hubieran podido atar su personalidad creadora. Por esto, uno de sus comentadores más esclarecidos, el musicólogo alemán Paul Bekker, ha podido decir así: "El arte de Arnold Schönberg es la única música de nuestros días verdaderamente problemática y desconocida en cuanto a su legitimidad. Las diferencias de apreciación que se pueden tener ante otros compositores como Strauss, Reger, Mahler, Pfitzner, Schreker y Busoni, se basan en la desigualdad con que se presentan las direcciones del gusto, en el modo de ver el arte, en el hábito y aun en el modo de pensar sobre cuestiones políticas... Con Schönberg nada de esto sucede: aquí la contienda no se establece en primer término sobre el efecto, sino sobre la aparición misma."

Es Arnold Schönberg un músico vienés como Schubert. Nació diez y nueve meses después del día en que acaeciera la muerte de Wagner, es decir, el 13 de septiembre de 1874. Estudió autodidácticamente la Pintura y la Música. Como pintor, se juzgó apto para presentar al público algunas obras. Pero no tardó en descubrir que su verdadero camino era el del músico, y por él se lanzó, si bien al principio con menguado éxito profesional y económico. La dirección de orquestas le suministró los recursos que le permitieron atender a sus necesidades. Tentado por la composición, produjo obras que le valieron la estimación de Ricardo Strauss, obteniendo en 1902, merced a él, el puesto de profesor de Armonía en un Conservatorio berlinés. Al siguiente año abandonó este cargo para trasladarse a Viena. Protegido por el director berlinés Oscar Fried y por el Cuarteto Rose, comenzó a abrirse camino el joven músico. Pero sus obras, en vez de obtener franca y unánime acogida, excitaban los ánimos, creando al punto dos bandos enemigos: los schönbergistas y los antischönbergistas.

No bastándole a Schönberg predicar con la práctica, quiso imponer sus teorías, y para ello aspiró a divulgarlas. Logró esto, por fin, en 1910, merced a la acogida que le proporcionara el Conservatorio de Viena. Llegado el otoño de 1911, se trasladó a Berlín. Habiendo escrito, entre tanto, un "Tratado de Armonía" (Harmonielehre) desde su punto de vista tan nuevo como original, lo vio impreso en la capital alemana poco después. En este Credo del schönbergismo se hace una singular declaración que revela cierta ingenuidad y cierta osadía: Schönberg no ha leído ninguna Historia de la Música.

En 1913 le otorgan el premio de Mahler por sus composiciones. Su reputación traspasa las fronteras; se le dedican estudios, críticos y biografías en las principales revistas musicales del mundo. No le consagra el vulgo, pero sí una legión, siempre

en aumento, de filarmónicos y de intelectualistas. Mientras unos le ensalzan, otros le censuran; mientras unos lo afirman, otros lo niegan. Y musicólogos tan ponderados como Riemann suscriben juicios como el siguiente: "No obstante su deseo de hacer producciones insólitas y la extravagancia que presenta la factura de sus últimas obras, no se le puede negar talento."

Schönberg ha desenvuelto su vida, principalmente, entre Berlín y Viena. Y ahora es profesor en esta última capital, agrupándose en torno suyo numerosos discípulos, ávidos de oír la palabra y de ver el ejemplo que suministra su Redentor.

Porque, para muchos, Arnold Schönberg es un Redentor de la Música; todo lo que antes de él existía pertenece a un Antiguo Testamento, donde se almacenan cosas heterogéneas, pertenecientes a diversos grados de la evolución musical en su total proceso ascendente, desde la simple monodía y el contrapunto, hasta la armonía, o, para ser más exactos, la armonía tradicional y otra armonía menos tradicional que en el último siglo hizo avances portentosos. Y él es Redentor, apóstol y evangelista —todo en una pieza— de un Nuevo Testamento que contiene nuevas normas estéticas y que no sabrá de Apocalipsis...

Ello exige, por tanto, examinar tan excelsa y discutida personalidad. Al trazar su genealogía, se hallan opiniones diversas. Hay quien lo hace derivar de Brukerer y de Mahler. Hay quien lo muestra descendiendo de Wagner. Hay quien, buscándole ascendencias más antiguas, no vacila en asignarle como predecesor suyo a Liszt.

¿Cuál de todos esos exploradores de genealogías tiene razón? Probablemente todos ellos. Jamás hubo artista que pudiera librarse de influjos ajenos, como sabría el propio Schönberg si hubiera estudiado la historia de la música. Más aún: esos influjos le nutrieron primero, le hicieron crecer después y acabaron dándole la base para una personalidad por último. Wagner deriva de Beethoven, como Beethoven deriva de Mozart, y Mozart deriva de Haydn. Bach deriva de Schütz, y Schütz a su vez deriva de los grandes polifonistas, cuyas obras arcaicas suministran un sistema de composiciones que, algunos siglos más tarde, el mismo Schönberg habría de poner en realce; el de la música horizontal, propia del contrapun-

to, que hubo de ser desterrada por la música vertical, propia de la armonía.

Y es que no hay nada nuevo bajo el sol. Ello se comprueba también, por otra parte, al considerar lo que las *Historias del Arte* nos dicen sobre los juicios que de todo gran músico formulaban sus contemporáneos. Al igual que lo es hoy Schönberg, de audaces, de rebeldes, de revolucionarios y de iconoclastas fueron tachados, en orden retrospectivo, no sólo un Wagner y un Beethoven en el siglo XIX, que era el siglo de las grandes audacias, de las grandes revelaciones y de los grandes descubrimientos, sino un Mozart y un Haydn en el XVIII, aunque estos dos sinfonistas nos parecen hoy tan diáfanos de alma y de expresión, y en el XVII un Monteverde, a quien muchos de sus contemporáneos no pudieron perdonar que tuviese la gran osadía de atacar sin preparación el acorde de séptima dominante, es decir, ese acorde vulgar que hoy formulan como agrupación sonora indispensable los guitarristas corrientes y los acordeonistas de afición para solaz de los rudimentarios filarmónicos.

De aquí que en *Arte* sea preciso mirar al porvenir, pero sin dejar de volver con frecuencia la cabeza al pasado, porque, como dice Rimsky-Korsakoff en sus *Memorias*, "a tiempos nuevos, nuevas aves, y a nuevas aves, nuevas canciones". Y si al talentado Monteverde se le conoce hoy, más que por sus obras, por la novedad vital que a estas obras suyas comunicara un acorde que contribuyó a embellecer las obras de sus geniales continuadores, ¿por qué no podría suceder que músicos de la talla de un Schönberg, todo fuego vehemente en sus audaces radicalismos, acabasen, al cabo de varios siglos, por ser admirados, no tanto como creadores de obras imperecederas, cuanto por introductores de novedades atrevidas con las que después habrían de familiarizarse otros músicos dotados, no solamente de talento, sino de esa fuerza poderosa que a los genios les da una inmortalidad bien merecida?

* * *

Aunque no están acordes todos al juzgar el valor estético de la creación schönbergiana, sí lo están, en cambio, al clasificar esa producción y para declarar que es trina, como trina lo fué, según Lenz, la de Beethoven. El primer período schönber-

giano sólo abarca siete obras, destacándose entre ellas los "Gurrelieder" para orquesta, solos y coro, el poema sinfónico "Pelleas y Melisande", varias canciones con acompañamiento de piano, un cuarteto de cuerda en re menor y el sexteto en la misma tonalidad "La Noche de la Transfiguración" (*Verklärte Nacht*). El influjo wagnerista y post-wagnerista, muy visible, no ahoga, sin embargo, la fuerza expansiva de una originalidad sobresaliente. El segundo período muestra más amplios horizontes, pues bajo su influjo se adivinan dos tendencias bien disímiles: la de los neorrománticos y la de los polifonistas de la época preclásica; y así lo comprueban una sinfonía de cámara para orquesta reducida y un segundo cuarteto de cuerda con un trozo vocal. Las obras de este período nacieron en el primer decenio de nuestro siglo. Las que más tarde le suceden entran de lleno en el tercer período. Ellas, como dice Bekker, abren nuevos caminos, no sólo a la expresión, sino a la manera de tratar el sentimiento musical. Inauguran dicho período dos piezas de piano (op. II y 19), con las que se enlazan cinco piezas para orquesta (op. 16). Y después nace una serie de grandes obras vocales, no sólo canciones, sino producciones escénicas, como el monodrama "Espera", el drama "La mano feliz", y, sobre todo, la serie de melodramas "Pierre Lunaire", que se puede considerar como el fruto más definitivo. De este mismo período es el "Tratado de Armonía", escrito para demostrar que si desde el punto de vista que podríamos llamar profesional tiene un valor indiscutible la armonía vigente en los Conservatorios, en cambio desde el punto de vista estético resulta abominable.

Al escribir estas últimas líneas surge la pregunta: ¿qué es, pues, lo que Schönberg juzga recomendable, plausible y elogiado en materia musical? Para responder a esta interrogación haremos un análisis sintético de la teoría y de la práctica schönbergianas en el tercer período de su labor creadora.

Hasta no ha mucho, el concepto de la consonancia y de la disonancia nacía al considerar la superposición de terceras sobre una nota dada. Pero Schönberg desdeña esos dos conceptos, concediendo la preferencia al intervalo de cuarta, no sólo en la línea melódica, sino en la superposición simultánea de sonidos que contribuyen a formar la armonía. La primera consecuencia de to-

do ello es que desaparece ese cimiento, hasta ha poco al parecer imborrable de la tonalidad. Así, por ejemplo, la acumulación de las notas sol, si, re, fa, la, arrojaba como resultado un acorde que afirmaba rotundamente el tono de do mayor. ¿Pero qué tonalidad acusa la acumulación de las notas sol, do, fa sostenido, si, mi y la, reunidos en un manejo que forma un todo inseparable? Y como, por otra parte, con esta nueva teoría desaparece el concepto de disonancia preparada y disonancia resuelta, y cada voz camina por su lado con independencia absoluta de las demás, se ofrecen las más estupendas asociaciones sonoras.

La escala tonal queda suprimida por considerársela fruto de una concepción arcaica y vetusta. La escala, según ese viejo concepto, suponía una sucesión de notas en determinado orden, donde cada sonido tenía un valor específico y aun una misión sonora en relación con los demás sonidos integrantes de la escala. En oposición a ello, Schönberg admite la escala de doce notas que se suceden por semitonos, sin que ninguno de esos sonidos tenga mayor preponderancia que cualesquiera otros de los restantes.

La cadencia es otro concepto que desaparece en todas sus manifestaciones y variedades; si no hay sensibles que exijan una marcha ascendente de semitono, ni hay subdominantes que requieran una marcha descendente también de semitono, ¿cómo van a existir, por ejemplo, cadencias perfectas, plagales o rotas?

Una vez admitido el nuevo sistema, o mejor dicho, desterrados los viejos sistemas armónicos, las voces marchan arbitrariamente, produciendo los intervalos más disonantes o más inauditos. Las séptimas y novenas mayores y menores, las octavas disminuidas y aumentadas entran en juego con casi tanta persistencia como venían entrando, en el antiguo fabor-dón, las terceras y sextas consecutivas.

Otro problema que deja de serlo para Schönberg se refiere a la forma. Ni la forma unitaria de la fuga, ni la forma binaria de la suite, ni la forma ternaria de la sinfonía, ni la forma temática del leitmotif, ni la forma libre del poema sinfónico que ilustra una idea extramusical, ora literaria, ora pictórica, ora puramente emotiva, ora descriptiva de estados de alma o de bellezas de paisaje. Abandónase Schönberg al impulso lineal; por esta construcción polifónica —jamás armónica—, donde el

nudo y la entraña son horizontales, justifica las mayores audacias auditivas, el desarrollo libre, la imposición de una técnica personal que desarrolla incansables politonías. Y refuerza todo esto, tan suyo, con disposiciones instrumentales de su propia cosecha, donde el color orquestal desempeña un papel importantísimo, mas no a la manera como pudiesen hacerlo los impresionistas franceses, sino preocupándose particularmente de masas simultáneas de color que corresponden a esas corrientes o planos polifónicos, y que, al igual que ellos, se encabritan o entremezclan siguiendo razones de orden no sabemos si emotivo o intelectualista.

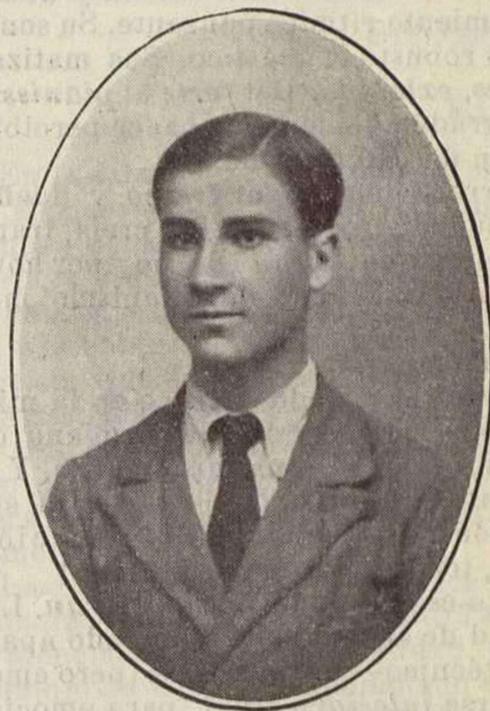
Claro que muchas de las novedades schönbergianas han tenido antecedentes. Los acordes por sucesión de cuartas vienen siendo explotados por un Ravel y por un Stravinsky; la polifonía que, en vez de simultaneizar melodías, simultanea acordes, tiene vida en las obras de un Sibelius, de un Strauss, de un Balakireff, de un Wagner y aun de un mismo Beethoven, cuya sonata para piano "La despedida" da buena fe de ello; la polifonía o agrupación simultánea de acordes pertenecientes a diferentes tonalidades ha tenido un expositor teórico en Villemin, y su aplicación práctica en numerosos compositores importantes; el uso de la escala de doce notas no diferenciadas por ningún sello tonal es frecuente en Debussy y en Reger...

Pero Schönberg ha sabido tratar todos esos elementos con una personalidad bien propia que permitió decir a Kurt Schindeler: "En el tercer período de Schönberg, todos los precedentes parecen abolidos, y entramos en una tierra incógnita

donde, según muchos, todo aparece estéril, desolado, inhospitalario, como en una tierra antártica, aunque esto constituye un estético suelo incógnito." Y ha permitido decir a Paul Bekker: "En las posteriores obras de Schönberg (se refiere a las de su tercer período), no se puede decir, en el habitual sentido, que sean arrebatadoras, elevadas o conmovedoras en cuanto a sus efectos, porque tales efectos salen de la esfera de este arte. Merced a la asombrosa facultad de acomodación que tiene el oído humano, uno se puede ir desviando, sin duda, progresivamente, de la primera impresión, que todo lo encuentra extraño y grotesco, y poco a poco puede ir habituándose a dicha música. Hasta puede experimentar ante ella el sentimiento de belleza; sin embargo, en la zona sensitiva del arte schönbergiano la idea de lo bello está tan fuera de lugar como lo está los encantos de un rostro en una fotografía de Röntgen. Puede afirmarse que la música de Schönberg comienza en el punto donde cesa el arte habitual de los compositores".

Todo ello significa que a Schönberg hay que juzgarlo; de ningún modo prejuzgarlo. Y para juzgarlo, hay que oírlo en las más audaces de sus obras. Y hay que oírlo con interés, con curiosidad, con espíritu abierto, con deseo de conocerlo y de amarlo. Y hay que oírlo, no una, sino varias veces; todas cuantas sea posible. Hoy pasa este discutido y célebre compositor por un heterodoxo y un iconoclasta. ¿Quién es capaz de negar que escuchándole de aquella suerte en las obras de su tercer período acabaremos admirándolo como se admira a un ortodoxo ex iconoclasta?

Eso pasó ayer con Wagner y antes de ayer con Beethoven. Eso pasará en el porvenir con otros grandes músicos que abrirán al arte nuevas perspectivas, de las cuales nosotros —pobres filarmónicos del siglo XX— no podemos formarnos la menor idea ni tener el menor presentimiento.



Nicolás Sáiz A. Palencia

Este joven músico es el director más joven de Bandas de Música Infantiles.

Sabe tocar el piano, el violín y saxofón, habiendo obtenido la nota de sobresaliente en los tres cursos de solfeo.

Sobrino del director del Patronato de San José en Burgos, el benemérito reverendo Padre D. Valentín Palencia, le está reservado un brillante porvenir.

INFORMACION MUSICAL

ESPAÑA

BARCELONA

Asociación de Cultura Musical.

Las tres últimas veladas del curso actual han hecho desfilas por la sala del «Palau» al violinista *Makanowitski*, a la cantante *Magdalena d'Arezzo* y al pianista *Arrau*, que, con el concurso de la «Orquesta Clásica» de Barcelona, clausuró la temporada.

Makanowitski es un violinista excepcional. Sólo tiene once años, toca con un violín «tres cuartos», y, a pe-

sar de todo, nos da la impresión de su indudable precocidad.

Más que un «niño prodigio», es un artista joven, adelantado y ya maduro. Su sonido es cálido; el arco, suave o enérgico, según demanda el dinamismo de las obras que interpreta; su musicalidad, profunda. Una realidad, en suma, que se irá afirmando con los años. Su juventud, precisamente, es una garantía.

Si nada le aparta del hábito del estudio, este artista, ya completo, ima-

ginense ustedes a qué altura puede elevarse con la práctica de su arte, tempranamente sentido y logrado.

Magdalena d'Arezzo es una bonísima cantante. Sus medios vocales y su estilo interpretativo le granjearon bien pronto el aplauso del público.

En todo el programa constatose que su preparación técnica es sólida. Tanto en las canciones de dicción simple y amable, cuanto en las «piezas» de bravura y aliento, supo conservar la tónica «dominante»..., sin embargo de convenir mejor a su voz los efluvios suaves de la ternura sentimental que las explosiones sonoras de lo dramático.

co. Pero este reparo no va contra su temperamento. Ella siente intensamente los géneros más opuestos de la expresión musical. Lo que no obsta para que el registro de su voz adolezca de debilidad relativa cuando las tessituras reclaman evidente esfuerzo.

La media voz de esta cantante insigne es algo definitivo que arrulla y embelesa.

Claudio Arrau es una maravilla técnica. Una maravilla técnica doblada, de una cuadratura exacta y de un sentimiento rítmico punzante. Su sonido es robusto y elástico. Sus matizaciones, *extensas*. Del *forte* al *pianissimo*, gradúa en modo a hacer percibir un sin fin de coloraciones.

Correctísimo en el fraseo y dueño absoluto de sus nervios, yo creía, francamente, que *Arrau* era, hoy por hoy, una de las cimas del pianismo moderno.

¡Sin embargo!...

Cortat ha tocado ha poco en la misma sala, sirviéndose de un piano de «menor marca». una misma obra. Y... ¡cuánto se ha echado de menos la sugestión de aquella interpretación suya, todo profundidad y calor!

Esto es lo que le falta a *Arrau*. Libertad de acción para —dejando aparte lo técnico— emocionarse (pero emocionarse *interiormente*), para emocionar al público.

El vigor, la brillantez, el sonido, la nitidez, bien está; pero —¡por Dios!—, ¿y la emoción?

Sus versiones de Beethoven y Schuman, excesivamente delineadas. Nada falla: ni en lo digital, ni en lo cerebral. Lo que precisa es, pues, un poco de libertad para no ser sólo el esclavo de una disciplina admirablemente adquirida, sino el tamizador de sensaciones artísticas, independientes de toda academicidad o escolasticismo.

Ante el artista, «dicen», desaparece la escuela. *Arrau* no ha vencido aún esta preponderancia.

Para complementar estas críticas habré de añadir que tanto los pianistas *Franco* y *Vallribera* (acompañantes de los respectivos *Makanowitski* y *Arezzo*), cuanto la «Orquesta Clásica», de Barcelona, y su director, *José Sabater*, que acompañaron igualmente a *Arrau*, colaborando con una versión (también algo académica) de un concierto para orquesta, de Ph. E. Bach, obtuvieron muchos aplausos y contribuyeron a que las tres últimas sesiones efectuadas en la *Asociación de Cultura Musical* alcanzaran aquel grado selectivo que ha distinguido —por ahora— todos sus conciertos.

Teatro del Liceo.

Inesperadamente, el favor público ha rubricado el éxito artístico y económico de la temporada de «Ballets Rusos», que asumió la compañía de Monte-Carlo.

A teatro lleno casi diariamente se han efectuado las funciones. Los bailarines y sus respectivos directores (de

orquesta, de baile, de escena, etc.) pueden estar satisfechos del éxito alcanzado. No porque les haya producido *más*, sino porque simplemente les ha sido *reconocido*. Aunque parezca aventurado, debe proclamarse que el artista consciente, en general, sabe lo que merece. Un halago... halaga, sin duda, pero no es demasiado de agradecer. Una censura tonta o un apartamiento necio son de veras lamentables... y frecuentes. Por lo tanto, con un sencillo *reconocimiento* basta para recompensar los esfuerzos que representa el trabajo de preparación artística... siempre (hay que creerlo así) honrado, sea el género que sea el que el artista escoja, por afición o por temperamento, a que el individuo se somete.



El maestro Tabuyo con su discipula la Srta. Ascensión Jiménez, Diploma de primera clase en los concursos de Canto del Conservatorio.

Pero han variado los carteles con respecto a los de temporadas pretéritas de este mismo espectáculo: «Petruska», «Igor», «Las sílfides», «Juegos de niños», intercambiados con alguna otra exhumación y algún discreto estreno, se han bastado por sí solos para mantener despierto y latente el interés complacido del público, de este público, que... pese a su pretendida o proclamada niñez, sabe a qué atenerse —en la mayoría de los casos— y responde con rara unanimidad a las llamadas cordiales cuanto a las imitaciones inteligentes. ¡Una temporada de baile! —me dirán ustedes.

—Sí, una temporada de baile, efectivamente. Pero con una orquesta nutrida, tratada sabiamente. Con unos figurines admirablemente proyectados y realizados; con una «mise en escena» lógica y atractiva; con unas interpretaciones repletas de arte plástico...

¡Cuánto eché de menos espectáculo análogo..., una reciente noche en la «gran ópera» de París, y..., ante Faust!

Asociació Obrera de Concerts.

«No se privan de nada» estos obreros Nada menos que una sesión Brahms, con conferencia y todo, a cargo del culto musicógrafo *D. Joaquín Pena* y de las cantantes *Concepción Callao* y *Concepción Badía*.

La otra concepción..., la del programa, adoleció tal vez —para mi gusto— de una similitud tímbrica excesiva. Al lado de cualquiera de estas «liederistas» un cuarteto, un quinteto, un solista instrumental quizá hubiera movilizado el ambiente en un sentido de mayor variedad.

Lo indudable es que tanto el *Sr. Pena* (documentadísimo conferenciante) como las precitadas artistas *Concepciones*, no diré que arrebataran literal-

mente al auditorio (la música de Brahms, si no es el final de la 2.^a sinfonía «llevado» por *Georgesco*, o la 5.^a Danza húngara, no arrebatan) proporcionaron un estimable placentero concierto.

DINO.

TARRAGONA

Concierto de la Filarmónica.

El último concierto de temporada efectuado el día 18 del pasado junio y que nos presentó con toda brillantez nuestra sufrida Filarmónica, estuvo a cargo del glorioso «Orfeó-Catalá», con sus doscientos cincuenta cantores disciplinados con la máxima perfección artística, bajo la dirección de los ilustres maestros Sres. Millet, director, y Pujal, subdirector. Antes del concierto tuvo lugar en el espacioso templo Metropolitano una audición de música sagrada durante la celebración de una misa presidida por Su Eminencia el Sr. Cardenal Doctor D. Francisco Barraquer, glosando con brillante pane-

górico la obra social-artístico-religiosa del tantas veces laureado «Orfeo Catalá». Un programa de sus mejores y selectas obras fueron el concierto de la Filarmónica.

La primera parte dedicada al folklorismo regional, con diversas canciones populares de varios autores llenas de riquezas en procedimientos armónicos y de originalidad en ritmo y descripción. La segunda parte fué un homenaje a la memoria de uno de los primeros fundadores del «Orfeo Catalá», el inmortal maestro Amadeo Vives. Un cuadro de Idilios últimas creaciones del fecundísimo maestro, que son verdaderos poemas sinfónicos con atrevido tecnicismo orquestal aplicado a las voces humanas, pero tal vez las obras más sugestivas del grandioso concierto de difícilísima ejecución e interpretadas con maestría imponderable.

EXTRAÑERO

VIENA

Los últimos grandes éxitos musicales fueron dos conciertos de orquesta bajo la dirección de M. Hermann Scherchen, al que hemos elogiado ya en alguna otra ocasión. En el primer concierto M. Scherchen actuó con su orquesta de estudio. El conocido y notable pianista Jacob Gimpel, siempre admirado por sus maravillosas interpretaciones de la música moderna y como acompañador, no sólo en Viena, sino en el mundo entero, tocó con fuego el *Concierto para piano de Stravinsky*. La *Gran fuga* de Beethoven, en versión para orquesta, una de esas obras clásicas de más difícil comprensión para el gran público, obtuvo sus plenos efectos y una lúcida espiritualidad que es, sin duda, la voluntad de expresión de su creador. El medio de poner de relieve este contenido, lo encontró Scherchen tanto en el agudo perfil de las distintas melodías como en el claro dibujo de la entera construcción, sin renunciar jamás a la belleza de expresión. La *Suite romántica* de Max Reger y, sobre todo, el adagio de la X Sinfonía de Gustav Mahler, brillaron con lucidez sonora y con ferviente dinamismo que hacía resaltar el verbo del director de orquesta.

El otro concierto, con la *Wiener Symphonieorchestre* y radiado por la estación de Viena, nos dió a conocer, además de *Peleas y Melisenda*, de Schönberg, ya ejecutada en Viena, dos primeras audiciones: *Wandlungen*, de Joseph Matthias Hauer, según los poemas de Hölderlin para solistas, coros y orquesta de cámara, y las *Bodas*, de Stravinsky. Los efectos producidos por la obra citada, en primer lugar, fueron, a pesar de su estilo puramente constructivo, a base de la escala de doce semitonos de Schönberg, del cual es discípulo el maestro Hauer, o quizá por eso mismo de carácter abstracto, pero al mismo tiempo místico y algo inquietante.

La tercera parte estaba integrada por unas canciones populares francesas, armonizadas por Cantalaube y D'Indy. La «Mare de Deu» del malogrado maestro Nicolau, que obtuvo las finezas de su delicado ajuste. Finalizando con el grandioso Credo de la Misa del Papa Marcello de Palestrina.

Todas las obras fueron incesantemente aplaudidas por el numeroso público que llenaba el salón del Teatro Tarragona, viéndose obligado el maestro Millet, por no fatigar la masa orfeónica, a bisar las composiciones de menor duración.

Recuerdo imperecedero nos dejará este concierto, que bien pudiéramos decir que fué uno de los más acabados en calidad de obras y de interpretación más sublime de cuantos hemos escuchado del «Orfeo Catalá».

CORRESPONSAL

Las *Bodas*, de Stravinsky, vienen a ser un fragmento lleno de fuerza vital, de un ritmo —mejor polirritmo— orgiástico que nos sumerge en éxtasis. Solamente el alma de un pueblo como el ruso puede hacer que nazca una obra de tal vigor. La precisión y el verbo de la ejecución prueba el largo trabajo de ensayos realizado por el genial director de orquesta.

Por primera vez, después de mucho tiempo, hemos podido aplaudir de nuevo en Viena a Erich Kleiber. Entusiasmó al público, especialmente en su interpretación de la obertura de *Preciosa*, de Weber, y en la *II Sinfonía* de Schubert. Antón de Webern presentó, en *Arbeitersinfoniekonzert*, una *Kleine Blasmusik* de Krenek, obra de consecuente lógica y verdaderamente espiritual. Más de una vez hemos alabado como se merece el trabajo sereno y personal de este gran artista y director.

Fürtwangler nos ofreció un programa algo débil: Tschaiowsky y Robert Heger. Hubiéramos deseado alimentos algo más sólidos y substanciales. La Orquesta Filarmónica, bajo la dirección de Clemens Kraus, que antes de Navidades nos había ofrecido *La consagración de la primavera*, de Stravinsky, se contentó ahora con incluir en sus programas obras modernas de espíritu convencional y superficialmente avanzadas como la *Sinfonietta* del compositor checo Leos Janacek, obra inspirada, como las de casi todos los compositores de este país, en las melodías populares.

Una sesión extraordinaria nos ofreció el cuarteto Galimir, con la interpretación de la *Suite lírica* de Alban Berg, obra que puede decirse que es única. Encantadora, alada, espiritual fué la interpretación que ofreció de la obra de Schubert *La muerte y la doncella*.

La *Volksooper*, un conjunto extraño de mucha voluntad y poco talento, presentó en primera audición la obra del

maestro ruso Alejandro Tscherepnin, residente en París, *Las bodas de la Sobeida*. Es obra bien construida por un maestro que conoce los secretos del arte y que vela por la originalidad, si bien no ha encontrado aún su ritmo propio, lo que hace que la ópera, en conjunto, parezca un poco artificial. La duración de la representación, por sus extraordinarias dimensiones, unido a las deficiencias de la interpretación, hicieron que la velada resultara en algunos momentos insoportable.

MARÍA STEINER.

PAIRS

En la sala de la «Escuela Normal de Música» y ante un auditorio inteligente y selecto (el embajador Sr. Madariaga y diversas personalidades de la música y de las Artes en general) ha presentado la *Viola-Tenor* el concertista *Gálvez Bellido*.

Artísticamente la expectación no ha sido defraudada. Lo prueba el hecho de haber tenido que repetir una obra del programa y añadir tres más como extra.

La homogeneidad, el alcance y la dulzura tímbrica de la *Viola-Tenor*, evidenciados por la musicalidad y el dominio de *Gálvez* (acompañado magníficamente por *Faustina Rovira*), sorprendieron gratamente al auditorio, que no cesó de augurar grandes éxitos a la nueva *Viola* y a su destacado ejecutante, colmándole de aplausos y felicitaciones.

Sáenz Ferrer en el Ateneo

Hemos escuchado con complacencia en el Ateneo a Sáenz Ferrer, músico selecto y puro intérprete. Difícilísima, escabrosísima la misión que se ha impuesto de hacer de la bandurria instrumento de virtuosismo. Sólo el entusiasmo y las cualidades destacadísimas que posee pueden hacer atraer marcadísima atención de un auditorio exigente para un instrumento tan comprometedor y tan personal como la bandurria. Lástima que no se pudieran encontrar artistas del alto valor musical de Sáenz Ferrer, capaz de constituir un trío de bandurria, laúd y guitarra, que habría de adquirir rápido interés y sólido prestigio internacional, por la labor artística de gran rango, que podría acometerse.

En el concierto del Ateneo obtuvo Sáenz Ferrer un éxito muy merecido. Con él compartió los aplausos un músico joven de gran porvenir: Casal Chapí, que al piano acompañó fina y sensiblemente.

El eminente tenor Francisco Viñas ha fallecido en Barcelona

La triste noticia del fallecimiento de Francisco Viñas ha sorprendido a sus admiradores y amigos, entre los que nos encontramos.

El célebre cantante fallecido estaba alejado de la escena hace ya varios años, a causa de su edad. Había nacido en Moyá (Barcelona) el 27 de Marzo de 1863.

Al comenzar el verano actual, y obligado por la afección que padecía, se trasladó Viñas a un balneario alemán, cuyas aguas le habían sido indicadas, pero estos últimos días se agravó su padecimiento de tal modo que sus familiares decidieron traerle precipitadamente a su casa de Barcelona, donde ha muerto.

Con el fallecimiento de Francisco Viñas desaparece, no ya el tenor, que había terminado con el fin de su actuación, sino el caballero, todo bondad y patriotismo.

Viñas, de modesto origen, tuvo en su infancia y en los comienzos de su juventud grandes dificultades en la lucha cotidiana. Estando trabajando como obrero en una fábrica, se esforzaba para ahorrar y costearse así la carrera de canto, por la que sintió gran vocación desde muy joven. Cuando consiguió con su desfuerzo y su entusiasmo ingresar en el Conservatorio de Barcelona fué profesor suyo el maestro Gonzalo Tintorer, quien desde el principio mostró su predilección por tal discípulo. Más tarde, en el año 1888, consiguió Viñas debutar en el

Teatro Liceo con «Lohengrin», y éste fué el momento, con el triunfo merecido que alcanzó, donde las dificultades terminaron, para que se abriese ante él un camino lleno de triunfos y de satisfacciones.

Fuó inmediatamente contratado para la subsiguiente temporada de ópera del Liceo, y después pasó a la Scala de Milán, la Meca artística de los cantantes de aquella época, y allí cantó la misma obra de Wagner que le había servido de presentación ante el público durante veintidós noches, que fueron otros tantos éxitos que logró el cantante.

Los teatros de sus triunfos fueron después el Carlo Fenice de Génova; el San Carlos, de Nápoles, y el Covent Garden, de Londres, hasta que en 1894 cantó en el Metropolitan, de Nueva York, para hacer su presentación ante el público de Madrid al año siguiente.

Desde entonces el nombre del tenor Francisco Viñas quedó vinculado a las realizaciones de nuestro teatro lírico, y muy especialmente a la incorporación del repertorio wagneriano, en cuyos «Lohengrin» y «Tristán e Isolda» culminaba por su arte interpretativo y sus prodigiosas condiciones de cantante.

El último día del año 1913 estrenó en el Liceo, en Barcelona, «Parsifal», con el que consiguió uno de los mayores triunfos de su vida artística.

A sus extraordinarias dotes como

cantante unía Viñas, por lo que hace a su vida privada, una gran rectitud moral. En 1905 fundó en su pueblo nativo la fiesta del árbol frutal, encaminada a fomentar entre los niños el amor al árbol y el respeto a la propiedad ajena. A esta fiesta, extendida después por toda Cataluña, se debe en gran parte la repoblación forestal de la región. Escribió algunos folletos y artículos en revistas y fué durante varios años corresponsal de «El Noticiero Universal», de Barcelona, en Roma.

Actualmente, a pesar de vivir retirado de sus actividades, se preocupaba todavía en grado sumo del arte lírico. Contribuyó con sus conocimientos y su esfuerzo personal a la reapertura del Teatro del Liceo después de la proclamación de la República, de cuyo Comité técnico formaba parte.

Era académico de la de los Arcades de Roma y estaba en posesión de varias condecoraciones extranjeras.

Deja el finado, al morir, una regular fortuna, conseguida por el esfuerzo y la constante labor realizada durante los años que se dedicó al arte lírico.

Fuó un entusiasta wagneriano.

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

Asociación de Directores de Bandas Civiles

La Banda Republicana de Madrid obtiene un gran triunfo en París.

Las ocho bandas militares extranjeras reunidas por iniciativa de *L'Intransigent* suscitó la curiosidad entusiasta de los parisienses, que tienen una afición singular a todos los espectáculos callejeros, sobre todo cuando las exhibiciones van acompañadas de corrientes de armonía. El paso de las músicas extranjeras por las arterias céntricas de la capital determinó remolinos de muchedumbres y embotellamientos fabulosos de vehículos en las encrucijadas.

La variedad de uniformes y tipos es un espectáculo que atrae incluso a los escépticos, a pesar de que en París se han contemplado desfiles memorables, como el de la Victoria y más tarde el pintoresco de la American Legión. Llamó sobre todo la atención la música de Grana-

deros de la Guardia Inglesa, los Big-pipers de Escocia y la Banda Republicana española, cuyos uniformes inspiran a algunos cronistas consideraciones retrospectivas sobre la indumentaria del siglo XVIII.

La Banda Republicana española es considerada por la crítica como uno de los conjuntos más notables de los reunidos aquí, y algunos comentaristas subrayan las obras que ha elegido para presentarse ante el público de París y su ejecución perfecta, que denota una verdadera maestría.

El desfile de los músicos españoles ha dado lugar a reiteradas manifestaciones de cordial simpatía, dándose numerosos vivas a España y a la República española.

Delegaciones de las bandas militares fueron recibidas en el diario *L'Intransigent*, que ha organizado el alarde musical. Más tarde

se verificó una recepción en el Hotel de Ville. Concurrieron a ella varios miembros del Consejo municipal de París y una delegación de parlamentarios. Se sirvió un «lunch», y los directores de las bandas firmaron en el Libro de Oro del Municipio.

En el marco incomparable de los Jardines de las Tullerías, las músicas militares desfilaron ante el Presidente de la República, Sr. Lebrun, al que acompañaban los ministros de Marina, Interior y Hacienda; el presidente de la Cámara de los Diputados, el gobernador militar de París y el prefecto de Policía. Luego las Bandas se distribuyeron por los jardines y dieron conciertos. La Banda Republicana española actuó en el lugar denominado Carré de la Marine, e interpretó sucesivamente, «La Revoltosa», de Chapí; «La Alhambra», de Bretón, y la «Jota aragonesa», de Sarasate.

Ante las reiteradas ovaciones del público, ejecutó después la jota de «La Dolores» y el pasodoble de «Los voluntarios». Ante un gentío inmenso, la Banda española ha dado otro concierto en el Trocadero. En el programa figuraban el prelude de «Lohengrin», de Wagner; la «Sinfonía patética», de Tchaikowski; «El aprendiz de brujo», de Dukas... Como el público reclamaba con insistencia música española, la Banda tocó después del programa mencionado «La boda de Luis Alonso» y la jota de «La Dolores».

El maestro Vega ha expresado su viva satisfacción por los agasajos de que los músicos españoles han sido objeto, y sobre todo, por la cordialidad y espontánea simpatía que les ha testimoniado el pueblo de París. Fueron obsequiados con un vino de honor en nuestra Embajada.

Las Bandas militares actuaron en el Jardín de Aclimatación y en el jardín del Palacio de Versalles dieron un gran festival de música internacional.

Mundo musical

* La temporada de ópera en el famoso teatro de Covent Garden, de Londres, da motivo al célebre crítico Newmann a curiosas reflexiones que llevan el sello del humorismo peculiar de este escritor. Examina M. Newmann la relación que existe entre la persona del artista lírico, como cantante, y la persona del mismo artista como actor. Desde este punto de vista opina que, sobre todo las mujeres, son actrices de género bastante inferior. En ellas todo obedece a dos tipos: el encanto del sexo y la inocencia. En el primer grupo hay algunas variaciones, por ejemplo: la Sirena «pesada» (Dalila), la Sirena fatal (Carmen), la Sirena arrepentida (Kundry). En el segundo grupo se ofrecen también las variaciones siguientes: la inocencia ultrajada (Tosca), la inocencia patética (Melisenda), la inocencia trágica (Butterfly), la inocencia incomprendida (Isabel, de *Tannhauser*), etc. El crítico del *Sunday Times* termina su humorada diciendo que el encanto de la música es tan grande que adormece todo sentido crítico.

* La Sociedad coral protestante de mineros belgas ha dado en Ginebra un concierto interesantísimo que llamó poderosamente la atención de todos los que asistieron al festival. Solamente un grupo de catorce coristas ejecutó, bajo la dirección de M. Samain, la epopeya descriptiva de *Germinal*. No había más luces en el teatro que las lámparas de minero que cada uno de los

coristas tenía encendidas en su mano. El concierto se celebró en la Sala de la Reforma. En el mismo local se celebró también un concierto de orquesta en dos partes, dirigida la primera por el célebre maestro Félix Weingartner y compuesta de la obertura de *Prometeo* de Beethoven y la *Primera sinfonía* de Schubert. En la segunda parte, la esposa de Weingartner, Mad Carmen Studer, dirigió diversas obras de Mozart, Schubert y Strauss, con éxito completo. En la batuta de Mad Studer se advertía la influencia y los consejos del maestro, aunque dirigió de memoria, cosa que Weingartner, con mucha razón, no admite jamás.

* Se ha cantado en la Opera de París el *Barbero de Sevilla* de Rossini. Esta noticia, al parecer, no tiene nada de particular. Sin embargo, es digna de especial mención por las circunstancias que concurrieron en la representación dicha. En ella se hizo uso del escenario giratorio y la frecuencia de las mutaciones dió a la inmortal obra de Rossini un vigor y una animación que pocas veces puede obtenerse en los escenarios corrientes. El cuadro inicial se desarrolla, como es sabido, delante de la casa de Bartolo, en una calle sevillana. La escena siguiente, en la que Figaro canta la famosa cavatina, se desarrolla delante de la tienda del barbero. La siguiente mutación nos conduce otra vez a la calle sevillana. Después se ofrece a la vista de los espectadores el interior de la casa de Bartolo, alternando en los cuadros el vestíbulo de la casa, el salón de la misma y la habitación de Rosina. Es una rápida e ininterrumpida sucesión de cuadros y la obra se representa en dos actos de una verdad y un dinamismo realmente asombrosos.

Las decoraciones, sobriamente estilizadas, de M. Charles Martin, son muy bellas y originales. Los trajes se han confeccionado con arreglo a nuevos figurines del mejor gusto. En los recitativos se hizo uso del clave. La interpretación, bajo la batuta del maestro italiano M. Mario Cordone, fué sencillamente admirable, mereciendo singular elogio la tiple Fanny Heldy (Rosina), que ejecutó en la lección de música un fragmento de *Semiramis* y una bella canción de Paisiello, el tenor Villabella, el barítono Ponzio y los señores Huberty y Pernet en los papeles de Bartolo y Basilio respectivamente.

Revista de Revistas

Le Menestrel. (París, 19 y 26 de mayo y todos los números de junio) *Las Variaciones de Goldberg*, por Charles Koechlin (interesante estudio sobre esta obra, tan poco conocida, de J. S. Bach, puesta en moda por la insigne clavecinista Wanda Landowska); *Los cantores y los cantos de la Capilla Sixtina*, por G. Desecormieres (breve, pero muy interesante, artículo sobre el estilo de la célebre capilla papal);

El mayo musical florentino (serie de artículos), por Paul Bertrand; *La clausura del mayo musical florentino*, por Tony Aubin. Sin desconocer el mérito del artículo de M. Aubin, que describe con toda maestría la representación en el anfiteatro de los jardines Boboli y en el Claustro de Santa Croce de *El sueño de una noche de verano* y del *Misterio de Santa Oliva* respectivamente, hay que reconocer que la serie de artículos de M. Bertrand son admirables. En ellos se une el arte del escritor con la grandeza del espectáculo, mejor dicho, serie de espectáculos, que describe. Las fiestas florentinas han sido verdaderamente asombrosas. Y asombroso es también el conjunto de escenarios en que se desarrollaron. La descripción, con un plano y varias fotografías del Politeama florentino, revela la perfección de los elementos utilizados para la mayor impresión del auditorio. Hay modelos y bocetos de decoraciones para *La vestal* y *Los puritanos*. Se reproducen vistas del teatro de La Pergola de Florencia y se estudia minuciosamente la organización de los festivales, llegando hasta a determinar el auxilio económico aportado por el Estado y el municipio florentino y que permiten la organización de tan espléndidos alardes de arte.

Publican también estos números de *Le Menestrel* las acostumbradas informaciones teatrales y entre ellas debemos mencionar la información suscrita por M. Henri de Curzon y dedicada al estreno en la Opera de *Vercingetorix* epopeya lírica en cuatro actos, letra de MM. Clementel y Louwvek y música de M. J. Canteloube, y las críticas de M. Paul Bertrand a los *Ballets 1933* en el teatro de los Campos Elíseos y los *Ballets rusos de Montecarlo* en el teatro de Chatelet.

The Chesterian (Londres, mayo-junio de 1933) - Estudio sobre *Mathew Locke* (1630-1677), por A. K. Holland; *César Franck*, por Alexander Brent Smith; *El arte de tocar el clavicordio*, por L. Duntton Green; *Carta de París*, por René Chapt. Completan el número, entre otros originales, una revista musical de Ralph Hill y crítica de discos por John F. Porte.

España Sacro Musical (Barcelona, 15 de mayo de 1933) - *Una peregrinación artística*, por J. Noguera; *La Schola Cantorum de Bilbao en Madrid y Salamanca*, por J. Artero; *La Schola Cantorum en Toledo*, por F. Rubio Piqueras; *La Schola Cantorum en Burgos*, por L. H.; *La Schola Cantorum en Madrid*, por J. de la C.

Melos (Maguncia, mayo-junio de 1933). Interesantes estudios acerca de Brahms, por Ernest Bucken y El mayo musical florentino (juicios de Alfredo Casella).

Aulos (Santiago de Chile, marzo-abril de 1933) - Publica, entre otros originales, *El significado de Ricardo Wagner*, por Carlos Grandjot; *La formación del madrigal inglés*, por Enrique López Lawrence, y *La ópera y su influencia en Chile* (contribución al estudio de la historia musical chilena), por Adriana Saavedra a Fabiola la Aracena.

Edición musical

El agregado comercial de la Legación de Rumanía, D. Enrique Helfant, distinguido amigo nuestro, ha tenido la atención de enviarnos una serie de fragmentos para piano, elegantemente editados por la casa I. Vasíu de Cluj (Rumanía). Se trata de diez piezas cortas tituladas en conjunto *El mundo de los niños* y compuesta por Mad. Alma Cornea, profesora de piano en el Conservatorio de música de Temesvar.

Todos los fragmentos, tienen singular encanto y revelan, a pesar de su aparente sencillez, los profundos conocimientos musicales de su autora. La armonía, moderna, sin extravagancias, y la originalidad de los ritmos, dan a esta colección un aire inconfundible de elegante distinción. Uno de los fragmentos más lindos (*Prinde mi te asi*; que podría traducirse: quiero cogerte) evoca el juego popular de la gallina ciega en un aire alegre y juguetón. El titulado *Chiocel* (Campanitas en la nieve) es un verdadero primor. *La noi in seara de craciun* (En nuestra casa la noche de Navidad) nos ofrece una tierna melodía magistralmente armonizada. Así la colección entera.

Agradecemos al Sr. Helfant su amable obsequio, que revela las dotes singulares de la autora de las composiciones y es, al mismo tiempo, muy alto exponente de la vida musical rumana.

BIBLIOGRAFIA

La «Comisión Arriaga» que en Bilbao mantiene vivo el recuerdo de aquel Juan Crisóstomo de Arriaga, fallecido casi niño aún en París, donde se le consideraba como un segundo Mozart, ha editado recientemente el andante y el minuetto de la sinfonía en *re*, de este joven artista, cuya música no ha perdido su aromática frescura, y eso que es ya casi centenaria. Asimismo ha publicado en la edición «Harmonía», de Madrid, y arreglado para banda, el «Himno a Arriaga», tomado de un coro de la ópera mozartiana «Las bodas de Fígaro», y al cual se aplicó una poesía de Francisco de Iturrigarria, habiéndose cantado de esta suerte por los niños y niñas de las Escuelas Municipales de Bilbao, con motivo de la colocación de la primera piedra del monumento a Arriaga, acto que se celebró hace más de un cuarto de siglo, o para decirlo más exactamente, el 27 de enero de 1906. Esta misma Comisión anuncia entre sus próximas publicaciones, la ópera y dos selecciones de la ópera «Los esclavos felices» escrita por aquel niño prodigio, cuya aparición hay el propósito de

que coincida con la inauguración del monumento, el cual, tras varios aplazamientos y olvidos, será en breve realidad viva, de la cual debemos regocijarnos todos los amantes de la música y del arte nacionales.

* * *

Regino Sáinz de la Maza ha inaugurado una edición que lleva por epígrafe «Biblioteca de música para guitarra», siendo la Unión Musical Española la casa encargada de lanzar estas publicaciones al mundo musical. Tengo ante mí, la danza «Alegrías» y la «Seguidilla Sevillana», composiciones que el propio Sáinz de la Maza, fundido bajo el doble aspecto de compositor y ejecutante, incluye en sus programas públicos con éxito creciente.

También tienen su difusión, merced al cuarteto Iberia (laúd, bandurria y guitarras,) dirigido por el maestro Angel Barrios, algunas obras que este artista netamente andaluz produce para delectación de los auditores. Basadas sobre un tipo musical lleno de interés folklórico y no están exentas de ciertas galas con las que el compositor afirma conocer el arte erudito moderno. Recientemente la misma Unión Musical Española ha editado varias producciones de esta índole, reducidas para piano, con las que Barrios muestra ese relevante aspecto de su personalidad como compositor, a saber: «Farruca gitana» y una suite extractada de la zarzuela «Seguidilla gitana», la cual está integrada por los tres siguientes números: «Seguidillas del velatorio», «El zacateque» y «La zambra de la romería del Rocío», todos ellos característicos merced a las modalidades que anuncian sus respectivos rótulos.

* * *

La Biblioteca de Cataluña, dependiente del Instituto de Estudios Catalanes, ha enriquecido la colección de la publicación de su Departamento musical con un nuevo volumen, a saber: el segundo de las obras completas para órgano, de Juan Cavanillas, compositor que está considerado como el genio más grande de la música hispánica para órgano en el siglo XVII. Don Higinio Anglés ha hecho esta edición, enriquecida con notas bibliográficas y cotejo de los diversos manuscritos utilizados para la publicación de una música, que hasta ahora seguía inédita. Las composiciones incluídas en dicho volumen llevan títulos, en parte arcaicos y todos ellos característicos:

Tientos, Pasacalles, Batallas, Paseos, Follas, «Pedazo de Música», Gaitilla, Jácara, Tocatas.

No hay que decir cuán valioso es este nuevo tributo musicológico para el mejor conocimiento de la historia musical hispánica. Pero sí conviene hacer constar una vez más que las luces, bajo tal aspecto, vienen, por lo común, de Cataluña, y también, en parte, de otras regiones peninsulares, mas nunca del organismo a quien el Estado tiene encomendado oficialmente el cultivo de todas las actividades musicales, con una largueza digna de mejor fortuna. El caso de la Biblioteca de Cataluña, lanzando sin cesar obras valiosísimas en ese terreno musicológico, no obstante lo reducido de su presupuesto, debiera servir de estímulo y de ejemplo en la vida oficial madrileña.

* * *

Con tanta modestia como satisfacción legítima, ha publicado el Orfeón Pamplonés, la Memoria correspondiente a su actividad durante el año 1932. Es exponente de esfuerzos que datan de muchísimos años, que han tenido recompensas gratísimas y que logran reiterados triunfos, siempre victoriosos merced al grupo filarmónico que lo sostiene —unos con su voz y otros merced al incansable tesón de su veterano director el maestro don Remigio Múgica. Interesante, desde un punto de vista bibliográfico, es la extensa lista de obras corales, interpretadas por dicho Orfeón en estos últimos años de su incansable y fecunda actividad.—JOSÉ SUBIRA.

Unión Eléctrica Madrileña

Obligaciones 5 por 100 Sociedad de Electricidad del Mediodía.

A petición de varios señores accionistas, el plazo que se estableció en el anuncio publicado en la *Gaceta de Madrid* para la suscripción por accionistas de esta Sociedad, de los 15.000 000 de pesetas, o sean 30 000 acciones, que se ponen a disposición de aquéllos, vencerá el día QUINCE del actual.

La suscripción, que se hace exclusivamente para los señores accionistas es a la par, o sea a razón de 500 pesetas por título, y tendrán derecho a la mitad del dividendo que se reparta por los beneficios obtenidos y que se obtengan en el presente año.

Madrid, 6 de julio de 1933.—VALENTÍN RUIZ SENÉN, *Consejero y Director Gerente*.

Obras de Literatura, Historia y Estética Musical

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

SALAZAR (Adolfo)	«Música y músicos de hoy».....	6 00	ptas.
»	» «Sinfonía y ballet».....	6,00	»
»	» «La música contemporánea en España».....	10,50	»
LALO (Charles)	«Estética musical».....	10,00	»
CHAVARRI (Eduardo L.)	«Música popular española» (Colección Labor).....	4,00	»
SUBIRA (José)	«La Tonadilla escénica». (Publicación de la Academia Española). Tomo I, Origen e historia.....	15,00	»
»	» Tomo II, Morfología literaria y morfología musical.....	15 00	»
»	» Tomo III, Libretos y transcripciones.....	20,00	»
»	» Tomo IV, Tonadillas teatrales inéditas. Libretos y partituras. (Edición de la Academia Española).....	20,00	»
»	» «La música, sus evoluciones y estado actual».....	4,00	»
»	» «Músicos románticos», Schubert, Schumann y Mendelshon.....	4,50	»
»	» «Los grandes músicos» Bach, Beethoven y Wagner.....	4,50	»
»	» «La participación musical en el antiguo teatro español».....	2 00	»
»	» «Schumann: Vida y obras».....	5,50	»
»	» «La tonadilla escénica: sus obras y sus autores». (Colección Labor).....	5,00	»
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	»
»	» «Músicos españoles». II ».....	6 00	»
»	» «Soliloquios de un músico español».....	5,00	»
»	» De música: «Cuestiones palpitantes».....	1,50	»
»	» «Orientaciones musicales». Crítica y estética.....	4 00	»
»	» «Teóricos y músicos».....	2,50	»
»	» «El sentimiento nacional en la música española». (Conferencia).....	1,00	»
»	» «Cuestiones de técnica y estética musical». (Conferencia).....	1,25	»
»	» «La música y los músicos españoles contemporáneos». (Conferencia).....	1,00	»
»	» «Falla y su Concierto de cámara». (Conferencia).....	1,00	»
ANTONIO M. ABELLAN	«Espiritualidad de la música».....	2,00	»
»	» «Música moderna».....	1,00	»
»	» «Beethoven». (Suscitaciones).....	1,00	»
DOMINGUEZ BERRUETA (Juan)	«Teoría física de la música».....	15,00	»
FORNS (J.)	«Estética aplicada a la música».....	19,00	»
»	» «Historia de la música». Tomo I.....	11,00	»
SOCIEDAD DIDACTICO-MUSICAL.	«Tratado de armonía». Primero y segundo curso, cada curso.....	12,50	»
»	» Realizaciones del Primer curso de armonía.....	15,00	»
RIEMANN (H.)	«Elementos de estética musical».....	5,00	»
RIBERA (J.)	«La música en las Cantigas». (Publicación de la Academia Española).....	100,00	»
GIBERT (V. M. ^a de)	Chopin: Sus obras.....	5,00	»

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

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

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

Obras completas de Juan Pujol (1573-1626), maestro de capilla de la Catedral de Barcelona, transcritas por Anglés, con estudio biográfico. Vol. I. (1926). Vol. II. (1932).

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 tres volúmenes, en 1929, 1930 y 1932, respectivamente. 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 epigrafe común «Materiales». Contiene monografías, memorias, estudios, numerosos textos de romances y canciones, muchos centenares de melodías (Cataluña, Valencia, Baleares) y abundante documentación iconográfica. En breve aparecerá un cuarto volumen; los autores son: Pujol, Punti, Llongueras, Tomás, Anglés, Bohigas, Romeu, Barberá, Baldelló, Sansalvador, Ferrá, Samper, etc. Esta publicación constituye un documento folklórico de altísimo valor.



PIANOS

DE LAS AFAMADAS MARCAS

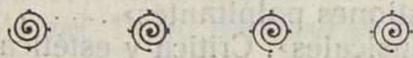
**C. BECHSTEIN, RONISCH
ZEITTER WINKELMANN**

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

Autopianos R. S. HOWARD de N. I.

Pianos de ocasión.-Pianos de alquiler

CASA HAZEN



Fuencarral, 55

TELÉFONO 10867

Obras de Juan Manén

(el más grande compositor español para Violín)

OBRAS PARA VIOLIN

Suite, op. A. 1 (doble con
cierto) Nr. 7043 RM. 8
Piano, violín con acompañamiento de orquesta.
Concierto de violín espa-
ñol, op. A. 7 Nr. 3128 RM. 7,50
Canción Estudio, op. A. 8 Nr. 3736/7 RM. 1
Capricho núm. 2, op. A. 15 Nr. 7041 RM. 3
Balada, op. A. 20 Nr. 7698 RM. 2,50
en el repertorio de célebres violinistas *Isoldé
Mengs, Temianka, Manén, etc.*

CANCIONES

Cinco canciones, op. A. 4
(soprano) alemán, inglés.. Nr. 3730 RM. 2,50
Cuatro canciones, op. A. 10
(soprano) alemán, inglés.. Nr. 3129 RM. 2
Cuatro canciones catalanas
(alemán, catalán)... .. Nr. 8473 RM. 3

OBRAS PARA ORQUESTA

Concierto para piano y
orquesta, op. A. 13.. N. 6499 Partitura RM. 50
Juventus, concierto
grosso, op. A. 5..... N. 3996 Partitura RM. 50
Nova Catalonia, sínfo-
nía, op. A. 17..... N. 6962. Precio conven-
cional.
interpretada por Mengelberg, Weingartner,
Lohse, etc.

EDITORET: UNIVERSAL EDICION VIENNA

ATENEO MUSICAL RITMO

En breve RITMO inaugurará este Centro, en donde se darán cita nuestros más admirados compositores e intérpretes y la élite de la afición musical española. Interesante lo mismo para los que vivan en Madrid que para los residentes en provincias.

No deje de pedir informes sobre este Centro a la administración de RITMO
JUAN BRAVO, 77 =:= =:= MADRID

Imprenta, Juan Bravo, 3.—Madrid.