

RITMO

Año III

DIRECTOR: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 32



ANTONIO RIBERA

(Fot. Erades)

50 cts.



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.

MÁXIMAS 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 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 >

SUCURSALES:

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, Cargante, Carmona, Cazorra, Cebreros, Cistierna, Ciudad Real, Córdoba, Cervera, Daimiel, Dos Hermanas, Enguera, Haro, Hellín, Igualada, Jaén, Játiba, 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, Oliverza, 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, Villabino, 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

REDACCIÓN: TRAVESÍA CONDE DUQUE, 5, 2.º

ADMINISTRACIÓN: JUAN BRAVO, 77

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

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

NÚMERO SUELTO: 50 CÉNTIMOS

EDITORIAL

La música en la República

“Los primeros pasos de la República en materia artística —escribe un distinguido crítico de arte— no son para alentarnos a los que desde hace tantos años venimos propugnando un cambio de normas y sistemas. Véase la extraña constitución de la sección de Bellas Artes del Consejo de Instrucción Pública.” Y añade: “Las nuevas fuerzas artísticas nacionales han sentido, con el cambio de régimen, renovación de sus esperanzas y no se las puede defraudar.”

Adolfo Salazar propone soluciones muy acertadas y meditadas que con gusto suscribimos.

“Es urgente —escribe Salazar— y de primera necesidad encauzar todos los esfuerzos que individualmente se hacen y aun los que el mismo Estado realiza en pro de la cultura nacional. Si se lograra reunirlos en una entidad única sólidamente apoyada por la autoridad del Estado, podría alcanzarse un primer aspecto de organización, que no resultaría para el presupuesto más oneroso de lo que actualmente suponen las partidas dedicadas a teatro Real, subvenciones, concursos, etc.

En este supuesto, y convencidos de que una entidad oficial que reuniese en su seno todos los esfuerzos dispersos, entidad compuesta por personalidades relevantes en la sociedad y en el arte y con firme prestigio en todas las esferas colocadas fuera de las alternativas políticas y puesta bajo la presidencia de una personalidad que garantizase el in-

terés que por esta entidad habría de sentirse en las altas esferas, creemos que sería factible organizar de un modo práctico y sistemático cuanto se refiriese al arte musical en España (fuera de su aspecto pedagógico, que concierne directamente a la Dirección de Enseñanza).

SUMARIO:

Editorial.—La Música moderna, M. de D. Himnos nacionales y marchas reales. José Subirá. Intereses de la música española. El piano.—Nuestra portada: Antonio Ribera.—Papeletas de Barbieri, P. de Múgica.—Entrevistas de RITMO: El maestro Ribera, músico-cirujano, Crescencio Aragonés.—Los Previsores del Porvenir.—Información musical.—Mundo musical. Concurso internacional de Música oriental. Edición musical —Revista de revistas.

Esta entidad —que podría funcionar en una forma análoga a como lo hace la Junta para Ampliación de Estudios— podría denominarse “Junta Nacional de Música”; tendría a su cargo los aspectos siguientes de la vida musical en España:

- a) Teatro Lírico Nacional.
- b) Orquesta Nacional de Conciertos.
- c) Concursos nacionales.
- d) Edición Nacional de Música.”

Y refiriéndose a la necesidad de que el Estado debe de proteger las artes nobles, añade el preclaro crítico y compositor:

“Lo he dicho muchas veces: si los Museos de Pintura tuvieran que sostenerse con los ingresos del público, se verían precisados a cerrar sus puertas. Los Estados cultos mantienen los museos porque son una institución de cultura, tan formidablemente importante, que cuando se propuso en Austria vender sus museos a los aliados en pago de deudas de guerra, la idea pareció blasfematoria. Quizá residuos de las ideas del siglo XIX, se dirá. Bien. La ópera y los conciertos son residuos de las ideas del siglo XIX: son, desde el punto de vista del acceso del público burgués, instituciones del siglo XIX. Los museos también. El problema, pues, es sencillo de plantear: ¿considera necesario el Estado velar por la conservación del teatro lírico y de los conciertos sinfónicos?”

Si la respuesta es positiva, entonces no cabe duda que hay que organizar convenientemente los medios que buenamente pueda o quiera subvenir el Estado. Conociendo el funcionamiento del antiguo y ya muerto para siempre teatro Real; sabiendo que el Municipio se gasta más de medio millón en sostener la Banda Municipal (lo cual está muy bien; pero que para el problema de la música en España es como si se gastase otro tanto en vender tarjetas postales de los cuadros célebres mientras el Museo viviera de precario. Repito una vez más, sin ofensa para la excelente entidad, a la que admiro fervorosamente, que todo lo que toca son “reproducciones en color” de los originales orquestales); pensando que el ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes pone a la disposición incontrolable y de

libre iniciativa de las entidades subvencionadas (quienes opinan que la subvención es para aliviar la crisis de los profesores) unas doscientas mil pesetas, y que aún hay otros capítulos presupuestarios en honor de la música, cabe afirmar que sin grandes gastos para el Estado y sin más que administrar convenientemente todas esas cantidades podría comenzarse una labor de reorganización, la cual, si estaba llevada por personas inteligentes (no sólo en el sentido de peritas), daría necesariamente buenos resultados.

Y en este plan, ¿por qué no comenzar por una nueva división del concepto de las Bellas Artes, que ti-

bre a la Música de su tradicional ostracismo en el ministerio? A esto me refería al comenzar el presente artículo, y ahora digo: ¿Es que el arte en España, el arte en todos sus aspectos, no tiene más consideración que la de "dirección general", hoy que hasta las comunicaciones se desdoblán en varias "direcciones"? Si las artes no pueden ser un ministerio (y literal y etimológicamente lo son), ¿no podrían, a lo menos, ser una subsecretaría? Esta subsecretaría habría de dividirse en tres direcciones: 1.^a Artes Plásticas. 2.^a Teatro. 3.^a Música y Teatro Lírico Nacional."

Completamente de acuerdo.

La Música moderna

«El Rey David» de Honegger.

El Rey David, oratorio o salmo dramático, sobre un libreto de René Morax y destinado en su versión original al pintoresco teatro popular de Jorat (Suiza), interpretado recientemente por el Orfeón Pamplonés y la Orquesta Filarmónica, es una importante partitura que consta de 27 fragmentos, algunos de ellos ampliamente desarrollados. Esta partitura ha sido compuesta y orquestada en muy poco tiempo —desde el 25 de febrero al 28 de abril de 1921— y sus diversos trozos, con la tinta aun fresca, eran enviados desde Francia a Suiza, a medida que el compositor los terminaba, a fin de que los coros pudieran comenzar los ensayos. Algunos músicos y literatos que habían asistido, por casualidad, a las representaciones del teatro de Jorat (junio de 1921) comprendieron en seguida el mérito de la obra y se apresuraron a revelarla al público. M. Vuillermoz, reputado crítico de *Le Temps*, examinó en un artículo la partitura de Honegger. Este artículo tuvo gran resonancia. Más tarde, en diversos conciertos, se dieron a conocer al público parisiense algunos fragmentos. El 28 de mayo de 1923 y en el salón del Conservatorio de París un canónigo, M. Clement Besse, excelente músico y que disponía de una masa coral notable, ejecutó nuevos fragmentos que obtuvieron éxito entusiasta. Por fin, en marzo de 1924 se dió en la Sala Gaveau la primera audición íntegra de la obra, en su forma actual, con nueva instrumentación y con la cooperación de

un recitador —Jacques Copeau— que tenía a su cargo la declamación de un texto adecuado para servir de lazo de unión entre los diversos trozos musicales. Las dos audiciones que de *El rey David* se dieron entonces en la Sala Gaveau, representaron para su autor la celebridad y la gloria. Desde esa fecha *El rey David* se ha ejecutado en innumerables conciertos, tanto en Francia como en el extranjero, mereciendo en todas partes el favor de los públicos inteligentes y sensibles al arte y a la belleza.

Los 27 fragmentos que componen, como dijimos anteriormente, *El rey David*, se agrupan en tres partes. En la primera parte se evoca la juventud de David, como pastor de Bethlehem; el conocido episodio en el que David aplaca, con los sonidos de su arpa, la agitación de Saúl; el combate de David y Goliath; la muerte de Saúl. En esta parte sobresalen un salmo de soprano —¡Ah!, si tuviese alas de paloma...— de extremada dulzura, que contrasta con un coral vigoroso —*El Eterno es mi aspiración infinita...*— para coro mixto con original acompañamiento de trombas. En la segunda parte, David es ya el rey, por la muerte de Saúl. David celebra su victoria contra los gibeos delante del Arca de la Alianza. Los bailables y coros que traducen musicalmente esta situación constituyen el fragmento más importante de la partitura. La tercera parte es intensamente dramática. David cae en el pecado. Se suceden los episodios de la mujer de Urías, el magnífico salmo de peni-

tencia —*Fuí concebido en el pecado...*—, la rebelión de Absalón. Al fin muere David después de presenciar el triunfo de Salomón, su hijo y sucesor en el trono.

Así es, a grandes rasgos, la obra que pronto va a tener ocasión de juzgar el público madrileño. Por muchos críticos se considera *El rey David* no sólo como una obra maestra, sino como una de las más notables que ha producido el compositor. La rapidez con que fué planeada y resuelta hace pensar en ciertas obras de Mozart y de Haendel, pareciendo aun más asombrosa la labor de Honegger por ser la escritura y la técnica modernas mucho más complejas que las de la época clásica. Acaso el sujeto del poema correspondía a alguna secreta tendencia del músico. En esta obra hace gala Honegger de una maestría incomparable, y también de una cultura musical vastísima. Sólo el compositor que ha estudiado a fondo los procedimientos de Bach y Haendel es capaz de un trabajo que siendo rápido y espontáneo, no revela descuidos ni improvisaciones.

Arturo Honegger nació en el Havre, en el año 1892, de padres suizos y conserva, él mismo, esta nacionalidad. Su educación musical fué exclusivamente francesa. Forma parte del grupo —un poco arbitrario— que Henri Collet y Jean Cocteau han llamado de los seis (con Germaine Tailleferre, Auric, Poulenc, Milhaud y Louis Durey) y ha escrito entre otras obras la *Pastoral de estío*, las grandes *Sonatas* de viola y de violoncello, *Las Pascuas en New-York*, *Horacio victorioso* y varios *movimientos sinfónicos*, uno de los cuales —*Pacific* 231...— se toca con relativa frecuencia por las orquestas marileñas. Sus obras más recientes e importantes son *Antígona*, poema de Cocteau inspirado en la antigua tragedia de Sófocles, estrenado en 1928 en el teatro de la Moneda de Bruselas, y *Judith*, poema de Morax, que después de haberse ejecutado en el teatro de Jorat, se representó en febrero de 1926 en el teatro de la Opera de Monte-Carlo.

Los procedimientos de escritura musical de Honegger son demasiado complicados para tratar en estas breves líneas. Sólo diremos que presentan rasgos muy personales. Como punto de partida considera —a semejanza de muchos compositores modernos— con igual valor los doce semitonos que forman la

escala temperada. Al suprimir la tonalidad, como algo definido y concreto, queda también de hecho suprimida la modulación. Una nota aislada —dice su biógrafo André George— es para Honegger una dominante y, por tanto, cualquier acorde lo estima como un acorde de dominante en función del tajo. El acorde perfecto le parece incompleto y no le da la sensación

de reposo que la armonía clásica le atribuye. Dentro de este singular criterio, la música se desborda constantemente. Es una música —dice otro comentarista— que marcha y nos obliga a marchar con ella. Es una música que nos arrastra de un modo incesante, fatal, irresistible...

M. DE D.

Himnos nacionales y marchas reales

“Do sol mi do sol...” ¿Qué es esto? El comienzo de una marcha real que sonaba día tras días en algunos lugares, hasta que otra marcha real más silenciosa lo ha desterrado de nuestra vida filarmónica. Pero esa marcha real no era una marcha, ni era un himno nacional, sino una melodía extranjera sin color ni sabor. No tenía los acentos solemnes del himno inglés, ni la noble severidad del himno alemán, ni el sublime e impetuoso vigor de aquella *Marsellesa* que proclama la grandeza de Francia y que por doquier conmueve cuando sus viriles notas hienden los aires en el viejo y en el nuevo Mundo. Vino aquella marcha real, como vinieron tantas otras cosas, por el capricho de un monarca, y se ha ido con otro monarca cuyas aficiones musicales eran bien menguadas, a diferencia de las de un Fernando VI, el protector de Farinelli, y a quien jamás se veía en un concierto. No volverá, pues, a sonar en nuestro territorio en son de alegría o de adulación, como tantas otras veces durante años y años, día tras día, ya formulada por las bandas marciales, por las orquestas graves, por los organillos chillones, por los chistus y dulzainas, los acordeones y las ocarinas, ya lanzada desde alguna estación de radio *velis nolis* como epílogo obligado que daba lugar a que se colgaran los auriculares de los oyentes caseros apenas sonaban esas primeras cinco notas “Do sol mi do sol...” Ya no la deformarán involuntariamente algunos de esos instrumentos populares en las romerías rústicas, como sucedía en más de un caso al tocar dicho himno en tono de sol con el fa sin sensibilizar o en tono de re sin ningún accidental (es decir, sin el fa y el do sostenidos y sin el si bemol), lo que hacía presentir vestigios de antiguas modalidades extinguidas en nuestra vi-

da musical cuando vinieron a codificarse en los dos modos mayor y menor. A lo sumo, algunos ironistas que sufrieron mil vejaciones en sus sentimientos de honrados españoles al verse tratados como menores dignos de tutela permanente (¡y con qué tutores, santo Dios!), o al verse considerados como pueblo incivil e innoble necesitado de cadenas (¡y con qué encadenadores, Dios mío), se limitan a tocar esa marcha real en tiempo lento y vaciando sus notas en modo menor, para convertir así en elegía cómica una marcha que no era solemne como el himno inglés, ni severa como el himno alemán, ni sublime como esa vibrante y arrobadora “*Marsellesa*” que es el himno de Francia y que merece ser el himno de todos los pueblos enardecidos por un anhelo común de libertad y civismo.

Sí; la marcha real se ha ido. Se ha ido de mal humor, a buen seguro, sin dejar de sí ninguna emoción profunda por la virtualidad de su melodía, sino a lo sumo, entre ciertas personas, por el recuerdo que evoca de una tradición que se extingue ante un régimen henchido de promesas. Y, considerada desde un punto de vista puramente filarmónico, sólo despertará interés cuando aparezca entremezclada con aires vivos del pueblo en algunas, contadísimas, producciones sinfónicas: el “Calá hasta la chopá”, del compositor valenciano Salvador Giner, y “La procesión del Rocío”, del compositor andaluz Joaquín Turina, sin que ni en uno ni otro caso se muestre con la grandeza de un himno arrebatador, sino como elemento decorativo de un cuadro de costumbres populares, es decir, como algo accesorio que añade una pincelada pintoresca a las escenas representadas musicalmente.

Bien distinta es la suerte que han corrido otros himnos nacionales, a

los que acompañó la fortuna porque los había acuñado la inspiración de sus autores. Y entre estos himnos, por contraste con ese que era “nuestro” hasta hace pocas semanas, pero que ya ha dejado de ser “nuestro” y que es algo “nihilus” — resalta, aunque poco conocido en tierras ibéricas, el “Canto de los taboritas”. Su popularidad en Checoslovaquia —la joven república democrática que supo erigirse pujante sobre las ruinas de un imperio— no data de ayer, ni del pasado siglo, sino de la Edad Media. Y creemos satisfacer algunas curiosidades artístico-históricas si le dedicamos unas líneas que no dejarán de ser oportunas.

El “Canto de los taboritas” es una canción militar que comenzaba con el verso “Kdoz jsú bozi bojovnici” (“Vosotros que sois los combatientes de Dios”); brotó cuando los hussitas hicieron la revolución y fué el himno de los taboritas o representantes del partido radical. Al son de sus notas se lanzaban al combate los “Caballeros de Dios”, como se denominaban los taboritas, y ese himno era su más poderosa arma, infundiendo verdadero pánico al enemigo. Así lo refieren las crónicas alemanas de aquellos tiempos, citando al respecto lo sucedido en Tachov el año 1427, pues los adversarios, no obstante su preparación para la lucha, huyeron sin combatir al oír el viril himno hussita.

No cayó en olvido esta canción a la hora de la paz, pues sus notas siguieron en todos los labios y llegaron a todos los corazones, aunque con una poesía acomodada al nuevo estado de cosas. Durante la campaña que en el siglo XVI emprenden contra los turcos los ejércitos compuestos de soldados bohemios, austriacos, húngaros y alemanes, vuelve a ser un himno guerrero ese canto de los taboritas. Y en el siglo XIX se le concede una significación heroica, porque Smetana, el músico nacionalista de Bohemia, lo convierte en símbolo de la victoria. En su ópera “*Libussa*”, en su ciclo “*Mi Patria*”, en sus dos últimas meditaciones sinfónicas “*Tabor*” y “*Blanik*”, le da Smetana, efectivamente, esa significación. Y tras él, otros grandes compositores checos, como Dvorak en su ópera de “*Husitska*” y Suk en su ópera de “*Praga*”.

He aquí, pues, una melodía que sirvió para la guerra y para la paz manteniendo su alto significado patriótico a través de los siglos, des-

de la alta Edad Media hasta nuestros días. ¿Por qué? Porque, al igual que "La Marsellesa", brotó del pueblo, en horas de suprema exaltación, y se mantuvo por el pueblo. Si la hubiera impuesto el capricho personal de un monarca absoluto, habría durado tanto como la dinastía que convirtiera en símbolo lo que el pueblo no podía sentir ni infiltrar en su espíritu. Y esto es una prueba más del poder que, a través de los años y de los siglos, tiene la

soberanía popular frente a las demás soberanías.

Digámoslo así, claramente, ahora que el pueblo español ya no escucha las notas de esa melodía que comienza con un "do sol mi do sol...", porque tales notas no eran suyas, sino de aquellos que, en sus horas de destierro, saben ya por propia experiencia lo que es la verdadera "marcha real".

JOSÉ SUBIRÁ.

Intereses de la música española

Por parecernos lógicas, naturales y simpáticas las aspiraciones expresadas en el siguiente escrito, le reproducimos con gusto, no sin antes consignar que, en muchos casos, eso del gesto caduco no pasa de ser uno de tantos ingenuos tópicos que no responden a la realidad. He aquí el escrito:

"El Gobierno provisional de la República tiene el propósito, que medítadamente va cumpliendo, de renovar y revitalizar la actividad española en aquellas porciones, no pocas, que las más viejas prácticas, menosprecios e incomprensión la tenían anquilosada, casi muerta. Para la música sinfónica, ha habido siempre un desdén y olvido suicida. Llegado el momento de subsanar pretéritos errores, para activar su eficacia y desarrollo, nos parecía justo y conveniente que se pusieran al frente de los cargos oficiales, que por su misión deben contribuir a estructurar las actividades pedagógicas musicales y, en general, toda la vida de ella, a los espíritus que por su labor y posición social en el mundo representan los más altos valores líricos, y también por su madurez de pensamiento y capacidad mental, por su cultura, son aptos para infundir nuevos bríos y sangre nueva en las instituciones oficiales, a las que no sé por qué ley fatal les acompaña de antaño un gesto caduco, que vive en pugna manifiesta o explícita con toda ansia juvenil y renovadora.

¿Cómo hasta ahora no se ha recurrido, por ejemplo, a dos músicos que han dado y siguen dando, vigías en su puesto de avanzada, claras muestras de su capacidad y madurez? Los nombres de Manuel de Falla y de Oscar Esplá se nos aparecen, entre otros, quizá como los más sig-

nificativos y convincentes. Ninguno de ellos ha actuado oficial u oficiosamente en la vida musical española; sus energías organizadoras permanecen inéditas, pero su actuación en la producción musical contemporánea es de tal modo significativa e importante, que nos autoriza a pedir para ellos un sitio desde donde puedan ayudar a la estructuración del nuevo estado social de la música.

Otros muchos compositores y mú-

sicos de significación acuden a nuestra memoria, pero casi todos disponen de órganos públicos adecuados para fines coadyuvantes a la función oficial directora: orquestas, cátedras, tribuna crítica diaria...

Cuide el Gobierno de la República de que los nuevos hombres que hayan de informar la vida espiritual de España representen la máxima garantía de probidad e inteligencia. De ellos dependerá el porvenir de la República española. Todos tenemos la obligación moral inexcusable de ayudar en la medida que podamos la labor de los que, llenos de buena voluntad e inteligencia, rigen nuestros destinos actuales. Hágalo cada uno dentro de la esfera propia de sus actividades. Como parte integrante de este gran negociado de la música patria, y respondiendo a un anhelo, en el que nos acompaña el deseo explícito de toda la juventud, hacemos con todo respeto y afecto esta llamada.

Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha, Rodolfo Hálffter, Julián Bautista, Rosa G. Ascot, Juan José Mantecón."

El Piano

POR RICARDO WAGNER

Siendo de la opinión que todo lo de Wágner es aún de actualidad, por más que cierta gente pretenda lo contrario, creo de interés traducir lo que dice este genial compositor referente al piano, en el "Proyecto para la fundación de una escuela alemana de música en Munich", que hizo a petición del rey Luis II de Baviera:

El piano tiene en el desarrollo de la música polifónica moderna la máxima importancia, pues permite asimilarse con independencia el contenido y la expresión de casi todos los géneros de música, hasta de la más complicada, por medio de un mecanismo inmediatamente práctico e insustituible. En el piano, el músico ilustrado no sólo es capaz de hacerse intérprete espiritual, y de una manera inmediata, del contenido y la forma de una pieza de música polifónica, sino que sobre este instrumento puede comunicar de una manera precisa y definida sus ideas en este punto de vista al alumno ya un poco adelantado en el arte de la expresión. Ningún instrumento puede

precisar el pensamiento de la música moderna tan claramente como el mecanismo combinado con tanta ingeniosidad del piano; y por eso se ha convertido para nuestra música el instrumento verdaderamente principal, por el hecho que nuestros más grandes maestros han escrito una parte significativa de sus obras, las más bellas y más importantes para el arte, especialmente para este instrumento. Así, pues, si hoy queremos hacer el resumen de la música alemana, ponemos inmediatamente al lado de la Sinfonía de Beethoven, la Sonata de Beethoven, y para el desarrollo del gusto estético y justo en la interpretación, no se puede (desde el punto de vista de la escuela) emplear un método más provechoso y más instructivo, que partiendo de la preparación para la interpretación de la Sonata, a fin de desarrollar la facultad de apreciar con justeza la interpretación de la Sinfonía.

También sería conveniente, al ampliar la escuela de música, aplicar atención especial a la buena enseñanza del piano; eso, sí; ésta debería

organizarse sobre una base diferente de la que ha tenido hasta ahora, para que respondiera al fin superior y único que tenemos en vista en lo que concierne a este punto.

Lo mismo que para los instrumentos de la orquesta, destinaremos el estudio de la técnica pura del piano a la enseñanza particular, y sólo al discípulo que haya terminado su técnica se le brindará el programa de estudios propiamente dichos de la escuela para el arte de la expresión superior.

Esta enseñanza superior del piano será entonces de eficacia en dos sentidos diversos mientras que el que necesita desarrollar su virtuosidad pura (en el caso especial de un talento eminente) sería mandado igualmente a la única enseñanza particular, la iniciación a la ejecución bella y exactas de la literatura clásica del piano iría dirigida por una parte a la formación de buenos profesores de piano, y por otra a la de buenos directores de orquesta y de coros. En lo que concierne al primer punto, es preciso que esta orientación especial hacia la formación de buenos maestros de piano sea atendida, por la razón que el piano siendo el instrumento más popularizado de los tiempos modernos, que ocupa su lugar en cada familia, es también el intermediario específico de la música con el público. Así, si queremos dar una justa orientación al gusto del público extraordinariamente numeroso de aficionados, el camino está trazado ya por adelantado: es aquel que nos conduce hasta el pasatiempo doméstico. Nada hay que tome venganza tan amarga como el descuido de este influjo, y en gran parte la falta de éxito profundamente íntimo de toda tendencia hacia el clasicismo, se explica por el hecho que aquí, en el círculo familiar y para el pasatiempo personal del aficionado, se acostumbra a cultivar la música más mala o la peor manera de ejecutarla, y esto sin control de clase alguna. No obstante, no será a los mismos aficionados a quienes deberá instruir la es-

cuela de música, sino, como hemos dicho antes, deberá formar en el sentido de una ejecución bella y correcta a los maestros destinados a ella, y eso de tal manera que la enseñanza que ellos darán a los aficionados se convertirá al mismo tiempo en noble educación del gusto por la música en el mismo público. Ahora, bajo este punto de vista, tendrán el mismo trabajo los pianistas como las orquestas. La interpretación exacta de la Sonata de Beethoven aún no ha sido establecida ni llevada hasta su estilo clásico, y la manera de interpretarse la literatura pianística de épocas anteriores aún ha sido menos tratada y cultivada de una manera definitiva.

Es, pues, al piano y gracias a un conocimiento exacto de la literatura clásica de tan alto valor, que presenta este instrumento que, en la orientación indicada en segundo lugar, el director de orquesta fuere, se preparará del modo más ventajoso a su labor de importancia decisiva. A este no le será preciso conocer los instrumentos que dirigirá como músico ejecutante; en lo concerniente a su

extensión, sus particularidades y la manera de ser tratados, la audición de buenas ejecuciones, junto con el estudio de la partitura, ello sólo le procurará la mejor enseñanza en tanto que la ejecución personal le será, por experiencia, más íntimamente familiar, lo aprenderá de sobras con su participación en la enseñanza del canto; los recursos estéticos para lograr la ejecución complicada de las piezas sinfónicas de gran extensión, es en el piano donde podrá adquirirlos. Junto a la enseñanza particular de la parte científica de la composición, el alumno que quiera dedicarse más tarde a la dirección de ejecuciones musicales, se elevará, pues, gradualmente, por su participación al estudio superior del piano, a la facultad de juzgar exactamente el contenido y la forma de las obras las más nobles de nuestros maestros clásicos, de modo que el conocimiento el más exacto de estas últimas, cuando su educación habrá sido bien dirigida, podrá aportar la conclusión apropiada.

TRADUCCIÓN DE A. RIBERA

NUESTRA PORTADA

Antonio Ribera Maneja

Nacido en Barcelona el insigne maestro, desde muy joven se reveló como un gran director de orquesta y para completar sus estudios se trasladó a Leipzig, trabajando con el gran Hugo Riemann. Wagneriano hasta la médula, guió el eminente director F. Mottl y recibió también los consejos de la genial Cosima Wagner. Durante muchos años asistió a todos los festivales de Bayreuth y el año 1906, habiéndose estrenado el año anterior bajo su dirección y con un éxito enorme "Los Maestros Cantores", en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, la viuda Wagner le invitó a tomar parte en los interesantes festivales. Fué además el primer traductor al catalán de las obras de Wagner aplicadas a la mú-

sica y tiene ya varias de ellas traducidas al castellano. Aparte de su entusiasta actividad wagneriana, se ha distinguido siempre por su empeño en dar a conocer los grandes autores nuevos. En pedagogía musical el Maestro Ribera ha iniciado nuevos y sagaces métodos de enseñanza aplicables al piano, violín y solfeo. Gracias a sus meritísimos trabajos como director de la sección musical de Editorial Labor, vemos enriquecida la literatura musical en España con sus traducciones de las obras de Riemann.

Con gran satisfacción publicamos en la primera página de RITMO el retrato de nuestro amigo y compañero.



Exclusiva Empresa de Anuncios en esta Revista

Gerente: D. Félix Armero

MAYOR, 6 Y 8, PRAL. MADRID

Apartado 12.345

Teléfono 12369

Papeletas de Barbieri

Entre diversos regalos literarios remitidos de Madrid, he recibido 224 papeletas del académico Barbieri, verdadera gloria musical española de que habló RITMO. Como el remitente me dice en su misiva, era "el músico más genuinamente español." Por lo cual debieran dar en Berlín algo de él los teatros de ópera, que acaban de representar, el uno una ópera anticuada de Auber; el otro *El Rey*, de Giordano, y *Muñecas*, una tontería, y el tercero *Novedad del Día* y otras mamelucadas.

Lo que no comprendo bien es por qué entró en la Academia. Tenía gran erudición musical. Pero, ¿filológica? ¿No era un crimen privarle de usar la rica vena de su fantasía artística, encargándole de meterse en libros de caballería que no eran de su cuerda? Lo mismo que el crimen de Prounadine, metido en química y farmacia, en vez de proporcionarnos ópera como *Príncipe Igor*, magnífica. A propósito, olvidé en la crítica recordar esto de Villa:

"Se han estrenado *Boris Godunov* y *Príncipe Igor*, que han tenido buen éxito; pero la compañía rusa es mediana" (IO, 2, 1923).

Si las demás papeletas de que dispone la Academia son como las que tengo a la vista, comprendo por qué su Diccionario es tan pobre y ridículo. El tamaño viene a ser la mitad del de los que yo empleo. Y que Barbieri mismo estaba convencido de lo deplorable de la obra académica lo prueba el estar redactadas las cédulas con lápiz.

Que Barbieri era un etimologista como sus benditos colegas, lo patentiza ya la primera papeleta, *aballar*. Primero hizo derivar la voz de *ambular*, y luego de *ambulo*, *ambular*.

Item. Vayan ustedes ahora a averiguar en qué textos se fundó Barbieri para sus estudios. En la cédula citada pone *abollar el pie* o *abollar la pata*, y añade 4-24-82-171. Y échense ustedes a buscar textos. Probablemente serán de Juan del Enzina. Y por tanto puede encargarse de la busca Alfredo Alvarez de la Villa, autor de *El aucto del Zepelin*. O los investigadores que consultan, según RITMO, sus libros y notas marginales en la Biblioteca Nacional, que ya no dirige mi ex colega antiacadémico autor de *De académica coecitate*. Yo tengo varios textos de las églogas de Navidad, Carnaval y Navidad, y del Arcipreste de

Hita. Pero con números sólo no puede hacerse cotejo ninguno. Acaso sean iguales los pasajes de Enzina. Si algún curioso músico desea cotejarlos, sírvase escribirme dos renglones. Yo le copiaré mis textos.

Sigue *acertajón*, que eché de menos en *Maraña del Diccionario*, y que también es de Enzina y habrá hallado Barbieri en igual autor. ¿Por qué no se incluyó en el léxico siendo la papeleta ya vieja?

No le choque a RITMO lo de la falta de escrúpulo para no confesar abiertamente la procedencia de datos. Es muy español. Y un especialista grande en la materia era Cejador, a quien le levantó un ecuatoriano listo la liebre de un robo escandaloso hecho por él en mis *Dialectos*. Era todo un *frescales*. No sé cómo no le han levantado una estatua.

Acuntir, que Valbuena rechazaba, será del mismo Enzina. Trae sólo el número 144. *Acusar*, por *acosar*, tampoco trae el léxico. *Adamada*, novia, amante, ídem ídem.

Adoque eché yo también de menos en *Maraña del Diccionario*. ¿Por qué no estaba admitido? Entonces, si las papeletas de los mismos inmortales no sirven para maldita de Dios la cosa, ¿cómo hará caso esa inmortalidad de pacotilla de los pobres mortales que diccionareamos?

En *afección*, por *afición*, cariño, que tampoco menciona el léxico, puede explicárselo este texto de Pagés... "cupó el descuido de los nuestros y la poca *afección* que tienen a amar a nuestra lengua." (J. de Herrera.) Siquiera Barbieri coincide con el gran P. Juan Mir en *Rebusco de voces castizas* y corrige a la Acade-

mía de que era aquél miembro. La papeleta está escrita en un trozo de invitación de la Academia a la admisión del conde de Morphy, elegido en 1887, contestándole Mariano Vázquez. El tal conde abrió la puerta en Madrid a un golfazo llamado Stomer (Golfo), haciéndole miembro correspondiente de la Academia de Bellas Artes, base que le sirvió para hacer un diccionario hispano-alemán, sin saber castellano, como dije en *El Internacional*, de París, lo cual le valió el título inmerecidísimo de correspondiente de la Real Academia de la Lengua y un bombazo de una revista madrileña que le consideraba "uno de los mejores conocedores del castellano..." Así se escribe la historia. ¿Cómo se habrá reído de los inocentes españoles! Quien corrigió esta obra fui yo, eterno Dr. Remendón, valiéndome la ingrata tarea un sablazo que rechazé airado. Y corregí su *Viaje por España* que maté con mi *Eco de Madrid*.

Afito tampoco trae el léxico. Le eché de menos en *Maraña del Diccionario*.

De modo que, según parece, hacía Barbieri un catálogo de voces que faltaban en el léxico oficial, y yo pregunto: "¿Para qué? ¿No era labor perdida? Trabajo que vaya a parar a ella, enterrado.

Supongo que Menéndez Pelayo tenía noticia de ese trabajo lexicográfico, que ha incluido en el mío ya tratado.

¿Cuánto tiempo pierde la Academia y cuántos infelices trabajan para ella sin resultado! Y ¿se han fijado ustedes en que faltan numerosos términos musicales y en que muchos llevan una definición disparatada?

P. DE MÚGICA.

El maestro Chavarri y su esposa Carmen Andújar, en Inglaterra

De la reciente y feliz excursión artística realizada en Inglaterra por nuestros artistas Eduardo L. Chavarri y su esposa la eminente cantante Carmen Andújar, podemos dar aquí algunos extractos de prensa. La labor realizada por ambos ha tenido una grata finalidad, haciendo resaltar en el extranjero la música española, y especialmente la valenciana. Lo mismo en la importante estación de Radio de Londres, que en otras entidades y salas de conciertos, han si-

do vueltos a oír los dos artistas, señal evidente de que complaciera de veras su actuación. He aquí algunas de las referidas opiniones:

"Daily Telegraph", 26 enero 1931:

"Madame Carmen Andújar causó verdaderamente una muy favorable impresión en los conciertos de Princes Hall cantando las canciones españolas de Eduardo L. Chavarri, todas las cuales obedecen a los ritmos familiares del

folk-lore musical español. Pero la última de la serie, una oda a los campos de Valencia, sorprendió profundamente por su notable lirismo. Madame Carmen Andújar accedió a la repetición de esta obra, no por mera "politesse", sino ante los repetidos e insistentes aplausos del auditorio.

Efectivamente, la artista hubo de salir cinco veces al proscenio."

"Borner Press", 24 enero 1931:

"En los conciertos de Granville Hall, cantando la señora Carmen Andújar canciones italianas del siglo XVI al XVIII, lució su simpático estilo, produciendo mucho placer en el auditorio. En la colección de canciones de Eduardo L. Chavarri brilló la señora Carmen Andújar, juntamente con el compositor, que se sentó al piano, e hizo gala deliciosamente de su sensibilidad en un excepcionalmente exquisito programa."

"Era", 4 enero 1931:

"Madame Carmen Andújar hizo una hermosa y feliz elección, presentando las canciones españolas de Eduardo L. Chavarri, con las que ella demostró una gran seguridad de estilo vocal, así como un

buen aliento y autoridad en el canto, además de una excelente impostación de voz. Esta voz es siempre sobremanera clara.

El maestro Chavarri usa el estilo nacional, y sabido es que ello dificulta el situar esta música desde un punto de vista internacional. Su composición sobre la huerta de Valencia, de más amplias y universales líneas, tiene todavía mayor derecho a perdurar".

"Manchester Guardian", 13 enero 1931.

Eric Blom, uno de los más nombrados críticos ingleses, dice:

"El programa fué todo él muy interesante, y una buena pianista causó sobre todo una excelente y favorable impresión. Esta pianista fué María Gil, la cual ejecutó la parte solista del "Concertino" de Eduardo L. Chavarri para piano y orquesta de arco, con un gran sentido del estilo y sin la menor traza de artístico egotismo.

La obra de Chavarri, tan limitada en pianísticas estratagemas como hermosa y de alto rango armónico, muestra a través de toda ella suma frescura y vigor de invención melódica en su estructura, y es de aceptar como una expe-

riencia, y una posibilidad, para renovar el repertorio de los concertistas de piano".

* * *

Las notas anteriores se completan con la sesión dada por Carmen Andújar, cantante, y Eduardo L. Chavarri, compositor, en la Radio de Londres. Además han sido solicitados la cantante y el compositor valenciano para tomar parte en los grandes festivales que se preparan en Mallorca para solemnizar el centenario de la estancia de Chopin en aquella isla, pues se cuenta con el concurso de Carmen Andújar para cantar obras de Chopin, y de Chavarri para dar una conferencia. También la Filarmónica de Valencia dará un concierto con estos artistas.

* * *

La importante entidad de Londres, Facultad de las Artes, en donde se han producido los más celebrados artistas del mundo, y en donde cantó Carmen Andújar, acompañada por la orquesta, dando las primicias de canciones españolas de Chavarri, ha nombrado a éste miembro de Honor de la Sección de Música.

A los Directores de Bandas municipales y provinciales

RITMO, al objeto de ser portador ante los Poderes Públicos de las aspiraciones de los ciudadanos que en los pueblos y en las provincias vienen realizando al frente de las agrupaciones musicales locales una labor altamente cultural, solicita de todos los directores de Bandas remitan a la Delegación de RITMO, Juan Bravo, 77, el siguiente boletín de adhesión debidamente cumplimentado con su firma.

D. _____ director de la Banda _____ de _____ provincia de _____ se adhiere a la idea de RITMO de solicitar del Estado la *Creación del Cuerpo Nacional de Directores de Bandas municipales y provinciales* con aquellas bases que se acuerden en su día en la Asamblea general que a este efecto se convoque.

Asimismo el que suscribe propone a D. _____ director de la Banda _____ de _____ para formar parte del Comité asesor.

NOTA.—Todos los señores directores podrán dirigir a RITMO las peticiones que consideren deben incorporarse en las que constituyan las bases del Reglamento del *Cuerpo Nacional de Directores de Bandas municipales y provinciales*.

El Comité asesor será constituido por siete señores profesores de los que obtengan más votos.

ENTREVISTAS DE RITMO

El maestro Ribera, músico-cirujano

Fué en la pasada temporada musical. La Casa Aeolian daba una audición fonográfica. Ante la concurrencia, silenciosa y expectante, que llenaba la salita de conciertos, votan el dios de la su Brumilda amada.

Esta vez, con la intervención de Ribera. El culto y entusiasta Wagneriano (nada de rectificaciones, querido), a fuer de amigo y odiado de los Welsas, quiso ponerse al servicio de la dinastía; y ya que no empuñando la lanza para montar la guardia al pie de la flamífera montaña, decidió, al menos, transmitir al público toda la intensa emoción, todo el inquietante anhelo paternal del futuro suegro de Sigfredo, al confiar al destino la pre-

aparecía en la mesa de disección, Ribera lo cogía con las pinzas y lo mostraba al auditorio:

—He aquí, señores, el tema de la interrogación al destino". Este otro —proseguía— se denomina "del fuego". El que aquí les presento, es el del "reposo". El que viene ahora es el de "las llamas"... Y observen —continuaba— cómo todos estos temas, de vida propia, de independencia absoluta, distintos en su expresión y en su estructura, se unen en este sólo pasaje de la obra bajo la disciplina de una misma cadencia y de un estado espiritual que les es común.

El público escuchaba ávido y aplaudía entusiasmado.

—Es muy atrayente esto —me dijo Del

Y en aquel mismo instante quedó lanzado el ultimatum.

—La entrevista hay que celebrarla entre trozo y trozo de tarta.

—¡Señores, que esto es un atraco!

—O hay tarta o no hay entrevista.

Ribera tuvo, al fin, que ceder.

—¡Habrà tarta!

Al día siguiente llamábamos a la puerta de nuestro amigo.

Muy rica la golosina germana. Hagan los hados que estas cuartillas dejen en ti un tan agradable sabor de boca, caro lector.

Y dando de lado, ya el arte de la postería, con tanto aprovechamiento cultivado por la excelente señora bayreuthiana, que comparte con su compañero las mieles de un tranquilo y feliz hogar, vamos a enfrentarnos con el "arte divino", amor incorpóreo de Ribera, ante el cual, como cantó Amaya:

"... .. con vivas ansias
deja flotar su espíritu en suspenso."
para rendirle el homenaje de una fetichista adoración.

¿Quién es Antonio Ribera? Pues Ribera es un señor, cincuentón ya, que un buen día de Santa Cecilia, hace 34 años empuñó por primera vez la batuta en Sabadell para dirigir la Orquesta Filarmónica de Barcelona. Que después ha intervenido con tal carácter en diferentes conciertos dados en la capital de Cataluña, en Bayreuth, más tarde en Madrid... Que al frente de la orquesta ha actuado innumeradas veces en el Liceo de Barcelona (donde hizo su debut con "Sigfredo", en 1904), en el Teatro Municipal de Lemberg, durante cinco consecutivas temporadas, en Bayreuth, en Lisboa, dirigiendo todas las obras de Wagner, veinte veces "Carmen", "Sansón y Dalila", "Fausto", "Aida", "El Barbero", "Tosca", "El Trovador", "La Traviata", "Cavalleria", "Payasos", "Los cuentos de Hoffmann", "Werther", "Manón", "Mefistófeles", "Engón Onegin", "Las bodas de Fígaro", "Boris Goudonov", que, al darla a conocer en el Liceo, se escuchó por primera vez en España... Y que ahora, como un caso inexplicable más de los muchos que en nuestra tierra se dan y se darán, ni interpreta nada, ni dirige nada.

De acuerdo, lector: es incomprendible.

Pues con este don Antonio Ribera y Maneja, buen amigo, buen músico, buena persona, hubimos de charlar del modo que sigue, aquella tarde en que acudimos a su casa, llevados a ella no tanto por la promesa de la tarta sabrosa, como por lo sabroso de su conversación culta y erudita.

—Una confesión previa, Ribera. ¿Por qué es usted wagneriano?

—¡Ah! ¿Pero yo soy wagneriano?

—contesta, mintiendo una sorpresa mal lograda—. Vea usted en mi gabinete de trabajo si hay algo que lo atestigüe.

En efecto: ningún testimonio. Una mascarilla de Beethoven, un retrato del mismo genial sordo de Bonn, grabados alemanes de Mozart y de Haydn...



El maestro Ribera a indicando un momento interesante de su análisis temático. (Fot. Evades)

paración de los esponsales de la virgen intrépida.

Y, al efecto, en posesión de un aparato de proyecciones, nuestro compañero de "RITMO" iba lanzando a la pantalla en una versión casi literal, limpia, cuidadosamente atendida, la escena final del tercer acto de "La Walkyria".

"Sólo llegue hasta ti
el héroe sin par..."

Además, Ribera se trajo el escalpelo. Y las pinzas, el bisturí y las tijeras. Los instrumentos de disección anatómico-musical, son para este buen amigo lo que el paraguas para un vecino de Bilbao. De uso inmediato e indispensable. Ribera escucha una composición, cualquiera que sea, desde un tango argentino a la 3.ª Sinfonía de Bruckner, y el final es irremediable: zas, zas, cuatro tajos y todo el tejido temático al descubierto.

En esta audición de "La Walkyria", el hábil cirujano era también conferenciante. Explicaba su cátedra. Y cuando un tema, extraído del cuerpo de la obra,

Ribera, que a mi lado seguía el curso de la disertación.

—Mucho —le respondí—. Yo lo confieso sinceramente que ahora "me entero" de "La Walkyria".

—¿Qué tal una entrevista con Ribera? No estaría mal, ¿verdad?

—¿Cómo mal? —hube de responderle—. Tendría un indudable interés. Hay que celebrarla.

Y así quedó acordado.

Pero, en casa del herrero, reza el refrán, cuchillo de palo. Y como el maestro Ribera es uno de los operarios del taller en que se forja "RITMO", claro es que el refrán le hicimos nuestro y que otros positivos valores se proyectaron en nuestras columnas, en tanto las ideas del inteligente compañero acerca de la ficción y psico-análisis musical permanecían lamentablemente inéditas.

Hasta que una noche... Una noche, mientras trabajamos en torno a la mesa de redacción, el amigo Ribera dió en la vanidad de declararnos que su señora poseía una rara habilidad para preparar unas tartas alemanas deliciosísimas.

Es ineficaz la coartada.
 —Vamos, Ribera —insistimos—. A ver ese escondite.
 Y el escondite surge en forma de artística cajita, transformada por la devoción de nuestro amigo en una capillita wagneriana. Fotografías de Wagner, con boina, destocado, de frente, de perfil: retratos de Cósima, de Sigfredo; de las hijas de Wagner, de los yernos de Wagner, de la nuera de Wagner...
 —Bien —le decimos—. Está perfectamente definida la filiación. Repitamos, pues, la pregunta. ¿Por qué sigue usted a Wagner?
 —Porque lo abarca todo —responde ahora Ribera sin titubeos—. Porque es grande en su concepción, inmenso al dar la vida y realidad palpable. Yo me compenetro con la obra wagneriana porque no me atraen las perspectivas planas, los paisajes de líneas suaves y tonalidad plácida, y en cambio, me entusiasma todo lo que es expresión de fuerza, de audacia, de grandeza...
 —¿Y así es la obra de Wagner?
 —Así es. Admirable creación de tan portentoso cerebro. Vicente D'Indy afirma en su reciente libro "Richard Wagner" que a este coloso se debe cuanto hacen actualmente los músicos franceses.
 —¿Y usted comparte esa opinión?
 —Creo que no sólo en la música, sino en la literatura y hasta en la pintura contemporáneas, aparece impresa la huella, el influjo wagneriano. Porque Wagner, ya lo he dicho antes, lo abarca todo.
 —Wagner tiene muchos prosélitos. ¿Verdad?
 —Muchísimos: en todo el mundo es admirada su producción.
 —¿Y dónde se le comprende mejor?
 —Indudablemente en Alemania. Los ciclos de Bayreuth tiene algo de peregrinación mística, de religiosa reverencia, de adoración al genio creador de belleza tanta. Allí es donde se nos muestra Wagner en toda su plenitud.
 —¿Cuántas fueron sus idas a Alemania, Ribera?
 —Dos. La primera, invitado por un señor cubano, con el exclusivo objeto de oír las óperas de Wagner en Munich y en Bayreuth. La segunda, conociendo ya el alemán, para ampliar estudios al lado de Riemann y de Mottl y de la gran Cosima Wagner, que fué para mí una excelente preceptora.
 —¿Dice usted que marchó a "ampliar" estudios?
 —Y hasta, si usted quiere —me contesta Ribera, que ha entendido el significado de mi pregunta— a "perfeccionar" estudios. Soy de los que opinan que el verdadero perfeccionamiento musical hay que buscarlo en Alemania; no tampoco en los Conservatorios, sino al lado de un músico que pula y retoque nuestra propia personalidad artística.
 —¿No cree usted en los Conservatorios?
 —Fío poco en su eficacia. Y no porque niegue la valía de sus profesores, sino por la forma en que se practica y se desenvuelve la enseñanza. Los estudios oficiales nunca me merecieron confianza.
 —Y el buen director de orquesta, ¿ha de formarse también en Alemania?
 —En mi opinión, sí.
 —¿Por el ambiente?
 —Y por los maestros.

—Luego, los directores de casa...
 —Representan un valor muy significativo —me ataja rápido Ribera—. En España tenemos buenos directores de orquesta —prosigue—, hombres de voluntad y de un talento indiscutible, talento que estriba principalmente, a mi entender, en haber logrado "hacerse" sin salir de aquí.
 —¿Qué caracteriza al director alemán? La disciplina orquestal, ¿verdad?
 —Cuidan mucho de ella, aunque más todavía de imprimir espiritualidad a la interpretación.
 —No creí que era predominante en ellos esta cualidad.
 —Ya lo creo. Toscanini, por ejemplo, atiende primordialmente al mecanismo, a que la orquesta suene como un sólo instrumento; y logra efectos sorprendentes, pero la obra carece muchas veces de esta espiritualidad. El director alemán no olvida nunca este detalle interesantísimo: quizá porque tiene una certera visión del contenido poético y filosófico de la composición que interpreta.
 —¿Filosófico también, Ribera?
 —¿Qué duda cabe! En la obra wagneriana este contenido se da constantemente. "Parsifal", sobre todo, es un compendio de filosofía. Cada frase musical tiene una evidente significación filosófica, poética; y esto, como usted verá luego, se demuestra siguiendo el drama.
 Quiero gastarle una broma a Ribera.
 —Sin duda por esa enrevesada significación —le digo— a los que no somos ni músicos ni filósofos, se nos "atragantan" algunas escenas wagnerianas...
 Ribera, con gran sorpresa mía, asiente.
 —Sí, señor —me dice—. El público profano, quiero decir, el no profesional, no puede saborear plenamente una obra si no se le concreta el trabajo constructivo y fundamntal de la misma. Porque la música es un idioma más; y sin conocer a fondo ese idioma, podrá apreciarse el artificio de su belleza externa, pero es muy difícil penetrar en lo que constituye su esencia, su nervio vital.
 En la producción wagneriana —prosigue Ribera—, toda ésta de una asombrosa elevación de ideas, la desorientación del público no iniciado es frecuente. Y si en sus óperas, algunas escenas, como usted decía antes, se atragantan y aburren, créame que se debe en parte a este desconocimiento y todavía más a la incompreensión del texto.
 —¡Ola! Ahora me explico su fiebre traductiva, amigo Ribera.
 —¿No comparte usted mis entusiasmos?
 —¿Cómo nó, si su labor, a más de ser cultural, irrumpe también en los campos del patriotismo?
 —Evidentemente —conviene el maestro—. Hace ya muchos años que, adelantándome a la opinión de Vicente D. Yndy, quien dice en su libro antes mencionado que los franceses se libran de la peste italiana porque quieren saber lo que pasa en escena, pretendí yo que los españoles, en posesión también de ese mismo anhelo inquisitivo, alejaran la misma epidemia de los escenarios de nuestro país. Y me puse a traducir libritos.
 —¿Cuál el primero?
 —"Tristán e Iseo". La versión de este libro, como más tarde la de "Hänsel

und Gretel" y "Parsifal", la hice en colaboración con el insigne Maragall.
 —Buena ayuda se buscó usted, amigo. Por supuesto —inquiero— la versión de las tres obras sería catalana, ¿no es verdad?
 —Sí; las dimos a conocer en catalán. Pero después —prosigue Ribera— las traduje yo al castellano.
 —¿Más adaptable éste al alemán?
 —Cá; mucho más difícil. El catalán tiene una adaptación más sencilla y, desde luego, más perfecta, porque cuenta, como el idioma alemán, con innumerables monosílabos.
 —¿Reviste dificultad la traducción libre alemana?
 —Bastante; porque hay que respetar el desarrollo temático y, sobre todo, la sintaxis, imposible de variarla. Claro que es forzoso sacrificar algo: en primer lugar, la rima, que ya es un elemento secundario en la música, pues en los tiempos lentos, particularmente, se desvanecen en absoluto, a no tratarse de pareados.
 —¿Wagner, poeta también, no la respetó en sus obras?
 —No en todas. En su Tetralogía hizo empleo de lo que pudiéramos llamar "rima musical", o sea, la aliteración. Algo así como una cadencia de consonantes
Garstig galatter, glitschriger glimmer.
 dice Alberico, en "El oro del Rhin".
 Yo he cuidado en mis traducciones —prosigue Ribera— más que del lenguaje literario, de que la declamación y el acento sean perfectos. En toda obra teatral (y mucho más en la producción wagneriana) letra y música se complementan de tal forma, que constituye un todo indisoluble. Y el público, que conoce esto, sabe también que no acude a un recital poético, ni menos a la lectura de un poema transcendental. ¿No le parece?
 —Es cierto.
 —Por eso, no debe exigirse que el traductor se eleve a mayor altura que el autor en concepciones poéticas. Lo verdaderamente importante —y ahora me refiero con exclusividad a las óperas de Wagner— es lograr una traducción literalmente perfecta; porque, como el texto está construido a la vez que la música y unido a su trabajo temático, no es posible efectuar un desplazamiento de palabras, que constituiría un riesgo indudable para la unidad de pensamiento y de acción.
 Veá usted —termina Ribera— algunos trozos de "El oro del Rhin", una de las óperas de Wagner traducidas por mí, en la cual se conserva en toda su pristina pureza la rima musical, esa "cadencia de consonantes" de que antes hablamos.
 Y examinamos la obra, de la cual entresaco los siguientes compases, con el texto alemán y la versión castellana hecha por nuestro compañero y amigo:

Woglinde

Wella! Waga! Woge, du Welle walle zum Wiese! waga! waga!
 Vava! Vaga! Ven ola verde ven a mi ve-ra! waga! waga!

Woglinde

Woglinde, wachst du allein? Mit
 Vaglinde, ¿tú - has ahi? Con

Woglinde

Woglinde, wachst du allein? Mit
 Vaglinde, ¿tú - has ahi? Con

—Bien, Ribera —le digo—. Y, ¿cuántas obras tiene usted traducidas al castellano?

—De Wagner, "La Walkyria", "Parsifal" y "El oro del Rhin" y en preparación "Los maestros cantores". He traducido también "Carmen" y algunos *lieders* y pequeños poemas. Y seguiré, en adelante, traduciendo cuanto juzgue digno de darlo a conocer en el idioma patrio. Es mi vocación —continúa Ribera— y además, créame, reputo su prosecución como un deber de músico y de español.

—Pero el público filarmónico —comento— no siente ese mismo anhelo patriótico, mi buen Ribera.

—Ya lo sé —me contesta—. Y es más: que algunos artistas extranjeros que llegan a Madrid y conocen mi labor, muestran hacia ella un interés y una simpatía que jamás han exteriorizado los de casa.

—Y éso, ¿por qué?

—La indiferencia de los artistas, francamente, no sé a que atribuirlo. Quizá porque, con el teatro traducido, la absorción del "divo" desaparecería. La del público, porque dice que a la ópera y a los conciertos va a oír música. Y esto es un error. En la ópera, en los poemas sinfónicos, en los *lieders*, la música no es sino reflejo, expresivo de las inquietudes que el poeta dejó en el libro. ¿Cómo, entonces, hemos de tener una plena visión de la belleza, si la mitad se nos muestra oculta con los velos de la incompreensión?

—Es evidente. Continúe usted, Ribera.

—Tan necesario es "el texto" en toda producción musical, que en aquellas obras de concierto carentes, naturalmente de letra, debiera hacerse, —y ya algunos directores lo hacen— un resumen sintético del pensamiento, de la concepción poética que el compositor fué diseminando a lo largo de las cinco líneas del pentagrama. Porque es indudable que en toda obra hallamos un argumento: hasta el más sencillo *fox* tiene algo que expresar. Y siendo esto así, la música deberá entrar por los oídos y por la razón a la vez, sobre todo la música alemana, que es tan del corazón como del cerebro.

Yo —termina el maestro— he dedicado una gran atención a estos estudios, y tanto cariñoso cuidado he puesto en desentrañar el contenido poético o filosófico de una obra, como en realizar su disección temática, labor ésta que, a juicio mío, ofrece asimismo un trascendental interés al público filarmónico.

—Y a buen seguro, Ribera, que a los lectores de "RITMO" también. Vamos, pues, a charlar un rato de sus análisis musicales.

—Estoy a su disposición.

—¿Qué convencimiento le induce a usted a escudriñar en la entraña de una obra?

—El de que sin una depurada iniciación teórica, no puede conocerse en toda su plenitud una obra de arte. Arte quiere arteificio; y, aparte de la inspiración, de "la chispa divina" que en ella exigimos, es indispensable, para llegar a una comprensión absoluta, que ese arteificio no permanezca oculto. No olvidemos que en el placer interviene también el inte-

lecto (goce cerebral) como la sensibilidad (goce emotivo).

—De acuerdo.

—Todo momento tiene su inquietud, toda frase musical su significación determinada: la serenidad, muchas veces alegrías, del tono mayor, la melancolía a la tristeza del tono menor, la sensualidad del cromatismo, son expresión plástica de los diferentes estados de espíritu que animan el poema.

Wagner —continúa Ribera— logró el acierto de esa forma expresiva como ningún otro compositor pudo alcanzarla. Ejemplo. El tema de Sigfredo como salvaje, como hijo del bosque (tema que vienen utilizando en la Radio para anunciar el comienzo de las audiciones) debe su fuerza de expresión a las dos primeras notas (fa, do), salto de quinta ascendente, brusco, enérgico, que caracteriza fielmente el temperamento impetuoso de Sigfredo. Cambiemos ese *fa, do*, en un *fa, la*, es decir, trasformemos ese salto de quinta en un salto de tercera, y el tema entonces, perdida su vitalidad, sólo podría caracterizar a uno de nuestros modernos *niños peras*.

La semblanza está bien. El propio Ribera la celebra entre risas.

—¡Pero, hombre! ¿Humorista también? —le decimos.

—Humorista, sí —nos contesta—. Mas no me negará usted que mi humorismo se fundamenta en la realidad.

—Concedido. Y, dígame, Ribera, ¿cómo realiza usted sus análisis temáticos?

—Pues muy sencillo. Cojo un tema, y procuro ver cuántas veces aparece, de qué manera, cómo se transforma y en qué momento experimenta esa transformación: obtenido ésto, con todos los temas, queda el buscamiento en el contenido psicológico, o sea, averiguar qué diversos estados de espíritu motivaron las apariciones, variaciones y transformaciones temáticas.

—¡Rediez! —exclamo asustado—. Esa es una labor de titán, querido.

—De mucha paciencia y de un extraordinario cuidado. Pero grata. Cada vez que se desmenuza una obra, se encuentran nuevos motivos de belleza.

—¿Ha "desmenuzado" usted mucho a Wagner, Ribera?

—Bastante, bastante.

—Incluso "metiéndose" con "Parsifal", ¿no?

—Los 4.347 compases que tiene la obra sublime, los he analizado uno por uno más varias veces —me contesta.

—Pues haga usted —le digo— un desmenuzamiento más para "RITMO". ¿Quiere?

—¿De "Parsifal"?

El maestro abandona su silla penetra en una habitación contigua, y regresa a los pocos momentos trayendo en la mano una perchita, de la que penden diez kilos de papel pautado y otros cuatro o cinco de cuartillas.

—¡He aquí "Parsifal"! —me dice propopéyicamente—. ¿Cuántas páginas de "RITMO" me cede usted para meter ésto?

—Pero es que éso, querido Ribera —le contesto— parece más bien el original de la Enciclopedia Espasa.

Ribera, en vez de reirme el chiste, como era lo indicado, desglosa unos papeles, los coloca sobre la mesa y me dice:

—Vamos a hacer unos ligeros comentarios del prelude. El prelude de "Parsifal" lo titula Wagner "Amor, Fe, ¿Esperanza?", y lo integran dos temas: el del "Amor divino" y el de "Resurrección", "Promesa de redención" o "Gral". Una observación previa.

—Venga.

—Este último tema no es original de Wagner. El "Gloria in excelsis" está tomado del canto gregoriano y el "Amen" es el mismo que se ha cantado siempre en la catedral de Drse.

—Muy bien. Anotado y vamos adelante.

—El primer tema, transportado en *do* para mayor claridad y enumeradas sus notas para hacer las referencias, es este:

AMOR DIVINO.



presión de suprema angustia: "Mi sangre tomad para que en mí penséis". Este tema, transformado se llama del "Sacrificio divino".

—Y al repetirse uno y otro en el transcurso de la obra, ¿se desfiguran notablemente?

—Tanto, en algunas ocasiones, que a duras penas podrían reconocerlos los poco versados en música. En el segundo acto, Kundry, la gran pecadora, cree de nuevo haber encontrado al Redentor encarnado en Parsifal, a quien un día hizo objeto de sus burlas. Y al pretender implorar su perdón, oímos el tema del "Amor divino" tan absolutamente variado melódica y armónicamente, que quizá sea su ritmo sincopado quien nos conduce al descubrimiento de su procedencia. Vea usted como aparece el tema:



—¿Tiene esta transformación algún significado simbólico?

—Indudablemente. Se trata del amor divino; y un gran pervertido no puede sentir este amor en toda su sublime grandeza.

Bien —continúa Ribera—. Pues hasta aquí hemos visto que el tema A asciende, del sonido 1 al 8, para luego descender, del 8 al 9, y caer aún más del 9 al 10.

—¿Simbolismo habemus?

—Sí, señor. La "aspiración divina", que se expresa en los ocho primeros sonidos, no está satisfecha, porque la Humanidad yace postrada, caída en el pecado. Por eso, cuando en el tercer acto del drama llegamos a la redención de Amfortas, lograda por haber recuperado Parsifal la Santa Lanza, oímos por vez primera el tema de la "Redención", integrado por los sonidos 1 a 8 y por una nota aún más alta, el *re*, sustituyendo al *si* del sonido 9.

Y vamos a desmenuzar los sonidos del tema A, el cual, como ya dije antes, encierra en germen todos los demás de "Parsifal".

—Procedamos, pues, a su desmenuzamiento.

—Los sonidos 7 y 8, por ser el intervalo ascendente más estrecho de cuantos poseemos, denotan *afán*, *deseo*; en cambio el 8 y el 9, por ser descendentes, tienen una significación contraria: *opresión*, *dolor*. El 7, el *diablo en música* de la Edad Media, es el 7.º grado de la escala, la sensible (nota sensual), que pide una satisfacción, una resolución ascendente (ir al 8). Por eso era evitada en los siglos pasados; más el diablo se nos metió en casa bulliciosamente, y el empleo de la escala mayor (de reciente fecha) y luego todo cromatismo (nidada de diablos en forma de sensuales semitonos) han transformado, modernizándola, nuestra manera de comprender el mundo.

—El exordio está bien, Ribera. Ahora veamos el significado filosófico-moral.

—Es este. El *afán material* (7-8) fue el que perdió a la Humanidad, la cual, en vez de haberse elevado, transformando su anhelo en *afán espiritual* (llegan-

do hasta el *re*, como en el tema de Redención), descendió (8-9) dolorosamente quebrantada, cayendo cada vez más bajo (9-10). Y si todo el que cae procura y hasta consigue levantarse (10-12), este logro no se realiza cuando el que cae moralmente no siente el deseo de su regeneración. Tal se expresa en los sonidos 11-12, iguales a los 7-8, aunque aquellos constituyen un intervalo cromático y éstos uno diatónico.

Llegado ésto, solamente la *Esperanza* en la *Gracia de Dios* (13-16) puede liberarnos, si esa esperanza la sustentamos con Resignación (16-20), con Humildad. Jesús, para redimirnos, hizo suya la caída de la Humanidad (7-12); por eso oímos siete veces en el Preludio este tema, simbolizando, según deduce Wirth, las siete palabras de Cristo en la Cruz.

La predicación, como antes hemos dicho, era ineficaz; se hacía necesario el sacrificio. Así, aquella esperanza en la gracia divina (13-16) se convierte (33-36) en la herida abierta en el costado del Justo por la lanza de Longinos. Obsérvese que 35 y 36 ya no es igual a 15 y 16, pues tenemos dos veces la tercera menor, el intervalo triste, repetida en ritmo penetrante.

—¿Expresión de la herida?

—Exacto. Y nada más en cuanto al tema del "Amor divino".

—Muy curioso, querido Ribera; y muy interesante. Pero... con toda sinceridad: ¿usted está convencido de que 41 sonidos puedan atesorar tanto simbolismo, tanto contenido poético y filosófico?

—¡Pero, hombre! ¿Qué duda cabe! —protesta el maestro—. Ya le dije al principio que en cada frase musical de Wagner hay una expresión simbólica. Vea usted —y con esto vamos a terminar ya— un detalle maravilloso. El tema del "Gral" o "Promesa de Redención", que de las dos maneras lo denomina Wagner, se forma exclusivamente de acordes. Este es el tema.



El primero ya está formado por los sonidos 1, 3 y 5, ejecutados simultáneamente, o sea, el acorde que los músicos llamamos perfecto mayor.

—¿Perfecto y mayor? —ie interrumpo—. Veo el simbolismo, Ribera.

—Naturalmente. Dios; la perfección suma. Es decir, el hombre que aspira a la perfección y para lograrla eleva su espíritu al infinito (42-51). Aquí no hay caída en el pecado, por eso los acordes se suceden en orden ascendente. El 51 es exactamente el mismo que el 42, aunque más amplio; y si nuestro oído no fuera tan limitado que apenas puede percibir con claridad 120 sonidos distintos, este motivo podría ir exendiéndose hasta lo infinito y siempre hallaríamos el mismo acorde 42 inmensamente ampliado.

—Simbólicamente: habríamos llegado hasta Dios.

—Sí, señor. No es usted mal definidor de símbolos. Lo curioso de este tema —prosigue— es que tiene la forma de

un proyector y, por lo tanto, de un vaso: en una palabra, de la copa del Gral.

Nos quedamos mirando a nuestro amigo.

—¡Ribera! —exclamo— ¿Tan artista era Wagner que dibujaba con acordes?

—Mírelo —me responde—, mírelo en el pentagrama y verá como no le miento.

No. Optamos por estrechar afectuosamente la mano del compañero y marcharnos a la calle. El aire libre nos es necesario. Una turba de cifras, de nombres, de símbolos bailan una alocada danza en nuestro cerebro. 13-16-20-41, salto de quinta, intervalo diatónico, Sigfredo, Amfortas, la Humanidad caída, las siete palabras...

—Francamente, Ribera. No hay derecho a cobrarse de este modo tres pedazos de tarta.

CRESCENCIO ARAGONÉS.

Los Previsores del Porvenir

Asociación Mutua de Ahorro Libre para pensiones vitalicias.

Aviso a los asociados pensionistas.

Ha comenzado en Madrid (en la casa social de esta entidad, Gran Vía, 22) y se han girado a nuestras pagadoras de España y el extranjero, las cantidades necesarias para que los pensionistas cobren desde el día 2 de mayo el primer trimestre del corriente año a razón de 180 pesetas anuales los sexagenarios y 97,80 pesetas anuales todos los restantes, como renta por cada cuota de 240 pesetas aportadas al capital social.

La cantidad destinada al pago de este trimestre importa 3.484.621,65 pesetas, y se lleva repartido entre los pensionistas desde noviembre de 1924 la suma de 56.717.711,40 pesetas.

Una Delegación permanente del Estado garantiza la exactitud de estas cifras y que el capital social sigue creciendo y alcanza hoy a pesetas 135.806.000, en títulos de la Deuda Nacional, poseyendo además el inmueble donde están sus oficinas, valorado en 1.275.000, cuyas rentas ingresan en el Fondo de Pensiones.

Madrid, 30 de abril de 1931.—El director general, FRANCISCO PÉREZ FERNÁNDEZ.

Remítanse los originales y correspondencia de redacción a nombre del Director de RITMO, Travesía Conde Duque, 5, 2.º

Los magos del violoncello

Antonio Zozaya, el cronista de las pompas literarias, soñó una vez que era multimillonario y magnate, y gran duque, y emperador, porque durante unas horas sintió su espíritu bañado en armonía pura. Unos instantes de paz en un remanso de la vida, en plena tregua de nervios y entregado al goce de la "estética immaculada".

Hizo el milagro un músico y una caja sonora que llevaron a su hogar un poco de olvido de la tierra y otro poco de divina claridad de cielo. Fué el músico un joven artista, *Bernardino Gálvez*, y la caja sonora, un violoncello, ese instrumento de la majestad que bajo dedos sútiles, alados, alcanza todos los matices de la gama musical.

Yo no conozco a *Bernardino Gálvez*; sólo sé de él que es andaluz y que recorre triunfalmente las ciudades de América, maravillando a los públicos con las exquisiteces que brotan de las cuerdas del violoncello, pulsadas como pedía el poeta que fuesen pulsadas las cuerdas de la lira dormida. Zozaya tuvo la fortuna de oírle y ved con qué unción de iluminado nos revela sus sensaciones:

"Una nota grave, limpia, prolongada, tersa, rasgó en el espacio el silencio, como la voz de un celestial órgano; luego otras afinadas, impregnadas de misteriosa poesía, fueron encadenándose, sucediéndose en un motivo de belleza subyugadora; en el piano se destacaron, como sartas de transparentes esmeraldas, unos arpe-

gios cristalinos, y comenzó el concierto de Saint-Saëns.

A la sorpresa sucedió el asombro, y a éste el entusiasmo. ¿Qué clase de instrumento era el que modulaba frases tan tiernas, acentos tan delicados y hondos? ¿Era, en verdad, el violoncello o una nueva caja sonora, cruzada por cuerdas eólicas, pulsadas por dedos de evocadores genios invisibles? A cada compás, la maravillosa sugestión aumentaba, llegaban los pasajes de dificultad insuperable; los veloces mordentes, las dobles cuerdas en semifusas, las escalas destacadas con limpieza y agilidad incomprensibles, los armónicos, las dificultades acumuladas en las más penosas posiciones técnicas, y todo con la naturalidad de lo ingenuo, acompañado de la expresión diáfana, del matiz puro y delicadísimo. Era el ensueño realizado: el Arte no podía llegar a más. Al terminar el "Molto allegro", la emoción me ahogaba; apenas si tuve fuerzas para juntar mis manos en un inconsciente ademán de aplauso."

Y sigue el músico y continúa el encanto.

"Ahora era la "Romanza" de Swendsen ¡para violín!, y el violoncello la fraseaba como pudiera hacerlo el "stradivarius" de Sarasate o el "guarnerius" de Hierro. Caí en una especie de desfallecimiento, en que no me era dado sino oír. Al fin de la "Romanza" ya no pude aplaudir. Esperaba más, sentía la sed insaciable de lo estético immaculado.

Y siguió "La fileuse" de Dunkler. Hadas invisibles comenzaron a retorcer el hilo de oro, y la rueda encantadora empezó a girar en cadencia mágica; y sobre todos aquellos prodigios de difícilísima onomatopeya elevó la hilandera su canto rítmico, embrujado, penetrante, con su sincera inspiración hasta el fondo de las entrañas. No, no era aquello un violoncello, era algo nuevo, prodigioso, capaz de superar todas las dificultades y asperezas del mecanismo, para elevarse a las regiones de lo ideal ignoto. Y yo, al despertar con el postrer acorde, me figuré al público puesto en pie, aplaudiendo frenético, aclamando al artista, merecedor de todos los elogios y todos los más verdes laureles."

Zozaya presentía los entusiasmos de las multitudes americanas; adivinaba que el grave instrumento se iba ennobleciendo, merced a las manos milagrosas que han ido pregonando por el mundo sus méritos ignorados. Casals, Casaux, Cassadó, Sala, *Gálvez*, han extendido la noble ejecutoria.

Recientemente, Barcelona ha aclamado al insigne violoncellista, que en la escena de esa linda bombonera de El Dorado ha destrenzado las bellas "Variaciones Sinfónicas", de Boëllmann, recamándolas con el oro puro de una ejecución irreprochable.

Nuestro público, por un momento, pudo sentirse como se sintió Zozaya, "multimillonario, y magnate, y gran duque, y emperador".

JULIO DÍAZ.

INFORMACION MUSICAL

ESPAÑA

MADRID

Orquesta Sinfónica.

Dos novedades interesantes figuraban en el programa interpretado por la Orquesta Sinfónica en su concierto de despedida, una fantasía para cuatro pequeñas orquestas de cuerda de Vaughan Williams sobre un tema de Tomás Tallis, dos compositores ingleses de mérito, particularmente Williams, de reputación universal este último.

La obra de Williams gustó, así como la otra novedad, que eran

"Las cinco piezas breves" de Esplá, elaboradas con esa maestría peculiar del compositor levantino.

El resto del programa, compuesto con obras de Bach, Mozart, Beethoven y Wagner, constituyó un triunfo más para la Sinfónica y Arbós, a quien despidió el auditorio con significativas manifestaciones de entusiasmo.

Cuarteto Rafael.

El "Cuarteto Rafael", que se ha impuesto la simpática misión de di-

fundir la música de autores españoles —particularmente de los más jóvenes—, con una generosidad digna del más sincero elogio, organizó dos conciertos que se celebraron en el Hotel Ritz. Los dos programas ofrecidos a un auditorio selecto por la admirable agrupación de cámara estaban integrados por obras de las más variadas tendencias y estilos, interpretadas con amplitud de criterio artístico desconocido entre nosotros y rara perfección técnica, ya proverbiales en el "Cuarteto Rafael!". La colaboración inteligente y artística prestada a las obras de nuestros mejores autores de última

hora: Salazar, Bacarisse, Rodolfo Halffter, como a los consagrados Del Campo y Turina, al élóigo Arriaga y a los Strawinsky, Goossens y Malipiero por el "Cuarteto Rafael" en estas memorables sesiones, han merecido de los aficionados más significados las más justas alabanzas.

Carmen Alvarez.

En el Círculo de Bellas Artes ha reaparecido Carmen Alvarez después de un prolongado eclipse que ya echaban de menos sus admiradores. La inteligente pianista, tan ponderada, tan seria en sus artísticas versiones de Scarlatti, Mozart, Debussy, Chopin, de Falla y Usandizaga, sorprende siempre por la belleza y calidad de su sonido, el limpio claro juego de su mecanismo y el sentido del matiz.

La admirable concertista tuvo que dar de regalo varias obras fuera de programa para corresponder a las aclamaciones del público, que entusiasmado con el fino arte de la excelsa artista no se cansaba de oírla.

Lalyta Almirón.

La joven guitarrista argentina Lalyta Almirón se ha presentado al público madrileño en la sala del Ateneo, produciendo excelente impresión por sus cualidades artísticas, buen gusto y segura técnica.

Las obras de Gor, Granados, Tárrega, Albéniz, Padre San Sebastián y Moreno Torroba fueron bordadas por la notable artista, siendo muy aplaudida.

Cuarteto de Budapest.

En la Asociación de Cultura Musical ha vuelto a tocar esta notabilísima agrupación bohemia, interpretando los célebres cuartetos en sol mayor de Mozart, el primero de los tres de Brahms y el conocido con el nombre de "La muerte y la muchacha", de Schubert, este último interpretado con mayor efusión que los dos anteriores. Los aplausos fueron nutridos y entusiastas.

Academia de Música de Santa Cecilia.

El festival de examen previo y exposición de obras del maestro Juste, celebrado en esta acreditada Academia que dirige la distinguida profesora señorita Agero, resultó muy interesante.

El grupo de obras del profesor de clarinete del Conservatorio y excelente compositor Juste, interpretadas por los aventajados alumnos de

esta Academia, fueron muy celebradas por el selecto auditorio; y lo mismo los solfeos que las obras para piano, para violín, oboe, trompa y clarinete gustaron mucho. El señor Juste sabe hermanar la pedagogía con el arte; sus obras para instrumentos se las puede considerar como obras de concierto.

Los Tribunales de los axámenes estaban compuestos por profesores del Conservatorio compañeros del señor Juste, quienes le felicitaron, como a la directora señorita Agero y al insigne violinista Iniesta, profesor de la Academia.

En el Fomento de las Artes.

En un ambiente de cordial entusiasmo fueron recibidas por el público que llenaba los salones de este centro de cultura popular un grupo de obras de autores españoles e italianos, cantadas con facultades y buen gusto por dos alumnas de Carmen López Peña de las más distinguidas. Las señoritas Huerta e Inchausty demostraron, además de admirables condiciones para el canto, que saben aprovechar las enseñanzas de su culta profesora Carmen López Peña —profesora del Fomento de las Artes—, que acompañó al piano con su proverbial acierto una velada en extremo simpática, en la que hubo aplausos en abundancia para autores e intérpretes y felicitaciones para la organizadora de pruebas de tan alto interés artístico.

Conciertos Ritmo.

En la sala Aeolian presentó esta entidad a dos artistas de indiscutible talento. Las Srtas. Delhia Kuby, liederista, y Rita Rodríguez, pianista. El programa, en el que figuraba el Madrigal del Director de esta Revista, fué interpretado con todo cariño y comprensión artística. Hay que destacar el éxito de la liederista, que fué muy personal.

Sala Aeolian

Organizado por esta importante casa tuvo lugar el día 9 un concierto de gran importancia artística, pues estuvo a cargo del extraordinario violinista Enrique Iniesta.

No hemos de ocultar que su actuación nos produjo una gran sorpresa. No ignorábamos que Iniesta era un valor musical, pero descubrimos el enorme progreso realizado en su carrera, progreso que sin disputa le coloca entre los primeros valores violinísticos del

mundo entero. Técnica dicción, forma y demás cualidades que se requieren para considerarse un virtuoso del violín las posee el señor Iniesta en alto grado.

Fué colaborador al piano en este concierto el Sr. Alvarez Cantos, y lo hizo muy discretamente y con acierto.

Las ovaciones y salidas a la sala fueron tantas que obligaron al señor Iniesta a dar diversas obras fuera de programa.

El Cuarteto Vandelle, de París, notable agrupación que visita España en este momento, ha dado un concierto en el Ateneo. Su programa, dedicado a la música española contemporánea, de la que el Cuarteto Vandelle hace gran propaganda con sus interpretaciones por toda Europa, estaba formado por las obras siguientes:

Primera parte, "Cuarteto", de Remacha. Segunda parte, "Sonatina en trío", Julián Bautista; "Cuarteto", S. Bacarisse. Tercera parte, "Rubaiyat", Salazar.

Todas las obras —inteligente y artísticamente interpretadas— fueron aplaudidas con fervor por un numeroso y distinguido auditorio que llenaba el salón de actos de la docta casa.

BARCELONA

Olympia.

Pasó la "ópera rusa de París" que dirige el maestro Slaviansky d'Agreff. Dió tres representaciones.

No hay en la compañía *divas* ni *civos*. Es decir, hay un *divo*; este es el coro, como ya habéis tenido ocasión de comprobar en Madrid. La formación total, empero, se caracteriza por la homogeneidad del conjunto y por la conciencia artística de todos los elementos. Tal es la pureza de esta conciencia artística, que el maestro Slaviansky se creyó el deber de cercenar todo el cuarto acto, el que más llega al público. Se comprenderá, pues, que si lo que llega más al público se cercena, no hay motivo para quejarse de que el público no llegue demasadamente al espectáculo. Es la eterna lucha.

Asociación de Musica da Camera.

Susanne Balguerie, la famosa liederista francesa, dió un concierto en la "Camera" acompañada estupidamente por Alejandro Vilalta.

Obtuvo un éxito de consideración, más por su arte que por sus medios vocales, en evidente descenso de facultades.

Palau de la Musica Catalana.

Rubinstein dió un recital que llenó por completo la vasta sala. Dato crítico también que algo dice de la atracción de este combatidísimo artista, Pero como los que le combaten "no pagan" y los que pagan "acuden"... puede Rubinstein ufanamente ostentar el título de concertista, es decir, de hombre que interesa oír tocar el piano.

Bach, Chopín, Albéniz (Iberia), Falla, Strawiusky y los desconocidos Tajicou y Gradstein, le proporcionaron un señalado éxito... aun en el aspecto artístico, con perdón sea dicho.

Francisco Costa.

Dos sesiones ha dado. Son ya consuetudinarias estas dos sesiones anuales de Costa en el Palau.

El público acude, le festeja y se complace. ¡Qué más pedir!

¡Lástima que Costa no viaje con frecuencia!

Costa, sin embargo, no necesita para triunfar en casa que nos le ponderen desde fuera. Caso raro que no es sin duda el menor de sus méritos.

Aún cuando hable claro de las distintas "situaciones psicológicas" del público.

Sobresalió su interpretación de la Sonata a Kreutzer y del arreglo hecho por el propio Strawiusky de la suite Pulcinella (extraída de Cimarossa), amén de las consabidas joyas clásicas de Tartini, Viraldi, Couperin, etc., etc., que "dice" de manera encantadora.

Pablo Casals.

Un recital Casals es algo "aparte" en el panorama de nuestros (y de los demás) conciertos. Porque en Casals, además del virtuoso y el artista, se da el maestro y el estilizador. Porque en Casals ya no se discute ni comenta al concertista, sino al genio representativo de una escuela personal que todos tratamos de seguir y nadie alcanza a trascender. Esta es su *unicabilidad*.

Y como las cosas únicas, es apreciabilísimo e inefable.

En programa una sonata en si de Beethoven. Una sonata en si que no interesó (ni desde que fué escrita había interesado nunca) lo más mínimo. Y que puso en evidencia que malgrado la soberbia interpretación que le dió Casals y su acompañante, el magnífico pianista-músico Otto Schuloff... si una obra carece de substancia propia, es en vano pretender favorecerla con pri-

mores de ejecución tales como los que obtuvo en la ocasión presente.

Siguiendo el orden del programa: vimos después la "suite en sol" para violoncello solo, de Bach, realizada maravillosamente por Casals. Más tarde ya en plan de *golosinas* un "Canto elegíaco" de Fl. Schmith (no igualmente interesante en todo su curso), "Tarantela" de Fauré Rouchini, "Tonadilla" de Blas de Laserna-Cassadó, "Málaga" de Albéniz (cuyo transcriptor siento desconocer porque el arreglo está bien hecho y avalora la obra) y finalmente la "Sonata" de Valentini, que con dos extras remató el concierto.

Señalaré que "Tonadilla" y "Málaga" (ésta repetida) fueron lo más gustado, no sólo por los ignorantes, sino también, en la ocasión, por los que algo entendemos. ¡Que no siempre andan dispares nuestros gustos!

Orfeo Catalá.

Con un programa substancioso (las Cantatas de Bach núms. 140 y 4) se volvió a dejar oír el "Orfeo Catalá", esta vez con orquesta numerosa y órgano.

La interpretación fué digna de las obras y constituyó un éxito rotundo para el maestro Millet, orfeón y orquesta.

Aparte estas concepciones de conjunto, el "Orfeo" provocó los entusiasmos tradicionales, entonando el "Cant de la Penyera" de Millet y el "Credo" de la misa dedicada al "Papa Marcello" por Palestrina..., página ésta que el "Orfeo" borda.

Mario Mateo.

Este compositor-violinista y director de orquesta catalán, residiendo varios años en las diversas repúblicas hispano-americanas y conocedor viajero de los más destacados centros musicales europeos, se presentó ante nosotros en su aspecto primeramente indicado.

Mario Mateo (me apresuro a decirlo) no cuenta con las simpatías de la crítica. Ni, estoy por decir, con el interés del público... (público, en parte, influenciado por la misma crítica tal vez).

El caso es que los dos conciertos exclusivamente de música suya, organizados en el teatro Barcelona, fueron un fracaso económico y una *reventada* crítica.

No se produjeron disturbios. Su música, bien construída y en oca-

siones inspirada y aun interesante, no llega a provocar convulsiones.

Sin embargo, es toda su producción digna de estima. Una estima que creo alcanzará más "eco" en otros ambientes... que en el nuestro, francamente hostil.

Por los mismo, cabe señalar este hecho y sin darle la trascendencia que puerilmente él mismo le asignó equivocadamente en los programas, excesivamente ditirámicos, felicitarle por su labor honrada y recompensarle de las amarguras sufridas, destacando de sus obras los dos primeros tiempos de su "Sonata" para violín y piano, el "Sensitive-cuarteto", "Nostálgico-trío" y fragmentos sueltos de su "Tablado" para voces y orquesta, "Invocación" (lieder que fué repetido) y en general el resto de su producción, que la informa casi totalmente en sentido nacional bien definido, si que algo impersonal.

DINO.

Información extranjera

La música en Viena.—Músicos jóvenes.

La temporada está a punto de terminarse. Como sucede siempre, es al final de cada temporada el momento de la presentación de músicos jóvenes, hasta ahora desconocidos en su mayor parte. Otros son conocidos de temporadas anteriores, pero su talento se ha desarrollado en grado tan alto que deben reconocerse ahora como artistas de mérito extraordinario. Tres artistas, sobre todo, han sorprendido de verdad al público vienes. La joven Poldi Mildner se ha revelado como gran pianista. Apenas tiene veinte años. Sin hablar de su técnica, prodigiosamente cultivada, lo que asombra en esta artista es la fuerza del momento creador. Solamente Wladimir Horowitz ha tocado tan bien y tan profundamente la sonata en si bemol de Listz. Sólo con este gran pianista puede compararse esa joven tan admirablemente dotada. La otra sensación de arte la ha producido el barítono Rudolf Watzke, de Berlín. Completamente desconocido, obtuvo en un solo concierto, en Viena, un éxito clamoroso. La crítica, como una sola voz, vibró llena de entusiasmo. Posee este artista, un órgano vocal de singular belleza y el timbre de su voz es poderosamente coloreado, a la manera de los grandes artistas rusos. El segundo

concierto, que se dió con las localidades agotadas, ha abierto al joven artista, cuyo sentido musical es también admirable, una brillante carrera. En el número de los compositores hay que mencionar a M. Alfred Uhl. Tampoco tiene cumplidos los veinte años y ya descubre su genio con obras reveladoras de un gran talento. Su forma es precisa, sus temas de valor, sus desarrollos dictados por la lógica. Una breve temporada en París le ha bastado a este joven compositor para afianzar su arte sencillo y de grandes líneas. Una sonatina para violoncello y piano es una obra maravillosa.

Después de estos artistas, tan admirablemente dotados, hay que enumerar como notables pianistas de la joven generación: Bernard Kaff, excelente intérprete de la música moderna, sobre todo de autores latinos; Cesia Kaufler, que toca con mucho fuego; Elena Culot, joven pianista italiana, de gran musicalidad, que hará espléndida carrera. Entre los cantantes debemos mencionar: Marianne Mislap-Kapper, excelente intérprete de lieder modernos, y Sterfi Holeczkovsky, de gran talento, que se distingue por la

devoción que pone en sus interpretaciones. Macolm Davidson canta perfectamente en francés, inglés y español, con mucha emoción, y posee un órgano vocal admirablemente timbrado. Entre los instrumentistas destacan: Beatrice Reichert, notable violoncellista, conocida en el extranjero y que obtuvo en su concierto un merecido éxito; Fanny Brandl y Herla Reiss interpretan admirablemente la música moderna para violín y piano. El cuarteto de los hermanos Galmir (tres hembras y un varón) es algo realmente admirable y forman un conjunto de unidad perfecta. Con enorme éxito de público y de prensa han tocado admirablemente la *Lyrische Suite* de Alban Berg.

En un programa que contenía el segundo concierto para piano y orquesta de Prokofieff —al piano el autor—, Fritz Fall, antiguo alumno de la Academia de Viena, se ha revelado como notable director. Massimo Freccia, director de orquesta notable, muy joven todavía, ha dirigido con enorme éxito la segunda suite de *Daphnis et Glóe*, de Ravel.

DR. ANDREAS LIESS.

MUNDO MUSICAL

* *La música española en Amsterdam.*—Va siempre en auge el interés internacional que despierta la música española, tanto antigua como contemporánea. Así lo comprueban nuevamente algunos actos musicales celebrados en los meses de marzo y abril en Amsterdam, habiéndose concentrado la atención en nuestra tonadilla escénica del siglo XVIII.

El director de la Orquesta de Cámara de dicha población, maestro Willem van Warmelo, ha estrenado allí, con el concurso de la soprano To Van der Sluijs, la tonadilla "La consulta", de Fernando Ferandiere, que se había cantado en un teatro madrileño el año 1779, y cuyo manuscrito seguía inédito entre los fondos musicales de la Biblioteca Municipal de Madrid, hasta que recientemente lo publicó, reducido para piano, nuestro colaborador José Subirá en su obra "La tonadilla escénica". Tuvo tal éxito "La consulta" en Amsterdam que volvió a cantarse pocas semanas después con los mismos intérpretes. Una de estas sesiones se efectuó bajo los auspicios de la Sociedad para el Fomento del Arte Musical, y la otra se celebró en el Colegio Musical Amsterdams. Debemos señalar la circunstancia bien simpática de que los programas respectivos daban íntegro todo el texto literario, no obstante su gran extensión, acompañado de la correspondiente traducción holandesa.

A comienzos de abril la misma producción de Ferandiere y otras dos piezas tonadillescas de Antonio Guerrero (1753), publicadas igualmente por Subirá, se han interpretado como ilustraciones musicales de una conferencia radiada que, bajo el título "La tonadilla escénica", ha dado el mismo maestro Van Warmelo, quien hizo el debido elogio de Subirá por su labor investigadora, que ha lanzado al mundo musical gran número de obras inéditas, tan bellas como lozanas, no obstante su respetable ancianidad.

En algunas de estas sesiones incluyó dicha Orquesta una sinfonía de Carlos Ordóñez (siglo XVIII) y el "Bailete Español", de Luis Boccherini. Y en otra se interpretó la sinfonía e "introducción" de la ópera "Una cosa rara", del maestro valenciano Vicente Martín y Soler.

Todo ello merece señalarse con la gratitud bien legítima a que se han hecho acreedores el maestro Willem Van Warmelo, su orquesta de Música de Cámara y la soprano To Van der Sluijs.

El doctor Andreas Liess, correspondiente de RITMO en Viena, bien conocido por sus estudios especialistas sobre la música de los países latinos, ha dado recientemente dos conferencias en la Urania sobre la música francesa: la primera sobre Debussy y la otra sobre Ravel, Roussel, etc. En estas

conferencias demostró lo extenso de sus conocimientos y el talento que posee. Tuvieron enorme éxito, tanto de prensa como en los círculos artísticos y musicales de Viena. Se anuncia otra tercera conferencia en la que el Dr. Liess tratará de la joven generación francesa de la post-guerra.

* Se ha estrenado en Budapest una ópera del maestro Jenó Hubay, titulada *La máscara*.

* La Compañía de Ópera rusa, que actuó recientemente en París, compuesta de ciento cuarenta artistas, con Chaliapine a la cabeza, dará en Londres una serie de representaciones, desde el 18 de mayo al 30 de junio próximo. No es la primera vez que en Londres actúa una compañía rusa. La prensa extranjera recuerda que antes de la guerra Sir Thomas Beecham había dado representaciones rusas en el teatro Drury Lane.

* En uno de los primeros días del presente mes de mayo han embarcado para la Argentina los artistas escriturados por la empresa del teatro Colón, de Buenos Aires. Entre ellos figuran el tenor Tito Schipa, los barítonos Titta Ruffo y Carlo Galeffi y los bajos Ezio Pinza y Salvatore Baccaloni.

* Leemos en el *Corriere della Sera*, de Milán, que el maestro Toscanini ha llegado a dicha ciudad italiana, de regreso de su excursión a América. El insigne director de orquesta italiano dará en Bolonia dos conciertos conmemorativos de Martucci. Más tarde dirigirá en Viena dos conciertos de la Filarmónica Vienesa y en julio se trasladará a Bayreuth para dirigir en los festivales wagnerianos cinco representaciones de *Tannhäuser* y cinco de *Parsifal*, entre el 21 de julio hasta el 19 de agosto. Y ya que hablamos de Bayreuth, recordaremos que los cuatro dramas del *Anillo de Nibelungo* los dirigirá el maestro Elmdorff y *Tristán e Isolda* será dirigido por Furtwangler.

* Por causa de la crisis económica por que atraviesan los países de la Europa central, se ha suspendido el festival beethoveniano que anualmente acostumbra a celebrarse en Bonn.

* Arthur Honegger está terminando actualmente un melodrama con partes cantadas, recitadas y acciones coreográficas, titulado *Anfión*. Colabora en esta obra, que se dice será representada en fecha próxima en París, por la célebre Ida Rubinstein, el literato Paul Valéry.

* Entre los festivales musicales más importantes anunciados para fechas recientes, además del de Bayreuth, del que nos hemos ocupado repetidas veces, figuran: el de Munich, del 18 de julio al 25 de agosto, que comprenderá un ciclo de representaciones wagnerianas en el teatro del Príncipe Regente, y otro de representaciones mozartianas en el teatro de la Residencia; el de Bad Homburg, del 15 al 20 de mayo, consagrado exclusivamente a la música holandesa; el Festival del Bajo Rhin, en Colonia, del 14 al 17 de junio; el Festival mozartiano de Wurzburg, del 10 al 25 de junio, y el Congreso de Música sagrada en Ratisbona, en la segunda quincena de junio.

Concurso Internacional de Música oriental

En el pasado otoño se abrió en Alejandría (Egipto) un concurso internacional de música oriental para premiar la mejor composición de tipo oriental que se presentase.

El fallo ha sido formulado ya y ha constituido un éxito para España. Se presentaron 27 aspirantes de los países siguientes: Egipto, Italia, Francia, Bélgica, España, Estados Unidos de América del Norte e Indias inglesas. El jurado estaba compuesto por los Sres. Mario Antolini, Edgardo María Brunetti y José Hüttel, designados por la Edición Oriental de Música que dirige en Alejandría el compositor Alfredo Hemsí.

Y este Jurado en el cual, como se ve, no figura ningún apellido español, concedió por unanimidad el premio a la composición cuya lema decía: "*De gustibus et coloribus non est disputandum*." "Sobre gustos no hay nada escrito." Abierto el sobre se vió que su autor era D. Fernando Gravina, de Madrid.

También, por unanimidad, ha considerado digna de elogio una "Suite para piano", enviada desde Bélgica con el lema "Rosa Carla".

Consignamos con satisfacción que el autor de la composición premiada nos ha visitado para comunicarnos que la noticia de este concurso la supo por el anuncio de RITMO.

Edición musical

Ramillete de cantos charros, por Hilario Goyenechea e Iturria.—10 pesetas.

Los doce cantos salmantinos que el docto maestro D. Hilario Goyenechea, profesor de la Escuela Normal de Salamanca, ha arreglado y armonizado para voces mixtas solas o con acompañamiento de piano, constituyen un grupo de temas —no por conocidos menos interesantes en su armonización como en su forma— típicos de la provincia de Salamanca del más alto valor musical.

Integran la admirable colección —que lleva un sustancioso Prólogo de los maestros Del Campo y Parra— los doce cantos siguientes: "Pastor que estás enseñado" (tonada), "Canción de siega", "El lino", "Los mocitos de la tabernera", "Lucero de la mañana" (alborada), "Riverana", "Apañando aceitunas", "Canción de cuna", "La virgen de la cuesta", "La charrascona" y "Fandango".

Felicitemos al maestro Goyenechea, animándole a proseguir en la empresa artística que revela esta colección, difundiendo la música popular, pulcramente presentada, contribuyendo con ello al desarrollo y conocimiento de nuestros cantos nacionales.

Laus Deo, 20 piezas para órgano o harmonio, por Juan María de Ugarte.—25 pesetas.

El Padre Ugarte, organista y compositor, pertenece a esa pléyade de organistas vascos poco conocidos del público de los conciertos de las grandes capitales; pero no por esto deja de ser apreciada su obra por las personas enteradas de la vida

musical de nuestro país. Las veinte piezas para órgano o harmonio son un modelo del saber de este maestro —cuyo concepto avanzado de la harmonia será discutido— que harán bien en incorporar a su repertorio los organistas, ya que la calidad de su ideología musical las recomienda.

Pastoral, transcripción para banda por el maestro García Conde.—2 pesetas,

Editada por la Comisión permanente "Arriaga", de Bilbao, se acaba de publicar "Pastoral", uno de los más bellos tiempos de uno de los cuartetos para instrumentos de arco de Arriaga, artísticamente transcrito, para banda, por el maestro García Conde. La edición es esmerada y limpia y lleva un retrato de Arriaga en la portada.

Conservatorio

BORDAS REELEGIDO DIRECTOR

Con motivo de haber presentado las dimisiones de sus respectivos cargos al Gobierno Provisional de la República los directores de los centros docentes de España, ha sido reelegido, por aclamación del Claustro del Conservatorio de Madrid, el ilustre artista Antonio Fernández Bordas.

Felicitemos al Claustro de Profesores de este centro por tan acertada reelección, y al querido amigo Fernández Bordas nuestra más efusiva felicitación.

Revista de Revistas

The Musical Times (febrero, marzo y abril de 1931. Londres).—Estudio sobre la Melba, por Herman Klein; *Moussorgsky*, por Leonid Sabaneev; *El quinteto de Brahms para piano y cuerda*, por Thomas F. Dunhill; *El desenvolvimiento de Bach como compositor de órgano*, por Harvey Grace; *La emoción en la música de Elgar*, por Walter Hussey; *Una excursión a través de los Dominios de Canadá y Australia*, por Edgar L. Bainton; *Los solos de violín en las sonatas de Bach y el violinista moderno*, por Henry Joachim; *Philip Heseltine*, por Bernard van Dieren; bibliografía; notas sobre la música de gramófono y radiotelefonía; movimiento musical en Londres, Escocia, Irlanda, Gales, provincias y extranjero; otras informaciones.

Scherzando (Gerona, abril).—Publica entre otros originales de interés la continuación del estudio de Josep Trías, sobre la debatida cuestión de si el Canto Gregoriano es o no de origen benedictino.

Melos (Maguncia, abril de 1931).—Esta revista dedica su número de abril al estudio de la interpretación de la música antigua y de la música clásica, estudiando el tema en su triple aspecto de la expresión, la técnica y el *tempo* o aire a que las composiciones deben ser ejecutadas.

Revista musical catalana (Barcelona, abril de 1931).—*Un nou llibre sobre Claude Debussy*, por Ferrán Via; *La poesia i la musica*, por Lluís Millet; informaciones sobre el movimiento musical en Madrid y Barcelona; vida musical de los orfeones de Cataluña; bibliografía; crítica de discos; noticias varias.

Boletín musical (Córdoba, marzo de 1931).—*Guridi y su Amaya*, por Luis M. Alonso Abaitúa; *Ravel*, por B. Gálvez Bellido; otros artículos de Titurel, Paulino Cuevas, José Subirá (sobre un periódico musical del siglo XVIII), José A. Veiga y Daniel G. Nuevo.

Das Orchester (Ratisbona, Berlín, 15 de marzo y 1 y 15 de abril).—Publica esta revista, entre otros originales de interés, un estudio del Dr. Max Steinitzer sobre la famosa orquesta del Gewandhaus, de Leipzig; *Brahms y los franceses*, por Friedrich Marle; *Mozart*, por el Dr. Arnold Scherlin; noticias musicales de Alemania y del extranjero; bibliografía; cine sonoro.

Le Menestrel (3 y 17 de abril de 1931).—*Costumbres musicales del siglo XVI*, por J. G. Prod'homme; *El lirismo en las poesías místicas de la edad media*, por Charles Tournemire; *Una carta inédita de Roberto Schumann*, por Jean Chantavoine; las acostumbradas informaciones sobre la semana musical y la semana dramática y conciertos; movimiento musical en provincias y en el extranjero; ecos y noticias. El número correspondiente al 24 de abril contiene un buen estudio sobre *Leos Janacek* del eminente musicólogo M. Julien Tiersot.

Phono-Radio-Musique (París, abril).—Entre la relación de discos publicados y la multitud de anuncios relacionados con los gramófonos y música mecánica, se publica en este número un curioso informe sobre *El fonógrafo como instrumento de trabajo*, presentado al Ministerio de Instrucción Pública de Francia por M. Charles L'Hopital, Inspector general de Instrucción Pública y secretario general de la Comisión para la renovación y desenvolvimiento de los estudios musicales.

Por razones de índole particular ha dejado de pertenecer a RITMO el que ha sido hasta ahora nuestro Secretario de redacción, Crescencio Aragonés.

Muy de veras lamentamos la ausencia de tan querido amigo.

También ha presentado la dimisión con carácter irrevocable nuestro querido administrador y buen amigo Joaquín Garrido. Lo sentimos.

ALMACENES MADRILEÑOS

Muebles de todas clases y estilos.
Gran variedad en camas doradas.
Sastrería para caballero a medida.
Calzado para caballero, señora y niños.
Tejidos en toda su extensión.
Confecciones, Sedería, Lanería, etc.

GRANDES FACILIDADES EN LOS PAGOS

ALMACENES MADRILEÑOS

Magdalena, 4. - Teléfono 12456

MADRID

DICTIONNAIRE DES LUTHIER

PAR

HENRI POIDRAS

EXPERT

12, Champ des Oiseaux, ROUEN (FRANCE)



Cet ouvrage est unique pour
se documenter. 150 planches
hors texte. 976 reproductions
d'etiquettes.



NOTICE SUR DEMANDE

UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA

(ANTES CASA DOTESIO)

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

PIANOS

BLÜTHNER

FONÓGRAFOS

SONORA

REPRODUCTOR ELÉCTRICO MARAVILLOSO

FONÓGRAFOS

MECAPHONE

LOS MEJORES EN SU CLASE

MÚSICA } ESPAÑOLA EXTRANJERA

Editores de los compositores

Turina

Esplá

Conrado del Campo

Bacarisse

Bautista

Antonio José, etc., etc.

INSTRUMENTOS, ACCESORIOS, DISCOS, ROLLOS

PÍDANSE CATÁLOGOS

DIRECCION Y ADMINISTRACION

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 reinsegnement 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.)

<p>Ángeles Ofteín Enseñanza de canto CARMEN, 6, 3.º MADRID</p>	<p>H A Z E N Fuencarral, 55 MADRID Pianos de marca y estudio</p>	<p>A. Ribera Goya, 115.-MADRID Técnica moderna del piano. Clases de armonía, etc., por correspondencia. PIDANSE PROSPECTOS</p>	<p>AEOLIAN COMPANY Avda. Conde Peñalver, 24 MADRID Pianolas - Pianos - Discos</p>
<p>Unión Musical Española Carrera San Jerónimo, 30.-MADRID Ediciones Nacionales y Extranjeras. Pianos, Instrumental, Discos</p>	<p>CASA GORGÉ Felipe V, 6.-MADRID LUTHIERIA ARTISTICA.-Reparaciones en toda clase de instrumentos de cuerda. Casa la más acreditada de Madrid.</p>	<p>SATURNINA RODRIGUEZ Francisco Silvela, 73 MADRID Enseñanza de solfeo y piano</p>	<p>Conciertos RITMO Reloj, 2 y 4.-MADRID Organización, Administración, Empresa</p>
<p>Organos GHYS SAN MATIAS, 24-26 GRANADA</p>	<p>Grabado y Estampación de Música U. M. E. Instalación la más moderna de España. Trabajos de Litografía y tipografía de toda clase. Santo Tomé, 4.-MADRID-Tel. 41930</p>	<p>JOSE RAMIREZ Constructor de guitarras para concertistas. Concepción Jerónima, 2 MADRID</p>	<p>AURELIO NANCLARES PROFESOR DE VIOLÍN Procedente del Conservatorio de Bruselas Preparación para el Conservatorio, ingreso en orquestas, oposiciones, conciertos, etc. Clases de perfeccionamiento. Jostorri, 48 dup.-MADRID</p>
<p>Henri Poidras LUTHIER ROUEN (FRANCIA)</p>	<p>Ildefonso Alier EDITOR Infantas, 19. - MADRID</p>	<p>Gaston Fritsch Reparador y afinador de pianos. Plaza de las Sañesas, 3</p>	<p>VILLAR Músicos Españoles I volumen. . . Ptas. 2,50 II volumen. . . Ptas. 6,—</p>