

RITMO

Año II

Director: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 19



PILAR F. DE LA MORA
(1867 - 1929)

50 céntimos



EL MODELO DEL MUNDO

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

THE AEOLIAN COMPANY

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

“PIANOLA”-PIANO AEOLIAN

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

¡Ningún otro aparato ofrece estas pruebas!

¡NO LO DUDE!!

Si usted desea lo mejor, sólo puede obtenerlo en la Casa AEOLIAN. Una organización mundial con más de medio siglo de existencia y experiencia, que le dará el máximo valor artístico-positivo por su inversión.

MAXIMAS FACILIDADES

Modelos desde 3.500 a 25.000 pesetas

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

GRAMOLAS, DISCOS, AMPLIFICADORES, AUTOMÁTICOS Y CON RADIO

EN MADRID:

Av. del Conde de Peñalver, 24

THE AEOLIAN COMPANY

EN BARCELONA:

CASA IZABAL, Buensuceso, 5

BANCO CENTRAL

ALCALA, 31.—MADRID

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

AGENCIA: GOYA, 89 (ESQUINA A TORRIJOS)

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

S U C U R S A L E S

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

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

Filial: Banco de Badalona (Badalona)

INTERESES DE CUENTAS CORRIENTES EN PESETAS

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

CAJA DE AHORROS

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

Realiza toda clase de operaciones bancarias.

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

PUBLICACIÓN QUINCENAL

TODA LA CORRESPONDENCIA DEBE DIRIGIRSE

A LA ADMINISTRACIÓN:

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

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

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

NÚMERO SUELTO: 50 CÉNTIMOS

EDITORIAL

Investigadores beneméritos.

De tiempo en tiempo surge uno de esos hombres de estudio—verdaderos valores—que, en la soledad de su gabinete de trabajo, laboran realizando una obra digna de divulgación y apoyo oficial. Uno de estos hombres beneméritos es Mosén Higinio Anglés, cuya autoridad en el mundo de la Musicología internacional es ya considerable por sus trabajos sobre «Las melodías del trovador Guarent Psiquier», «Los trovadores y ministriles franco flamencos al servicio de los Reyes de Aragón», «Las Cantigas del Rey Alfonso el Sabio», «Cancionero de la Colombina», así como los interesantes trabajos que prepara para el próximo Congreso internacional de Lieja acerca de «La polifonía religiosa peninsular anterior a la venida de los neerlandeses a España» y su magnífica conferencia leída recientemente en la Sorbona sobre «La música catalana durante los siglos X y XI. La escuela de Ripoll».

Este sabio investigador catalán, desconocido por estas latitudes, nos ha sugerido un comentario depresivo por el escaso ambiente que esta clase de estudios—de capital interés para el conocimiento de nuestra historia musical—tiene entre nosotros.

Gracias al esfuerzo casi siempre personal—que algunas veces llega hasta lo heroico—los Barbieri, Pedrell, Mitjana, Agejas, Roda, Gasqué, el Conde de Morphy, el P. Villalba, Manrique de Lara, dejaron una labor de la que, con más elementos de juicio, mejor preparación y conocimiento de la paleografía musical, de la bibliografía y de la historia—garantía científica por la solidez técnica de los métodos de investiga-

ción, que desacreditan todo lo que trasciende a divagaciones y fantasías de amena literatura—los Anglés, Torner, Margeli, Ribera (Julián), Chávarri, Fernández Núñez, Nin, Tafall, Subirá, Salazar, Arana, Do-

SUMARIO:

Editorial.—Antonio Margelli: *Las Cantigas de Alfonso X, el Sabio.*—*Colaboraciones extranjeras.* Emile Riegler-Dinu: *La moderna música rumana.*—Rogelio Villar: *Aspectos discutibles del llamado arte nuevo*—Sigfredo Wágner, *ha muerto.*—*Nuestra portada.* R. V.: *Pilar F. de la Mora.*—*Desde Valencia.*—*Oposiciones y Concursos.*—*Entrevistas de RITMO.* C. Aragonés: *Miguel Fleta y la nacionalización de la ópera.*—*Benjamin Orbón en España.*—*Información musical.* España: *Santiago, San Sebastián.* Extranjero: *Londres, París, Venecia.*—*Mundo musical.*—*Revista de Revistas.*—*Revista de Libros.*—*Edición musical.*

mínguez Berrueta y Eduardo Panach, para los estudios sobre teoría física de la música), entre otros, obtendrán—algunos ya lo han logrado—sazonados frutos que nos permitan conocer las fuentes técnicas, his-

tóricas, científicas y estéticas de nuestra tradición musical; las obras de los polifonistas, trovadores, vihuelistas; los cancioneros antiguos, los códices de los siglos X y XI, en traducciones veraces, el folklore nacional y la tonadilla, ya seriamente estudiada por José Subirá, como los vihuelistas por Eduardo Torner, en publicación desgraciadamente interrumpida.

El Centro de Estudios Históricos—lo hemos insinuado en diferentes ocasiones—, sería el lugar adecuado donde fundar una sección de Musicología nacional, en la que un grupo de especialistas, debidamente remunerados, realizaran una labor fecunda en la forma y con el éxito que la viene realizando, en su especialidad, Mosén Higinio Anglés en la «Institucio Paxot» y en la Biblioteca de Cataluña.

Por dolorosa experiencia sabemos de antemano que, como en tantas cosas que se refieren a la vida musical de nuestro país, predicamos en desierto. Y no debiera ser así en esta ocasión, ya que los señores Ministro de Instrucción pública y director de Bellas Artes, tienen los mejores propósitos, aunque nosotros deseáramos realidades bien orientadas.

Las Cantigas de Alfonso X, el Sabio

Su notación en colores

Debido a la afición que he tenido siempre a recoger los cantos populares, y al cariño que siento por los de mi tierra, he logrado reunir, después de muchos años, aparte de otros cantos religiosos y profanos, una colección de más de cuatrocientas tonadas o estilos de jota, hecha principalmen-

te en mi pueblo natal, La Codoñera, provincia de Teruel (Bajo Aragón).

Buena parte de estas tonadas tienen relación con las Cantigas del Rey Sabio, coleccionadas en los códices manuscritos del siglo XIII que se conservan, uno, en la Biblioteca Nacional de Madrid, Sección de manus-

critos, núm. 10.069, y dos en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, con las signaturas J. b. 2, el uno, y T. j. 1., el otro.

La idea que con tanta erudición expone el académico y folklorista D. Julián Ribera en sus libros «La Música de las Cantigas» y «La Música de la Jota aragonesa», de que las Cantigas son cantos populares de aquella tran los de la jota, me ha hecho estudiar estos códices, y solamente en el de la Biblioteca Nacional he encontrado los temas de más de cuarenta de las jotas de mi colección, además de los de otros cantos que no son jotas. Son éstos los cantos religiosos de los Rosarieros y Despertadores de la Aurora y los de las Albas y de los segadores, de aires lentos y ritmo libre.

Hecha la clasificación de las tonadas en secciones, y el estudio de la jota, presentándola en todas sus manifestaciones, me propuse añadir un apéndice para exponer brevemente la relación de la jota con las Cantigas, pero el estudio detenido de los códices manuscritos ya citados (habremos de citarlos muchas veces), singularmente del de la Biblioteca Nacional que he tenido más veces en mis manos, en el que encuentro tantas cosas dignas de mención, y el consejo de personas inteligentes que han visto mis trabajos, me han decidido a preparar un folleto aparte, que, por si fuera de alguna utilidad para la interpretación de unos códices de tan extraordinario valor, y de tanta importancia para la historia del folklore de nuestra querida España, acaso haya ocasión de publicarlo, juntamente con la transcripción de algunas Cantigas (principalmente las relacionadas con la jota), según mi *sistema de interpretación*, basado en las teorías de los *mensuralistas* que florecieron en la Edad Media, y en nuestra maestra la *Tradición*, aprovechando la semejanza de los cantos populares actuales con las melodías de las Cantigas, y teniendo en cuenta la manera de cantar del pueblo, que, cuando lo hace sin haber recibido instrucción musical, es decir, cuando es la naturaleza la que canta debe hacerlo, a mi juicio, igual ahora que lo haría en épocas remotas, porque la garganta humana, como aparato fonético, no es susceptible de progreso.

Los *mensuralistas* o teóricos medievales que inventaron la escritura de la música de ritmo medido, música mensurada o a compás contrapuesta a la del Canto gregoriano, de ritmo libre, que no tiene medida, fueron, sin du-

da, los que notaron las Cantigas (1) y las melodías de los trovadores que tienen, al parecer, la misma grafía, e se escribieron estas obras musicales conforme a sus métodos. Lo más natural y lógico es que trataran en sus libros de la música de su época.

Se atribuye a Francón de Colonia a quien citan muchos tratadistas, la invención de la escritura de la música medida.

Dice Maurice Emmanuel (2): «Esta manera de escribir no es un sistema sencillo. Puesta en música por Francón se nos presenta como un conjunto de reglas convencionales hábilmente coordinadas, pero numerosas en exceso. Sólo el capítulo de las ligaduras es lo bastante para hacer retroceder a los más intrépidos admiradores del arte mensuralista.»

Harto complicados y difíciles son los sistemas de los mensuralistas y podrán considerarse como anticuados e inservibles con relación a la música moderna, aunque no por esto dejan de tener gran interés para la historia de la música; pero si pretendemos descifrar los códices que contienen música de su género, nos será preciso adentrarnos por esos laberintos. Por bien empleados daremos nuestros trabajos si conseguimos adelantar un paso en este sentido.

Cada maestro añadía al sistema algo de su invención, y en cada nación tenían su escuela; pero coincidían todos en muchas cosas. Lo importante sería encontrar el libro del autor del sistema empleado en la notación de las Cantigas, que es lo que persigo en mis investigaciones, no sin fundada esperanza. De no ser esto posible, nos quedaríamos con los maestros que más detalles nos den de lo que vayamos descubriendo en los códices.

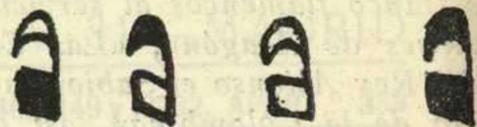
Algunas de las tan intrincadas cuestiones que exponen estos teóricos en sus libros, como la perfección e imperfección de las figuras, los modos rítmicos, las pausas que a veces producen cambios de modo rítmico, las propiedades que son las plicas o rayas adheridas a las notas, las proporciones, las ligaduras, los puntillos, los distintos colores de la notación, etcétera, las encontramos en las Cantigas.

(1) No todas las Cantigas están escritas en ritmo medido. Las hay también en ritmo libre.

(2) Une telle sémeiographie n'est pas un système simple. Mise au point par Francón, elle se présente comme un ensemble de conventions habilement coordonnées, mais nombreuses à l'excès. Le seul chapitre des ligatures a de quoi faire reculer les plus intrépides admirateurs de l'art «mensuraliste». Maurice Emmanuel. «Histoire de la Langue musicale». T. I, p. 297.

El reducido espacio de un artículo me limita a exponer solamente una de estas cuestiones, que es la *notación en colores* y su aplicación a las Cantigas.

Concretándonos a la notación musical de las Cantigas, diremos que ésta está hecha a dos tintas, una negra y otra de color más claro, como si fuera tinte de yodo. No porque las negras fueran las primeras notas que escribieron después de mojada la pluma (o lo que fuera con lo que se escribieran), y las del otro color las últimas, sino porque se mojaba en dos tinteros, con tinta distinta. Hay notas aisladas con esa tinta más clara, y las hay ligadas en grupo, de las que solamente es de esa tinta una de las dos, o una de las tres, a veces la de enmedio, precisamente. En algunas Cantigas, con el transcurso de tantos siglos, las notas, lo mismo unas que otras, han perdido su color, no distinguiéndose bien si no es con el auxilio de una lente (para descifrar el color de algunas de estas notas sería menester un procedimiento especial), pero en otras se ve muy clara esta distinción de tintas. Es más, se advierte que estas notas más claras son de color rojizo. Bastantes de las claves colocadas al principio de cada línea son de este color rojo, y en otras, sobre todo si es la clave de *do*



sólo es de color rojo la mitad superior o la mitad inferior.

Los guiones, que son unas notas pequeñas



colocadas al fin del pentágrama, para ayudar al que canta, indicándole qué nota es la primera del pentágrama siguiente, teniendo en cuenta el cambio de clave, si lo ha habido, son, algunos, de este color rojo.

La letra puesta debajo de la música está también a dos tintas. A veces, en una misma palabra, cada sílaba es de color diferente. Hasta hay sílabas que están escritas en un color, y las tildes colocadas encima de ellas, que representan a las letras suprimidas, en otro.

Este modo de escribir la letra, que parece estar hecho al azar o como simple adorno, y que acaso dé lugar a otro orden de estudios, sería lo suficiente para desorientarnos si los mensuralistas no nos hubieran dejado una

historia bastante completa de la notación en colores y de su significación.

El notable historiador de la música, Coussemaker, en su obra «Histoire de la Armonie», al exponer y comentar los manuscritos de los mensuralistas, aduce muchos datos sobre la notación en colores.

Nos presenta, entre otros, al célebre músico y filósofo Marqueto de Padua, discípulo de Francón de Colonia, a quien cita con mucho respeto. Dice de Marqueto que conforme fué el primero que trató del compás binario, es también el más antiguo autor que ha hablado de los signos y colores para distinguir las notas imperfectas de las perfectas (1).

Tómese

+

como signo propio para conocer el canto de modo imperfecto...» «Si el canto es mixto, de modo perfecto e imperfecto, decimos que se le debe añadir a cada nota longa del modo imperfecto el signo arriba mencionado

(+)

y esto es más propio que el que ta-

(1) Según Francón de Colonia y todos los mensuralistas, el número ternario es el perfectísimo entre los números, porque toma su nombre de la Suma Trinidad, que es la verdadera y suma perfección. (Gerbert. Scrip. T. III, p. 4.) Y San Agustín dice que el número ternario es el que propiamente debe llamarse primero y perfecto; porque consta de principios, medio y fin iguales. Por principios tiene una unidad; por medio, otra, y por fin, otra. (D. August. Lib. I. Suae Musicae, cap. 12.) Por esto tenían por perfectas las notas que valían tres de las del grado inferior inmediato. Así nos dicen que tengamos por perfectas, a la longa,

si vale tres breves

y a la breve, si vale tres semibreves.

Valiendo solamente dos, son imperfectas.

Una misma nota puede ser perfecta e imperfecta, según su relación con sus inmediatas (anterior y posterior). Varias son las maneras por las que cambian de valor, según las distintas combinaciones entre sí, esto, aun siendo todas negras; pero si por el color distinto nos señalan las que son imperfectas, no habrá lugar a duda.



PILAR MORALES

Distinguida pianista, que ha dado un interesante concierto en el Círculo de Bellas Artes.

les cantos sé figuren en otro color» (1).

«Luego en tiempo de Marqueto, fin del siglo XIII, se usaban las notas coloradas, puesto que aconseja sustituir los colores por los signos.

Un hecho incontestable es que las notas coloradas, en rojo, debieron estar en uso más de lo que se ha creído hasta el presente, porque existen manuscritos de música así notada en gran número de bibliotecas de Europa» (1).

En la Biblioteca Nacional y en la de El Escorial hemos visto varios manuscritos de notación en colores, y aquí en Madrid también hay en las casas o tiendas de antigüedades cantoriales antiguos escritos en la misma forma.

Prosigue Coussemaker: «Uno de los más sabios músicos del siglo XIV, Juan de Muris, habla del uso de las notas rojas y negras en su tratado de la «Teoría de la música», del que se encuentra un extracto en «La Scien-

(1) «...; et hoc decimus ultimo, accique,

+

pro signo ultimi et proprium ad cognoscendum cantus de modo scilicet imperfecto...» Si autem cantus sit mixtus, de modo perfecto et imperfecto, dicimus debere addi signum superius nominatum et hoc est proprius quod tales cantus diversis coloribus figurantur.» Marcheti de Padua. Pomerium in arte musicae mensuratae. (Gerbert. Scriptores. T. III, p. 186).

(1) «Il résulte de ce passage que, du temps de Marchetto, c'est-à-dire, à la fin du XIII^e siècle, les notes colorées étaient en usage, puisque cet écrivain conseille de substituer certains signes aux couleurs.

Un fait incontestable, c'est que, au XIV^e siècle, les notes colorées en rouge ont dû être d'un usage plus général qu'on ne l'a crue de musique ainsi notée dans un grand nombre de bibliothèques de l'Europe.» Coussemaker. «Histoire de l'Harmonie». Pág. 208.

cie et la pratique du plaint-chant», de dom Jumillac (nueva edición, página 147). El párrafo es lo bastante curioso para ser copiado por entero» (1). «¿Por qué causa (dice Juan de Muris) se ponen las notas rojas en los motetes? Por dos causas: o porque las rojas se miden y cantan con otra prolación, como se ve en el motete *Thoma tibi obsequiu*, en el que las negras se cantan del tiempo imperfecto y modo perfecto, y las rojas a la inversa; o las rojas se toman de modo distinto, como en el motete *In arboris epeyro*, en el que las negras son imperfectas del tiempo imperfecto, y las rojas perfectas del tiempo perfecto. A veces, en algunos cantos populares, las rojas se encuentran diseminadas aquí y allí, para que puedan computarse unas con otras (las rojas con las negras) en otras perfecciones. Otras veces, las notas coloradas quieren decir que se han de cantar a la octava (in diapasón). Otras significan que la longa colocada antes de otra longa no valga los tres tiempos (que sea imperfecta), o que la segunda de las dos breves que se encuentren solas entre dos longas, no se tome por *brevis altera*, como en el tenor del motete *In nova fert animus*.

No hemos visto ninguno de estos cuatro motetes citados en este texto, traducido libremente, y en el que se ve claro lo dicho al principio, que cada maestro tenía algo peculiar y daba distinto y hasta contrario significado a la notación. Se tenían por imperfectas las notas rojas, y, sin embargo, hubo quien les dió el significado de perfectas, como dice Juan de Muris, que se encuentran en el tenor del motete *In arboris epeyro*. «Un motete que precede al kirie de la «Misa», de Guillaume de Machault (Biblioteca Nacional de París, número 25,

(1) «Qua de causa rubeae notullae ponantur in motetis? Ni id solum videamur ignorasse, quia principatiter duabus de causis ponuntur, ver quia rubeae de alia prolatione mensurantur vel comintur, ut in «Thoma tibi obsequia» apparet, quia in tenore illius moteti nigrae ex tempore imperfecto et modo perfecto canuntur, rubeae vero e contra: vel rubeae ponuntur quia reducuntur sub alio modo: ut in moteto: «In arboris epeyro». Nam in tenore illius moteti nigrae notullae sunt imperfectae de tempore imperfecto, et rubeae perfectae de tempore perfecto. Vel rubeae aliquando ponuntur in elegiis et rondellis huc et illuc ut ad invicem possiut cum aliis perfectionibus computari. Secundo modo rubeae pronuntur, ut pronuntiantur in diapasone, ut in moteto «Lampadis os manum». In hujus moteti tenoribus omnes notae rubeae discuntur in diapasone, aliquoties vero ponuntur, ut longa ante longam non veleat tria tempora; vel ut secunda duarum brevium inter longas posita non alteretur ut in tenore «In nova fert animus». Coussemaker. Opus cit. pag. 209. Nota.

fonds Lavallière) contiene en el tenor y en el contra-tenor esta nota: «Nigræ sunt perfectæ, rubeæ, sunt imperfectæ». De entre todas las acepciones en que han sido tomadas las notas rojas, ésta, indicada por Guillaume Machault, parece haber sido la más usada y hasta es la única que ha sido conservada. La canción a tres partes, del siglo XIV, cuyo facsímil damos (habla Conssemaker), en la Plancha XXXV, es un ejemplo del empleo indicado por G. de Machault. Hemos encontrado esta pieza en la Biblioteca de Cambrai, en las tapas de un manuscrito (1).

«Es evidente (continúa Coussemaker), que la necesidad de emplear dos clases de tintas, debió ser tan incómoda para el compositor como para el notador. Así es que no se tardó en empezar a escribir vacías o blancas las notas imperfectas. Ægidius

(1) Un motet qui précède le Kyrie de la «Messe de Guillaume de Machault» bibliothèque nationale de Paris, núm. 25, fonds Lavallière, contient, au tenor et au contreténor, cette mention: «Nigræ sunt perfectæ, rubeæ sunt imperfectæ». De toutes les modifications qu'exprimaient les notes rouges, celle indiquée par Guillaume de Machault paraît avoir été la plus usitée; c'est même la seule dont l'usage se soit mainueu. La chanson a trois parties, du XIVe siècle, dont nous donnons le facsimilé, Planche XXXV, est un exemple de l'emploi indiqué par G. de Machault. Nous avons trouvé cette pièce dans la bibliothèque de Cambrai, sur une feuille de garde d'un manuscrit. Coussemaker Opus. cit. p. 209.

de Murino lo dice en términos claros (1). Pueden, pues, ponerse alguna vez, las notas rojas figuradas en distinto modo. Y cuando no se tenga con qué escribir las figuras rojas, entonces será lícito evacuarlas; pero esto solamente tratándose del tiempo imperfecto de la prolación mayor sobre el tiempo perfecto de la prolación menor y viceversa».

«Dos fragmentos incompletos de música del siglo XIV que sirven de cubierta a un manuscrito de la Biblioteca de Duai, están escritos en notación negra y roja. Se observa en ellos que las notas marcadas en rojo estaban en un principio vacías, y en la nota o advertencia que hay en la parte del contra-tenor, atribuye a las notas vacías la misma propiedad que a las notas largas.

Cuando más tarde la notación negra fué sustituida por la notación blanca, las notas imperfectas se escribieron en negro» (1).

ANTONIO MARGELLI

Beneficiado tenor de la S. I. Catedral de Madrid

(Continuará.)

(1) «Possunt autem poni aliquando rubeæ figuræ diversimodo figuratæ. Et quando homo non haberet cum quo scribere figuras rubeæ, tunc est licitum ipsas evacuaré; sed hoc tantum de tempore imperfecto majoris prolationis et e converso». Bibliot. Vatic. Ms. 5321 et fond Palat. Ms. 1377.

(1) Coussemaker. Opus cit. P. 211.

orquestración y en el contrapunto de los motivos rumanos desenvueltos temáticamente. Si Dragoi continúa por el camino emprendido, llegará, sin duda, a ser el portavoz del folclore musical transilvano, al igual —en su género— de los Bartok y de los Falla.

Martzian Negrea, discípulo de Frank Schmidt, de Viena, actualmente profesor de composición del Conservatorio de Cluj, publicó un poema sinfónico, ejecutado en Bucarests bajo la dirección de Georgesco, que suscitó interés muy grande hacia el autor, músico más profundo, pero menos asequible que Dragoi. La orquestración, confusa a veces, deja, sin embargo, entrever unos procedimientos de composición de primer orden. Negrea utiliza también motivos populares. La «Sonatina en re mayor», para piano, semejante en su disposición a la «Sonatina» de Max Reger, ejecutada en Bucarest en 1929 por la excelente pianista Ana Voileanu, ha sido ensalzada por la crítica, por la frescura del tema popular sobre el que están bordadas deliciosas variaciones. Negrea trabaja en una ópera «Pacat boeresc», cuyo poema está inspirado en una novela del gran prosista rumano Michel Sadoveanu. El joven compositor, que ha producido notables obras en los géneros de música de cámara, sinfónica y coros, dará también —hay que esperarlo— en esta ópera la plena medida de su vigoroso talento.

Entre los jóvenes compositores de Bucarest, salidos exclusivamente de la escuela debussysta, Alfredo Alessandresco, primer director de orquesta de la Opera, se ha distinguido por su poema sinfónico «Acteón» y por diversos *lieders* franceses, compuestos sobre poemas de Musset y de Helene Vacaresco. Alessandresco, que posee un sentido autocrítico muy desarrollado, no compone con frecuencia, sino a grandes intervalos. Después de quince años de silencio hay que suponer que enriquecerá pronto el repertorio de los conciertos anuales con una nueva obra de alto valor que consolide sus brillantes comienzos.

La educación musical en Rumania ha adquirido un gran desarrollo por la creación de numerosas escuelas musicales, oficiales y privadas. El Ministerio de Instrucción pública elabora actualmente un proyecto de ley para la reorganización de los conservatorios sobre bases modernas. La nueva Dirección de Educación del pueblo, creada en el año en curso de 1930, incluye en su programa la or-

COLABORACIONES EXTRANJERAS

LA MODERNA MÚSICA RUMANA

III y último.

Completamente opuestos a la fina estructura y al estilo artístico aristocrático de la escuela musical de Bucarest, son los dos compositores hijos de Transilvania, Sabin Dragoi y Martzian Negrea, artistas de primer orden, cuyas obras son la expresión de la inspiración rural de su patria, purificada y refinada por las enseñanzas técnicas de la escuela alemana y checoeslovaca.

Sabin Dragoi, discípulo de Vitezlav Novak, de Praga, es actualmente director del Conservatorio de Temesvar. Saboreó el triunfo con la representación de su ópera «Napasta» en Bucarest, el año 1928. Esta ópera, cuyo poema es una adaptación del drama rural del mismo nombre del gran autor dramático I. L. Caragiale, se inspira en la música popular rumana que Dragoi presenta

en sus movimientos rítmicos más variados, conteniendo su instrumentación todas las sutilezas de la escuela moderna. Pero si en la parte orquestal y vocal para solistas, los procedimientos son los mismos empleados por Ricardo Struss, Puccini y Moussorgsky, Dragoi descubre en los coros un verdadero temperamento musical original, con el cual debe contar la nueva escuela rumana. Si la música de escena del misterio de Adrian Maniu «Lupii de arama», representado en el año 1929 revela una verdadera incompatibilidad entre el temperamento rústico y sencillo de Dragoi y el refinado y profundo del poeta Maniu, al contrario, la «Suite rumana» del joven compositor transilvano, para orquesta de cámara, a la que se le concedió el premio Enesco en 1929, demuestra notable adelanto en la ciencia de la

ganización de coros y de charangas rurales. Para la completa utilización del folklore musical y gracias a la iniciativa de Mr. Breazul, profesor de Enciclopedia musical del Conservatorio de Bucarest, fué creado en 1929 el Archivo Fonográfico. Más de tres mil melodías han sido recogidas en este archivo hasta principios de este año y registradas en el fonógrafo.

A pesar de que hay regiones en que la civilización moderna hace olvidar las viejas canciones populares, por la introducción de cancioncillas extendidas por los discos, la radio y el cine sonoro, el tesoro del folklore mu-

sical rumano se mantiene vivo. En los senderos que descienden de los Cárpatos hacia las llanuras danubianas y hasta la orilla del mar, se pueden oír hoy todavía las viejas melodías que los pastores tocan en su flauta (fluer) o en su cornamusa (cimpoi). Y cada año aparecen nuevas canciones en las aldeas de las montañas y en las de la llanura, que conservan en su estructura los rasgos capitales de arcaísmo musical, que pueden estudiarse en numerosas colecciones impresas en todos los tiempos, de canciones populares rumanas.

EMILE RIEGLER-DINU

Aspectos discutibles del llamado arte nuevo

IV

¡ Cuando la exaltación del alma humana en sus múltiples formas exige lirismo, que es la misión del arte musical, su razón de ser—el arte es emoción, no sólo puro goce intelectual—entretenerse en escribir música floja, frívola y trivial, pretendiendo que pasen por obras de arte verdaderas monsergas sonoras de la más deleznable categoría estética que no pasan del órgano auricular, pues sólo así se explica la rapidez de su difusión! Hay que tener el valor de afirmar que a ese conjunto de incoherencias sonoras, sin finura ni delicadeza artística alguna, que se llama arte nuevo—arte secundario, sin otra significación e importancia que la jardinería o la pirotecnia—, no es impopular como creen algunos espíritus poco enterados; impopular es la música de cámara de Beethoven, particularmente sus últimos cuartetos, por ejemplo, porque es música de ideas, de conceptos melódicos hondos, impregnada de sentimiento trágico; música lírica, romántica, nada fragmentaria ni menos intuitiva, en la que se revela un dominio de la forma, del trabajo temático, de la composición, de que hoy no hay ni idea, pues ahora se escribe música «en espiral y en arabesco»—como algunos escritores del día, que dice Gómez Baquero—, utilizando, repito, los elementos accesorios del arte, para componer, en vez de obras maestras, retorcidos bocetos. Y es que como se carece de elementos melódicos para el desarrollo de ideas, el arte de la forma se ha transformado de tal suerte, que tienen que recurrir a las obras literarias y poéticas en busca de asuntos—como ya hemos dicho—y con unas cuantas divagaciones sonoras se imaginan que han compuesto una partitura.

Así se explica que países que nunca han tenido músicos los tengan actualmente y en considerable cantidad, pues ninguna época ha sido más pródiga en compositores—en contrafiguras, más que en figuras—ni en la que más escasee el número de obras de verdadero interés artístico.

En España contamos también con unos cuantos jóvenes avanzados—más bien desorientados—que han emprendido ese camino, porque actualmente, dicen, no hay otro y es reciso ponerse a tono con la moda, hacer lo que se hace en todas partes—que es bien poco, por cierto—; lo que no es una razón para aceptar como novedades—que hay quien llama atrevimientos, y en realidad no son más que aberraciones—a una colección de elementales y gastadas recetas absolutamente ineficaces desde el punto de vista artístico. Hay que tener presente que la moda—en no pocos casos importada de la antigüedad, pues hay actualmente en arte modas antiquísimas—aunque sea el reflejo del carácter y estilo de cualquiera manifestación artística o social, puede entrañar modificaciones interesantes; pero puede también—que es el caso del arte contemporáneo llamado nuevo—obedecer al capricho pasajero del momento, ser superficial e insulso, carecer de originalidad e interés o responder a un estado de decadencia general. Porque aunque todo esté sujeto a evolución, y más que nada el arte, es preciso investigar en qué consiste esta evolución para saber si realmente tiene algún valor. Y quien suponga que es difícil escribir cierto género de obras actualmente en boga en determinado sector de la afición a la música, desconoce por completo en qué consiste la llamada técnica moderna y hasta los fundamentos téc-

nicos y artísticos del arte musical.

Tampoco prueba nada respecto a la bondad y valor específico de ciertas obras el que se hayan incorporado al repertorio corriente de conciertos—pasajera y pasajeramente—, pues es notorio que obras mediocres de diversos géneros y categorías se han popularizado. Hoy gusta todo, porque no interesa nada; la frivolidad y la indiferencia es lo característico de la época actual. Afortunadamente, comienza ya a producirse una reacción saludable—después de un largo período de reclamo y esnobismo—sobre el mérito artístico de ciertas obras de exagerado e infantil exotismo y de otras de análoga tendencia—reducido a una cuestión editorial, comercial, a un negocio industrial, que es necesario defender, en el que hay que incluir también las publicaciones y revistas consagradas en todas partes a la propaganda (1)—completamente estériles para el progreso y evolución del arte de los sonidos y en particular para el cultivo de los instrumentos cantantes o solistas de la importancia del piano, el violín y el violoncello—; no digamos para la voz!—, pues parece como que se proponen, una gran parte de los compositores que escriben actualmente para los mencionados instrumentos de noble idealidad, anular su fecunda tradición artística e inutilizarlos para el arte, restándoles, además, brillantez y lucimiento. Porque a desconocimiento de los recursos naturales y artísticos de los instrumentos citados y de la voz no se puede atribuir la forma desconsiderada con que los maltratan, la tortura a que los someten, sin ningún resultado para el arte. Nadie mejor que los profesionales conocen la ineficacia de estos procedimientos y el escaso resultado estético que se obtiene de ellos, sabiendo por experiencia que es más difícil interpretar una obra clásica—para lo que es necesario, además de poseer una técnica, cualidades especiales—, que los juegos malabares, lindando con el camelo que escriben algunos compositores del día, al alcance de todo aquel que posea una regular dosis de paciencia, perseverancia y... desaprensión artística para hacer lo que le venga en gana—pues en muchos casos el resultado es el mismo— al abordar

(1) Reflejan ya esta crisis las revistas extranjeras defensoras del ultramodernismo en la música que va de capa caída—me dice un amigo recién llegado de París—; el público deja desiertas las Salas de conciertos y los editores se quedan con montañas de papel, pues nadie compra esa música, revelando todo ello la bancarrota definitiva del ultramodernismo musical. Y es que es tan endeble su base, que poco a poco se va desmoronando.

las sorpresas de escritura de tales obras, en el fondo, repito, frías, superficiales y anodinas, desprovistas totalmente de lo que se ha entendido siempre por sentido musical, que sólo dejan en el ánimo la impresión de lo artificial, produciendo el efecto de la más patente impotencia artística.

La prueba es que los instrumentistas o cantantes que cultivan la *música nueva*—por lo general medianías—son incapaces de interpretar discretamente a los clásicos; interpretan esa clase de obras que todas suenan igual, y con las que no es difícil, en esta época de mercantilismo artístico de toda clase de grados, hacerse un nombre y aparentar que se es artista, lo que suelen conseguir, pues cuentan para sus fines con el apoyo de la crítica, que en cada país se ha impuesto la misión de hacer la apología del novísimo arte y de sus intérpretes.

No faltan artistas notables—pianistas, violinistas, cantantes y directores de orquesta—que, no por criterio estético, sino por seguir las corrientes de la moda en el reducido sector de los aficionados *avanzados*, y por alcanzar también el favor de la crítica aludida, incluyen en sus programas música nueva, aunque sólo sea en dosis homeopáticas.

Un argumento más eficaz que las polémicas teóricas para rebatir la falacia del arte nuevo—pura algarabía insustancial—sería, sin duda, la producción de obras maestras; pues el arte se renueva con obras, no con teorías. Confiemos en que surja un genio que restablezca la verdad y la belleza en el arte de los sonidos actualmente en período de disgregación y decadencia. (El mismo fenómeno se observa en las demás bellas artes.) Mientras este milagro artístico se realiza, el reducido grupo de personas de gusto selecto seguirá deleitando su espíritu con las admirables creaciones—*que aún no han sido eclipsadas*—de los genios inmortales de todas las épocas, únicas que tienen la virtud de sobrecoger el ánimo de emoción. (Sin confundir la emoción con el sentimentalismo anacrónico.) En cuanto a aquellos que se sientan con vocación y aptitudes para dedicarse a la composición—arte cada día más difícil y del que no puede prescindirse sin volver a formas primitivas y rudimentarias—sigan el ejemplo trazado por los grandes maestros en orientaciones y procedimientos—pues nadie enseña mejor que ellos—, y será lo que más sólidamente contribuya a desarrollar sus facultades artísticas. Y recomendar a los clásicos—siempre actuales—no es invitar a la vagancia,

es presentar esos modelos porque no hay otros. Y si es preciso volver la vista atrás si queremos admirar y aprender, es porque lo que tenemos delante es casi todo ello de una inferioridad ideológica aplastante. El alud del *arte nuevo* no ha logrado aún destruir el colosal monumento de la gran música. Es absurdo intentar renovar destruyendo los fundamentos técnicos y estéticos del arte de la música sin ninguna finalidad seria, como estamos viendo por las obras. ¿No es ya una ridícula pretensión llamar al Arte nuevo? El Arte ni es nuevo ni es viejo; como la belleza, cuando no es una moda pasajera es o no es: «La belleza sin vejez» es de todos los tiempos.

No quiero terminar sin dejar de copiar las acertadas consideraciones de «Azorín» sobre el llamado arte nuevo en general, por ser perfectamente aplicables a la Música y suscribo por completo: «La humanidad es muy vieja—dice «Azorín»—. No sé lo que se entiende por arte nuevo. La estética es tan vieja como la humanidad. De cuando en cuando se habla de renovación del arte. En realidad, las tales renovaciones son cosas superficiales. La esencia del arte no cambia. Como un artista no puede dejar de hacer lo que ya ha hecho,

la humanidad no puede tampoco darse formas de arte distintas de las que ya se ha dado. Un pintor podrá, por ejemplo, esforzarse en encontrar una pintura nueva; cien pintores en todo el mundo podrán luchar para pintar de modo distinto a como han pintado sus antecesores. Tendrán que dibujar, emplear el color. No harán otra cosa que lo que hicieron, en las paredes de las cavernas, milenarios antecesores de esos artistas de ahora. La humanidad es vieja, y ya ha hecho todo lo que tenía que hacer. De cuando en cuando, a lo largo del tiempo, artistas y literatos imaginan que van a poder salir del círculo inflexible en que están encerrados. Ese círculo son las leyes de la materia y las normas perdurables del espíritu. Intentan esos literatos y artistas escribir y pintar como antes no se había escrito ni pintado. Y sus esfuerzos son inútiles. Al traspasar las fronteras de la experiencia secular y de las leyes de la materia, caen fuera de los términos del arte mismo que desean renovar. Para hacer otro arte, para crear otra estética, sería necesario crear otro mundo, hacer otra cosa que no fuera la materia y otra cosa que no fuera el espíritu».

ROGELIO VILLAR

SIGFREDO WÁGNER, HA MUERTO

Sigfredo Wágner, hijo del inmortal autor de «Tristán» y de Cósima Liszt, había nacido en 1869. Estudió la Arquitectura, que abandonó a



la muerte de su padre para dedicarse a la música. Como director de orquesta actuó en diferentes teatros de Europa, y dirigió en Bayreuth las óperas de su padre. En el ciclo de representaciones de este año, que iba a dirigir con los célebres maestros

Toscanini, Muck y Elmendorff, le sorprendió la crisis que en pocos días ha puesto fin a su vida.

En junio del pasado año, y con motivo de su 60 aniversario, las Sociedades musicales de toda Alemania habían tributado a Sigfredo Wágner un fervoroso homenaje.

El admirable poema sinfónico «Idilio de Sigfredo», popularizado por los conciertos sinfónicos, y en el que aparecen algunos de los más inspirados temas de la segunda obra de «La tetralogía», fué escrita por Ricardo Wágner con motivo del nacimiento del hijo que acaba de fallecer.

Reciente la muerte de Cósima Wágner, con esta nueva pérdida se extingue la familia en línea directa del gran compositor alemán, creador del moderno drama musical.

La muerte de Sigfredo Wágner, que obedeció a una afección cardíaca complicada de una neumonía, ha causado gran emoción.

Sus funerales han constituido una solemne manifestación de sentimiento. La revista RITMO ha estado representada por su ilustre corresponsal, Sr. Mugica.

NUESTRA PORTADA

PILAR F. DE LA MORA

La revista, RITMO desea rendir un tributo póstumo de admiración en el primer aniversario de su muerte a la egregia profesora Pilar F. de la Mora, una de nuestras capacidades más destacadas del profesorado del Conservatorio. Fué tan fuerte su personalidad, que, aún desaparecida, continúa ganando batallas artísticas en beneficio de nuestro Conservatorio.

A raíz de su sentida muerte, la dedicamos unas líneas—publicadas en varias revistas—que vamos a reproducir en estas columnas.

«El lugar común: «es una pérdida irreparable», que suele aplicarse a los que se van, en el desgraciado caso de Pilar Fernández de la Mora, no es un tópico, es una gran verdad.

Indiscutible prestigio del Conservatorio de Madrid, estará considerada siempre en sus anales como una relevante figura artístico-pedagógica de extraordinario relieve, de indiscutible autoridad. Era una personalidad, un carácter. Durante treinta años ha sostenido—en compañía del ilustre Tragó—el prestigio de la enseñanza del piano a la que dedicó sus excepcionales aptitudes pedagógicas, sus mayores energías, con vehemente vocación.

Para el alumno bien dotado tenía Pilar—como la llamábamos familiarmente—afectos verdaderamente maternales: enseñaba, aconsejaba, dirigía—desinteresadamente en la mayor parte de los casos—, con cariño y poniendo en su trabajo artístico—que realizaba con claro talento e intensa pasión—, toda su alma, lo que mereció unánimes elogios de amigos y adversarios, pues también tenía enemigos: son la sombra que acompaña a todo el que descuella por algún concepto. Exigente con su labor, nunca la vimos satisfecha; artista de corazón, criticaba implacablemente su propia obra.

Hace algún tiempo que venía delicada, aunque se pusiera en duda por los suspicaces; y es que cuando había que dar la cara, defender a un amigo—justa o injustamente, según se enfoquen nuestras actitudes, pues ¿quién no se equivoca alguna vez?—echaba el cuerpo fuera e iba donde hubiera que ir: cualidad inapreciable por lo rara.

¡Pobre Pilar! Tan excelente profesora, tan buena amiga: sensibilidad, inteligencia, generosidad, eran

las cualidades que emanaban de su fino temperamento. Dotada de un singular poder sugestivo, de una simpatía personal atrayente, su trato era un encanto.

En unos cuantos rasgos sintéticos condensaremos su biografía. Pilar nació en Sevilla en la época en que su madre era muy considerada por la Corte. La Reina Isabel la apadrina, comenzando su vida de artista como niña prodigio. Sus primeras lecciones las recibe de Oscar de la Cinna, discípulo de Czerny. La Reina Isabel la presenta en Palacio y anima sus conciertos. Monasterio la da a conocer en la Sociedad de Cuartetos, y con Guelbenzu continúa su educación musical. En Sevilla conoció a Rubinstein el grande, que la lleva a París, la presenta a Thomas, director del Conservatorio, en cuyo Centro trabaja con la célebre profesora de piano señora de Masart. Más tarde perfecciona sus estudios con Planté en la casa que en Montmarsan posee el ilustre pianista francés y regresa a España. Da conciertos en la Sociedad que fundó Barbieri, dirigida entonces por Bretón (con quien estudió la armonía en ocasión de estar el ilustre maestro español en París de regreso de su pensión en Roma); acompaña a Sarasate en sus excursiones a Londres y Bruselas, e ingresa, después de brillantes oposiciones, en el Conservatorio. Desde este momento, su vida se consagra por completo a la enseñanza con la eficacia por todos reconocida.

Decir que los alumnos de la Mora se distinguían en los concursos a premios no es menospreciar el trabajo meritorio de otros profesores. La preparación persistente, enérgica y sin desmayos, cuyo resultado era una técnica segura, un juego brillante, un no sé qué especialísimo hasta en la manera de presentarse, que daba al auditor la impresión de dominio, de perfección; y aunque la interpretación sea un arte personalísimo sujeto siempre a discusión, como el buen gusto era innato en la eminente profesora, sus alumnos no podían amanerar las obras con desplantes y latiguillos antiartísticos por un equivocado pretexto de personalidad; y si a esto se añade un empleo inteligente y artístico de los pedales, se tendrá una aproximada visión de la intensidad y el arte con que la Mora trabajaba y hacía tra-

bajar a sus alumnos más aventajados.

La muerte de Pilar Fernández de la Mora—que sorprendió dolorosamente—, para sus amigos, ha sido un rudo golpe; para la enseñanza del piano en España, una pérdida insustituible; para sus alumnos, una entrañable amiga, una compañera.

Con esa particular autoridad que infunde el verdadero mérito. Pilar sembró; su paso por la vida no ha sido estéril. Dejó un plantel de discípulos que la honran—entre los que se encuentran las hijas de la aristocrática familia de Montellano, Güel, Bermejillo, Tovar y otras—de los que se destacan con fuerte personalidad dos: Cubiles y Lucas Moreno, cuyo valor ha sido ya reconocido dentro y fuera de España.

Cuando en los Palacios se rendía culto a la buena música, Pilar era la predilecta, pues la famosa profesora fué en su tiempo artista de moda, después figura contemporánea representativa de gran popularidad en los medios musicales. Su influencia artística y personal, en el Conservatorio y fuera de él, ha sido considerable.

Los admiradores e incondicionales amigos de Pilar Fernández de la Mora, no la podremos olvidar. Rindamos con emoción este último recuerdo a su memoria».

R. V.

UNAS LÍNEAS DE TRAGÓ

En el banquete con que fué obsequiado D. José Tragó por sus discípulos, admiradores y amigos, celebrado en el Círculo de Bellas Artes en diciembre pasado, leyó un discurso, del cual son las palabras que copiamos, delicado recuerdo a Pilar F. de la Mora, su compañera de muchos años.

«El otro artista fallecido fué una señora, me refiero a doña Pilar F. de la Mora. Esta señora ha dejado de existir en el mes de agosto pasado. La conocí siendo yo muy joven y ella una niña. En aquellos lejanos tiempos dió un concierto en el teatro de la Comedia, actuando de niña prodigio, poniendo ya de relieve excepcionales condiciones. Más tarde fué a París, haciendo allí sus estudios, obteniendo un primer premio en la clase de la señora Massart. Transcurrido los años, volvió a Madrid, actuando en una de las sesiones de la Sociedad de Conciertos, que entonces dirigía el maestro Bretón. Ejecutó en esa audición el magnífico concierto en sol menor del céle-

bre maestro Saint-Saens de una manera artística y perfecta, obteniendo una gran ovación.

Pasó el tiempo: tocó en diferentes sitios de España y del extranjero; quedó vacante una plaza de profesor numerario de piano en nuestro Conservatorio; se procedió a la

oposición, y el éxito coronó sus esfuerzos, siéndole adjudicada la plaza vacante. Desde entonces se dedicó a la enseñanza por completo. Desempeñó su puesto durante cuarenta y tantos años y en su clase formó una pléyade de discípulos brillantes que todos conocéis».

DESDE VALENCIA

Durante su estancia en Valencia, a donde ha ido para actuar como miembro de jurado en el Certamen de Bandas organizado por el Municipio de dicha capital, nuestro querido colaborador José Subirá ha dado una conferencia íntima a solicitud de algunos amigos. Comentando esta disertación, ha escrito el reputado crítico musical, Sr. Gomá, en «El Diario de Valencia» las siguientes líneas:

«Ante un auditorio de artistas, admiradores y amigos suyos, y con la asistencia, además, del alcalde señor Maestre y de los concejales señores Catalá y Marco Miranda, en amable intimidad, José Subirá nos habló de un interesante aspecto del arte musical español del siglo XVIII. Se celebró la reunión en el hall del Palace Hotel.

Subirá no es sólo un investigador erudito y curioso; es, además, un artista, un temperamento comprensivo y sensible. La ciencia del investigador y el gusto del artista se unen en Subirá de aquel modo suficiente y eficaz que hace de la labor de reconstrucción y crítica de un período de la Historia musical española, no un árido trabajo, ni tampoco una desmesurada fantasía, sino una justa valoración total y parcial.

Subirá, perfectamente preparado para tal labor intelectual y artística, ha investigado en los archivos de la casa ducal de Alba, y fruto de sus rebuscos ha sido un bello libro que ha esclarecido datos diversos de nuestra historia musical. Subirá ha acudido luego al Archivo municipal de Madrid, y allí ha encontrado el magnífico caudal para hacer la historia y la crítica de la «tonadilla», estudio que en espléndidos volúmenes le va publicando la Real Academia Española. El tercero de estos volúmenes, aún no aparecido, contendrá numerosos textos musicales y literarios de la obra de los autores de tonadillas en el siglo XVIII. Escasos, breves y no muy certeros estudios —Subirá señala las inexactitudes de sus predecesores— son los que la musicología ofrece acerca de la tonadilla. Subirá realiza una labor verdade-

ramente monumental, que casi parece agotadora del tema.

Y un resumen de esta labor fué su conversación ayer en el Palace Hotel. Señaló los humildes orígenes de este género teatral. Aislada pieza musical para terminar una función, pronto adquirió mayor relieve y surgió lo que Subirá llama la tonadilla escénica, que presenta ya un pequeño argumento que poco a poco toma mayores proporciones. Asimismo, la tonadilla se diversificó en matices distintos. Pero siempre la invención literaria y el estro musical se nutrían de lo más castizo del fondo popular racial. Sólo, más tarde, se inició la decadencia del género de abandonar su tipismo español y popular por un italianismo a la moda, que el gusto del público imponía. Con ello se llegó a la desaparición de la tonadilla, que, impregnada de «operismo», no podía luchar con otros géneros teatrales en este sentido más genuinos.

Subirá, al piano, interpretó una serie de piezas de tonadillas que nos hicieron apreciar la evolución y el proceso histórico del género y el valor musical, la inspiración llena de castiza gracia—las imprescindibles seguidillas finales—o el lirismo dulce, más o menos español o italianizante, o el humor satírico y aún ciertos atisbos dramáticos que encierran tantas piezas de Misón, Esteve, Laserna, García y de otros fecundísimos autores de tonadillas. Subirá conoce y

Sánchez Granada

Conciertos RITMO deseando contribuir al definitivo triunfo del instrumento nacional, pleno de emoción y arte, ha contratado al extraordinario guitarrista Sánchez Granada. Las cualidades técnicas de este artista son: sonido aterciopelador, mecanismo limpio y seguro, siendo las cualidades estéticas una fina sensibilidad y un vigoroso e inquieto ritmo. Estamos seguros que la «tournee» de Sánchez Granada, patrocinada por RITMO, constituirá un éxito muy brillante.

ha estudiado cerca de dos mil de estas obritas.

La amenísima e interesante lección de Subirá, no otra cosa fué su conversación, fué bien gustada por cuantos, complacidos, le escuchamos.

Subirá, dispuesto a continuar su espléndida labor de descubrimiento y revalorización de estos aspectos del arte español de antaño, nos anunció su propósito de realizar con el sainete lírico y la antigua zarzuela, un estudio semejante al que ha hecho de la tonadilla».

Con igual consideración se ocupa de esta conferencia E. López Chávarrri en «Las Provincias», donde se lee el siguiente párrafo: «Buen acierto ha sido el de pedirle una conferencia, porque así demostraba Subirá que no sólo era un musicólogo para formar parte de concursos musicales, sino que sabe la historia de la música española a fondo y penetra serenamente en el maremagnum de las partituras antiguas para restituirlas nuevamente a la vida».—*Veridicus.*

Oposiciones y Concursos

El Tribunal de las oposiciones a plazas de profesores de música de las Escuelas Normales, le forman los señores siguientes:

Presidente, D. Conrado del Campo, ex consejero de Instrucción pública; vocales: doña Pilar Escribano Iglesias, profesora de Pedagogía de la Escuela Normal de Maestras de Teruel; doña Pilar Blasco, profesora especial de Música de la Escuela Normal de Maestros de Madrid; D. Hilario Goyenechea e Iturria, profesor especial de Música de la Escuela Normal de Maestros de Salamanca; D. Benito García de la Parra, profesor de armonía del Conservatorio.

Se agregan a estas oposiciones dos plazas: una, vacante en la Normal de Baleares, y la otra, en la Normal de Las Palmas.

Para solicitar dichas vacantes se concede el plazo de un mes, a partir del 8 de agosto.

Recordamos a los aspirantes a las plazas de pensionado de música de Roma, que el plazo de admisión de instancias ha terminado.

El programa se publicó en la *Gaceta* del 24 de mayo y las oposiciones están anunciadas para el 10 de octubre próximo.

ENTREVISTAS DE "RITMO"

MIGUEL FLETA Y LA NACIONALIZACIÓN DE LA ÓPERA

Hasta aquí, hasta este bello rincón deleitoso y apacible de la Ciudad Lineal, ha llegado el latir turbulento—taquicardia de corazón alborozado—del barrio chamberilero.

¡La Virgen del Carmen! Una Carmen exorna «Villa Fleta». Y el hotelito, madrileño al fin, sintiendo el deseo de una emulación castiza y riente, quiso vestir el traje verbenero. El gran tenor baturro apadrinó la idea. Y he aquí en el patizuelo la tribuna, envuelta, como un héroe guerrero, entre los pliegues de la bandera roja y gualda; y en la pérgola, las guirnaldas y los farolillos polímeros; y cruzando en todas direcciones, las cadenas multicolores, que trepan por el emparrado y ascienden hasta los templetos y cabalgan en las ramas de los frutales. Y abajo, asistiendo ávida a la transformación, la vistosa y sensual geometría—triángulos de rosas, círculos de geráneos, poliedros de claveles—que trazara el arte, a bien que si discutido, quizá no fundadamente discutible, de don Cecilio Rodríguez.

Miguel Fleta «viste» a nuestra llegada una democrática y casera «deshabillé». Abandonada la americana, y postergados—olvidados, tal vez—los calcetines (¡perdón para el indiscreto reportero!) la camisa y las zapatillas desempeñan muy digna y placenteramente su suplencia, igual cuando su dueño se encarama a una silla para regular la simetría de un farol rebelde, que cuando se inclina ante la pila, ya seca, de un surtidor y vierte en ella el contenido de una botella.

—¿Alcohol?—preguntamos, suponiendo que se trata de limpiarla.

—Ca; no, señor—nos responde uno—. ¡Ron! Ya es esta la tercer botella que se quema.

Y en un impulso de incontenida protesta, exclama filosóficamente:

—¡Triste y torcido fin el de algunas cosas! ¡La de copas que de ahí hubieran salido!

Nuestro visitado, insensible a la elegiaca lamentación, aplica una cerilla al «sabroso líquido» y viene a nuestro lado.

—Ustedes me perdonarán—se disculpa, echando una ojeada a su indumento—si les recibo así, ¿verdad?

—¡Hombre! No faltaba más.

—La «Peña Fleta»—nos explica—ha querido celebrar mi retorno a España con una verbena y en los preparativos de ella me encuentran ustedes.

—Pues, nada; continúe.

—No; vamos a charlar un rato. Ya está todo casi ultimado.

Descendiendo cuatro o seis escalones, llegamos hasta un sombreado y espa-

cioso kiosko, y sentados junto al artista empieza la charla.

—¿Qué tal esa *tourné* por Oriente?

—Magnífica.

—¿Cuánto ha durado?

—Diez meses.

—¿La hizo usted a base de conciertos?

—Principalmente; pero también he cantado algunas óperas.

—«Tosca», «La Favorita», «Il Trovatore»... Las de siempre ¿no?

—Sí, señor; las de siempre—contesta Fleta con acentuada resignación.

—Y en los conciertos, ¿ha cuidado usted de la música española?

—He puesto en ello un verdadero empeño; supongo que en este aspecto artístico sabe usted ya mi modo de pensar. En China y Japón, como en las repúblicas hispano-americanas que he visitado, la música española ha estado, no sé si bien interpretada, pero sí cariñosamente atendida.

—¿Qué ha dado usted a conocer?

—Composiciones de nuestros clásicos, estudios folklóricos, *lieders* y cantos regionales.

—¿Y ha gustado en Oriente la música de España?

—De un modo extraordinario. Con decirle a usted que todas las canciones tuve que bisarlas y algunas, como la jota, repetirlas hasta cuatro veces, entre aclamaciones de entusiasmo.

—¿De entusiasmo por la música o por el arte del intérprete?

Fleta sonríe modestamente.

—Vamos a poner que por una y otro.

—El Japón y China—le preguntamos—¿son pueblos aptamente preparados para la música?

—Sí, sí; ya lo creo—nos contesta Fleta—. Particularmente el primero. Existe un gran ambiente musical y un bien orientado gusto estético.

—Y músicos, compositores, ¿hay alguno destacado?

—No; eso no. Hasta ahora sólo ha surgido la «afición». Pero en forma digna de prestarle la mayor atención. Crea usted que una Sociedad constituida para explotar competentemente esa gran cantera oriental, realizaría, si sabía organizar las *tournées*, una meritoria labor artística y obtendría, además, muy saneados beneficios.

—Análogos—le decimos—a los que usted habrá logrado.

El divo aragonés elude la respuesta categórica.

—Eso no tiene interés para RITMO ¿verdad?

Asentimos.

—En efecto; para RITMO sólo tiene interés su embajada artística. ¿Fue usted el revelador de España?

—No; me precedió Andrés Segovia, que también obtuvo un éxito rotundo.

—¿Y piensa usted volver?

—¿Por qué no?, responde nuestro tenor—. ¿Acaso el artista sabe del mañana? Yo voy donde me lleve el arte, y si esos vuelos sirven, como dice la estrofa primera del himno valenciano, «para ofrendar nuevos lauros a España», se hacen más raudos y más lleno el corazón de alegría.

—De acuerdo. Pero—y aquí el reportero se siente humorista—lo más lógico es que el Real madrileño, necesitado de la presencia de usted en la corte, le impida volar.

A Miguel Fleta se le escapa una carcajada. Una carcajada que es burla y amargura, ironía e indignación a la vez.

—¡El Real madrileño!—comenta—. Esa es una de las vergüenzas españolas. Cuando, no solamente los Gobiernos, sino los municipios de las más importantes capitales del mundo, con una noble preocupación por el arte lírico, conceden subvenciones a sus teatros de ópera, el nuestro lleva seis años reconstruyéndose, y el público madrileño, en tanto, ausente por completo del movimiento, de la evolución operística mundial.

—Es una vergüenza—prosigue Fleta. Y una negación de sentimientos artísticos. Y humanitarios también—añade—. Porque son mil familias (orquesta, coros, cuerpo de baile, tramoyistas, acomodadores, etc.) desamparadas, económicamente perturbadas durante seis inacabables años.

Seguimos atentos esta explosión justa, lógica, perfectamente explicable, de la indignación del divo. Esa harto prolongada invalidez de nuestro regio coliseo es absurda. Admitiendo que no hubiera podido imprimirse una mayor rapidez a las obras de reconstrucción, ¿acaso no fué factible dar cobijo en otro local a las huestes operísticas? ¿Y esa pomposa entronización del arte lírico en la Zarzuela?

—Yo no quiero, no debo permanecer inactivo—continúa Fleta—. Y a mi regreso a Madrid, transcurrido el verano, intentaré la terminación de este estado de cosas, incluso recabando el auxilio de la Prensa para organizar, si ello es posible, una manifestación pública.

—¿En la que se pediría...?

—Además de lo expuesto, el apoyo del Gobierno para llegar rápidamente a la nacionalización de la ópera.

—Magnífico. En esa campaña, RITMO estará de continuo al lado de usted. Pero, ¿acaso es necesario el apoyo del Gobierno para escuchar el castellano en la sala del Real?

—Evidentemente, sobre todo en la iniciación. Claro que el aliento tiene que prestarlo el pueblo. Un pueblo con corazón llega adonde se proponga. Si aquí el pueblo siente la necesidad imperiosa de su idioma, el vencer los obstáculos constituiría un juego de niños.

—Y si, a falta de eso, hay un tenor

tistas líricos, con su actuación; de la prensa, tribuna efficacísima de persuasión y de propaganda; del público, por último, convenciéndose a sí mismo de que la ópera nada perdería al ser cantada en castellano, idioma sonoro, elegante, rico en matices como ningún otro.

—Muy bien. Prosiga usted, Fleta.

—Es poco convincente el argumento —replica Fleta—. La falta de variedad en el repertorio la subsanaría inmediatamente una inteligente dirección artística; ya hablaremos de ello si usted quiere escucharme. En cuanto a que los cantantes sean italianos, ¿qué importa? Aquí entra ya una cuestión de dignidad, de amor propio. ¿No tuve yo, tenor español, que aprender el italiano para cantar las óperas en ese idioma? Pues que los tenores italianos aprendan el español para cantar óperas en español. Me parece que no es pedir gollerías.

—Al contrario—le digo—. Es establecer el equilibrio de los idiomas.

—Hay, además—continúa—que la belleza de una ópera, el acierto de expresión en el compositor, no puede intensamente apreciarse sin conocer el libro frase por frase. Porque toda ópera, obra teatral al fin, tiene un argumento perfectamente definido, situaciones cómicas o dramáticas, momentos de diversa significación emotiva, que el músico ha de reflejar en la partitura. Ese ha de ser siempre el verdadero mérito del compositor: compenetrarse, solidarizarse con el espíritu de la obra, más que construir arias o romanzas de grata melodía. ¿Y cómo el público habrá de juzgar estos aciertos de expresión, si no puede, a la par que la música, seguir el pensamiento del poeta? Vea usted que es otro fundamento sólido para nuestra campaña.

—Sí, señor; lo es. ¿Y no tendría repercusión en Hispanoamérica nuestro gesto de nacionalizar la ópera?

—¿Qué duda cabe!—conviene Fleta—. En las Repúblicas americanas de habla española sienten, a buen seguro, más que nosotros, la pesadumbre del yugo operístico italiano.

—¿Y por qué no lo sacuden?

—Porque a unos y a otros nos aprieta el mismo lazo. Como la empresa editorial mangonea aquí y allá, el repertorio del Real pasa luego íntegro a Buenos Aires, o a la Habana, o a Montevideo, del mismo modo que pasan, ya de antemano contratados, los cantantes que actuaron en nuestro coliseo.

—Un engranaje perfecto ¿eh?

—Y duro de romper. Hay muchos intereses creados. Pero, una vez roto, el horizonte que se abría para nuestros músicos y nuestros poetas era espléndido. Yo le aseguro a usted que la ópera en español se acogería en América con verdadero entusiasmo.

—Otro argumento sólido—le digo.

—Todos lo son para tal finalidad. A la que hay que llegar sin vacilaciones.

—Cuando el Real termine de remozarse ¿verdad?

El gran cantante tiene un gesto de escepticismo.

—Habría también para ello que remozarle el espíritu—nos contesta—. Sanear el ambiente como se ha saneado el subsuelo.

—¡Miserio y combatido Real!, comentamos—. ¿Tan necesitado se encuentra de reformas artísticas?



Miguel Fleta conversando con su íntimo amigo D Cecilio Rodríguez y nuestro Secretario de redacción señor Aragonés. (Foto Erades)

predilecto del público—vamos a llamarle Miguel Fleta, ¿quiere?—que hace promesa de no cantar en el Real si no es en castellano, ¿qué pasaría?

—Que se prescindiría de ese tenor para substituirlo por otro extranjero, o por un cantante español de espíritu más acomodaticio o de patriotismo más elástico.

—¿Cree usted?

—Estoy seguro de ello.

—Entonces, ¿la realización?...

—Ha de ser obra de todos—interrumpe Fleta—. De los gobernantes, con la prestación del auxilio oficial; de los ar-

—Hay un país que nos da el ejemplo de este natural anhelo patriótico: Rumania. Es un pueblo que empieza a formarse artísticamente; y sin embargo, la ópera está allí nacionalizada. Y yo pregunto: si en Rumania se canta en rumano, y en Alemania en alemán, y en Francia en francés, ¿dónde está la razón por la cual en España no pueda cantarse en español?

—No existe, en efecto. A no ser que se alegue como fundamento el hecho de que nuestro repertorio es casi exclusivamente italiano e italianos también la casi totalidad de los intérpretes.

—De reformas y de protección. Ni el Estado ni el Municipio le prodigan atenciones ciertamente paternales. Todos o casi todos los teatros de ópera están en el extranjero subvencionados. El de Génova disfruta una pensión de ochenta mil liras. Doscientas mil tiene asignadas por el Ayuntamiento el de Milán. Y así la mayoría. El Gobierno español cede gratuitamente el teatro... y ahí termina el apoyo oficial.

—Insuficiente ¿verdad?

—Ridículamente mezquino. Con menos cicatería, con el otorgamiento de un más eficaz apoyo, la estructura del Real podría cambiar notablemente.

—¿Podría, nada más?

—No me atrevo a decir *cambiaría*, porque los dirigentes que «padece» nuestro coliseo, ni aun con subvención, llevarían a cabo su transformación artística. Era preciso para ello que se constituyera en empresa o se hiciera cargo de la dirección una persona enérgica, meticulosa en los detalles, inteligente, de depurado gusto artístico... Un D. José Roda, por ejemplo.

—Ya fué Comisario regio.

—Y dejó un grato recuerdo; por eso le he nombrado. Pues esa persona, quien quiera que fuese, habría de empezar por reorganizar desde los coros y el cuerpo de baile hasta el archivo; aflojar el dogal que nos tiene echado Ricordi, quitarle la llave del balcón que mira al «exterior» y asomarse a él para presenciar el desfile operístico mundial.

—Y entonces...

—Era el momento propicio de la nacionalización. Dejar paso a todas las novedades, pero imponiéndolas el marchamo español.

—O sea, la versión a nuestro idioma.

—Sí, señor; es indispensable, absolutamente necesario llegar a conseguirlo.

—Para comenzar, ya hay material dispuesto—le digo a Fleta—. Sé de algunas traducciones felizmente logradas.

—¿Del repertorio italiano?

—Y hasta del alemán. Nuestro compañero de redacción, Antonio Ribera, tiene ya tiempo terminada la versión de la Tetralogía wagneriana.

—¡Ah! El maestro Ribera—exclama Fleta—. Le conozco. Un músico muy culto. Serán seguramente interesantes sus traducciones, porque el alemán lo conoce correctamente.

—Y el teatro wagneriano—añadimos nosotros—tan minuciosamente como su glorioso autor. Podría decirle a usted hasta los compases que tiene «Parsifal».

(Ribera, al paño. —Tiene 4.347. Ni uno más ni uno menos.)

—Pues nada—concluye nuestro visitado—. Manos a la obra.

—Manos a la obra—repetimos nosotros.

—Ustedes saben, todo el mundo lo sabe, puesto que públicamente lo he dicho en la Prensa, que no cejaré hasta lograr que en el Real se cante en castellano. En tal empeño tengo puestas mi ilusión y mi voluntad.

—RITMO—decimos, a nuestra vez—incluyó el proyecto en su programa. A tal punto, que con otros problemas de

capital interés, llevará éste, si antes no se ha logrado su realización, al futuro Congreso Nacional de Música.

—¿Es que van a celebrar ustedes un Congreso?—pregunta Fleta.

—Sí; para octubre de 1931 lo preparamos.

—¿Y por qué no para octubre de este año?

El entusiasmo del tenor camina más vertiginosamente todavía que el nuestro.

—No es posible—le contestamos—.



La preciosa nena de Fleta. (Foto Erades.)

El éxito se apoya en la organización. Y para organizar seriamente un acto de la importancia del Congreso Nacional de Música, el factor tiempo es un elemento principalísimo.

—¿Y el factor dinero?

—No ya tanto, aunque sí muy principal.

—Ofrezco también mi cooperación en ese sentido—manifiesta generosamente el aplaudido cantante—. Si para lograr en España la nacionalización de la ópera—prosigue—es menester prodigar unas pesetas, sean las mías las primeras.

Testimoniamos nuestro reconocimiento a Fleta, y le tendemos la mano para estrechar la suya en un apretón de despedida.

DESDE SEPTIEMBRE
«RITMO» SALDRA LOS DIAS
15 Y ULTIMO DE MES
PIDASE EN TODOS LOS
KIOSKOS
CENTRO DE SUSCRIPCIONES Y VENTA: LIBRERIA
FERNADO FE, PUERTA DEL
SOL, 13

Mas al amigo del Río—que con don Cecilio Rodríguez y Emilio Erades, improvisado redactor gráfico, ha asistido a la conversación—le está bailando en los labios una pregunta. Y no quiere marcharse sin darla salida. ¡Bueno es él!

—Perdone usted, Fleta. ¿Por qué esa diferencia de valorización entre el tenor y el director de orquesta?

Fleta le contesta con otra pregunta:

—¿Por qué no se cotizan al mismo precio una rara esmeralda y un diamante?

—Un director de orquesta—prosigue—el mejor, se hace: sólo necesita constancia y talento. Un tenor, no: ha de nacer tenor, como el poeta ha de nacer poeta. Vendrá luego la formación, la educación artística, pero la facultad de cantar tiene que traerla al nacer.

Del Río escucha y calla.

—Examine usted—continúa el divo—los cientos, los miles de muchachos que asisten a las clases de canto para ser tenores de ópera. ¿Cuántos logran destacar universalmente su nombre? Uno cada diez años. Esa es la proporción. ¿Usted sabe lo difícil que es poder decir: «he colocado bien la voz»?

—Y, sobre todo—concluye humorísticamente—que el director está de espalda al público, y el tenor lo tiene de frente. Y eso bien merece unas pesetas más.

Nuestro Gerente ensaya una suntuosa de asentimiento y consigue «colocarla» bien. Nos despedimos, al fin. Una foto y un beso a la monísima nena del tenor, y emprendemos la marcha.

Decae la tarde. En el cielo purísimo de esta tarde estival, se ha encendido prematuramente el farol de una estrella. Un airecillo leve juguetea entre los árboles y abanica a las flores. Quietud. Sosiego. Blanda y suave caricia del campo.

«¡Oh, paradisso!»

Perdón, Don Miguel. «Paraíso» quiso decir.

CRESCENCIO ARAGONES

Benjamín Orbón en España

De regreso de la República de Cuba, después de sus grandes triunfos artísticos y pedagógicos, Orbón, el insigne pianista y profesor-director del Conservatorio que lleva su nombre en la Habana, se encuentra en España.

Es muy probable que le oigamos en Madrid, antes de regresar a la Habana, si sus compromisos artísticos no se lo impiden.

Sabidos son los motivos de gratitud que los músicos españoles tienen contraídos con Orbón, entusiasta propagandista de nuestra música en Cuba.

INFORMACION MUSICAL

E S P A Ñ A

SANTIAGO

Concierto de la Coral Polifónica de Orense en Santiago de Compostela.

De verdadera solemnidad y acontecimiento musical podemos calificar el concierto de esta todavía reciente y notabilísima agrupación celebrado con ocasión de las fiestas patronales el día del Apóstol en Santiago de Compostela.

Fué presidida por el excelentísimo señor Ministro de Gracia y Justicia, en cuyo honor se celebraba, por el Subsecretario, Arzobispo, Capitán general, Rector de la Universidad, Alcalde y demás autoridades; un público selectísimo ocupó totalmente las localidades del coliseo.

No resulta fácil el ponderar como se merece la actuación de esta admirable agrupación en la ejecución de todas y cada una de las obras que figuraban en su interesante programa; ni siquiera hacer un ligero bosquejo de las envidiables dotes de su ilustre director, quien con su vastísima ilustración y los procedimientos pedagógicos exclusivos que utiliza, ha conquistado para su Coral un puesto en el mundo musical difícilmente ase- quible.

El éxito completo alcanzado en el concierto de Santiago, refrendado con el unánime aplauso de la crítica musical, ha sido la consagración definitiva de la Coral Polifónica. La ternura y delicadeza en las obras de Orlando de Lasso, Borodine Usandizaga y maestro Capitán; la bravura y alarde de dificultades técnicas de las de Ravel y Almandoz, que integraban la primera parte, encontraron en este puñado de artistas sus más excelentes intérpretes; las ovaciones continuas al director y coro atestiguaban que la Polifónica había triunfado plenamente. Buena prueba de ello dió el excelentísimo señor Ministro de Gracia y Justicia, quien, al finalizar la primera parte, se apresuró a bajar personalmente al mismo escenario con el Subsecretario, felicitando con todo entusiasmo al ilustre director repetidas veces, y a los cantantes por la labor insospechada que se había realizado.

En la segunda parte, integrada por obras religiosas de Victoria, Pittoni Guerrero, Palestrina, de las que hace la Coral verdaderas creaciones, el

éxito fué, si cabe, todavía más rotundo; sencillamente, ya no se puede pedir más; la más fina compenetración de espíritu, una exquisita ponderación en ordenado margen de matices, todo, en fin, cuanto el escrúpulo más refinado pueda exigir, se encuentra en la ejecución de la parte religiosa; ante las insistentes ovaciones, y, a pesar de lo prolongado que iba a resultar el concierto, se vió la Coral obligada a repetir el *Tantum ergo* de Victoria; en esta parte se utilizaron unas artísticas decoraciones del genial escenógrafo compostelano Camilo Díaz.

Con la tercera parte, en la que intervinieron la Coral y una nutrida orquesta, se puso digno remate a esta fiesta brillantísima de verdadero arte musical; hubo de repetirse al final la plegaria y coral de «Cavalleria Rusticana».

La soprano solista de la Polifónica Srta. Pardo, cantando maravillosamente el recitado de «El Príncipe Igor» y el solo de la obra de Mascagni; el solista barítono Sr. Thiband,

interpretando magistralmente los solos de las obras de Almandor y «Nueva Patria» de Grieg, y el Sr. Rivera en la de Usandizaga, escucharon entusiastas elogios y aplausos.

La más rendida admiración y el aplauso más fervoroso al ilustre maestro Sr. Famisarás y a sus disciplinadas huestes, y que el éxito más lisonjero siga coronando tan heroicos esfuerzos.—*Corresponsal*.

SAN SEBASTIAN

Con motivo de la Semana Vasca, que anualmente se celebra en San Sebastián durante la temporada estival, se ha celebrado en el teatro del Gran Kursaal el concierto a cargo del Orfeón Donostiarra y la Orquesta Sinfónica, dirigida por el maestro Larrocha, constituyendo un éxito para ambas entidades musicales donostiarras.

Con el mismo motivo se celebraron dos funciones del «Saski-Naski» con el éxito acostumbrado. Es admirable la labor de esta agrupación artística, que al solo anuncio de su participación consigue llenar el teatro con muchas horas de anticipación.—V.

EXTRANJERO

Crónica de Bayreuth.

José Juan Cadenas publicó hace veintidós años, en *Blanco y Negro*, una crónica bayreuthiana, que habrá enfriado los ánimos de más de un wagneriano. Véase algo de lo que dijo el corresponsal:

«La semana wagnerista me ha aburrido. He resistido la Tetralogía entera y he llegado al final del «Ocaso» rendido, fatigado, sin fuerzas. Y, no obstante, yo también soy un ferviente wagnerista. Quién sabe si el elenco no es de lo más escogido.»

Ahí está la madre del cordero. Y quizás haya batuteado Siegfred, que me tocó dos veces y me lateó espantosamente. Hablando con el célebre *Siegfred* bayreuthiano, Kraus, en Munich, le dije mi mala impresión. Y estuvo conforme. El *elenco*; ahí está el *quid*. Y la batuta. Hubo una vez (caso inaudito) en que tuvo Siegfred Wágner que batutear en el atril fuertemente, nervioso, para traer a capítulo a los orquestistas, que se le demandaban. La verdad ante todo.

Podría confeccionar un libro de

tomo y lomo con las crónicas que llevo publicadas de Bayreuth, en castellano y alemán. Recordaré lo dicho en la última.

«Necesítase fuerza de voluntad para ir de Berlín a Bayreuth. En saliendo de la vía Munich, ya empieza Cristo a padecer. Hay que aguardar una hora entre vías, sin poder llegar a la estación de empalme. Al poco rato de embarcar en el nuevo tren, vuelta la burra al trigo, esto es, otro cambio. Tiene uno que arrear con las maletas (el baul ha ido ya al punto de veraneo, Schachen, frontera suiza), y el morral estudiantil, que siempre suele estar pesadito.

»La vez pasada oímos los «Nibelungos», y dije: «Ha desaparecido la fauna nibelúngica: los carneros ridículos de Frieka, que excitaban la risa con sus movimientos pendulares; el corcel de la Walkiria (excepto cuando Siegfred se las echa de Quijote y se va de conquista) que en la épica escena de ella con Siegmund y de la misma con Siegfred echaba a perderlas con sus movimientos nerviosos; los cuervos de Wotan, que desfilaban

ondulantes indicando el camino a Siegfred, y hasta la serpiente, o lo que sea (*wurm* o gusano) en «El oro del Rhin», substituída por chorros de vapor».

»En «Siegfred» estaba ante nosotros un chicuelo de ocho años. Fíjese con que curiosidad seguía las maniobras de Siegfred y Mime y el interés que le despertó la lucha con el dragón (confección iglesia, peligrosísima para el efecto en el público), ahora verificada en una bruma producida por ciertos vapores amarillentos que salen de la boca y de las narices del monstruo, con peligro de hacer toser y estornudar a los cantantes.»

Sólo el «Wotan», de Schorr, del ex real berlinés, estuvo a la altura de Bayreuth. «La Walkiria» (la Blomé, de Stulgart), fué buena, si bien algo machucha. Lo que más entusiasmó fué el coro de hombres del «Ocaso de los Dioses». Aquello olía a antiguo germano, varonil, bárbaro. Y ¡qué modo de cantar! Coro y orquesta no los hay completos más que en Bayreuth, por más que estén compuestos por miembros venidos de muchas partes. Y sobre todo esta temporada, bajo la insuperable batuta del valiente Toscanini, otro Mahler implacable, tenaz, pero fino, obediente a las ideas del gran maestro. Es el mejor hoy, de fama universal. Un tirano tremendo. Pero un intérprete concienzudo. Y, lo que es rarísimo, de una ejemplar modestia. No quiere salir a escena, aunque lo demande el público. (Siegfred Wágner suele aparecer en la primera fila de butacas.) Ese hombre renueva a Bayreuth, que estaba casi dando las últimas boqueadas, por su afán de fosilización, por la camarilla que zurré en una crónica alemana y por el empeño en no querer propagandear.

—No lo necesitamos—nos dijo un amigo que maneja el cotarro y a quien presenté al director de una revista.

Aunque sea algo de lo mejorcito del mundo, no hay más remedio que darle al bombo. «El buen paño en el arca se vende», y «la cuba de buen vino no necesita bandera», tienen mucha culpa de nuestro atraso. De estudiantes nos reíamos del Dr. Garrido «siempre en su farmacia» Luna, 6, por su bambistería. ¡Buen guaja era! Un marrajo. Conmigo fué a un partido de pelota, con culeras (como Blasco Ibáñez, de cagatintas), pero con la bolsa llena, para apostar, ciscándose en los guasones.

Hoy es Bayreuth para los alemanes, que lo desconocían, y especialmente para los propietarios de autos. En un artículo titulado «¿Debe existir o no Bayreuth?», redactado en alemán,

opto por que continúe siendo una especie de Conservatorio mundial, pero sin conservaduría, siguiendo el rumbo del tiempo. Malo es que Siegfred Wágner continúe con la tradición. Aquel estudio, v. gr., de Cósima con

Con la pérdida de exclusividad de «Parsifal» en Bayreuth, perdió su teatro la garantía más firme de su existencia. Otra, secundaria, iba perdiendo a pasos agigantados: la de reunir en este centro los mejores can-



«Tristán e Iseo», decoración del tercer acto.

Rosa Sucher, ya no es posible. Las enseñanzas de sus *Memorias* que le critiqué, ya no cuadran hoy. Aquella sublime Isolda, fiel amiga, «gozó» de un marco diario de pensión, inutilizado por la inflación, como la mía. Ahora la han erigido un busto en un cementerio berlinés.

Las prácticas escenarias de antaño, tienen que desaparecer. Por ejemplo, la decoración del tercer acto de «Tristán», con el mar en lontananza. El espectador sabe que por allí vendrá la liberación, y por eso mismo debe dejar de verlo y sólo figurárselo.

En mi última crónica bayreuthiana dije: «No me pescan en Bayreuth a tres tirones. A regañadientes de baureuthianos ciegos, sigo echando sapos y culebras de la administración, cuyo jefe es mi antiguo amigo Schuler. En el viaje de Bayreuth a Nuremberg pude convencerme, hablando con varios desconocidos, entre ellos un joven doctor de Lemberg, muy buen aficionado, de que al público, en general, nuevo, le produce una inmensa impresión Bayreuth. Célebres cantantes suelen decir lo mismo en sus *Memorias*».

Si Bayreuth se rejuvenece, débese-lo a Toscanini, que ha acarreado nuevos bríos, sin que esto quiera decir que sólo por su temperamento se haya logrado la infusión de nueva sangre, sino por su genio.

El público mundial ganó con el conocimiento de «Parsifal», pero el arte sufrió una irreverencia grande. Por muy bien que se de la obra en Berlín y en Munich, v. gr., nunca llegó a obtener lo mejor suyo, el místico ambiente, no sólo debido al «abismo» orquestal que existe en Munich. Pero el efecto es distinto. —¿En qué consiste—me dijo Campanini, estando en el recinto instrumental de Munich—que aquí suena la orquesta de un modo diferente que en Bayreuth? Habíamos estado ambos juntos aquí, y le contesté: —En que el revestimiento en Bayreuth es de madera y el de Munich de ladrillo. ¡¡Ajajá!!

Bien sabía Wágner lo que se hacía al componer «Parsifal» como obra exclusiva (la que le costó más tiempo) para su teatro. Aquí el artista y el oyente consagran toda su alma al arte escogido, a la «misa mayor», que decía con razón el futuro Káiser Federico, noble príncipe.

Permítaseme ser irreverente también. En buenas manos estaba el pandero cuando murió Wágner. Pero «la princesa de Bayreuth» llegó a verse rodeada (según dije en una crónica alemana) de una camarilla que echaba a perder el éxito. Un Van Dyck rollizo, viejo y con mofletes (tal como le caricaturizó Robert), de Parsifal. Una Standilg, ya anciana, de Lene.

Una Gulbranson, ya antañona, de Brunhilda. El teatro iba convirtiéndose en un establecimiento de asilados y en el Real berlinés de marras, del cual dije en mi primera crónica musical de Berlín: «Esta ópera es un museo de antigüedades». Aquello de la *clique* hizo daño al íntimo de Siegfred Wágner, mi amigo Stassen, que no pierde ni una representación:

—¿Qué ha dicho usted en esa crítica?

—La verdad, la pura verdad. ¿No es así?

(Lo mismo ocurrió en 1909, cuando un diario popular berlinés publicó una entrevista conmigo acerca de la cuestión de Marruecos, que hizo mala sangre en la «colonia española de Berlín».)

Quien debiera haber recogido la herencia de Wágner era Mahler, un tirano como Toscanini. Pero habría sucedido con él como con Bruno Walter en Munich, que le habrían hecho dimitir por ser judío. ¿Qué tiene que ver el... origen con las témporas? «¿No era judío el intérprete mejor de «Parsifal», el gran Levi? Mahler habría hecho antaño lo que ogaño Toscanini: renovar el atractivo inmenso, único de Bayreuth.

En una crónica alemana de «Parsifal», dije: «No se sabía quién era el director, pero a juzgar por el aburrimiento, tenía que ser el latoso Muck». Y sigue éste tan cargante, tabarreando cada vez más. Los andantes van convirtiéndose en largos. Siquiera Beidler, yerno desterrado de Wágner, llevaba los pasajes dramáticos con un brío temperamentado.

Para que se vea el negociazo que hicieron los coliseos cuando quedó libre «Parsifal». Pagué 70 marcos en el ex Real para oírlo con la Wildbrunn, que alternaba con la Brauzell, la cual canta aquí con éxito el papel de Waltrante.

Suelo concentrar los sentidos en el «drama de los dramas», según lo titulaba Chanbeobain, un yerno de Wágner, y siempre hallo algo nuevo. Águéguese que lo he tocado al piano veintiocho veces, que lo he oído más de una docena sólo en Bayreuth y que me he echado al cuerpo toda una literatura sobre el asunto.

Algunos recordarán una humorada de Gortázar, director de la «Revista Musical», con el título de «En un entreacto de «Parsifal», diálogo entre un ferviente y un desengañado. Pero desconocía el alemán e ignoraba lo muchísimo ya escrito acerca de la materia. —¡Cómo gozará usted entendiendo el libreto!— me dijo aquí, adonde por él vine en 1896,

desde Gossensas, Tirol que hoy es italiano. Su correspondencia conmigo merece publicarse un día.

«Descubre el Graal», fué mi primer artículo después de la guerra. Lo improvisé una madrugada en Munich, se lo leí a la infanta doña Paz y me dijo que debiera aparecer en toda lengua. Salió a la luz en Berlín, en alemán y castellano.

Chop, el conocido wagneriano, cuya explicación temática de «Tannhäuser» tengo aquí, era en un principio antiparsifalista. Al cabo cambió de parecer y dijo: «Parsifal» constituye el punto culminante del anhelo ideal, considerado poética y musicalmente: en él se expresan ideas que nadie pensó antes de Wágner y que, por tanto, nadie expresó ni musical ni poéticamente».

Jamás olvidaré el primer «Parsifal», que cantaron la gran Rosa Sucher (futura amiga mía), Wirreinkoven, el célebre barítono Reichmann (cuya hermana se casó con un santanderino), Plank, el mejor Klingensor con un barrigón fenomenal, que cayó por un escotillón, en Carlsruhe, reventando y dejando nueve hijos. (Beruete, padre e hijo y la hermana de Moret, estuvieron aquí. No lo olvidaré nunca).

Un articulista decía que faltaba una traducción castellana. En la revista «Música», hizo Mey un estudio de las tres traducciones románticas de los «Nibelungos», en el cual examinaba lo difícil que es acomodar a la música las palabras traducidas. Sabido es que vocablos y melodías los componía a un tiempo Wágner. Un tenor suizo (que por cierto me regaló una colección de caricaturas de él), Robert, que aprendió el papel de Siegmund para cantarlo en Petersburgo, me hizo ver lo buena que era la versión francesa, verbigracia, en la canción de primavera; pero aún siendo el traductor conocedor excelente del alemán y francés, incluso del antiguo, no le fué posible ajustarse por completo al original. Es de advertir que Wágner hizo uso del lenguaje antiguo para dar más energía y carácter al habla y a la música. Encargáronme una vez de acomodar un texto antiguo alemán al castellano, para una película conocida, y tuve que armar un lío con el lenguaje antiguo y moderno, para que lo comprendiese el público. Dijéronme que fué la única versión admitida.

Wágner es conocido por la generalidad únicamente bajo el aspecto músico, y aún así, ¡cuántos dejan de comprenderle! Los más se agarran a los motivos famosos y ya es-

tán al cabo de la calle. Es lástima que nos hayan dado tanto la lata con ellos, pues una vez descubiertos, creen los llamados wagnerianos haber desentrañado lo del huevo de Colón.

Mil veces tengo dicho que los mismos intérpretes de Wágner (verbigracia: Constantino en España y América), tienen la culpa de que se tardase en conocerle, siendo interesante que las mujeres fuesen las primeras, además del público no influido por la infame crítica, pretenciosa y estúpida (ejemplo, la de Hanslick), en comprenderle. ¡Cuánta majadería han soltado los «críticos»!

Constantino pasaba por ser uno de los Lohengrines mejores. Y lo único que repetidas veces me dijo en nuestras largas conversaciones sobre ese personaje, era: «yo siempre permanezco serio en ese papel».

Bergotti ha sido el mejor Siegfred italiano y un buen Lohengrin y Tristán, además de otros papeles wagnerianos, verbigracia: Loge, que estrenó en Milán. Pues bien, aunque hemos charlado mucho diariamente, porque nunca se separaba en Berlín de mí, jamás se habló del alma de los personajes que representaba.

P. DE MUGICA

Bayreuth, agosto 1930.

LONDRES

Angel Grande.

Digna del mayor encomio es la labor constante realizada en Londres por este notable violinista en pro de la música y los músicos de su patria. Con un desinterés a que estamos muy poco acostumbrados los que con la música tenemos que ver, trabaja Grande incansablemente para conseguir que en Inglaterra, por lo menos, quede a buena altura el arte patrio.

Gracias a él pasan en constante desfile por nuestras salas de conciertos las figuras musicales más salientes de España, y esta labor suya es como complemento de la realizada por el gran crítico e ilustre musicólogo don Adolfo Salazar. Este continuando con la misma energía, la misma rectitud artística y la misma agudeza intelectual, la tradición de Pedrell, indica a sus compatriotas el camino que hay que seguir para llegar a la tierra prometida; aquél les facilita el paso.

Ultimamente hemos podido aplaudir a tres músicos pre-eminentes: la excelente soprano Carmen Andújar, su ilustre esposo D. Eduardo López Chávarri y el veterano guitarrista Miguel Llobet. Los tres han colaborado

en un notable concierto celebrado bajo los auspicios de la Sociedad Anglo-Hispana de Música de Cámara, en la Sala de la Facultad de las Artes.

La bella voz y altas cualidades artísticas de la señora Andújar no necesitan encomios en esta breve crónica destinada a lectores españoles. Basta, pues, dejar consignado que acompañada por Chávarri en un programa compuesto de obras clásicas italianas y de un grupo de canciones del propio Chávarri, cosechó la ilustre artista grandes y merecidos aplausos.

—Eduardo Chávarri, fino escritor, historiógrafo, folklorista, disfruta de un merecido prestigio dentro y fuera de España. Pero es menester no olvidar que este hombre—cuya simpática modestia rehuye toda suerte de exhibicionismo o propaganda interesada—es ante todo un compositor de fresca y poética inspiración cuya obra abundante y variada queda en gran parte desconocida del público.

Las seis canciones de Chávarri incluídas en el programa de la Andújar deben figurar en el repertorio de toda cantante española, al lado de las siete de Falla, las veinte de Nin y las «Canciones Epigramáticas» de Vives.

—En la época pre-Segoviana no hubo manera de convencer a los ingleses de las cualidades artísticas de la guitarra. Olvidados los triunfos londinenses de Carcassi y Giuliani a fines del siglo XVIII, iniciando la gran época guitarrística en que brillaron no pocos ingleses; olvidados los éxitos más recientes de Tárrega, sólo quedaron recuerdos confusos de algún pintoresco mendigo español o italiano, encontrado en viaje turístico, cuyo rasgueo desafinado constituía para ellos todo el «arte de tañer» dicho instrumento.

Los recitales de Segovia han despertado aquí un vivo interés en la guitarra en una sección del público que ya empieza a cansarse de las grandes masas sonoras—instrumentales o vocales, de la pléthora de «técnicos» del piano y de los violinistas que, como Kresisler, prostituyen su arte buscando los aplausos fáciles que provocan las «chinoiseries» de moda.

Muy interesante el programa de Llobet. Una *suite* del célebre Robert de Visé, profesor de Luis XIV; estudio y *minuetto* de Sors; obras de Bach, Falla y del propio Llobet—ningún «Tamburín chino». Tuvo que conceder el gran guitarrista gran número de propinas para satisfacer a las exigencias del público.

—Unos días después estos mismos artistas dieron un concierto en los estudios de la Compañía Radio, con un

programa en que, además de algunas de las obras arriba citadas, figuraron los nombres de Manuel Palau, Millet, Gomá, Lamote de Grignon, Toldrá (la Andújar), Tárrega, Torroba, Ponce, Coste y Villalobos (Llobet).

Orquesta de Cámara Angel Grande.

Esta notable agrupación dió recientemente, bajo la dirección de su fundador, Angel Grande, un interesante concierto en cuyo programa figuraba la *suite* «Sonatina», de ese joven madrileño destinado—según la ferviente creencia de sus admiradores—a brillar como una de las figuras musicales más eminentes del siglo actual... Ernesto Halffter.

Confieso en seguida que entre estos admiradores se cuenta este humilde cronista, y dicho esto quizá me sea permitido aseverar que a pesar de su espontaneidad, fresca inspiración y vigorosa «joie de vivre» es innegable que la ausencia de la acción escénica subraya cierta falta de homogeneidad, de coherencia, en esta obra juvenil. No obstante, la *suite* gustó mucho, y esperamos con impaciencia el anunciado «Concierto» de piano.

Completaban el programa obras de Bach, Albéniz y tres hermosos «Caprichos fugados», del joven compositor inglés Víctor Hely-Hutchinson. Angel Grande dirigió con el entusiasmo y pericia que de él esperamos.

RENÉ DE DENEY

Sociedad internacional de música contemporánea

LOS FESTIVALES DE PYRMONT Y DE LIEJA

La sección alemana de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea celebró en el balneario de Pyrmont, lujosa estación veraniega de la Alemania Central, tres interesantes conciertos. Los dirigió el maestro Walter Stover, actuando la orquesta del balneario y los coros «Berliner Funkstunde». He aquí el programa de los tres conciertos:

Matinée dedicada a la música de Cámara
(18 de julio a las 11 de la mañana):

- 1.—Heinz Schubert: «Concertino de Cámara», para piano, violín, viola y violoncello.
- 2.—Max Trapp: «Sonatina», para piano.
- 3.—Karl Wiener: Sonatina para viola y piano.
- 4.—Josef Schelb: Klaviermusik núm. 2.
- 5.—Matyas Seiber: «Divertimento», para clarinete y cuarteto de cuerda.

Concierto para coro y orquesta de cámara
(18 de julio a las 8 de la noche):

- 1.—Wladimir Vogel: Vocalizaciones para solistas, coro y cinco saxofones.

- 2.—Hans Helfritz: Concierto para cémbalo y pequeña orquesta.
- 3.—Paul F. Sanders: La Voile-Coro a capella.
- 4.—Karl Vollmer: Suite de danzas para orquesta de cámara.
- 5.—Herbert Trantow: «Aus der Sommerfrische», para solistas, coros y orquesta de cámara.

Concierto para gran orquesta (19 de julio a las 8 de la noche):

- 1.—Frank Martín: Ritmos.
- 2.—H. J. Heinz: Sinfonía al estilo de tocata.
- 3.—Alexandre Tansman: Concierto para piano y orquesta, dedicado a Charlie Chaplin.
- 4.—Hans Jelineck: «Ratherfast». Ronda al estilo de jazz.

Todas estas obras se ejecutaron por primera vez. Unas, la mayoría, eran estrenos; otras, simplemente primeras ejecuciones en Alemania, o primeras ejecuciones en conciertos públicos.

Los festivales de Lieja, en número de seis, se celebrarán en el mes de septiembre próximo. También reproducimos a continuación los programas de las sesiones:

Primer concierto (para gran orquesta):

- 1.—Volkmar Andreae: Musik für Orchester.
- 2.—Bernard Wagenaar: Sinfonietta.
- 3.—William Walton: Concierto para viola y orquesta.
- 4.—Antonio Veretti: Sinfonía Italiana.
- 5.—Florent Schmitt: Ronda burlesca.
- 6.—A. Mossolw: Eisengießerei (Maschinenmusik). Op. 19. (Esta obra, a juzgar por el título, debe ser descriptiva e intentará dar la sensación del trabajo en una fundición o en una fábrica).

Segundo concierto (para gran orquesta):

- 1.—Ernst Pepping: Preludio.
- 2.—a) Pavel Borkovec: Sobresalto.
b) Jean Rivier: Canto fúnebre.
c) Henry Gibson: Tentación (marcha sobre temas gaélicos).
- 3.—Josef Mathias Hauer: Concierto para violín y orquesta.
- 4.—Karol Rathaus: Suite.
- 5.—Marcel Mihalovici: Fantasía.
- 6.—Marcel Poot: Poema del Espacio.

Tercer concierto (primero de música de cámara):

- 1.—Septimino para violín, clarinete, viola, trompa, violoncello, fagot y piano.
- 2.—Erhard Michel: Música para piano.
- 3.—Germaine Tailleferre: Tres canciones francesas:
 - 1.^a Non, la Fidelité.
 - 2.^a Mon mari m'a diffamé.
 - 3.^a On a dit mal de mon ami.
- 4.—Arnold Bax: Sonata para dos pianos.
- 5.—Albert Huybrechts: Segundo cuarteto para dos violines, viola y violoncello.

Cuarto concierto (segundo de música de cámara):

- 1.—K. B. Jirak: Quinteto para flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.
- 2.—Fernand Quinet: «Moralités non legendaires», para canto y «varios instrumentos».

- 3.—Albert Roussel: Trío para flauta, viola y violoncello.
- 4.—Karl Stimmer: Quinteto para saxofón contralto, dos violines, viola y violoncello.
- 5.—Alfredo Casella: Serenata para clarinete, fagot, tromba, violín y violoncello.

Quinta sesión (concierto coral):

- 1.—Karel Szymanowski: *Stabat Mater*, para solistas, coro y gran orquesta.

Sexta sesión (música dramática):

- 1.—Alban Berg: *Wozek*. Representación de esta ópera en el teatro de Aquisgrán (Aix-la-Chapelle), ciudad alemana próxima a Lieja.

Estos son los programas de los festivales de Lieja, organizados, no por las secciones de la S. I. M. C., sino por la sociedad misma. En los programas figuran, como se ve, compositores de las principales naciones, excepto España. La sexta sesión, dedicada a la representación de «Wozek», la discutida ópera de Alban Berg, tiene tanta importancia que bien merece que le dediquemos algún espacio.

Es sabido que en algunos sectores, acaso en muchos sectores, de las modernas tendencias musicales, la «fórmula wagneriana» ha pasado de moda. La partitura de «Wozek» es la reacción más acentuada y más afortunada, opuesta a aquella fórmula, y esto explica, en gran parte, el éxito creciente con que se recibe esta obra en la mayor parte de las escenas alemanas.

El contraste empieza en la estructura del poema. No hay en «Wozek» dioses, ni héroes, ni leyendas fantásticas. Su tendencia es eminentemente social, algo idealista en su simbolismo, pero realista en la acción. El poema de Georges Büchners, escrito en el primer tercio del siglo XIX, lleva a la escena a la casta militar, representada por un oficial, al elemento letrado, representado por un doctor; a la soldadesca estúpida y brutal, representada por un tambor mayor, y al soldado-aldeano, Wozek, soñador, poeta, pero ignorante. Wozek es constantemente vejado por el oficial y por el doctor. Su mujer, María, le engaña con el hercúleo tambor mayor. Y el pobre Wozek, ante el aniquilamiento de su propia vida, mata a su mujer y se suicida seguidamente. Este poema, de un realismo desolador, pero vulgar, está muy lejos de los simbolismos trascendentales de «Tristán» y «Parsifal».

En la música sucede lo propio. Alban Berg prescinde del *leit-motiv*, del cromatismo expresivo, de la melodía continua y de la unitonalidad.

Pero al renunciar el autor de «Wozek» a todo lo que se venía utilizando, le era absolutamente preciso constituir una estética nueva. Y los comentaristas del músico—que ya los tiene—aseguran que lo ha conseguido. Alban Berg ha buscado y encontrado sus modelos en la composición temática. Las formas clásicas más antiguas le proporcionan los elementos precisos para su elaboración musical.

La ópera no tiene prelude. Después de tres compases, se levanta el telón y la música empieza a desarrollarse en el plan de una *suite*. Viene después un intermedio orquestal, en el que un grupo de tres acordes se desenvuelve en diversas formas rítmicas, por el estilo de las que en algunas composiciones clásicas sirven de pretexto a las variaciones sobre un tema dado. Sigue una marcha militar, una *berceuse* y un tema de *passacaille*, que, como dice A. Machabey en un estudio que dedica en *Le Menestrel* a este músico, es «la más extraordinaria adaptación de la música instrumental a las necesidades del arte dramático». El segundo acto ofrece caracteres no menos extraños. Empieza bajo la forma de la *sonata clásica*; sigue un diálogo realizado según el plan de una *invención* y termina con una *fuga* construída sobre el mismo tema de la invención, el contra-canto correspondiente y un tercer tema extraído de la sonata inicial. En el tercer acto, Alban Berg vuelve a la *variación*, trabajando siete veces el tema propuesto, y después de una corta fuga, viene la escena de la muerte de la mujer, en la que el compositor emplea recursos más conocidos. En la escena final—el suicidio de Wozek—el oyente se encuentra sorprendido con un importante epílogo orquestal de más de cincuenta compases, construído, todo él, en la tonalidad de *re* mayor. Y es sorprendente este final, porque el sistema musical de Alban Berg es el de pluritonalidad, o mejor dicho, el de la atonalidad. Para este músico existen solamente *doce semitonos*, o sea la escala cromática. Todos estos sonidos son *iguales e independientes*. Esta consideración requiere, naturalmente, fórmulas de armonización que se apartan de las corrientes, basadas en la escala de siete notas, en la existencia de la nota sensible, de la tónica, dominante, etc., y de los acordes correspondientes. Los nuevos procedimientos de armonización de esa escala de doce sonidos tienen que derivarse forzosamente de los métodos contrapuntísticos. Y esta es, sin duda, la razón de la marcada predilección del autor por las formas clásicas (fuga, invención, variaciones).

Dicen los que han estudiado la obra que «la construcción de «Wozek» es un prodigio de reflexión y de imaginación y la escritura otro prodigio de investigación y de riqueza de detalles, que no pueden encontrarse más que en las obras de Schönberg», lo que no es extraño si nos fijamos en que Alban Berg es su discípulo predilecto.

La orquesta de «Wozek» se compone de 60 instrumentos de arco, cuatro flautas, cuatro oboes, cuatro clarinetes, un clarinete bajo, tres fagotes, un contrafagot, cuatro trompas, cuatro trombas, cuatro trombones, una tuba contrabajo, batería completa, xilofón, celesta y arpas. En la escena se precisa banda militar, una orquesta de baile y una orquesta de cámara «al estilo de Arnold Schönberg».

El canto es tratado como un instrumento más, en el mismo estilo atonal, y con intervalos de entonación difícilísima. No hay diálogos hablados. En la declamación lírica utiliza Alban Berg el modelo empleado por Schönberg en su obra «*Pierrot lunaire*», es decir, la voz sigue el ritmo musical, pero en lo que se refiere al sonido, pasa de uno a otro por los intermedios que utiliza en el lenguaje corriente. Las notas escritas más bien se inician que se entonan.

«Wozek» se ha cantado y se canta, con muchísima frecuencia en los teatros de los países de lengua alemana. En lo que va de año, se representó en Viena, Berlín, Colonia, Stuttgart, Chemnitz, Dulsseldorf, Dessau, Königsberg, Weimar, Lübeck, Breslau, Aquisgrán, Essen, Darmstadt, Zurich, Francfort, Erfurt Brunswick y Friburgo. Su ejecución ha provocado, en algunos sitios, reacciones semejantes a las que produjeron el fracaso de «*Tannhauser*» en París en el mes de marzo de 1861.

Nosotros, sin compartir los entusiasmos de los partidarios del cubismo musical, no podemos menos de admirar el esfuerzo de Alban Berg y de tantos artistas, encaminado a abrir nuevos horizontes a la música, esfuerzo que cristaliza en las sesiones cuyos programas transcribimos, y que, por lo menos en el aspecto histórico, son del más alto interés.

* * *

Alban Berg tiene en la actualidad cuarenta y cinco años. Nació en Viena el 9 de febrero de 1885, de padre alemán y madre vienesa. Huérfano de padre desde 1900, consiguió en 1904 un modesto empleo en la Administración pública austriaca. En el mismo año conoció a Schönberg en

Viena y estudió bajo su dirección. En 1908, después de renunciar a su empleo, compuso y publicó una «Sonata en si menor». Desde 1910 abandonó poco a poco los principios tonales, cuyas últimas huellas apenas pueden percibirse en «Tres piezas para orquesta», que en 1914 dedicó a Schönberg con ocasión de cumplir este músico cuarenta años, y ya fuera del sentido tonal, en la vía que había de seguir definitivamente, se propuso poner música a «Wozzeck», cuyo trabajo interrumpió la guerra, y no fué terminado hasta 1920.

A nuestro juicio, la personalidad de Alban Berg y la del joven músico polaco Szymanowski, autor del «Stabat Mater», que ocupa por entero el programa de la quinta sesión, son las más salientes en los festivales que, como demostración de la nueva estética, van a celebrarse en la antigua ciudad belga.

M. DE D.

PARIS

La vida musical en París, notablemente disminuída desde el mes de junio, puede decirse que se suspende totalmente después de la fiesta nacional del 14 de julio. No hay conciertos. Sólo funcionan los grandes teatros líricos subvencionados: la Opera y la Opera Cómica. En ellos se representan las principales obras de sus repertorios. En la Opera, se suceden en el cartel algunas obras wagnerianas, como «La Walkyria» y «Tannhauser», otras como «Guillermo Tell» y «Los Hugonotes», que se oyen con gusto en este año, en el que se conmemora el centenario del romanticismo y las obras francesas más celebradas, por ejemplo «Fausto», de Gounod, que se canta siempre con el teatro lleno y que alcanzó el día 9 del actual mes de agosto, la representación número 1.893, con un notable reparto y bajo la dirección del maestro J. E. Szyfer. «Sanjón y Dalila» y «Marouf», de Raubaud, se ponen con frecuencia en escena y lo mismo algunos *ballets*, como «Coppelia», de Delibes; «La Peri», de Dukas, y el titulado «Impresiones de Music-Hall».

En la Opera Cómica se representan algunas obras del repertorio italiano, como «Cavallería rusticana», «Payasos», «Madama Butterfly», «La Bohemia» y otras genuinamente francesas, como «Los Cuentos de Hoffmann», de Offenbach; «Luisa», de Charpentier, esa apología de Montmartre, tan apreciada por el público de la antigua Sala Favart, y «I, I, I», de Delibes, en la que obtiene

grandes triunfos Mlle. Leila Ben Sedira en el papel de protagonista.

A falta de otras noticias de más importancia, registraremos una que la tiene muy grande para los aficionados al arte de la danza. Es la exaltación de Suzanne Lorcia, primera bailarina de la Opera, al rango de «estrella» del Cuerpo de baile. Discípula de la célebre Carlota Zambelli, se reveló al público de París en la reprise de «Las dos palomas», *ballet* del maestro André Messager. Desde ese día no ha cesado de encantar, por su arte, a los habituales de la Opera, no sólo en las obras del antiguo repertorio como «Fausto», «Thais», «Guillermo Tell» y «Romeo y Julieta», sino también en las modernas como «La Peri», de Dukas y «La leyenda de Salomé». M. Rouché, director del teatro, con su decisión, ha premiado justamente las condiciones únicas de esa artista tan excepcionalmente dotada.—L. S. C.

VENECIA

En plena temporada y en la época más concurrida, del 7 al 14 del próximo mes de septiembre, se anuncia en la ciudad de los Dux, un festival internacional de música, cuyo objeto es dar a conocer las mejores composiciones musicales publicadas en los dos últimos años, y familiarizar al gran público—ese público al cual muchos que equivocadamente se consideran compositores, han desviado de

lo nuevo por sus extravagancias y sus audacias de todo punto injustificadas—con las más notables producciones de la música moderna.

El festival se compone de siete conciertos, sinfónicos y de música de cámara. Seis de estos conciertos se celebrarán en el teatro de la Fenice, en Venecia, y el séptimo en el teatro del Hotel Excelsior, en la magnífica playa del Lido.

Entre otras composiciones se ejecutarán: el «Concierto para Orquesta», del compositor Michele Bianchi, que acaba de ganar el Premio Venecia; la «Sinfonía italiana», de Verretti; la «Suite Pastorale», de Ferro; las «Targoriane», de Franco Alfano; el «Sire Halewyn», de Lualdi un «Impromptu», de Santoliquido; varios «Preludios», de Bosi, y el «Salmo XXII», de Bloch.

Uno de los conciertos, probablemente el segundo, se dedicará a la música antigua de Vivaldi, Corelli y Haydn; en otros conciertos se ejecutarán obras ya conocidas de Malipiero, Pizetti, Casella, Turinno, Mulé, Respighi, Zandonai y Busoni, entre los italianos, y de Debussy, Honneger, Strawinsky, Milhaud, Hindemith, Walton, Krenék, Scriabine y Szymanowski, entre los compositores extranjeros.

Las composiciones para orquesta de cámara serán dirigidas por el maestro Tulio Serafin, y las otras por los maestros Molinari y Lualdi.

X

MUNDO MUSICAL

El teatro de la Moneda, de Bruselas, ha reanudado, después de breve clausura, las funciones el día 1.º del corriente mes de agosto, con «Herodiade», ópera de Massenet. A esta representación siguieron las de «Fausto», de Gounod; «Manón», de Massenet, y «Madame Butterfly» y «Tosca», de Puccini.

* Se anuncia la representación en París en la próxima temporada de invierno, de dos obras de Offenbach: el teatro Pigalle montará «Orfeo en los infiernos», y el teatro Mogador «La vida parisiense».

* Mad. Aino Ackté organizó recientemente en Finlandia y en las ruinas del viejo castillo de Savonlinna, varios festivales de ópera y música finas que obtuvieron gran éxito. El carácter de aquel monumento histórico, una parte del cual fué utilizada ingeniosamente como decorado, se presta de modo admirable a este género de espectáculos.

Componían los programas una ópera de M. L. Madetoja titulada «Los aldeanos de Ostrobotnia», la ópera popular de Hilma Hannikainen titulada «La fiesta de los segadores» y dos conciertos de música finlandesa dirigidos ambos por los autores de las composiciones ejecutadas.

Los artistas finlandeses más notables y un centenar de coristas cuidadosamente seleccionados, contribuyeron a la brillantez de las representaciones realizadas también por un tiempo dulce y soleado, característico de los estíos en aquel país septentrional. La concurrencia fué numerosísima. Se calcula que a las representaciones asistieron 10.000 espectadores, entre ellos muchos turistas extranjeros.

Estos festivales se habían organizado ya antes de la guerra. A partir de 1914 se suspendieron. Al reanudarse este año, pudo observar Mad. Ackté que siempre hay público lo

suficientemente culto para alentar tan espléndidas manifestaciones de arte.

* Se ha constituido en Jerusalén una agrupación artística cuyo objeto es recoger las viejas canciones del país y proteger en el mayor grado posible el folklorismo nacional.

* En uno de los pasados números y en esta misma Sección, insertamos la noticia de que un teatro flotante—«Pro-Arte»—estaba a punto de ultimarse en el puerto de Hamburgo. Hoy ofrecemos a nuestros lectores nuevos detalles de ese barco que en el próximo otoño conducirá a las «musas germánicas» a la América del Sur, deteniéndose en los puertos europeos que constituyan escala natural en el viaje. Mide el buque cien metros de eslora y tiene a su bordo una sala de espectáculos, una sala de conferencias y otra tercera sala reservada a exposición de los productos alemanes. En cada escala se darán representaciones dramáticas por la compañía que viaja en el buque y en el salón de exposiciones podrán admirarse pinturas, esculturas, tapicería, esmaltes, encuadernaciones, orfebrería, cristalería, y, en general, manifestaciones de todas las industrias artísticas del imperio. El gobierno alemán patrocina la excursión, cuya iniciativa se debe a una mujer, Mad. Carlota Streche, y nombró para dirigirla al doctor Ulbrich, del teatro nacional de Weimar.

* El célebre «jazz» negro de Sam Wooding, se presentó en París con gran éxito en la escena del teatro Olympia. En la próxima temporada ese mismo «jazz», contratado por una agencia de conciertos, efectuará una excursión por Francia, Suiza, Bélgica y Holanda.

* M. René Demange, director de la conocida casa Editorial Durand de París, ha regalado al Conservatorio de la capital francesa la partitura autógrafa de «Ariana y Barba Azul», la ópera de M. Paul Dukas.

* Se recoge en la prensa extranjera el rumor de que está en vísperas de crearse una asociación general de todos los teatros fascistas de Italia, y que ya existe un acuerdo entre las grandes escenas líricas de Milán (la Scala), Roma (Real), Nápoles (San Carlos), Génova (Carlo Felice) y Turín (Teatro Regio). Entre la Scala de Milán y el Reale de Roma, la relación será tan estrecha, que el plan de las temporadas, en los dos teatros, se redactará de común acuerdo por las direcciones respectivas.

Por lo que al Teatro Reale de Roma afecta, ya se conocen algunos detalles de la temporada próxima. Se

cantarán, con numerosas obras italianas del repertorio «El crepúsculo de los dioses», de Wágner y «La damnation de Faust», de Berlioz, y dos obras nuevas que serán «Sadko», de Rimsky-Korsakoff y «La Vedova Scaltra», de Wolf-Ferrari. También se da como seguro el estreno de una obra del compositor francés Maurice Ravel.

* El rey de Suecia, Gustavo III, escribió una obra teatral titulada «El Pachá burlado» que, con música del compositor de cámara Olaf Sahlstroem, se estrenó en el año 1789, desempeñando el mismo rey el papel de protagonista.

Después de una interrupción de ciento cuarenta años, esta obra se ha vuelto a representar en la escena misma en que se estrenó: el bello teatro del castillo de Gryphholm, cerca de Estocolmo, hermosa residencia testigo de las aficiones teatrales de aquel monarca sueco y de un trágico idilio de Erico XIV, hijo de Gustavo Vasa.

La reposición de la antigua obra, a la que asistió la familia real de Suecia, fué muy celebrada.

* El teatro Montparnasse, de París, inaugurará probablemente la próxima temporada con la representación de «Dreigroschenoper», en traducción libre, «La Opera de tres reales», de Mad. Berthe Brecht, música de Kurth Weill. La adaptación francesa de esta obra—en un prólogo y ocho cuadros—se debe a M. André Mauprey y Mad. N. Steinhoff, que le han dado como título «L'Opera de quatre sous». El decorado y la disposición escénica estarán a cargo del célebre Gastón Baty, director del teatro en que ha de representarse.

* En el teatro de la «Gaité-Lyrique», de París, se anuncian para el mes de septiembre una serie de representaciones de «Mignon», de Thomas, «Guillermo Tell», de Rossini y «Hansel y Gretel», de Humperdinck.

* Karl Elmendorff, director de orquesta de la Opera de Munich, ha sido contratado por el teatro de la Scala de Milán para dirigir en la primavera de 1931 dos ciclos completos de la tetralogía de Wágner «El anillo del Nibelungo».

* El cuerpo de baile de la Opera Real de Roma se propone dar una serie de representaciones en París bajo la dirección de Mad. Levindeff.

* El Museo Bellini, inaugurado el 4 de mayo último, ha enriquecido sus colecciones con los autógrafos, manuscritos, cartas de Rossini, retratos y otros recuerdos que poseía el maestro Ascanio Bazán, sobrino de

Bellini y que ha regalado a aquella institución.

* La Oxford University Press acaba de publicar una excelente biografía de Juan Cristián Bach, obra del profesor Sanford Terry. Además del estudio biográfico, contiene el libro obras de Bach, con la lista de las bibliotecas y colecciones en donde se encuentran los manuscritos originales.

* Dice un periódico italiano que la última temporada del Covent-Garden de Londres, dejó un beneficio líquido de 6.000 libras esterlinas, equivalentes a 540.000 liras.

* En sus líneas generales se conoce ya el plan de la temporada de invierno en la Opera Cómica de París. Los directores tienen el propósito de estrenar las siguientes obras: «Eros vencedor», letra de Jean Lorrain y música de Pierre de Breville; «Cantegril», de Raymond Eschollier, música de Roger Ducasse; «El diablo enamorado», de Cazotte-Allard, música de Roland-Manuel; «La abuela», de Paul Millet, música de Charles Silver; «La mujer desnuda», inspirada en la conocida obra de Henry Bataille, letra de Louis Payen, música de Henry Fevrier, y dos o tres ballets de MM. Delvincourt, Larmanjat y Fradjzi.

Se repondrán, además de las obras del repertorio habitual, las siguientes: «La Habanera», de Raul Lapparra; «Ifigenia en Tauris», de Gluck; «La vida breve», de Falla; «Penélope», de Gabriel Fauré; «El rey a su pesar», de Chabrier; «La copa encantada», de Gabriel Pierné, y «El Rey de Ivetot», de Jacques Ibert.

Por último, el «Ciclo Gretry» que con tanto éxito se celebró en varias poblaciones de Bélgica y últimamente en Lieja, se reproducirá en la Opera Cómica, representándose en diciembre o enero «El amante celoso», «Zemira y Azor» y «Las danzas aldeanas».

* En las Arenas de Verona y bajo los auspicios de la Municipalidad, se están celebrando en el presente mes de agosto representaciones al aire libre de «Boris Godounow» y «La fuerza del destino». Toman parte en estas representaciones artistas de la Scala de Milán, como el barítono Ezio Pinza, protagonista del «Boris» y la triple Bianca Scacciati y el tenor Merli, que cantan la ópera de Verdi. La orquesta la dirige el maestro del Campo y actúa como director de escena el notable *regisseur* ruso Alejandro Sanine.

* En Ravinia Park, hermoso centro veraniego próximo a Chicago, se celebra actualmente una lucida tem-

porada de ópera. Se inauguró con la ópera de Respighi «La Campana Sommersa». Posteriormente se han cantado «Amore dei tre Re», de Montemezzi; «Madama Butterfly», «Aida», «El trovador», «Marouf», de Rabaud; «Luisa», de Charpentier, y «Manón», de Massenet. Esta última ópera fué cantada por nuestra compatriota Lucrecia Bori, el tenor Mario Chamlee y León Rothier, bajo la dirección del maestro Luis Hasselmans. Entre las figuras principales de la compañía destaca el nombre de Ivonne Gall, excepcional intérprete de las obras de Rabaud y Charpentier.

* Dirigida por Ben Strad, se ha fundado en Filadelfia una sociedad de instrumentos antiguos, que ejecutó en su primer concierto obras de Bach, Telemann, Mouret, Sacchini y Locatelli.

* En honor de los asistentes al Congreso de Musicología que se celebrará en Lieja en los primeros días de septiembre, se dará una representación de arte antiguo, que será la ópera «Los falsos mendigos», de Gressnick (1755-1799), autor muy apreciado en su época y que fué maestro de cámara del príncipe de Gales.

* Ha fallecido en Madrid D. Miguel Chapí y Selva, hijo primogénito del ilustre y llorado maestro Chapí. El finado era uno de los más altos empleados de la Sociedad de Autores Españoles, en la cual figuraba desde que fué fundada por su padre y en la que realizaba una labor que será insustituible. A su madre, doña Vicenta Selva, viuda de Chapí, y a su esposa, doña Rosario de Francisco, hacemos presente nuestro sentimiento.

* Víctima de penosa enfermedad, que hace tiempo minaba su vida de luchador, ha fallecido en Madrid el maestro Teodoro San José, músico notable y aplaudido autor de varias obras teatrales, entre las que sobresalen por su interés musical «Los Tejedores» y «Don Quijote». El maestro San José fué en un tiempo popular; su música, elaborada con decoro artístico, se oía con gusto.

Descanse en paz el insigne maestro.

* El Parlamento belga ha votado la suma de quinientos mil francos para organizar una serie de conciertos gratuitos. Esta suma será distribuida entre las principales asociaciones de música de Bélgica.

* En la Biblioteca Nacional de Nueva York existe una sala llamada de «libres audiciones musicales». Cualquiera aficionado a la música pue-

de tener a su disposición, durante una hora al día, dicha sala, para escuchar por medio de una excelente máquina sonora el trozo de ópera o la composición que más le agrade, de las mil quinientas obras de que consta dicha Biblioteca, inteligentemente seleccionados en la vasta producción musical del mundo.

No hay que decir que esta sala es muy visitada por los aficionados a la música.

* Un aficionado a la música microfónica, o mejor dicho, a la música radiada ha tenido la curiosidad de hacer una comparación sobre una misma obra interpretada por dos maestros distintos. Esto, que años atrás habría sido poco menos que imposible, hoy es completamente factible gracias a la radio.

La composición ha sido «El aprendiz de brujo», de Dukas, y los maestros Toscanini y Albert Wolff, los astros de mayor magnitud en el mundo de la dirección.

Se ha encontrado una diferencia tan notable en las cifras metronómicas como las siguientes: En la introducción Wolff bate la negra apuntada a 40, mientras que Toscanini a 54. Al principio del *scherzo* la diferencia entre los dos maestros es de 104 a 138, y al terminar aún se encuentran oscilaciones de 66 a 92.

* La casa Gruenaberg, de Marburg (Alemania), acaba de publicar una obra extraordinaria sobre el origen y la historia del violín de Otto Hanbenschack.

* En su casa de Madrid ha fallecido el excelente profesor de fagot D. Pascual Fañanas, profesor jubilado del Conservatorio y solista durante muchos años de la antigua Sociedad de Conciertos y de la Orquesta Sinfónica. Su muerte ha sido muy sentida.

* El venerable maestro Serrano ha tenido la desgracia de perder a uno de sus hijos más jóvenes: Ramón Serrano, inteligente empleado de la Secretaría del Conservatorio y notable profesor.

El entierro constituyó una sentida manifestación.

Revista de Revistas

The Chesterian (Londres, julio y agosto).—«John Field», por Eric Blom; «La Estética y la música moderna», por Evelyn Benham; «Sobre la comprensión de la música» (artículo que propugna la conveniencia de desarrollar el gusto y la educación musical, a fin de que las bellezas de la buena música puedan ser apreciadas por la mayor suma de personas),

por Ralph Hill; «Cartas de Londres», por L. Dunton Green. Noticias. Revista de discos. Resumen de la actividad musical del año.

The Musical Times (Londres, agosto).—«La reapertura de la Catedral de San Pablo», «La técnica del romanticismo», por A. J. B. Hutchings; continuación del estudio sobre el tambor, por Tom. S. Woton; «La música en la prensa extranjera», por M. D. Calvocoressi. Muchas noticias sobre el movimiento musical en Inglaterra y en el extranjero, conciertos en Londres, sociedades musicales, necrología, miscelánea.

Melos (Maguncia, julio).—Noticias sobre el desarrollo de la nueva música en Alemania y en los países extranjeros. Informaciones sobre el cine sonoro. Vida musical. Artículo de Wladimir Vogel sobre los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Pyrmont. Artículo de Karl Laux sobre la música en Alemania suboccidental. Artículo del Dr. Adolfo Raskin, de Essen, en el que hace un resumen de la temporada 1929-30 en las ciudades de Alemania occidental (Barmen, Dusseldorf, Munster, Dortmund, etc.), desde el doble punto de vista de música dramática y de concierto. Como todos los trabajos estadísticos, este artículo es verdaderamente instructivo, aunque los resultados contradigan la tesis del autor, que debe ser un enamorado ferviente de la música moderna. Se lamenta del exiguo porcentaje que arrojan las obras modernas en los programas de conciertos (el 4 por 100 enfrente del 20 por 100 que representan los músicos modernos de tendencias románticas (Strauss y Mahler), del 30 por 100 que representan los románticos puros—Weber, Wágner, Berlioz, Dvorak, Schubert, etc.—del 24 por 100 de los clásicos—Beethoven, Mozart y Haydn—y el 12 por 100 de los precursores—Handel, Bach)—. Y el mismo resultado ofrece el teatro. Wágner y Verdi aparecen con 10 obras cada uno y 36 y 31 representaciones, respectivamente, mientras que Alban Berg figura sólo con una obra y tres representaciones; Kurt Weill con una obra y cinco representaciones y Krenek con tres obras y cuatro representaciones.

Das Orchester (Ratisbona-Berlín, 1.º de agosto).—Diversos artículos sobre las semanas artísticas de Baviera, en Munich; el estreno de «Der weise Pfau» (El pavo blanco), ópera de A. Piechler en Munich; el centenario de la ejecución

de la «Misa solemnis», de Beethoven en Warnsdorf (29 de junio de 1830); el estreno de un «Requiem», de Windsperger, en Dusseldorf y otros. Noticias de libros, ediciones musicales, conciertos, teatros y vida musical.

Le Menestrel (París, números correspondientes a los días 18 y 25 de julio y 1.º de agosto).—Estudio de A. Machabey sobre la personalidad musical y las obras de Alban Berg; estudio de J. G. Prod'homme sobre «Madame Mouchanoff» (María Kalergis); copiosas noticias sobre los concursos del Conservatorio, el movimiento musical en Francia y en el extranjero, el ciclo wagneriano en Bayreuth. «La poesía y el cinematógrafo», artículo de Jacques Heugel. «Una carta inédita de Spontini», por H. de Curzon. Ecos y noticias. Hemos de señalar especialmente los artículos de A. Machabey, interesantísimos, con ejemplos musicales, estudiando la personalidad del autor de «Wozzeck» y también el artículo de M. Prod'homme sobre María Kalergis, «dama cosmopolita y dilettante», que dice el autor del estudio, empezado a publicar en el número del 1.º de agosto y que continuará en números sucesivos. Tomando como base las obras de Sir F. St. John y de la Baronesa de Montet, así como la correspondencia sostenida por María Kalergis con su hija la condesa Coudenhove, va describiendo la vida de aquella mujer, gran pianista, intérprete admirable de Chopin, fiel amiga de Wágner—al que ayudó generosamente con su gran fortuna en días difíciles para el artista—y de Liszt, figura preeminente en la corte de Napoleón III y que gustó del triunfo que proporcionan en la vida la riqueza y el talento, no librándose tampoco de su parte de amarguras. Nos extraña la omisión, que parece deliberada, entre las fuentes del estudio, de la interesante biografía de María Kalergis, publicada por Constantino Photiades.

Música (Barcelona, julio).—Artículos de J. Subirá sobre «La música sinfónica, sus perspectivas y sus riesgos»; de Armando Leca sobre «La música portuguesa». Informaciones sobre la vida musical en Lisboa, Barcelona y diversos países de América.

Revista Musical Catalana (Barcelona, julio).—«El vol d'una cançó», por Francesc Pujol. Informaciones sobre el centenario del romanticismo; los conciertos del Orfeo Catalá; el movimiento musical; la vida musical de los orfeones de Cataluña y de

las asociaciones de música de la misma región. Crítica de discos. Bibliografía.

Phono-Radio-Musique (París, julio).—La actualidad fonográfica. Relaciones detalladas de los últimos discos lanzados al mercado.

Revista de Libros

Nuestros Conservatorios de Música, lo que son y lo que debieran ser, por Mariano Perelló. Barcelona.

Dictados por un elevado anhelo de reforma y mejora de la enseñanza de la Música en Barcelona, ha coleccionado el insigne violinista y culto profesor, fundador del «Trío de Barcelona», Mariano Perelló, varios artículos en un folleto interesantísimo—desconsolador en algunos aspectos—, que hemos leído con gusto, y del que se desprenden graves responsabilidades para los sostenedores—oficiales y particulares—de los centros de enseñanza musical en una ciudad plebética de elementos artísticos de gran prestigio.

Perelló difunde, con lógica y entusiasmo en su folleto, la fusión de las principales instituciones musicales docentes en una sola, haciendo atinadas observaciones sobre reformas necesarias en la enseñanza que, desterrando rutinas, la depuren en beneficio de los futuros artistas y profesores y de la cultura musical en general.

Los veintidós capítulos de que consta el sugerente folleto de Perelló, invitan a la meditación de las personas que piensan y sienten en serio los problemas de la enseñanza musical, un tanto descuidada—como tantas cosas—entre nosotros.

Lo que es extraño es que una ciudad de la importancia musical de Barcelona no tenga resuelto un problema tan inteligentemente planteado por Perelló en el folleto que brevemente comentamos, recomendando su lectura a profesionales y aficionados.

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

No se devuelven los originales que no se hayan solicitado.

Edición musical

Antología Franciscana. Homenaje de los artistas músicos vascos.

Con motivo del séptimo centenario de la muerte de San Francisco de Asís, y debido a la afortunada iniciativa y acertada dirección del excelente compositor P. José María Arregui, se acaba de publicar, en espléndida edición, esta interesante colección de obras religiosas de autores vascos, digna de figurar en las bibliotecas de los buenos aficionados y de los centros musicales: conservatorios, escuelas de música, etc., etc.

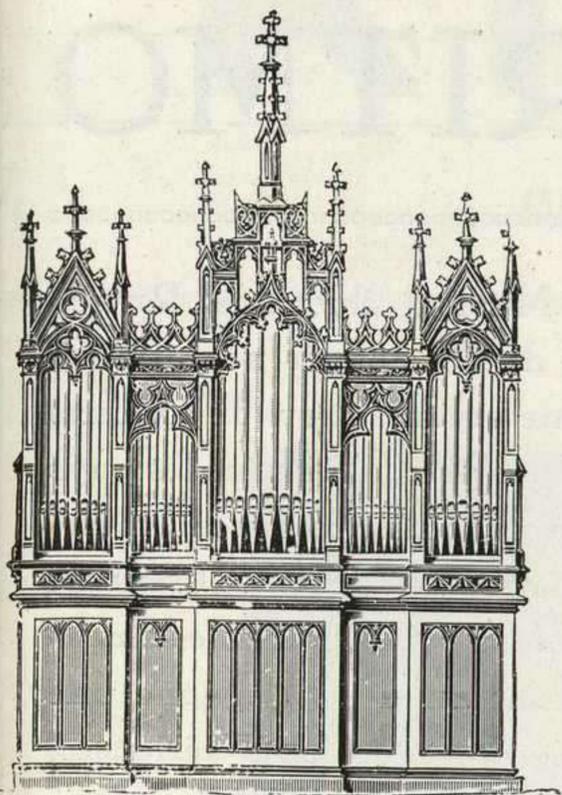
Propulsor entusiasta de esta interesante publicación, el P. José María Arregui ha demostrado su gran talento de compositor y acierto en la elección de autores y obras, éstas de una altura artística de indiscutible mérito.

Con sólo consignar en estas líneas los nombres de los compositores que avaloran y enriquecen esta *Antología*, está hecho el mejor elogio de ella. Valdés Goicoechea, Ugarte, Alberti, Gabiola, Iraizor, Gorosarvi, Mocoora (Ignacio y Eduardo), Irigaray, Arabolaza, Brusca, P. San Sebastián, Erazquin, José de Santa Teresa, P. Arregui, Beobide, Arué Izurrategui, Garmendía, Julio Valdés, Urteaga, Martín Rodríguez, Almandoz, Zubizarreta, Quejo, Balzátegui, Guridi y Leonardo de Celaya son los autores—todos de considerable prestigio en el mundo musical—que figuran en la *Antología Franciscana*, que recomendamos a los amantes de la buena música, de la música bien hecha. Arte, técnica, buen gusto y carácter, son las cualidades que sobresalen en estas admirables composiciones para voces y órgano, en las que se dibujan las más variadas tendencias, sobresaliendo por su factura sus distinguidas armonizaciones, su seriedad artística y su irreprochable escritura. Algunas pueden considerarse como obras maestras en su género.

Felicitemos al padre José María Arregui, tanto como compositor como coleccionador de la magnífica *Antología Franciscana*, que pone de relieve el estado actual de nuestra música religiosa, de tan gloriosa tradición en España.

ÓRGANOS GHYS

CONSTRUCCIÓN ESMERADA



Belleza

Sonoridad

Grandeza

DIRECCION:

GRANADA

EDITIONS J. & W. CHESTER, LIMITED
LONDRES

Dans le répertoire de tous les pianistes

MANUEL DE FALLA

DANSE RITUELLE DU FEU

POUR PIANO

Prix: 2/ — net.



CATALOGUES FRANCO SUR DEMANDE

J. & W. CHESTER, LTD.

11, Great Marlborough Street, London, W. 1

UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA

(ANTES CASA DOTESIO)

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

Pianos

BLÜTHNER

Fonógrafos

SONORA

Reproductor eléctrico maravilloso

Fonógrafos

MECAPHONE

Los mejores en su clase

MÚSICA } ESPAÑOLA
EXTRANJERA

Editores de los compositores

Turina

Esplá

Conrado del Campo

Bacarisse

Bautista

Antonio José, etc., etc.

INSTRUMENTOS, ACCESORIOS, DISCOS, ROLLOS

PIDANSE CATALOGOS

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

CONCIERTOS RITMO

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

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

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

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

GUIA DEL PROFESIONAL Y AFICIONADO

Anuncios recomendados por RITMO

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

W. LADA

SALUD, 8 Y 10. MADRID

Afinaciones y Reparaciones

HAZEN

Fuencarral, 55. Madrid

Pianos de marca y estudio

A. Ribera

MADRID. - GOYA, 115

TÉCNICA MODERNA DEL PIANO

Clases de armonía, etc. por correspondencia

PÍDANSE PROSPECTOS

AEOLIAN COMPANY

Avenida Conde Peñalver, 24. Madrid

Pianolas, Pianos, Discos

Unión Musical Española

Carrera de San Jeronimo, 30. Madrid

Ediciones Nacionales y Extranjeras

Pianos, Instrumental, Discos

Casa Gorgé

Felipe V, 6. Madrid

LUTHIERIA ARTISTICA

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

Saturnina Rodríguez

Mayor, 37. Madrid

Enseñanza de solfeo y piano

Conciertos RITMO

Reloj, 2 y 4. Madrid

Organización, Administración, Empresa

Organos Ghys

SAN MATIAS, 24-26

GRANADA