

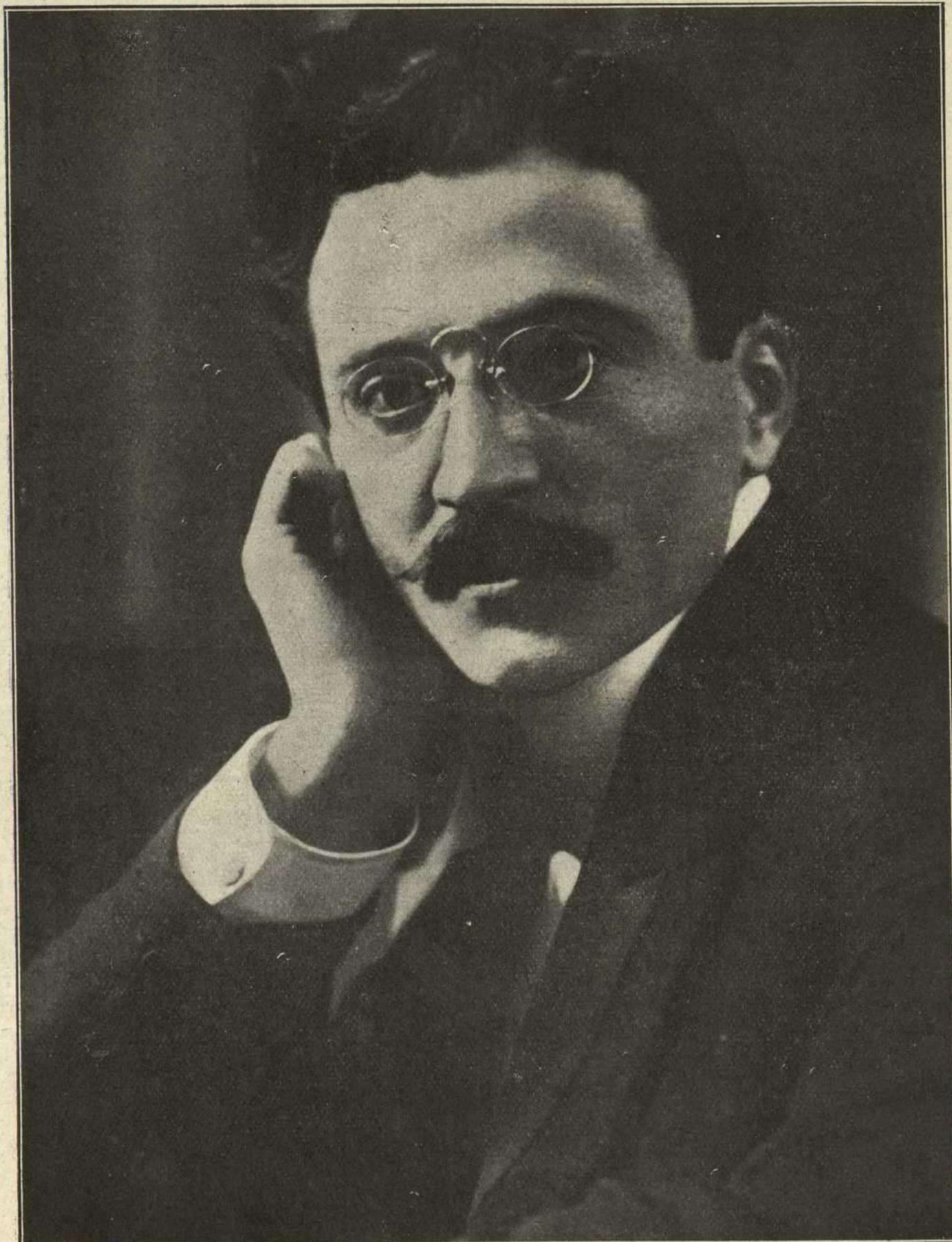
REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Año III

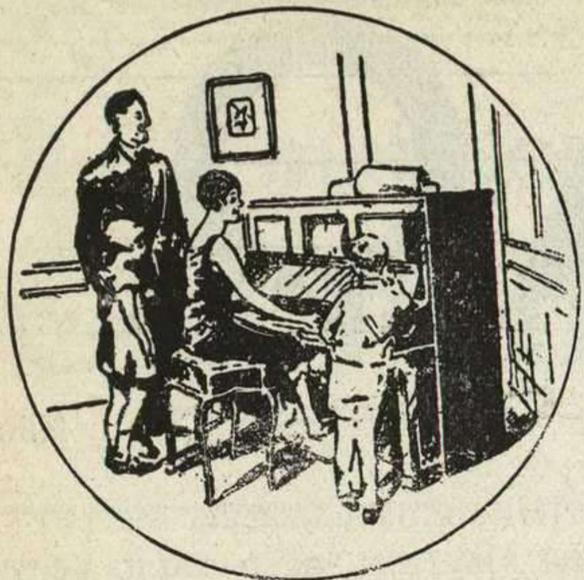
DIRECTOR: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 42



HENRI COLLET

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.

MAXIMAS FACILIDADES

Modelos desde 3.500 a 25.000 pesetas.

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

[GRAMOLAS, DISCOS, AMPLIFICADORES, AUTOMATICOS 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, Carcagente, 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, Olivenza, Oropesa, Osuna, Peñaranda de Bracamonte, Piedrahita, Ponferrada, Porcuna, Priego de Córdoba, Puente Genil, Quintanar de la Orden, Reus, Sahagún, San Clemente, Santa Cruz de la Zarza, Sevilla, Sigüenza, Sueca, Talavera de la Reina, Tarancón, Toledo, Tomelloso, Tortosa, Torredelcampo, Torredonjimeno, Torrijos, Trujillo, Ubeda, Utrera, Valencia, Villablino, Villacañas, Villa del Río, Villarrubia de los Ojos, Villanueva del Arzobispo, Villarrobledo y Yecla.

Filial: Banco de Badalona (Badalona)

INTERESES DE CUENTAS CORRIENTES EN PESETAS

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

CAJA DE AHORROS

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

REALIZA TODA CLASE DE OPERACIONES BANCARIAS

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

PUBLICACIÓN QUINCENAL

REDACCIÓN: TRAVESIA CONDE DUQUE, 5, 2.º

ADMINISTRACIÓN: JUAN BRAVO, 77

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

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

NÚMERO SUELTO: 50 CÉNTIMOS

EDITORIAL

Cuerpo de Directores de Bandas civiles

La creación del Cuerpo de Directores de bandas civiles, idea patrocinada por RITMO, que tomará forma en la Asamblea que se celebrará próximamente en Madrid, es de una necesidad apremiante para los beneméritos y sufridos maestros que, realizando una labor artístico-social y de cultura por esas ciudades y pueblos de España con escasos medios técnicos y económicos, son dignos del apoyo oficial que los garantice una posición decorosa y no esté su porvenir a merced de caprichos de caciques municipales y provinciales, influenciados por los cambios políticos o por otras causas que redunden en perjuicio de su estabilidad en los puestos que van adquiriendo por oposición o concurso de méritos, según la importancia de las capitales donde actúen, que es el procedimiento por el que deben ingresar en el cuerpo en organización.

Es preciso evitar a todo trance que el director de una banda municipal o provincial que ha hecho una ca-

rrera esté peor retribuido y considerado que un portero y tenga menos sueldo que el más ínfimo funcionario.

SUMARIO:

Editorial. — El «Misterio de Elche», Rafael Mitjana. — Manuel de Falla, B. Gálvez Bellido. Jesús Cela. Nuestra portada: Henri Collet. — La IX reunión de la S. I. M. C. en Oxford, Adolfo Salazar. — Plebiscito Nacional de Profesores de Orquesta. — Dilettantismo, P. de Múgica. Comentarios a un Decreto, Miguel de Deiro. — Compositores checoslovacos. — Bibliografía del misterio de Elche. — Información musical. — Mundo musical. — Revista de revistas. — Cuerpo de Directores de Bandas civiles.

La revista RITMO alentará las justas reivindicaciones de los directores de bandas civiles, poniendo sus columnas a disposición de tan noble causa, que viene defendiendo con entusiasmo.

El «Misterio» de Elche

I

De todas las fiestas populares que en honor de la Virgen María se celebran en España, es, sin duda alguna, la más original, característica e interesante la que se verifica

en Elche los días 14 y 15 de agosto, para conmemorar el misterio de la Asunción de Nuestra Señora, con la representación de un drama litúrgico, todo cantado, procedente de remota y venerable antigüedad. Semejante piadosa costumbre viene

practicándose desde la época de la conquista, y conforme refiere la leyenda, en mayo de 1266, según algunos, o en diciembre de 1370, según otros, apareció flotando en el mar un arca que contenía una imagen de la Virgen, la letra y la música del drama litúrgico, y hasta el ceremonial o consuetudinario con que aún hoy día se ejecuta. Todo llevaba el letrado siguiente: *Soy para Elche*. Desde entonces hasta la fecha, las representaciones se han efectuado casi sin interrupción. Únicamente a la muerte del infante Don Carlos, hijo de Felipe II, dejaron de celebrarse, y durante algunos años nadie se acordó del Misterio, hasta que habiendo sobrevenido precisamente a mediados del mes de agosto grandes lluvias y fuertes tempestades, acompañadas de granizo, que destruyeron las cosechas, el pueblo halló en tales calamidades una prueba visible de la cólera celestial, que castigaba de semejante modo la falta cometida al dejar de practicar la piadosa costumbre. El Ayuntamiento, para calmar la indignación popular, se reunió en solemne cabildo, tomando el acuerdo, en 11 de marzo de 1603, de restablecer la tradicional fiesta, costeando del erario público todos los gastos que ocasionara la representación, y decretando al mismo tiempo que nada en el mundo, ni aun el caso de muerte del Soberano, podría impedir su celebración. Dicho acuerdo fué consignado en un acta extraordinaria que se encuentra en los libros capitulares de la villa alicantina, y a fin de poder sufragar los gastos de la fiesta, se estableció en 1608 una especie de impuesto que obligaba a contribuir a cuantos residían en la ciudad.

Pero no es mi ánimo hacer la historia de tan interesante representación litúrgica, vestigio del arte de la Edad Media que se ha conservado milagrosamente y que no tiene semejante conocido ni en España, ni en Europa. Los dramas de la Pasión que se ejecutan en Ober-Ammergan y en Sordello, los *misterios* bretones y algunas otras representaciones populares aún existentes en distintos lugares se diferencian en absoluto del drama de Elche, aunque no sea más que porque éste es completamente cantado, particularidad curiosísima que le da singular valor, puesto que así como así se trata, sin discusión posible, del primer drama lírico de que se encuentra noticia.

El asunto del misterio de Elche está tomado de los evangelios apócrifos, y concierne a la muerte y a la Asunción de la Virgen María. Se divide en dos jornadas, una que se representa la tarde del catorce no día del mes de agosto, y otra la tarde siguiente. Al efecto, en el centro de la iglesia de Santa María, se levanta una plataforma, llamada *cadafal*, y otros diversos aparatos y maquinarias bastante complicados, porque la presentación escénica del drama es en extremo importante, pudiendo verse vuelos de ángeles, que vagan desde la cúpula del santuario, y a ella se remontan recorriendo en los aires una altura de catorce o quince metros.

El Ayuntamiento en pleno preside la ceremonia, y cuando los regidores han ocupado su puesto cerca del altar mayor, la representación comienza. Por un pasadizo establecido en el centro de la nave principal, y que, por una pendiente suave, se eleva hasta el *cadafal*, situado en el crucero y bajo la cúpula, avanza María, la madre dolorosa, seguida de San Juan, el apóstol amado, y de varias piadosas mujeres, sus fieles compañeras. La Virgen madre suspira y gime por su hijo adorado; el destierro en este triste mundo le pesa, y sólo espera a unirse en el cielo con su divino creador. Exhala sus quejas y desahoga su profunda melancolía en una melodía conmovedora y extraña, porque, como ya he indicado, el rasgo más característico del misterio de Elche es ser todo cantado, encontrándose en la partitura arias, dúos, tríos, coros y trozos de conjunto, que son interpretados por muchachos y muchachas del pueblo, elegidos entre los que se hallan dotados de las mejores voces. San Juan y las piadosas mujeres tratan

en vano de consolar a la afligida madre, atormentada por los recuerdos de la Pasión. Todos los personajes en escena se unen en una plegaria, y la parte fantástica del espectáculo da principio. De lo alto de la cúpula desciende una gran maquinaria dorada, de forma esférica, que los habitantes de Elche designan con el nombre de *toronja*, porque se asemeja en realidad a una enorme naranja. Cuando el extraño aparato ha descendido a no muy gran altura del suelo, se abre en segmentos, mostrándonos en su interior un ángel portador de una palma, que viene, a fuer de Gabriel, para saludar a la que siempre fue pura y anunciarle su próximo fin, porque la hora deseada está ya cerca, y en aquella misma tarde la madre habrá de reunirse con su hijo. El ángel entrega a San Juan la palma, símbolo del triunfo, que debería ser colocada entre las manos de la muerte.

Cumplida la embajada, el celestial mensajero desaparece, y no conozco arte, nada más conmovedor que la escena que sigue. Juan y las santas mujeres se afligen ante la separación inevitable, y María, que ya no pertenece al mundo, los consuela. Poco a poco, los apóstoles, misteriosamente convocados, comienzan a llegar —una piadosa leyenda quiere que la mayor parte de los íntimos compañeros de Cristo se reuniesen para asistir a la muerte de su madre—. Los presentes y los recién llegados se dan el abrazo de paz. Algunos vienen de lejanas tierras, valientes propagadores de la Doctrina recorren todas las regiones del mundo, predicando la buena nueva, y han abandonado su misión para saludar por última vez a la Santa Madre, y si en todos los corazones reina una gran tristeza, una suave resignación llena todas las almas. Fraternalmente reunidos, entre oraciones y cánticos, se aguarda a la misteriosa desconocida. Cada uno de los que llegan refiere sus viajes y sus trabajos, y una dulce sonrisa de la moribunda le sirve de recompensa por sus fatigas. Tranquilamente, como se extingue una lámpara, la vida de la bienaventurada se acaba. La Virgen ocupa su lecho —porque, detalle ingenuo y delicioso, hay en la escena un lecho, lo mismo que en los cuadros de los primitivos italianos y flamencos—, que rodean los fieles compañeros del Salvador. En este momento solemnemente, los personajes del drama no prorrumpen en gritos ni en lamen-

tos. Su dolor es completamente interno, lloran, rezan y cantan, y os aseguro que el efecto es profundo y la emoción intensa, sobre todo para aquellos que son capaces de percibir la verdadera belleza. Este conjunto vocal está impregnado de una emoción contenida que acaba por dominarnos, es la realización de la alegría en el dolor, e involuntariamente se piensa en una tristeza que sonríe, como aquella que Giotto supo expresar en las vírgenes admirables que pintó en *Santa María dell' Arena* de Padua, o en la Basílica de Asís.

En el mismo instante que la madre de Cristo exhala su postrer suspiro, desciende nuevamente la *toronja*, y esta vez, al abrirse, da paso a cuatro ángeles, que vienen a recoger el alma próxima a salir de este mundo. Por medio de una ingeniosa combinación, la joven encargada de representar la Virgen desaparece en el fondo del lecho en que yacía, y en su lugar se encuentra una pequeña imagen de María, que los mensajeros celestiales recogen con gran respeto y conducen al cielo, cantando alegres himnos que acompañan con guitarras y bandurrias, instrumentos que reemplazan en el día los laúdes y las vihuelas. Los apóstoles y los fieles contemplan la maravillosa aparición, y cuando ha desaparecido en las alturas, rodean el cadáver, que ha vuelto a aparecer en el lecho, y se aprestan a cumplir la fúnebre velada.

Aquí se coloca una curiosa escena, añadida al texto original, en la época de los grandes descubrimientos marítimos, porque, por desgracia, el poema primitivo ha sido retocado y modificado repetidas veces, como podremos observarlo más adelante. Contentémonos por el momento con examinar el curso de la representación. Un gran ruido se promueve a la puerta de la cámara mortuoria. Alguien pretende forzar el paso, y los guardianes le impiden la entrada. El desconocido alega sus derechos para gozar de la contemplación del santo cadáver, y San Pedro acude presuroso para calmar el conflicto. Al llegar a la puerta reconoce al Apóstol Santo Tomás que, como de costumbre, ha llegado tarde al cenáculo, pero esta vez tiene poderosas razones que le disculpen; no ha sido pequeño el viaje que ha tenido que realizar para acudir a la cita, puesto que se encontraba en el Nuevo Mundo predicando el Evangelio a los indios. La escena no es tan ri-

dícula como a primera vista parece. En los primeros tiempos que siguieron a los grandes viajes marinos, la generalidad ignoraba qué era a punto cierto lo que Cristóbal Colón había descubierto. La creencia más esparcida era que el audaz navegante había encontrado una nueva ruta para llegar a las Indias, y sólo muchos años después, cuando Fernando Magallanes y Sebastián de Elcano realizaron el primer viaje alrededor del mundo, los sabios comprendieron el error en que habían vivido. Ahora bien, las tradiciones proclaman que Santo Tomás fué el primer propagador del Evangelio en las Indias orientales, y sin duda por esta causa el reformador del poema, pretendiendo hacer una alusión a los importantes descubrimientos que habían trastornado la faz del mundo, nos sorprende, respetando, si embargo, la tradición y la geografía de su tiempo.

Con la escena de la muerte, o por mejor decir, *tránsito*, conforme a la denominación española —y a que la piedad nacional no quiere admitir que la madre del Redentor muriese como una simple mortal y pretende que pasó en una dulce transición, la idea es en extremo poética, de la vida terrenal a la vida inalterable—, se termina la primera jornada del misterio, la que se ejecuta durante la tarde del catorceno día del mes de agosto. A la mañana siguiente, fiesta de la Asunción, una imponente procesión recorre las calles, sombreadas por palmeras, de la villa de Elche. Todos los personajes que intervienen en la primera parte del drama figuran en el sacro cortejo, revestidos con sus trajes especiales, y acompañados por el clero, los regidores de la villa y los fieles, porque esta procesión, verdadero intermedio de la representación, figura el entierro de la Virgen, cuya efigie yacente es conducida con toda solemnidad, dentro de una urna ricamente tallada y dorada.

Quando la procesión se apresta a entrar en la iglesia, la segunda jornada del misterio da comienzo. En el pasado, un curioso episodio que por causas que más adelante comprenderéis ha debido suprimirse, inauguraba la representación. Los judíos, escandalizados por la manifestación religiosa que los discípulos del Nazareno efectuaban en honor de su madre, se han reunido en asamblea, con objeto de turbar la ceremonia. El diablo en persona —y esta escena es de un interés extraordinario, bajo el punto de

vista musical— se presenta al consistorio, que adopta al instante y sin discutirla su proposición. Lo mejor será armarse de modo conveniente, atacar al entierro, apoderarse del cadáver y quemarlo, para impedir que los cristianos inventen la fábula de una nueva resurrección. Y como lo dicen lo hacen, es decir, lo hacían, porque esta escena tan característica ha sido suprimida y no se ejecuta en nuestros días. La larga teoría de fieles llegaba al atrio de la iglesia, y entonces los judíos, en acecho, caían sobre el cortejo, sembrando la confusión y el espanto. El combate era encarnizado, y como los buenos aldeanos suelen ser rencorosos, aprovechaban aquella ocasión para saldar sus pequeñas disputas. ¡Ay del enemigo a quien la casualidad había dado algún papel en el coro de los judíos! En este momento, so pretexto de dar mayor realidad a la escena, se tomaban las venganzas, con tanto más brío, cuanto que nadie tenía derecho para quejarse, ya que, en apariencia, sólo se obraba en pro de la verdad escénica. El Municipio comprendió que quien quita la ocasión quita el peligro, y he aquí por qué la escena de los judíos fué suprimida de la representación, en la que sólo subsiste, de tan largo e importante episodio, el incidente que ponía fin a la lucha. Procede directamente de los evangelios apócrifos, que en aquellos tiempos aún gozaban de cierta autoridad. Un anciano hebreo, lleno de ira, logra poner sus manos sobre la urna que contiene los venerables restos, forcejeando para hacerla caer a tierra. Pero apenas ha tocado la madera que encierra el Santo cadáver, cuando herido por un poder oculto, queda paralizado sin poder realizar el menor movimiento. San Pedro acude para favorecer al cuitado. Con voz tierna y conmovida, le relata los sufrimientos gloriosos de la muerta, le explica la parte activa que tomara en la obra de la redención, y con interés y amor verdaderos, insta al desgraciado para que ruegue con él y pida a la que fué llena de gracia que le devuelva la fuerza perdida. La voz asustada del fanático hebreo se une a la voz ferviente del Apóstol, y ambos recitan las palabras pronunciadas por el Angel anunciador. Poco a poco los miembros paralizados recobran el movimiento y la vida, lo que hace que el viejo, conmovido por tanta bondad y dulzura, proclame la nueva fe y pida a gritos

el bautismo. Esta escena produce siempre efecto seguro sobre el pueblo, a quien se dirige más especialmente.

Para evitar el ser largo, y mucho me temo serlo ya en demasia, omitiré describir las ceremonias que acompañan la sepultura y las plegarias de los apóstoles y de los fieles. Me tarda llegar al apoteosis final, porque el misterio de Elche, como una verdadera ópera, se termina por una escena de gran aparato que requiere el uso de máquinas complicadas.

El sepulcro ha sido sellado. Tanto los apóstoles como los fieles, retardan todo lo posible su partida. Les cuesta trabajo separarse de aquella tumba que encierra los restos sagrados de la madre común, y la rodean de respeto, adornándola con guirnaldas de flores y cantando himnos. De pronto, en las alturas resuena una música suave, y al levantar la cabeza los actores y el auditorio contemplan un grupo de ángeles músicos y cantores, que me recuerdan las pinturas de Fra Angélico en Florencia y de Melozzo de Forli, en Roma, que se elevan triunfadores hacia el cielo soportando sobre sus alas a la Virgen transfigurada. Los apóstoles se apresuran a abrir el sepulcro. Está vacío. El cadáver ha desaparecido, y en su lugar sólo se encuentran flores, que esparsen un perfume suave y penetrante por toda la iglesia.

Para encontrarse con el grupo de la Asunción que se eleva lentamente a los sonos de los instrumentos y de los cánticos, desciende otro grupo formado por diversos personajes. El hijo glorioso se adelanta a recibir a su madre augusta, y mientras que la abraza dándole el beso de paz y bienvenida, el Padre todoporoso, exaltando a la que fué modelo de humildad y de modestia, coloca sobre aquella frente pura y virginal la corona del triunfo, y en tanto que la mística paloma se cierne en las alturas, que los ángeles cantan con entusiasmo, que los instrumentos resuenan y que los fieles, uniéndose a los actores como en las *Pasiones* de Bach, entonan el himno final, la gloriosa visión desaparece entre las nubes que cubren la cúpula del templo.

El misterio ha terminado. Tan grandiosa conclusión trae a mi memoria el final maravilloso de *Parsifal*, y el recuerdo me parece justo, puesto que, tanto en la obra maestra de Wagner, como en el primitivo drama lírico español, los elementos

reunidos para producir la emoción son los mismos y la inspiración procede de una sola e idéntica fuente. En este punto, el misterio de la Edad Media es semejante a la gigantesca concepción de los tiempos modernos, lo que prueba una vez más cuán poco varían los verdaderos ideales del arte.

Como ocurre siempre y en todas partes, esta venerable reliquia del arte medioeval, ha sido, so pretexto de progreso, acomodada a la moda del día. El misterio de Elche no se representa en los tiempos actuales de conformidad con la versión original, aunque el verdadero espí-

ritu del drama ha persistido a través de todas las mutilaciones y arreglos que la gentil creación ha sufrido. No me detendré a relatar todos los verdaderos sacrilegios que se han cometido con esta manifestación tan importante de los comienzos del arte dramático; bástame indicar que, con la intervención del elemento contemporáneo, la grandiosa escena final se ha convertido en vulgar y estrepitosa, perdiendo su gracia ingenua y sencilla.

RAFAEL MITJANA.

(Continuará.)

Manuel de Falla

(Por WALTER V. ANDERSON.)

En toda consideración sobre música moderna, el nombre de *Manuel de Falla* asoma grandemente. Y a pesar de este hecho *Falla* —estrictamente hablando— no ha influenciado ni alterado el ya muy alterado flujo de la corriente y del pensamiento musical: no ha producido música de tendencia explorativa ni de rompimiento de principios sendos como «Le Sacre», «Pierrot Lunaire»...

En su producción —continuación algún tanto negativa del acercamiento a los compositores hispanos— ninguna de sus obras tiene un sentido significativo parejo al de cualquiera de las obras mencionadas; mas si no ha contribuir a la llamada revolución musical de post-guerra, prácticamente *ha armado una revolución en la música española* estableciéndola entre la ciudad y el campo. La contribución de *Falla* al repertorio sinfónico con sus «Nocturnos» (Noches en los jardines de España) y las «suites» orquestales extraídas de sus obras para el teatro, han hecho de él no solamente el compositor español «del momento», sino «el de siglos». *Jean Aubey*, en una crítica de los «Nocturnos» de *Falla*, dice «dota a la música hispana con esta primera gran obra sinfónica, a la vez nueva y nacional».

Hasta que *Falla* apareció en escena, la música española en su aspecto serio fué enteramente asunto monástico. Ninguno de sus compositores evidenciaron con el sustento de síntesis el espíritu de España; ninguno de

sus compositores (pocos ciertamente en número) emergió por cualquier particular prominencia o significación internacional.

Por un lado existe la gran tradición de la música eclesiástica, en la cual el maestro de *Falla*, *Felipe Pedrell*, elaboró algunas valiosas obras; por otro lado figura la secular música de *Chabrier* (?) y *Granados*, fácil y halagadora, pero sin interés dominante.

La música española era tan irreal como la música americana: a lo largo del mundo oyéronse sus tangos (!) y otras danzas, como asimismo nuestros «jazz».

Quedó para el francés *Debussy* penetrar la superficialidad de sus giros y ritmos al través de la esencia poética que ocultaban a su contorno, particularizando solamente su sentido soñador.

Cuando el joven *Falla* llegó a París recibió hospitalidad de *Debussy*, *Paul Dukas* y otros músicos franceses. *Falla* y *Debussy* cediéronse algunas cosas mutuamente: lo precedente fué conservado, elevando posteriormente el espíritu de Andalucía. Esta discusión con *Debussy* actuó de guía de la carrera de *Falla*; cambió completamente su punto de mira.

Falla terminó su corta ópera *La vida breve* y alguna vez apellidada la «Cavallería» española por su comparativa brevedad y similitud melodramática.

Los consejos de *Debussy*, tanto como sus incursiones en pos del exclusivo

espíritu español, aludido en diversas obras pianísticas y orquestales, proveyeron de substanciosas materias al joven compositor español, quien prontamente forjó «su manera» en la primera de sus más importantes composiciones: *El amor brujo*. No contentándose solamente con el libre y fácil uso de las canciones populares y danzas, sino pretendiendo expresar sonoramente el sentimiento del solar patrio, su obra no concitó el éxito español la primera vez que fué montada.

Sin embargo, constituyó la primera obra española libre de la perniciosidad y de la fácil virtud tradicional de la «música española».

Pero la obra encontró mejor acogida en otras partes de Europa y *Falla* prosiguió en su empeño, realizando canciones y piezas instrumentales. A requerimiento de *Diaghilev* escribió el ballet «El sombrero de tres picos», que consolidó su fama. La ópera para muñecos «El retablo» (sobre un episodio de la vida de D. Quijote) y finalmente los *Nocturnos* que subtítulo «Impresiones Sinfónicas para piano y orquesta» le colocaron en la vanguardia del mundo musical.

Conjuntamente a su posición como compositor, *Falla* hizo ofrenda a la extensión de su fama de algunas exploraciones en la guitarra. Elevó este instrumento a la admirable situación en que se encuentra, gracias también a la técnica de la cual *Segovia* es el privilegiado mantenedor.

Falla ha sido para la guitarra lo que *Paganini* fué para el violín, con la ventaja de que la música de *Falla* penetra halagadoramente en todos los oídos.

En España la guitarra no es una mera leyenda como, por ejemplo, el arpa en Irlanda.

Falla estima la guitarra como habiendo caído del estado de gracia de la era romántica. Durante mucho tiempo tocábanla diversos malísimos «guitarristas españoles». Cada cual arreglaba entonces para ella trozos de ópera que no cogían en su indefenso cuerpo, y con una claridad deficiente de emisión, motivo que, agravándose al final del siglo XIX dió del todo al traste con este instrumento, que pareció quedar relegado al uso de «barberos».

Pero en el retorno a la idoneidad y a la claridad en la composición, la guitarra se encuentra nuevamente en su naturaleza simpática.

No solamente la diafanidad de la música moderna (!) ha señalado el retorno a la guitarra, si que algunos aspectos armónicos de la música nueva le son adaptables: así las seis cuerdas de la guitarra afinadas en cuartas (salvo una tercera, en mitad) y la rigurosa técnica peculiar a las obras modernas de sorprendente belleza, llevaron en seguida otra vez a la guitarra la interioridad de la música mundial.

Su romántica sonoridad es otro elemento en favor del incremento que tomó en la época actual.

Al paso que la guitarra, emerge otro instrumento de rasgueo que *Falla* define con la acepción de: el arpicordio (!!!).

Mucha de esta música, no obstante, es tocada al piano por destacados artistas. Referente a esta conexión es muy conocida la observación que hizo un amigo del maestro: Los pianistas que no son españoles, cuando tocan música de *Falla*, generalmente olvidan que tras la composición existe la idea de un instrumento de rasgueo cuyas cuerdas dan invariablemente un efecto de «apoyatura» que produce una vital palpitación en el ritmo.

El compositor tendrá aproximadamente 56 años cuando nos visitará la próxima temporada. Nació en Cádiz en 1876. Su padre descende de Valencia y su madre de Cataluña. Su nombre completo es *Manuel de Falla y Matheu* (el último es el apellido catalán materno) *Falla* está en posesión de dos diferentes tradiciones: el fácil humor y temperamento andaluz y la claridad y sentido de la forma de los Mediterráneos. Ello explica que conviven en su música substancias y temas andaluces escritos a la manera mediterránea.

Semejante a la astucia política de su pueblo (muestra: la reciente revolución), la música de *Falla* seduce y encanta los sentidos sin provocar efectos tempestuosos. Su música incita más a la aventura emocional que al ejercicio intelectual. Es poco apta a la «copia». No ha creado un idioma especial: usa en cambio para sus necesidades perentorias ciertas modalidades de escritura extraídas de *Strawinsky*, *Bartok*, *Ravel*, etc., etc.

Un escritor inglés, con perdonable orgullo si no insularidad, cree reconocer interferencias con *Vaughan Williams* en algunas partituras de *Falla*; lo cual ha sido duramente criticado, extrañando que esos mismos ojos no

vean eventualmente concordancias de *Elgar* en *Schönberg*.

Por la traducción,
B. GÁLVEZ BELLIDO.
(De *Musical Advance*, New-York, september 1931).

ARTISTAS ESPAÑOLES



JESUS CELLA

Este joven virtuoso del violín nació en San Sebastián en 1° de julio de 1910; durante sus primeros años residió en América del Sur, donde cursó sus estudios iniciales, prosiguiéndolos luego en Bruselas, en cuyo Real Conservatorio se distinguió bien pronto bajo la dirección de Mathieu Crickboom. En París vivió varios años, estudiando con el célebre violinista Manuel Quiroga, de quien ha sido su discípulo predilecto y cuya escuela posee.

Su concierto de presentación lo celebró en el Círculo de Bellas Artes, de Madrid, obteniendo un éxito extraordinario que luego ha superado aún en sus conciertos verificados en el Palacio de la Música y en el Ateneo. La prensa de Europa, comentando sus enormes triunfos, lo califica como uno de los grandes concertistas actuales.

NUESTRA PORTADA

HENRI COLLET

He aquí un hispanista ilustre que en tierras francesas labora denodadamente por la difusión de nuestro arte desde hace muchísimos años, poniendo en su tarea tanta inteligencia como entusiasmo.

Nació Henri Collet en París el año 1885. Desde muy joven alterna sus estudios musicales con los universitarios. Y desde muy joven, también, visita España, interesándose por su pasado y su presente, su arte y su cultura.

A los 18 años obtiene una pensión del Gobierno francés, y en nuestro país estudia entonces música clásica y folklórica con Pedrell, a la vez que filología con Menéndez Pidal y Américo Castro. Acumula materiales y prepara una colección de obras, algunas importantísimas e incluso monumentales: "Contribución al estudio de las Cantigas de Alfonso el Sabio", "El misticismo musical español en el siglo XVI", "Victoria", "Un tratado de canto a órgano", "Albeniz y Granados", etc.

Entre tanto, Collet inserta en la revista "S. I. M." los primeros estudios que se han publicado sobre música española moderna. Ello acaece en 1906. Asimismo organiza conciertos con obras de nuestra producción contemporánea en la Sorbona de París y de Burdeos. De 1908 a 1910 da en el Ateneo de Madrid conferencias-conciertos en nuestro idioma, apareciendo también esas charlas en las mejores revistas de la época: "La Lectura", "Nuestro Tiempo", "Revista musical catalana"...

Collet encontró su camino bien pronto y por él siguió con tenacidad verdaderamente plausible. Nuestra música le ha inspirado, desde entonces acá, miles de artículos que se pueden leer en diarios y revistas francesas, alemanas y norteamericanas, aun descontando aquellos que vieron la luz en nuestro propio solar. Desde 1928 publica uno semanal en la revista "Le Ménestrel", de París, dedicada al movimiento musical español.

Otra labor con la que Collet ha contribuido a la divulgación de nuestra música es la traducción adaptada a la melodía de producciones para canto compuestas por nuestros mejores músicos o por los de la joven generación: Turina, Falla, Conrado del Campo, Olmeda, Lamote de Grignon,

Nin, Samper, Blancafort, Esplá, Pallau, Rodrigo y otros más.

Como compositor sólo ha producido Collet obras que constituyen homenajes a España, revelándolo así sus títulos: "Sonata castellana", "Trío castellano", "Melodías castellanas", "Cantos de Castilla", el ballet "Clavelitos" y una comedia lírica en tres actos sobre un texto cervantino: "El trato de Argel."

Como literato ha traducido al francés obras de Cervantes y Pereda. Y en 1929 obtuvo el Premio Nacional con una novela de carácter español, titulada "La isla de Barataria". Otro premio le otorgó como musicógrafo el Instituto de Estudios Hispánicos de París, por su obra "El florecimien-

La IX reunión de la S. J. M. C. en Oxford

Y X

He dejado de intento para el último artículo de esta serie —que ha resultado excesivamente larga— el hablar de las obras reunidas en los dos conciertos del Queens's Hall, fuera de aquellas con coros de las que he hablado ya. Como ocurre muchas veces, en estos conciertos no fué lo mejor lo que se esperaba que lo fuese, y en cambio obras y autores que aparecían por primera vez a la consideración pública resultaron de un interés sobresaliente. Verdad es que una obra que figura en estos festivales supone una selección previa en el jurado nacional, y después la venia de los examinadores internacionales, que no pecan de blandura. Pero tras tantos años de experiencias con resultado dudoso o negativo después de terminada la guerra, hay por el mundo la conciencia general de que no es fácil que salgan espontáneamente genios, ni que una obra demuestre de repente que puede ser considerada como obra maestra. Lo que habitualmen-

to de la Música Española en el siglo XX.

Se ha dicho con referencia a Collet que, en una época de egoísmo feroz y casi universal, devociones como la que ese artista siente por España son realmente dignas de intensa gratitud. Porque Collet ha sacrificado a España la mitad de su vida, que ha sido siempre una vida de trabajo y de labor sin tregua. Trátase, en suma, de un caso que merece el estímulo del honor.

¿No podría consistir este honor en nombrarle Académico Correspondiente de Bellas Artes, como se le nombró a Nin, en atención a una labor similar? Si hicieran falta precedentes, existen ya. Pero para rendir un acto de justicia los precedentes huelgan. Basta que el buen desco cristalice en actos. Y no hay que decir cuánto congratularía a RITMO que tomase ese acuerdo la más alta Corporación filarmónica de nuestro país.

te ocurre, cuando se da el fenómeno aparente de una nueva luminaria en el cielo filarmónico, es que las gentes no suelen informarse con el suficiente detalle de lo que ocurre más allá de sus fronteras o fuera de las naciones de mayor cotización. Cuando alguna amable y sorprendida melómana me preguntaba con grandes gestos, refiriéndose a Hálfster, si su «Sinfonietta» era su primera obra y si se le acababa de descubrir, yo tenía que responder que hace ya ocho años cumplidos que Hálfster estrenó su primera obra en la Orquesta Filarmónica.

De cualquier modo, el caso de Hálfster es bastante poco frecuente, porque cuando un nombre adquiere la extensión y solicita la opinión de un modo tan intenso como el suyo, es fácil que el autor en cuestión no baje de los cuarenta años. Gershwin, que figuraba en estos festivales con su rapsodia «Un americano en París», tiene treinta y nueve años; el argentino Juan José Castro, otra de las novedades de estos conciertos, tiene

treinta y seis; el belga Fernand Quinet, treinta y nueve y los maestros como Antón Weber o Szymanowsky para no referirme sino a nombres que figuraban en los programas en cuestión) han cumplido ya cuarenta y ocho, uno y otro. Szymanowsky es mucho más conocido entre nosotros que el maestro vienés; pero el nombre de éste es uno de los que más apasionan en la Europa ultracromática. Su música es de un género tal que Webern cumplirá seguramente muchos años todavía antes de que un director de orquesta español se decida a tocar sus obras. A menos que la Junta Nacional de Música no lo obligue, en servicio de la cultura general y del arte mismo, aun cuando la experiencia resulte arriesgada todavía, dado el gran porcentaje de gente inculta y de aficionados dormilones que existe aún entre nuestro público.

No es, pues, de extrañar que los nombres de compositores nacidos dentro del siglo como Palester, Mortari, Dukelsky, Lambert o Szabo sean desconocidos en España. Salvo alguno de ellos que estrenó alguna obrita endeble en los Bailes Rusos, los demás también eran desconocidos de la mayoría de los auditores de la S. I. M. C. Dos, a lo menos, eran completamente inéditos o mejor dicho, «inauditos», para la reunión: el polaco Román Palester y el alemán Vladimir Vogel, precisamente los dos que más interés despertaron y cuyas obras me parecieron de tan primera categoría que las recomiendo vivamente a nuestros directores. Es probable que nuestros compositores más jóvenes (quiero decir con menos experiencia práctica y teórica... y aun auditiva), se empeñen en decir que Palester o Vogel no son «modernos» por el hecho de haber rechazado ya el modelo Scarlatti-Strawinsky (como el propio Strawinsky y, por supuesto, como todos aquellos de quienes ya dije hace tiempo que su «scarlattismo» me parecía una actitud puramente transitoria y provisional). Tanto el polaco como el alemán, y cada

cual a su manera, vuelven por el gran estilo, sin que quiera esto decir que vuelvan por un estilo determinado. Todo aquello que para aclarar las ideas puede llamarse el «tecnicismo menudo», ha desaparecido en ellos, mientras que la «Sinfonía op. 21», de Webern, muestra esta fragmentación de los procedimientos técnicos llevada a un grado colindante con lo absurdo. Pero Webern es un hombre de alta responsabilidad y sabe lo que hace. Saber lo que se hace, gran principio sin el cual no hay prestigio ni autoridad posible. Hacer lo que se sabe, después: único modo de que la obra tenga robustez y viabilidad. Lo primero es prudencia, lo segundo es ética. Inteligencia por una parte, y en seguida honradez profesional.

La Sinfonía de Webern es un ensayo, en «tamaño grande» de este compositor cuya minuciosidad de procedimientos le obliga a manifestarse en obras de extrema brevedad, como aquellos pintores que usaban pinceles de un pelo, ultraminiaturistas cuya exquisitez de pincelada y de tonos apenas tenía visibilidad a cincuenta centímetros de distancia. En Webern, el sonido vale, sobre todo, por sus cualidades distintivas, es decir, por su altura, por su intensidad, por su color y aun por el modo especial de ataque. En vista de ello, Webern evita mezclar sus piedras preciosas, y las expone en yuxtaposición. El oído apenas percibe más que sonidos sueltos aquí y allá en la orquesta, aun cuando Webern procede por sutiles contrapuntos y miríficas consideraciones tonales. Supongo que el lector habrá visto alguna vez en un microscopio el polen de las alas de una mariposa: la música de Webern no es la mariposa ya, sino la preparación microscópica. Cada detalle insospechado al gran aficionado a las bellezas de la vida, que se complace en ver volar al lindo lepidóptero sobre un rosal florido, ignora qué serie de diminutas preciosidades lleva en las alas. El entomólogo, que es Webern, os muestra su «Sinfonía» para que el

oído la escuche del mismo modo que aplicaríais el ojo al cristal del microscopio. Podría decirse que para escuchar esta música hay que «guiñar el oído». Yo miraba de reojo, un poco incrédulamente, al gran doctor Springer, ex bibliotecario de Berlin. «¡Ah! ¿Sabe usted? —me decía—. Esto es tan complejo... Verdad. Muy abstracto y muy complejo, si es que algo puede ser ambas cosas a la vez.»

Román Palester había precedido con su «Música sinfónica» a la «Sinfonía» de Webern. Esa obra del joven polaco (nació en la Polonia oriental en 1907, discípulo de Kasimir Sikorski en Varsovia. Ha escrito un cuarteto, un concierto para piano, canciones, obras para «radio») no necesita más nombre que éste: «Música sinfónica», sistema que están llevando a la práctica algunos compositores jóvenes alemanes. Palester toma de las viejas formas lo que es sustantivo en ellas y lo que estilísticamente corresponde a esa sustancia. Así, los tiempos de su obra se titulan «Sinfonía», «Concerto», «Recitativo e basso ostinato». Con una escritura sencilla y eficaz, a grandes planos y a grandes brochazos, Palester consigue una música fuerte, vigorosa de trazo, de gran masa y poderosa sonoridad, un poco seca y un poco cortada, pero de un tono rico y de un garbo serio y varonil. Una música de hombre joven quiero decir: ni de niño ni de viejo, cosas tan corrientes hoy.

Si se había puesto a Palester al principio del primer programa, Vladimir Vogel estaba colocado al final del segundo. Vogel es hijo de alemán y de madre rusa, y nació en Moscou en 1896. Parece ser que Scriabin fué quien le decidió a emprender la carrera de compositor; pero entre 1915 y 18 tuvo que abandonar sus estudios porque fué internado como prisionero de guerra por los rusos. Luego marchó a Alemania y estudió con Heinz Tiessen (uno de los nombres que más se cotizan en la Europa central). Después fué discípulo y ayudante de Busoni. Varias obras suyas han sido ejecutadas en diferentes festiva-

les análogos a estos que reseño; pero su nombre no se había destacado en ellos tanto como esta vez. Su obra me interesó sobre todo por la potencia y la continuidad rítmica, y, en efecto, los dos tiempos de estos «Estudios para orquesta» se titulan «Rítmica fúnebre» y «Rítmica scherzosa», como si dijéramos «Marcha fúnebre» y «Marcha jocosa». Hay en ellos gran unidad estructural, lógica y sentido constructivo, y ambos revelan una personalidad de un sesgo poco complaciente, pero consciente de sí mismo. Acaso hay algún exceso en lo ruidoso y en la longitud; quizá también hay claras influencias de partituras francesas (tan raras hoy en estos compositores centroeuropeos, que parecen abominar de lo francés y de lo ruso); pero aunque esos dos estudios son un tanto ásperos y desabridos, los prefiero a las efusiones de poco precio y al énfasis teatral de la «Rapsodia» de Virgilio Mortari, otro italiano «italianizante». ¡Ay de los nacionalismos «fáciles» y cómo han caído de su reciente auge! ¡Ay de los italianos italianistas, de los españoles españolistas, de los rusos moscovizantes! Es probable que un compositor joven de cada país tenga que mostrar que es tan «nacional» como el que más, dentro de este orden de ideas; pero ha de ser para dejarlo en seguida y volver a la música de gran tono. A ese ancho camino abierto del gran estilo, que Percy H. Colles alaba en la «Sinfonietta» de Ernesto Halffter.

La «Música para orquesta» del inglés Constant Lambert supera mucho al «ballet» de que hablé en el pasado artículo. Sin grandes ideas, es, sin embargo, fresca, viva, agradable. Es débil de forma y recurre a efectos de compositor viejo; pero tiene la virtud de no aburrir, lo mismo que la «Segunda sinfonía» de Vladimir Dukelsky, que tiene fragancia y fuerza, aunque es desigual, deshecha, a ratos straussiana y de un ruidismo forzado en ocasiones. Este prurito de meter ruido y de orquestar incisivamente las disonancias contundentes (hoy cuando ninguna disonancia lo es), junta-

mente con un programa de música humorística y jaranera, es lo que dicta a Jorge Gersgwin su episodio titulado «Un americano en París», de ese género descriptivo humorístico al estilo de algunas páginas de nuestro Joaquín Turina. Pero el joven americano (me refiero al músico) no va más lejos del estilo de gran revista bulevardesa, sus verbenas están cerca de la «Danza macabra», su cabaretismo es de fácil acceso, y cuando quiere hacer música bonita se acerca a Respighi.

Juan José Castro, el primer suramericano que, si no me equivoco, ha penetrado en los programas de la S. I. M. C., es un bonaerense de fina cultura y sensibilidad, aun cercano a los modelos de la cultura francesa, tan en boga todavía por la capital porteña. Sus «Tres piezas

sinfónicas» muestran sobre todo esa educación y quizá esa predilección. Creo que serían aplaudidas en Madrid, donde deberían tocarse. Por fin, diré que los tres movimientos sinfónicos correspondientes de ernand Quinet me interesaron menos que lo que oí de él en Lieja el año pasado. Mas a pesar de ello Quinet es uno de los músicos mejor preparados de su país, un músico en extremo útil y dispuesto para la música joven y un compositor de quien puede esperarse una labor inteligente, tanto en la dirección de orquesta como en la producción.

Creo haber hablado una por una de todas las obras tocadas en estos festivales. Para el año que viene, Dios dirá.

ADOLFO SALAZAR.

Plebiscito Nacional de Profesores de Orquesta

Llamamos la atención de nuestros lectores sobre la gravedad que encierran algunos extremos de la adjunta instancia y nuevamente llamamos la atención del Gobierno de la República para que tome algún acuerdo que mejore la desdichada situación de los profesores de orquesta españoles.

* * *

Informe dirigido por la Comisión del PLEBISCITO NACIONAL DE PROFESORES DE ORQUESTA para su conocimiento a los miembros que representan la defensa de nuestros intereses ante la Comisión Mixta de Espectáculos como vocales de dicha Comisión.

EXPOSICIÓN:

Convocados los Profesores de Orquesta a la celebración de una Asamblea efectuada en el Palacio de Comunicaciones con objeto de solucionar la crisis de trabajo que padecemos, siendo desviado dicho propósito al servir de *pretexto* para la creación de la Junta Nacional de Música, cuyo organismo oficial ha declarado officiosamente, por boca de la presidencia, que *no había venido a remediar el paro profesional de nuestros músicos, y viendo palpablemente fallidas lo que*

llegamos a creer una esperanza que solucionase nuestra situación insostenible (no queriendo en ningún modo censurar con ello la labor de dicha Junta), elevamos con fecha 26 de septiembre al Jefe del Gobierno Provisional de la República Española la siguiente instancia:

Excmo. Sr. Presidente del Gobierno Provisional de la República Española:

La Comisión del «Plebiscito Nacional de Profesores de Orquesta» a V. E. con el mayor respeto

EXPONE: 1.º—Que en todos los cinematógrafos exista un número de Profesores de Orquesta en consonancia con la importancia y capacidad del local.

a) Estos grupos orquestales ejercerán sus funciones en aquellas películas *mudas* sincronizadas con discos o adaptaciones musicales gramofónicas, es decir, todas aquellas que no sean *imprescindiblemente sonoras*, sinfonías, intermedios, etc.

b) *Prohibición absoluta* de aparatos musicales mecánicos en locales públicos, teatros, cafés, casinos, bares, etc.

2.º Establecer igual trato para los músicos extranjeros, con relación al

trabajo, que el de sus respectivas naciones para con los españoles.

Exigir a los que tuviesen vecindad en España una residencia de seis meses como *mínimum* para el ejercicio de su profesión, *no pudiendo hacerlo en ningún caso mientras en la localidad hubiese en situación de paro profesionales españoles.*

Somos parte y portavoz de millares de Profesores de Orquesta que no poseen otro patrimonio que el ejercicio de su profesión, y en la actualidad padecen el mayor desamparo por parte de los «Poderes públicos».

Representan una minoría los Profesores de Orquesta que perciben sueldos oficiales. Acompañan a la presente varios millares de firmas y adhesiones en masa, genuina representación de otras tantas familias que sufren una situación insostenible e inaplazable por ser *urgentísima* su solución. Agotados todos los recursos legales recurrimos a la reconocida bondad de V. E. y

SUPPLICAMOS: En el caso de que el Gobierno no encuentre ningún medio de protección para nosotros y nuestros hijos, se nos autorice a actuar por grupos en la vía pública y, llegado a ese extremo, se clausuren los centros de cultura musical, con objeto de que los que dedican sus actividades a esta bella arte no sean futuros mendigos.

A esto se concreta exclusivamente la labor de la Comisión del «*Plebiscito Nacional de Profesores de Orquesta*» no respondiendo dicha Comisión de ningún acto de violencia que pudiera originar nuestra *angustiosa situación.*

Gracia que no duda alcanzar de la bondad de V. E., cuya vida se conserva muchos años.

LA COMISIÓN.

Madrid, 26 de septiembre de 1931.

* * *

Dicha instancia, y por disposición del Jefe del Gobierno, fué trasladada con la relación de firmas que acompaña al Excmo. Sr. Ministro de Trabajo, con fecha 28 de septiembre, y éste a su vez con el correspondiente informe, encareciendo su rápida solución a la Comisión Mixta de Espectáculos, el día 2 de los corrientes, dándonos francas esperanzas en la entrevista que esta Comisión del *Plebiscito nacional de profesores de orquesta* sostuvo el 19 del corriente con

los Sres. Mañoz Molina y Gómez Gil, Vicepresidente y Secretario, respectivamente, de dicha Comisión Mixta de Espectáculos, siendo admirablemente atendidos.

Dichos señores han estudiado a fondo, y con verdadero interés, pues hemos tenido ocasión de comprobarlo, las soluciones encaminadas a resolver nuestro *paro forzoso*, exponiendo a esta Comisión del *Plebiscito* que en el orden del día de la Junta extraordinaria, que se celebrará el 30 del corriente, darán solución a nuestras justísimas peticiones.

NOTA.—Acompaña a la presente la hojita dirigida a la opinión pública profusamente repartida, publicada por el «*Plebiscito nacional de profesores de orquesta*» y reimpresa al mismo objeto en distintos puntos de la Península por las Federaciones Musicales, Asociaciones, Sindicatos, etc., como asimismo un artículo

DILETANTISMO

En el *Von* berlinés, al cual estoy suscrito 43 años, se está dirimiendo una contienda, iniciada por el gran violinista Huberman, sobre la educación y no fosilización del diletantismo u aficionadismo musical, tan importante en nuestra época juvenil, en que brillaron buenos intérpretes.

Lo curioso es que el mismo diario no tenga idea de que hace mucho tiempo (no apunté la fecha) publicó un artículo del Dr. J. von Bülow sobre la materia en sí, el cual empezaba como sigue:

«El diletantismo es un ejercicio artístico para goce propio, lo que no quiere decir que forzosamente lo sea para otros.»

¡Cuánta aficionadería hemos aguantado por decenios! Afortunadamente, en Madrid era rarísimo el pollete que supiera tocar el piano o cantar. En Francia, al que ignora ambas artes, tiene que recitar en sociedad algo. En la de Madrid, para no hacernos cargar a mi prima y a mí con toda la musiqueríaailable, adquirieron en una casa

publicado en *El Liberal* del 16 de septiembre, el cual refleja admirablemente nuestra situación.

LA COMISIÓN.

Madrid, 21 de octubre de 1931.

* * *

La Comisión del Plebiscito Nacional de Profesores de Orquesta continúa su campaña encaminada a conseguir trabajo para sus representados. La situación de los miles de hombres perjudicados por los aparatos de música es verdaderamente angustiosa.

Hace poco más de un mes dirigieron una razonada instancia al jefe del Gobierno (que es la que publicamos en este número) exponiendo las medidas que pudieran favorecerles. La Comisión Mixta de Espectáculos, que actualmente estudia el asunto, les ha dado esperanzas que deseamos ver confirmadas.

un piano-organillo, y cada quisque inmusical tenía que darle al manubrio por turno riguroso.

De ese instrumento al gramófono, ¡vaya un progreso! En Bruselas, en casa de un sobrino, oí hace días el *Tristán* cantado en Bayreuth en 1928, si bien no completo. ¡Qué hermosura! Ahí tiene Huberman una buena argumentación. Esa inmortal obra sólo puede comprenderse y apreciarse en Bayreuth.

En mi familia tienen miedo de exhibir facultades musicales. A un sobrino vecino aspirante a *liederista*, bauticéle *sereno*, y se guarda bien de fastidiarnos con sus berridos.

Otra plaga análoga hemos sufrido pictóricamente. Toda pintora aficionada, ¡zás!, le encajaba a uno un mamarracho en Navidad o cumpleaños. Y como no quiero estropear mi magnífica habitación con mamelucadas, tuve que protestar enérgicamente en la familia contra genios en germen.

Salta un «compositor». A las primeras de cambio, su efigie en al-

guna revistilla provinciana. ¡Genio en capullo! Y ya sabemos en qué para.

A una señorita madrileña le aguanté qué se yo cuántas introducciones de *Marta* (que daban en el teatro de la Monnaie hace poco y desconocía una cantante de la familia) y cuantísimas *Marchas Turcas*.

Pero, eso sí, algunos recordarán a una gran cantante en Platerías, en cuya casa se reunía gente selecta musical. El ama fué ponderada por revistas francesas. Cantaba muy bien, y su perro seguía las notas horrorosamente, con una fruición como la experimentada por el chuchito de mis nietas al verme de vuelta. Hablé de ella en el estudio *Hace falta un Clarín II* en la parte musical. («España y América».)

Si tendemos una mirada por provincias, todos convendrán en que es una áncora de salvación el diletantismo. Puedo recordar, como el director de *Revista Musical*, los tiempos antañosos de Bilbao, que recuerda Arriaga, el padre, en varios libros amenos.

Estando en Naubeim, fuimos a Triedberg. ¡Qué Zamarramala! Y un coro de aquel rinconete cantó en Naubeim el *Requiem alemán* de Brahms. Sino por la música, es cosa de pegarse un tiro en aquella mínima edición de Brujas, la «Ciudad Muerta», ópera de Korugodd, que oí con Tanber y la Lehmann.

Diletante encierra una idea como un acordeón, parecido a *in'electual*.

En el alemán *manche* tenemos un ejemplo característico de esas ideas de tira y afloja.

De una obrita mía: «*Mancher Mann stirbt ahue je gelebt zu haben.*» (*Requetemuchísimos* hombres mueren sin haber vivido.) «*Manche Fran stirbt ohac je geliebt zu haben.*» (*Requetepoquísimas* mujeres mueren sin haber amado.) «*Mancher Kritiller stirbt ohac je gelobt zu haben.*» (*Pocos* críticos mueren sin haber alabado). Y los alumnos me apuntaban a mí, que pondero rara vez.

Cuando publiqué, en mis Bodas de Plata, mi vida y milagros, que

járonse de que había dicho poco. Renové la suerte en los diversos períodos. En *Juventud* saqué a relucir opiniones sobre su luxación. Y terminé diciendo: «Cuando sepa cuándo empieza y acaba, escribiré acerca de la mía.»

Lo mismo en mi artículo sobre *Intelectuales*, que no sabía qué significaba a punto fijo. ¿Lo saben ustedes? ¡Todos lo son hoy día!

En un principio, cuando vine a Alemania, era *kolossal* lo que entre nosotros. Pero se abusó de la palabra, hasta el punto de significar un alemán en el extranjero, y hoy día nada significa. Es una muletilla tonta. Hablé de esa manía con el filósofo Wundt, en Leipzig, y convinimos en que le sucedió otra, *viesig*, gigantesco. Y le heredó *fabelfhaft* (fabuloso). Y seguiremos la broma. En España han tomado del francés *formidable*, de que se abusa.

George Sand, la amiga de Chopin, ¿era una diletante? Buena no, pues metía la pata.

En cátedra tuve siempre sumo cuidado de que usasen los alumnos la voz exacta de la idea.

Baroja no sabe aún (ni muchos escritores) la diferencia entre *alumburar* e *iluminar*. Muchos ignoran que *recital* era en su comienzo aplicado sólo al piano. Muchísimos no distinguían entre *enseñar* y *mostrar*, *esconder* y *ocultar*. (Recué-



COMENTARIOS A UN DECRETO

Las funciones de la Junta Nacional de la Música y Teatros líricos

En la *Gaceta de Madrid* del día 16 de septiembre del año en curso, y como ampliación a lo dispuesto en el Decreto de 21 de julio próximo pasado, se publica el Decreto del Ministerio de Instrucción pública de fecha 15 de septiembre, en el que se desarrolla en parte, nada más que en parte, el programa a que ha de acomodarse en su actuación la Junta Nacional de la Música y Teatros líricos.

Hemos leído con atención y con

dese el mal chiste de «Fulano esconde»). Hay aficionados inaguantables y *diletantes* casi artistas, que debieran haber seguido la carrera.

Algunos recordarán los sapos y culebras que eché en la *Revista Musical* hablando de los maestros berlineses de música. Una calamidad. Lo tengo experimentado en hijas y nietas. Unos malos aficionados, o unos profesores pedantísimos, insoportables. ¡Cuánto latoso han producido! Ni siquiera sabían leer música los alumnos. Dos cuñadas mías, pianoteando a cuatro manos, solían repetir «una, dos, tres, cuatro», en el compasillo (la *Academencia* remite a *compás menor* que jamás he oído; el Club de los Inútiles es muy inmusical.)

Recuerdo haber llevado una vez la *Introducción de Dinorah* a cuatro manos, estando mi prima tomando lección de piano con Ovejero. Hicieron improvisar. Y no lo hicimos del todo mal.

—¿De dónde es usted? —me dijo —De Bilbao.

—¡Ajajá! Bastante hemos *hablao*.

Bilbao, como Madrid, eran afamados como musicales erróneamente. Ahora lo son merced a unos valientes como Arteta, Roda y esos señores retratados hace poco en RITMO.

P. DE MÚGICA.

sumo interés ese Decreto que, en verdad, nos parece más lírico y teatral que administrativo. Creemos que sus preceptos pecan de vagos. No hay precisión en las reglas. Y no se aborda tampoco, con la necesaria valentía, el fondo de los problemas que se pretende resolver.

En los renglones que siguen vamos a interpretar, desde el punto de vista administrativo, el Decreto a que nos referimos. Este estudio nos parece instructivo. Desde luego

es incompleto. Las cifras que damos son muy bajas. Pero aunque no sirva más que como avance de lo que esa flamante Junta representa, lo creemos de suma utilidad.

En términos generales dispone ese Decreto la creación en Madrid de dos teatros (el Nacional de la Opera y el de la Zarzuela), la creación de orquestas del Estado y regionales, creación de Escuelas de Música, subvenciones a todas las manifestaciones artísticas dignas de ello y a las masas corales, difusión de la música española en el extranjero, nacionalización de la Opera, asuntos editoriales, etc., etc. Para simplificar nuestra tarea, nos limitaremos sencillamente a hacer un cálculo sobre la base de dos teatros en Madrid (Opera y Zarzuela), dos orquestas en Madrid (que pueden servir para conciertos y para los teatros aludidos), y seis orquestas regionales. Dejamos a un lado todos los demás puntos que el Decreto contiene.

Partimos del supuesto que *todo el personal* de los teatros y de las orquestas mencionadas ha de ser de *funcionarios del Estado* (número 6 del apartado A y número 1 del apartado C), desde el momento en que tienen *sueldo fijo del Estado*. Damos también por supuesto que esos novísimos funcionarios habrán de someterse a las categorías administrativas determinadas por la ley de 1918 y demás disposiciones complementarias. En los cálculos que siguen tomaremos por base los sueldos que se fijan a los funcionarios de las carreras administrativas del Estado. Son sueldos reducidos. Generalmente los artistas y profesores de orquesta ganan más. Señalamos, no obstante, esos sueldos por la analogía inevitable entre esos nuevos funcionarios y los ya existentes. Además, la relativa seguridad de que disfrutaban los funcionarios públicos influye desde luego en la cuantía de los sueldos, que son inferiores a los que se devengan en las profesiones libres. Sentadas estas premisas, reiterando una vez más que las cifras que demos han

de pecar *por defecto*, vamos a hacer el cálculo.

Suponiendo que existan en Madrid los dos teatros citados y que cada uno de ellos esté dotado con su correspondiente orquesta, el presupuesto aproximado podría ser el siguiente:

	Pesetas
Dos directores de orquesta a 15.000 pesetas anuales.....	30.000
Dos segundos directores de orquesta a 12.000 pesetas anuales.....	24.000
Un cuarteto (triple, tenor, barítono y bajo) a 10.000 pesetas anuales (cada artista)...	40.000
Dos cuartetos a 9.000 pesetas anuales....	72.000
Un cuarteto a 8.000 pesetas anuales.....	32.000
Diez y ocho segundas partes (partiquinos, comprimarios, etc.) a 6.000.....	108.000
Cuatro maestros de coros y concertadores a 8.000 pesetas anuales.....	32.000
Cuarenta coristas a 4.000 pesetas anuales	160.000
Ochenta id. 3.000 id. id.	240.000
Cuarenta id. 2.000 id. id.	80.000
Dos maestros de baile a 7.000 id. id.	14.000
Dos primeras bailarinas a 6.000 pesetas anuales.....	12.000
Cuatro segundas bailarinas a 5.000 pesetas anuales.....	20.000
Cuarenta bailarinas a 2.000 pesetas anuales.....	80.000
Ciento sesenta profesores de orquesta a 3.000 pesetas anuales.....	480.000
Total.....	1.424.000

La suma de los sueldos de todos estos funcionarios del Estado alcanza la cantidad anual de *un millón cuatrocientas veinticuatro mil pesetas*. A esto hay que añadir lo que cuestan las orquestas regionales. Limitando su número a seis (que podrían situarse siguiendo la antigua división regional de las suprimidas capitanías generales, en Sevilla, Valencia, Barcelona, Zaragoza, Burgos y Coruña, con la sola excepción de Valladolid por su proximidad a la capital de la República) y asignando a cada orquesta una plantilla de sesenta profesores con un sueldo anual de 2.500 pesetas, (no es mucho; equivale en la organización civil de los ministerios al sueldo de un mecanógrafo) y dos directores, uno de ellos con sueldo de 5.000 pesetas anuales y el otro con el sueldo de 6.000, ascendería el presupuesto de cada orquesta a 161.000 pesetas anuales. Luego el presupuesto de las seis, sumaría la cantidad de 966.000 pesetas cada año.

Sumando las dos cifras, tendremos que le costaría al Estado el sostenimiento del personal de los

dos teatros de Madrid, las dos orquestas madrileñas y las seis orquestas regionales, la cantidad de 2.390.000 pesetas (*dos millones trescientas noventa mil pesetas*). A esta cantidad habría que agregar las sumas necesarias para cubrir los demás servicios y atenciones que determina el programa contenido en el Decreto de 15 de septiembre. Pero no es esto solo.

Ese personal y ese dinero no pueden distribuirse ni administrarse por arte de magia. Ese programa necesita una organización burocrática que le dé vida. Y esa organización tiene que ser mucho más compleja que la formada por los pocos señores que componen la Junta. Esa organización requiere un Registro general adonde vaya a parar toda la balumba de peticiones, partituras de inéditos, clamores de subvención y demás escritos análogos que seguramente habrán de producirse. Requiere también una Sección de personal, que entienda en los asuntos de esta clase; otra Sección de contabilidad encargada de mantener la relación entre la Junta y el Tesoro público y los organismos subvencionados; una Sección de propaganda; otra Sección de folk-lore, escuelas y arte popular; otra Sección que entienda en los concursos nacionales de música y los de actores, bailarines, coristas, etc., a que alude el apartado E del Decreto. A poco que se desarrolle la fronda burocrática, cabría afirmar que las Oficinas de la Junta Nacional de Música y Teatros líricos ocuparían, y acaso no fuera aun suficiente, todo el edificio del ministerio de que dependen.

A nosotros no nos cogen de sorpresa estos fantásticos decretos. Sabemos muy bien que en la *colección legislativa* y en el *Diccionario de legislación* de Alcubilla, hay bastantes ejemplos de fantasías administrativas que jamás han tenido realización. Y sentiríamos que los decretos hasta ahora publicados sobre la Junta Nacional de Música figuraran también en esos panteones y carecieran de eficacia práctica.

Tememos, no obstante, que así

sucedan. A nuestro juicio esos decretos son demasiado ambiciosos. Se va más allá de las posibilidades actuales. No se han medido bien las consecuencias, ni el dinero que pueden costar esas lucubraciones. La misma redacción del último Decreto nos obliga a ser pesimistas. Se señala a la Junta un plazo de seis años para el desarrollo de su programa. Pues bien; para hacer las cosas como es debido, sería preciso que en ese decreto figurara un artículo en que se cifrara el importe del desembolso que se impone a la Hacienda, se dividiera en seis partes, se ordenara que en el primer presupuesto general del Estado, y en

los cinco presupuestos sucesivos, se consignarán las anualidades correspondientes para el logro de todas las finalidades. Ese mandato no lo hemos visto. Por eso tememos que tan vastos proyectos sean letra muerta.

Muchas cosas más podríamos decir. Las diremos, si la dirección de RITMO nos lo permite. En artículos sucesivos seguiremos examinando ese decreto, que, no obstante la buena intención que queremos reconocerle, acusa unas tendencias verdaderamente extrañas y desalentadoras.

MIGUEL DE DEL O.

Compositores checoslovacos

BOHUSLAY MARTINU

Nació en una población situada en la frontera de Moravia, Bohemia. El impresionismo francés ejerció gran influencia sobre él en sus primeros años, como lo atestiguan su primer cuarteto, el ballet «Istar» y la meditación sinfónica «La hora azul».

Más tarde adopta un estilo patético, como lo revela su «Rapsodia Checa» para coro y orquesta, inspirada por la situación nacional del año 1918.

Instalado después en Francia, influyen sobre su producción el estilo de Strawinsky y el del grupo de los seis. Fruto de esta nueva dirección estética son, además de sus obras musicales, numerosos artículos sobre la música.

Más tarde ha revelado la producción de Martinu una tendencia hacia el clasicismo, de que es muestra su «Concertino para piano», y hacia los ritmos de jazz, tan vivos en su composición sinfónica «Half-time». Su segundo cuarteto de cuerda alía el ritmo acelerado de Strawinsky al impulso sonoro de la música de cámara de Dvorak.

Martinu ha cultivado también la música teatral con su ópera cómica «El soldado y la bailarina».

ERWIN SCHULHOFF

Del extenso artículo que a este compositor ha dedicado el doctor Erich Steinkard, de Praga, tomaremos algunos datos interesantes.

Es Schulhoff un músico de actualidad en su país. Posee un temperamento fogoso. Pertenece a la familia de aquel virtuoso del piano llamado Julio Schulhoff y que tiempos atrás alcanzara tanta boga como compositor. Comienza siendo un niño prodigio. En 1913 obtiene, el premio Mendelssohn como pianista, y más tarde obtiene análogo galardón en el terreno de la composición musical.

Terminada la guerra europea comenzó Erwin Schulhoff su propaganda en pro de la música moderna de las diversas naciones. Y prodigó las composiciones más radicales de su propio numen. Sirvióle la danza contemporánea como punto de partida para sus inspiraciones musicales. También la danza le inspiró varias obras para piano. Su «Partita» mezcla el humor, el refinamiento y una frivolidad llena de dificultades. Sus «Estudios Jazz» muestran una técnica perfecta.

También ha escrito Schulhoff tres sonatas y un concierto para piano con acompañamiento orques-

ta; diversas producciones de música de cámara, cuartetos, sexteto para instrumentos de cuerda, una sonata para flauta y otra para violín; Divertimento para oboe, clarinete y fagot; un concertino de construcción lineal para flauta, violonchelo y contrabajo; un Dúo para violín y cello, con un motivo a la húngara; un doble concierto para flauta, clarinete y orquesta de cámara; «32 Variaciones» para orquesta, sinfonías, danzas, una ópera titulada «El destino de Don Juan» y otras muchas más obras.

Schulhoff toca el piano por cuartetos de tono de Habba, y es uno de los mejores escritores y críticos musicales, distinguiéndose bajo esta faceta por su temperamento irónico a ratos, a ratos belicoso.

J A. R.

DE CATALUÑA

Unas frases cordiales de C. I. C.

Juan Gibert Camins —uno de los jóvenes maestros catalanes que forman el grupo de los ocho— nos escribe unas líneas de agradecimiento con motivo de haber dedicado RITMO una información a los «Compositores Independientes de Cataluña». Helas aquí: «Nuestro grupo, C. I. C., ha quedado profundamente agradecido a RITMO por su gentileza para con nosotros, así como al querido amigo Sr. Subirá por su espléndido artículo.

Por todo reciban un millón de gracias y la seguridad de toda nuestra simpatía para la revista y para todo lo que pueda contribuir a la perfecta armonía entre Castilla y Cataluña y especialmente entre sus artistas.»

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

Bibliografía del misterio de Elche.

Deseando RITMO ofrecer a sus lectores una bibliografía del Misterio de Elche, ha pensado que nadie podría suministrarla con tanto afecto como José Subirá. Y a él se ha dirigido con tal motivo, obteniendo la siguiente respuesta, que seguramente satisfará a nuestros lectores en igual medida que satisface a esta redacción.

«Mi querido amigo: Ahí van los datos pedidos, para cumplir el deber que todos tenemos de divulgar nuestra buena música del pasado, sea erudita o popular, sea mística o profana.

La bibliografía del Misterio de Elche en la medida que me es conocida, abarca —descontados algunos impresos sin ninguna importancia— las siguientes obras y artículos:

«Epítome histórico de Elche y traducción de la Fiesta», por Francisco Fuentes Agulló.

«Discurso de recepción del Marqués de Molins en la Academia de la Historia en 1869.»

Estudio dedicado a la materia por el catedrático C. Vidal Valenciano, publicado por primera vez en «Diario de Barcelona» (1870) y reimpresso en las obras completas de Milá y Fontanals (tomo 6.º).

«Historia histórico descriptiva..», por Javier Fuentes y Ponte (1887).

Artículo publicado por Roque Chabás en la revista «El Archivo» (Denia, 1890.)

Artículo publicado por Adolfo Herrera en el «Boletín de la Sociedad Española de excursionistas» (1896) y posteriormente en folleto aparte, editado por la Biblioteca Marítima Nacional de Santa Pola (Alicante).

Artículo de Pierre Paris en «L'Illustration» (Número de 18 de septiembre de 1837, según Pedrell: pero se trata de un error tipográfico porque ese artículo se escribió a fines del siglo pasado).

«Autos sacramentales del siglo XIV» por Juan Pié, en «Revista de la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa» (1896).

Artículos publicados por Teodoro Llorente, bajo el seudónimo «Valentino», en el diario «Las Provincias», de Valencia, describiendo la Fiesta de Elche, a la que asistió con Pedrell en 1900, y con el cual compartió algunos puntos de vista, como el de la impropiedad de tocar la Marcha Real para epilogar la Apoteosis.

«La Festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol», Conferencia compuesta para las Fiestas musicales y populares de la *Schola* en Montpellier, e impresa en París (1906).

Artículo de Mitjana reproducido ahora en RITMO y descripción detallada del mismo en la «Encyclopédie de la Musique», de París.

Otros numerosos artículos, entre los cuales mencionaremos los publicados en «La Voz» de Madrid y firmados en Elche por B. Morales San Martín, donde se hacen comentarios de índole musical.

Pedrell publicó la música de casi la totalidad de la Fiesta de Elche

(poniéndola en partitura y notación moderna) al editarse la conferencia referida; y de aquí reprodujo Mitjana algunos fragmentos en su contribución a la «Encyclopédie de la Musique». La misma música aparece copiada en notación antigua y con las partes sueltas (como ilustración musical, en verdad poco fiel a veces) del folleto firmado por Adolfo Herrera. También se pueden ver algunos números sueltos en otros lugares, y singularmente en la obra de Fuentes y Ponte, que tiene 266 páginas.

Algunas de estas obras y artículos sólo me son conocidas de referencia; otras las he visto en varias Bibliotecas, especialmente en la Biblioteca de Cataluña, cuyo Departamento musical dirige D. Higinio Inglés, y algunas se hallan en mi biblioteca privada.

No creo que valga la pena de transcribir aquí algún número musical, puesto que se encuentran al alcance de los curiosos en las obras citadas. Pero sí añadiré que la Biblioteca de Cataluña posee una copia manuscrita hecha a fines del siglo pasado o albores del actual, utilizada por Pedrell para su estudio. Sin duda fué legada por él a esa entidad, así como todos sus libros y ma-

LA TONADILLA ESCENICA

por JOSE SUBIRA

Esta publicación de la Academia Española consta de los tres siguientes volúmenes:

Tomo primero. *Concepto, fuentes y juicios. Origen e historia.* 468 páginas en 4.º 1928. Precio, 15 pesetas.

Tomo segundo. *Morfología literaria. Morfología musical.* 536 páginas en 4.º 1929. Precio, 15 pesetas.

Tomo tercero. *Transcripciones musicales y libretos. Noticias biográficas y apéndice.* 532 páginas en 4.º (324 páginas de música y 208 de texto literario). 1930. Precio, 20 pesetas.

«La lectura de esta obra no puede menos de suscitar un sentimiento de profunda admiración». (L. de la Laurencie, Director del *Encyclopédie de la Musique*, en «Revue de Musicologie», París.)

«Esta obra honra sobremedera a la joven y ya brillante escuela musical española». (Henry Prunieres, en «La Revue Musicale», París.)

«Merced a las formidables investigaciones de Subirá, acaba de renacer, para hacer las delicias del público filarmónico, toda una gloriosa época del pasado musical de España, que ayer seguía siendo totalmente desconocida». (Mauricie Cauchie, en «L'Opéra Comique», París.)

«Esta obra tan sobresaliente y original, demuestra que también en España se trabaja profundamente». (Edgar Istel, en «Zeitschrift für Musikwissenschaft», Leipzig.)

«Quien quiera escribir una historia de la ópera, no podrá prescindir de la tonadilla española y deberá estudiar profundamente la meritisima obra fundamental de Subirá». (H. R. Stein, en «Die Musik», Berlín.)

«Se lamentaba Pedrell de que la historia de la tonadilla no se hubiese hecho todavía. Esta deuda con el arte escénico español la está pagando Subirá en moneda de oro». (A. Quevedo, en «Musicalia», Habana.)

nuscritos musicales y algunas cartas relacionadas con sus investigaciones acerca de la Fiesta de Elche, que han pasado ante mi vista en aquella Biblioteca catalana.

Podría extenderme sobre la materia, pero lo dicho basta sin duda para satisfacer los deseos de RITMO y las curiosidades de no pocos de

sus lectores, puesto que se les ofrece documentación abundantísima para que intensifiquen su conocimiento sobre la materia aquellos a quienes interese saber más a fondo lo relacionado con la fiesta de Elche.»

* * *

INFORMACION MUSICAL

ESPAÑA

BARCELONA

Associació Obrera de Concerts.

Esta entidad inauguró hogaño la temporada musical en Barcelona con sus tradicionales conciertos a cargo de la admirable *orquesta Pau Casals*.

«Fidelio» la obertura de *Beethoven*; la «Sinfonía» en dó, de *Mozart*; el «concierto» en mi de *Liszt* para piano y orquesta y las «Canciones populares rusas» de *Liadow* constituyeron el primer programa.

Las huestes del Maestro *Casals* fueron recompensadas con los aplausos que merecen.

Isabelle Marti-Colin colaboró en la obra de *Liszt*, demostrándose artista bien dotada técnica, musical y temperamentalmente.

* * *

El segundo concierto celebróse bajo el siguiente programa: «*Freischutz*» (obertura) de *Weber*; «*Sardana*» de *Garreta*; «*Cantata n.º 54*» de *Bach* (para contralto, cuerdas y clavicambalo) y la «*Sinfonía italiana*» de *Mendelssohn*.

La cantatriz *Concepción Callao* contribuyó a la excelente interpretación de la cantata.

El maestro *Casals*, metódico y brillante.

Fomento de Arte lírico

Pepita Paulet, con una elogiada constancia, ofrece mensualmente el obsequio de su arte a los socios de esta agrupación.

Acompañada al piano por *Clemente*

Lozano cantó obras de *J. Nin*, *F. Pedrell*, *J. Obradors*, *Weckerlin*, *Schubert*, *Schumann* y un ramillete de las imprescindibles producciones de *Millet*, *Pujol*, *Toldrá*, *Lamote*, *Lozano*, *A. Mestres* y *Morera*.

La dicción clara del artista y el amable timbre de su voz, aunados a una buena exposición musical, hizo valer cuanto de notable encierran todas y cada una de las composiciones citadas.

En el centro del programa interpretaron la «*Sonata*» de *César Frank*, el excelente pianista *Vallribera* y el voluntarioso violinista *Farrarons*.

Ateneo Barcelonés

Manuel Borguñó, incansable educador de infantes, es un hombre que no cesa en su empeño de fomentar la educación musical en la escuela primaria.

Fiel a su credo y henchido de la experiencia extraída de ciertas tentativas llevadas a efecto en *Graus* y en *Igualada*, expuso en una minuciosa conferencia pronunciada en el «Ateneo» la aspiración de toda su vida.

Prolijamente fué señalando los beneficios de su programa, ciertamente bien orientado.

La emisión de la voz, aun para el solfeo, es una de las cosas que mejor propondrían a formar el gusto musical de nuestros niños.

No quiere significar su propuesta un incremento educativo que derive en redundancia de profesionales músicos. Antes bien, su objeto es educar, elevando el buen sentido musical, a

Hasta aquí la carta de *Subirá*, despejada de su encabezamiento y despedida. RITMO la transcribe con sumo gusto y no menor gratitud, gusto y gratitud que esperamos sean compartidos por nuestros lectores al verla reproducida en nuestras columnas.

las nuevas generaciones con el fin de elaborar perfectos aficionados a la causa.

El Maestro *Borguñó* (indiscutible temperamento didáctico) posee, como pocos, el hábito y la fuerza persuasiva para el buen logro de una tan interesante disciplina.

Lo malo es que al par de esto sus influencias criteriales no prometen tanto optimismo. Por ejemplo, si ante nosotros recuerda o cita que *la música nunca fué tan maltratada como hoy*, cabe preguntarle si nunca él en su vida particular pudo gozar de esas magníficas obras y de esas estupendas interpretaciones que le debemos precisamente al desarrollo de la industria mecánica.

Lo crisis profesional nos hace incurrir a todos en lamentables equivocaciones. Si el nivel medio de la afición a la música no hubiere subido, ¿cómo se explicaría que las empresas editoras de «discos» cargasen sobre sus espaldas el peso de un presupuesto fabuloso como representan en total las impresiones de *Casals*, *Keisler*, *cuartetos*, *orquestas sinfónicas*, *liederistas* y obras de aspecto puramente erudito como «*la Sacre*» de *Strawinsky*, por ejemplo?

No. Gracias al progreso, la música no es hoy maltratada. Es, por el contrario, más asequible y más elevada o ensalzada.

En mi casa oigo con frecuencia el «*Trio en si*» de *Schubert*. En la calle... en reducido y misérrimos ambientes de «bar» se radian o se «ruedan» incessantemente algunas composiciones que nunca (antes de ahora) llegaron a esas latitudes.

DINO.

EXTRANJERO Milán

Uno de los primeros acontecimientos musicales de la temporada 1931-32 lo ha constituido la presentación en el teatro Dal Verme del Coro de Maestros de Praga. La actuación de esta notable agrupación coral proporcionó al público de Milán la ocasión de conocer y apreciar una entidad artística preparada con extraordinaria pericia técnica y con noble finalidad en sus propósitos admirablemente equilibrada en las voces y dirigida con excepcional sentido de los efectos.

Fundada hace, poco más o menos, veinte años a imitación de la sociedad coral de los maestros de Moravia, el Coro de Maestros de Praga — que se llamó en los primeros años de su existencia Asociación de Cantores de Bohemia del Sur — ha logrado en estos últimos tiempos, bajo la dirección de su actual maestro Antonio Bednar, un grado de desenvolvimiento admirable y un renombre europeo conseguido en larga serie de conciertos celebrados en las principales ciudades de Europa, en las cuales ha logrado dar a conocer y admirar las flores de la música moderna coral de Checoslovaquia. Pero en el vasto repertorio que el maestro Bednar ha formado para el Coto, figuran también numerosos compositores extranjeros y en el concierto del Dal Verme se han ejecutado al lado de fragmentos líricos y canciones de Smetana, Foerster, Suk, Krizkovski, composiciones corales de maestros italianos como Nino Cattozzo, Chiappani y Favara. Y tanto al interpretar los primeros como en la ejecución de los segundos, el Coro de los Maestros de Praga ha dado pruebas de excelente disciplina vocal.

Comenzó el concierto con una *Plegaria* de Smetana, impregnada de austero misticismo. Continuó con *El labrador* y con un *Himno* de Foerster de conmovedora sencillez. En la segunda parte del programa, después de una melancólica canción de Krizkovski (*La ahogada*), el Coro ejecutó otra composición de Foerster y una *Canción al mar* de Smetana de espíritu francamente popular. Estas obras fueron aplaudidas con extraordinaria complacencia. Después cantó el Coro una delicada composición de Cattozzo titulada *Messaggera dei Fiori* y un *Saludo a Nápoles* de Chiappani, de característico ritmo de barcarola, que interpretaron los maestros con felicis-

ma gradación de efectos. En la última parte del programa suscitó una verdadera ovación la interpretación por el Coro de la *Canción de los bateleros del Volga*, que escucha siempre el público con singular placer, y una *Canción popular siciliana* de Favara, arreglada por el director del Coro para cuatro voces y que fué repetida entre aplausos atronadores.

El Coro de los Maestros de Praga, en su presentación al público de Milán, obtuvo un verdadero triunfo y se vió obligado para corresponder a las muestras de afecto recibidas a cantar otras obras de su repertorio y que no estaban incluidas en el programa.

* * *

Entre otras novedades de la temporada, se anuncia la presentación en los últimos días del próximo noviembre, en el teatro Filodramatici, de la compañía francesa *Arlequín*, que pondrá en escena *Le sicilien ou l'amour peintre* de Molière, con música de Lully; la ópera cómica de Favart, con música de Mozart, titulada *Bastien et Bastienne*, y dará también a conocer, como fin de fiesta, una serie de *Chansons animées*, es decir, canciones escenificadas.

Cerraré estas notas con unas noti-

MUNDO MUSICAL

* Leemos en un periódico italiano una curiosa noticia relacionada con el maestro Mascagni. Una familia milanesa ha enviado al ilustre autor de *Cavalleria* un baúl dentro del cual se encontraban sus primeras composiciones, cartas familiares y de amigos, los diplomas logrados en el Instituto Solfredini cuando el joven Mascagni iniciaba sus estudios musicales, la primera medalla ganada por el estudiante en la Academia musical y la partitura original de su primera obra *In filanda*, que lo reveló al público de Liorna.

La historia del baúl es la siguiente: en los tiempos en que Mascagni vivía pobremente en Milán asistiendo a los cursos del Conservatorio, hacia el año 1882, hubo de dejar, en cierta ocasión, el baúl como prenda en la casa en donde se hospedaba. Pasaron los años y en medio de las dificultades en que se desenvolvía el maestro no volvió a acordarse ni del baúl ni del débito al que servía de garantía. Y ahora los herederos milaneses del antiguo acreedor, al encontrar el baúl con tantas reliquias y recuerdos, se lo han enviado a su antiguo dueño, que lo recibió con la emoción y el reconocimiento que puede suponerse.

* Giulio Gatti-Casazza, director general de la Compañía de Opera Me-

troplitana de New-York, embarcó recientemente para la gran ciudad norteamericana, después de haber dejado preparado en Italia el programa de la vigésima cuarta temporada de ópera que bajo su dirección ha de desarrollarse desde el día 2 del próximo mes de noviembre hasta los primeros días de mayo de 1932.

La temporada comprende dos partes. La primera, de veinticuatro semanas, se desarrollará en el *Metropolitan Opera House* de New York, con representaciones en los teatros de Filadelfia, Brooklyn, Whit Plains y Hartford, localidades próximas. La segunda parte comprenderá una *tournee* de tres o cuatro semanas de duración aproximada. Las óperas nuevas que han de ponerse en escena son: *La notte de Zoraima*, libro de Chisalberti y música de Montemezzi; *Schwanda*, libro de Milos Kares y música de Jaromir Weimberger; *Simón Bocanegra*, de Verdi, no representada hasta ahora en América; *Doña Juanita*, de Suppé, con recitados de Artur Bodanzky. Se repondrán también óperas que no figuraban desde hace muchos años en el repertorio del Metropolitano, y entre ellas *Sonámbula* de Bellini, *Lakmé* de Delibes y *El oráculo* de Leoni. También se repondrá el famoso ballet

GIOVANNI FOSSA.

Petrouckka de Strawinsky. Actuarán como directores de orquesta Tulio Serafin, Vincenzo Bellezza, Giuseppe Sturani, Artur Bodanzky y Louis Hasselmans. Entre los directores de escena figura el notable *regisseur* ruso Alejandro Sanine y entre los cantantes notabilidades mundiales como nuestra compatriota Lucrecia Bori, María Jeritza, Elisabeth Rethberg y los tenores Beniamino Gigli, Lauri Volpi, Lauritz Melchior y Georges Thill.

* En la noche del 31 del corriente mes de octubre se inaugurará, con el estreno en Grecia de la ópera de Giordano *Andrea Chenier*, la temporada oficial en el teatro Olimpia de Atenas. Dirigirá la ópera el maestro Padovani.

La misma ópera de Giordano se representará este invierno en los teatros de Bamberg y en el del Estado en Zurich.

* El décimo festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea se celebrará en el mes de junio del próximo año en la ciudad de Viena. Componen el jurado para la elección de programa la compositora Nadia Boulanger y los maestros Ansermet, Haba, Tiessen y Weber.

* Ha fallecido recientemente en Edlach (Austria) el eminente maestro Franz Schalk, a la edad de sesenta y ocho años. Discípulo de Gustavo Machler, se reveló muy pronto como notable director de orquesta, lo cual le valió el nombramiento de director de la Opera de Viena. Especializado en la música de Mozart Franz Schalk fundó, en unión de Max-Reinhardt, los famosos festivales de Salzburgo, cuyo renombre es actualmente universal. El ilustre maestro que acaba de desaparecer fué no solamente un gran artista, sino también un hombre de corazón, cuya autoridad moral ejerció en diversas ocasiones profunda y feliz influencia en sus contemporáneos. Sus funerales se celebraron en Edlach, en donde se le enterró provisionalmente. Los coros de la Opera en Viena ejecutaron durante la ceremonia *La Pasión según San Mateo* de Bach y un *Miserere* de Palestrina. Más tarde se trasladará su cuerpo al cementerio central de Viena, en donde ha de erigirse un mausoleo a su memoria.

* Las clases de música creadas por la Sección de Música del Círculo de Bellas Artes, anunciadas a concurso libre de mérito, han sido concedidas con gran acierto a los reputados maestros Julio Parody, Jesús Aroca, Carrascón y Fortea, profesores de piano, solfeo, coros y guitarra, respectivamente.

* En el teatro de la Opera se ha estrenado «La duquesa de Padua», adaptación de la obra de Oscar Wilde, por Leopoldo Grosfils, música del maestro Le Bouche. La partitura es elegante y de estilo académico, admirablemente instrumentada. El arreglo del drama es discreto pero peca de largo. La obra obtuvo un buen éxito.

* En Madrid ha fallecido el maestro D José Tolosa, que dirigió durante algún tiempo la Orquesta de la Opera.

* Se anuncia la representación en el teatro de la Opera Cómica de París

de la obra de Smetana *La novia vendida*, con la que se presentará al público francés una eminente cantante del Teatro Nacional de Praga, Mademoiselle Zika.

También ha sido contratado por la dirección del mismo teatro el eminente bajo ruso Fedor Chaliapin, para cantar cinco representaciones del *Don Quijote* de Massenet y otras cinco representaciones del *Barbero de Sevilla*.

Finalmente, en los últimos días de noviembre se representará en la Opera Cómica *Tristán e Isolda*, bajo la dirección del maestro alemán Franz von Hoeslin y desempeñando los principales papeles artistas de Bayreuth y de la Opera de Berlín, entre los cuales figuran M. Graarnd (Tristán), Mad Trundt (Isolda), M. Yan Manowarda (Marke) y Mille. Helm (Bragania).

* La prensa francesa dedica interesantes comentarios a las bodas de oro que celebró recientemente con el arte la eminente cantante Emma Calvé, conocida del público madrileño por haber figurado en alguna ocasión en las listas de la compañía del ex teatro Real. Por creer que ha de interesar a nuestros lectores, reproducimos a continuación algunos párrafos del artículo que en *Figaro* dedicó a la ilustre artista M. P. B. Gheusi, aludiendo al castillo de Cabrieres, suntuosa morada en la que habita la Calvé desde que se retiró de la escena:

«Emma Calvé, durante medio siglo fué, a través del mundo, la triunfante propagandista de la música francesa. Ella la hizo aclamar en todas las capitales, en la corte de los soberanos extranjeros y hasta en los confines casi deshabitado de las sabanas americanas, en donde aquellos auditorios de joven civilización la aplaudieron hasta el delirio.

En todos los sitios en que la Calvé fué Carmen, Ofelia, Jimena, Safo o Salomé, nuestra música fué también la mejor y la más amada. Tenía una voz sin rival y un método vocal en el

Cuerpo de Directores de Bandas Civiles

Dedicamos la Editorial del presente número a la Creación del Cuerpo de Directores de Bandas, idea que ha sabido despertar unánime interés en toda España; y a continuación la segunda lista de los Directores que han enviado su adhesión:

Don Eulalio G. Flores, Albacete; don Eduardo Felip, Castellón; don David Templado, Abarán; don Germán Galindo, Calasparra; don Jesús Fernández, Caravaca; don José García Pastor, Játiva; don Daniel De Nueda, Monóvar; don Miguel Jimeno, Moncada; don Mariano Pérez Sánchez, Requena; don Juan M. Soldino, Chella; don Joaquín Pérez, Buñol; don Elías Arias Camisán, Carlet; don José M.^a Ibáñez, Burriana; don Manuel Santos, Guadix; don José Valle, Nigüelas; don Juan Pérez Ramírez, Bujalance; don Luis Prados, Priego de Córdoba; don Fernando Navarro, Villa del Río; don Juan Mohedo, Mon-

que se sentía vibrar un acento inconfundible.

Muy joven todavía, se reveló gran artista sin haberlo querido, al permanecer siempre ligada a su origen. Todos los años volvía, como la golondrina fiel, a su castillo feudal de Aguessac, a ese castillo de Cabrieres que recorta sobre el cielo azul sus almenas romanas y las dos torres redondas de su fachada con sus casquetes de pizarra y su silueta maciza, dominando a los olmos seculares que bordean su explanada batida por los vientos.

Aquellos que la han oído al caer de la tarde exhalar la queja aérea de su voz de cristal desde lo más alto de la terraza milenaria, iluminada por las luces rojas del poniente, no olvidarán jamás su emoción ni la grandeza del paisaje romántico, con el orgullo altanero de las piedras medievales, la negra mancha de los bojés, rota por las vueltas del camino que se eleva de los prados de esmeralda, en donde balan de manera quejumbrosa las crías de los corderos...»

Revista de revistas.

Das Orchester (Ratisbona, Berlín, 15 de septiembre).—Entre otros originales publica este número un artículo de Gerhard Reinboth sobre la atención y el cuidado que el Estado italiano presta a la música. Ya alguna vez en estas columnas hicimos alusión a la organización admirable de los teatros italianos—hoy quizá los primeros del mundo—. El escritor alemán revisa la organización italiana y se detiene especialmente en los conciertos y en las temporadas próximas del teatro de la Scala y del Real de Roma. También es interesante otro artículo del Dr. O. L. Fugmann en el que reseña los festivales celebrados en Bayreuth durante el verano que acaba de transcurrir.

Cuerpo de Directores de Bandas Civiles

toro; don José Moya, Rute; don Joaquín Gutiérrez, Montilla; don M. Gordillo, Lucena; don Manuel R. Vidriell, Huelva; don Esteban Moreno, Santisteban del Puerto; don Manuel Ortega, Marmolejo; don Juan Francisco Yáñez, Cazorla; don Manuel Pelegrín, Cabra de Santo Cristo; don Francisco de la Poza Robles, Baeza; don José Ortega López, Antequera; don Antonio Palanca, Málaga; don José de la Cruz, San Clemente; don Eulogio Martínez, Arévalo; don Iluminado Navarro, Villanueva de la Jara; don Higinio Camberes, Antas; don Modesto Lerma, Badajoz; don José M.^a Beobide, Burgos; don Genaro Rodríguez, Villanueva del Fresno; don José Carrillo, Villanueva de la Serena; don Juan Gordillo, Los Santos de Mainona; don Francisco Guareño, Fuente de Cantos; don Juan Tena, Fuente del Maestre; don Juan Pomar, Mondariz.



PIANOS

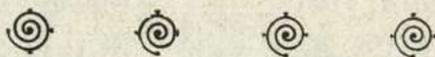
DE LAS AFAMADAS MARCAS

**C. BECHSTEIN, RONISCH
ZEITTER WINKELMANN**

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

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

CASA HAZEN



Fuencarral, 55

TELÉFONO 10867

UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA

(ANTES CASA DOTESIO)

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

PIANOS

BLÜTHNER

FONÓGRAFOS

SONORA

REPRODUCTOR ELÉCTRICO MARAVILLOSO

FONÓGRAFOS

MECAPHONE

LOS MEJORES EN SU CLASE

MÚSICA

ESPAÑOLA
EXTRANJERA

Editores de los compositores

Turina

Esplá

Conrado del Campo

Bacarisse

Bautista

Antonio José, etc., etc.

INSTRUMENTOS, ACCESORIOS, DISCOS, ROLLOS

PÍDANSE CATÁLOGOS

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, Juan Bravo, 77. Madrid.

La «Revista Musical ilustrada RITMO» dans l'intention de développer ses affaires en établissant une organisation de concerts pour l'Espagne, le Portugal et tous les pays de langue espagnole, ouvre ce bureau international «Conciertos RITMO». Il sera de la plus grande valeur pour les artistes étrangers, qui trouveront ainsi en Espagne une organisation de concerts des plus sérieuses, mettant ses services entièrement à leur disposition. Pour tout renseignement concernant ce service, prière de s'adresser à «Revista Musical ilustrada RITMO», Juan Bravo, 77, 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>Angeles Offein 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 Peña' ver, 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>T. DIEZ CEPEDA (Sucesor de Riva) PAPELERÍA - IMPRESOS JUGUETES-PERFUMERÍA Toledo, 129. Madrid</p>
<p>Organos GHYS SAN MATIAS, 24-26 GRANADA</p>	<p>ORQUESTA Los Orfeos Dirección: Sagunto, 9. Madrid</p>	<p>JOSE RAMIREZ Constructor de guitarras para concertistas. Concepción Jerónima, 2 MADRID</p>	<p>ILUSTRADORA ESPAÑOLA Fargas, Barahona y C.ª Sdad. Lda. Plaza de la Encarnación, 3 Teléfono 16366 Fotografado y todo lo conceniente a las artes Fotomecánicas</p>
<p>Henri Poidras LUTHIER ROUEN (FRANCIA)</p>	<p>Ildefonso Alier EDITOR Pl. de la Opera, 5. MADRID</p>	<p>Gaston Fritsch Reparador y afinador de pianos. Plaza de las Salesas, 3</p>	<p>VILLAR Músicos Españoles I volumen. . . Ptas. 2,50 II volumen. . . Ptas. 6,—</p>