

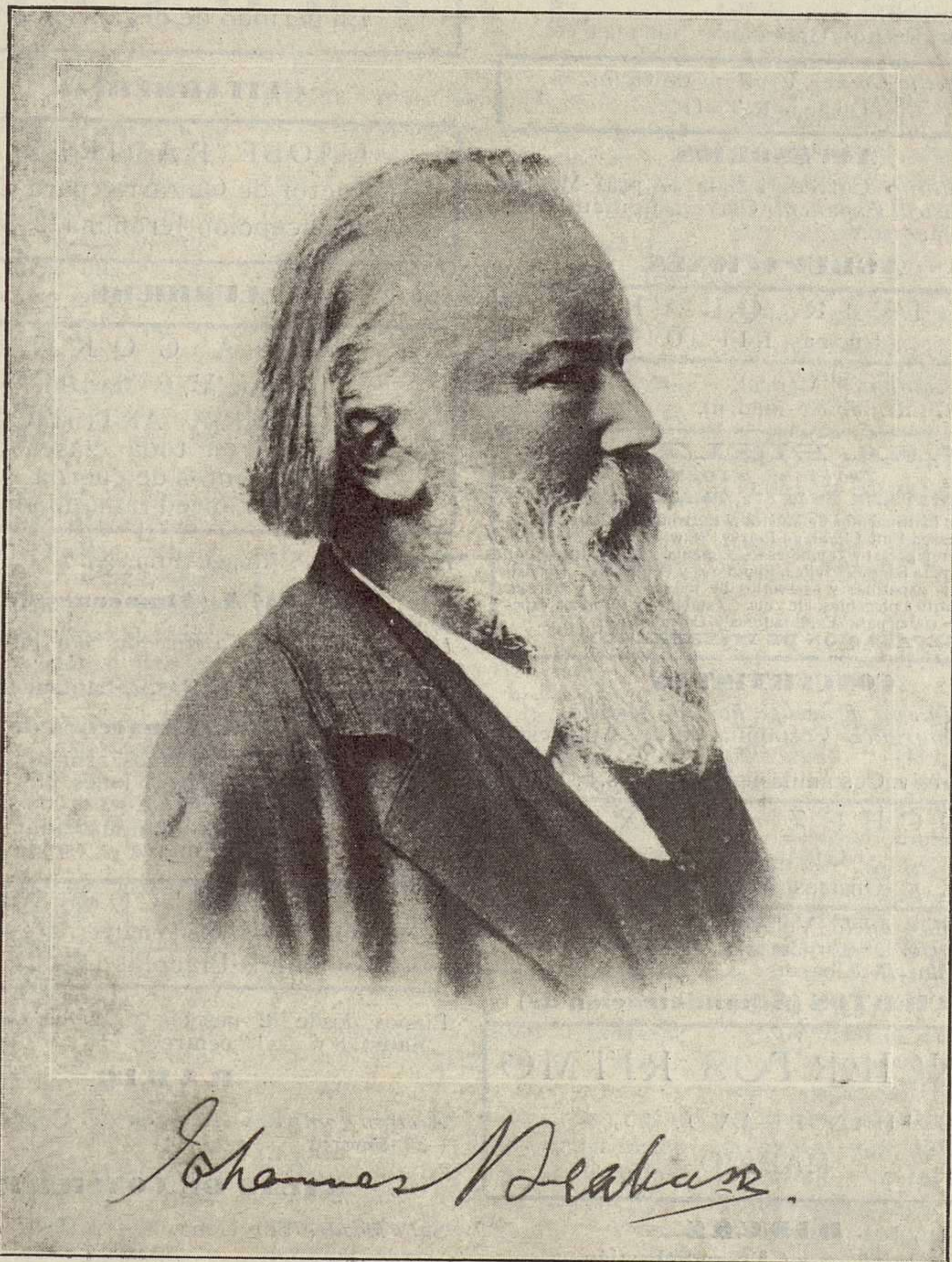
REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Año V

DIRECTOR: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 66



BRAHMS  
(1833 - 1897)

# GUIA RITMO

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

**Precio de la línea: DOS PESETA**

## ACADEMIAS

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

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

*Cecilio Gerner*. Profesor de violín.  
Oficinas RITMO

## ACCESORIOS

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

## AGRUPACIONES

**GALIMIR QUARTET**  
Oficinas RITMO

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

## CASA PIELTAIN

Teléfono 94033

**CORREDERA BAJA, 12, PRAL.- MADRID**

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

## CONCERTISTAS

*Enrique Iniesta Domingo Fortán*. Madrid  
*Luisa Menárguez*. Costanilla de los Angeles, 2.  
Madrid.  
*Julia Parody*. Costanilla de los Angeles, 2.-Madrid

**SANCHEZ GRANADA**  
Guitarrista  
Oficinas RITMO

*Agapito Marañuela Velarde*, 22.-Madrid.  
*Laura Nieto*. Doctor Cortezo, 12.-Madrid.  
*Sanchiz Morell*. Albacete.

## CONCIERTOS (Administración de)

## CONCIERTOS RITMO

JUAN BRAVO, 77  
MADRID

## DISCOS

*Columbia Graphone y C.<sup>a</sup>*.-San Sebastián.

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

## EDITORES

*Unión Musical*.

## ESCUELAS DE MUSICA

**INSTITUTO MUSICAL RITMO**  
En período de organización.

## GUITARRERIAS

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

## LUTHIERS

**CASA GORGE**  
Felipe V, 6.-Madrid.  
**LUTHIERIA ARTISTICA.**  
Reparaciones en toda clases de instrumentos de cuerda.  
Casa la más acreditada de Madrid.

*Henri-Poidras*.-Rouen (Francia).

## MUSICA (Almacenes de)

*U. M. Española*. Carrera de San Jerónimo, 30.  
Madrid.  
*U. M. Española*. Wad Rás, 7.-Santander.

## PIANOS (Almacenes de)

*G. Fritsch*. Salesas, 3. Pianos, armonios, pianolas. Nuevos y ocasión, reparaciones, etc.  
**HAZEN**  
Fuencarral, 55.-Madrid.  
Pianos de marca y estudio

## AEOLIAN COMPANY

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

Pianos desde 2 pesetas y media se alquilan.  
Salud, 8 y 10, 1.º centro.

## RADIO

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

## SALAS DE CONCIERTO

*Sala Mozart*.-Barcelona.

## SOCIEDADES CORALES

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

# REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

# RITMO

REDACCIÓN: TRAVESIA CONDE DUQUE, 5, 2º

ADMINISTRACIÓN: JUAN BRAVO, 77

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

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

## EDITORIAL

### Brahms.

La personalidad artística de Brahms, discutida con apasionamiento en Alemania y fuera de Alemania, merece unas líneas de comentario en la editorial de este número.

Desde los que dicen que es continuador de Beethoven hasta los que niegan en absoluto su valor, no reconociendo en el compositor hamburqués otras cualidades que las tradicionales de la escuela alemana, las puramente escolásticas y arcaicas, media un abismo.

Es verdad que el que recogió la herencia de Bach y de Beethoven no es otro, digno de aquellos colosos, que Wagner, cuyas creaciones dramáticas no han podido ser superadas por ningún compositor europeo; pero negar toda emoción a Brahms o sostener que su obra total carece de valor, que sus melodías están desprovistas de toda significación expresiva, que no es más que un imitador de la forma externa arquitectural de las obras de Beethoven, es injusto.

La musa de Brahms no carece del sentimiento de la belleza; es cálida, expresiva y apasionada, y aunque no llegue nunca a la emoción intensa y sublime, a la pasión avasalladora del creador de la Sinfonía heroica y de la Novena, no todo en sus sinfonías es formulismo convencional o procedimientos técnicos por el estilo de la música que escribían los sinfonistas de las escuelas de Mannheim.

Aun no siendo un revolucionario ni un creador de formas nuevas, estamos muy lejos de considerar a Brahms como un continuador de Beethoven: pero más lejos aún de sus detractores apasionados, que se fijan sólo en sus defectos, no queriendo reconocer las cualidades del gran compositor alemán.

Brahms, ni carece de potencia creativa, como decía Tschaikowsky, ni es tan premioso y seco, como dicen algunos críticos. Lo que le ocurrió a Brahms en su país fué que, frente a los extravíos y exageraciones ridículas de la música de programa, consecuencia de las teorías estéticas wagnerianas, más comprendidas y peor interpretadas por sus imitadores, levantó la bandera de la música instrumental pura, exenta de "cataplasmas literarias, filosóficas y pictóricas".

"Es increíble —dice Hadow— que alguien pueda oír melodías de Brahms

yor, o el quinteto de clarinete. Sin duda, lo difícil es encontrar en Brahms un canto pobre, o un pasaje obscuro."

Daniel Gregory Mason emite el siguiente juicio: "Otros le aventajan en cualidades especiales. Grieg es más delicado e íntimo; Dvorak, más cálido y de más claro color; Franck, más recóndito y sutil; pero Brahms solamente es quien tiene la sencillez homérica, la originaria salud del hombre equilibrado." "Aventaja a sus contemporáneos en profundidad y en universalidad."

El mismo Fuller Maitland, crítico inglés, dice que "según transcurren los años, Brahms se va colocando, no solamente entre los grandes maestros, sino que se le debe asignar un lugar entre los más grandes músicos".

### SUMARIO:

Editorial.—Debussy y su tiempo, J. Chantavoine.—Los instrumentos de traste en los Estados Unidos, W. Shewall.—La música valenciana, E. L. Chavarri. El folklore yugoeslavo y el Oriente próximo, A. S. Wencesflora, B. Gálvez Bellido.—La biografía y el afieionado musical, B. Soria. Modernas publicaciones de música antigua, J. Subirá. Asociación Católica de Organistas y Schantres.—El maestro Nicolau.—Opiniones ajenas.—Charla musical, J. M. Guervós. Información musical.—Asociación de Directores de Bandas civiles.—Mundo musical.—Revista de revistas, etc.

sin conmoverse. ¿Queréis anchura? Ahí está el sexteto en "sí" bemol, la segunda sinfonía, el cuarteto de piano en "la". ¿Le falta ternura? Ahí está Minnelied, el Wie bist du meine Konigin, sus tres sonatas de violín. ¿Simplicidad? Volveos hacia Erinnerung, hacia Sonntag, a sus últimas obras de piano. ¿Es la complejidad lo que le falta? Tenemos la sinfonía en "mi" menor, los cuatro conciertos, ¡la obra maestra de contrapunto vocal! Esa pura, sensual belleza, no es posible hacer más que el Schicksal slied, o la sinfonía en "fa" ma-

\* \* \*

La Sociedad Filarmónica se ha anticipado —como nosotros— a celebrar el centenario del nacimiento de Brahms (7 de mayo de 1833) con un concierto homenaje a cargo del "Cuarteto Rafael", ahora integrado por Rafael Martínez, Jesús Dopico, Pedro Meroño y Juan Gibert, con el concurso del pianista Enrique Aroca y el clarinetista Aurelio Fernández.

Interpretaron en esta memorable sesión tres obras de cámara de elevada categoría estética: el "Quinteto" con clarinete, la "Sonata" en la mayor, para violín y piano, y el "Cuarteto" en sol menor, en cuyas obras pusieron de relieve las cualidades que distinguen a estos artistas, cuyo talento de instrumentistas e intérpretes es reconocido con rara unanimidad.

El éxito para la Sociedad Filarmónica fué parejo al que obtuvieron los distinguidos artistas españoles.

# Debussy y su tiempo

(A propósito de un libro reciente)

Leon Vallas acaba de publicar bajo el título transcrito la bibliografía más detallada, el estudio más voluminoso, en una palabra, el libro más copioso que se haya publicado acerca de Debussy. Este volumen está completado por un apéndice que contiene el catálogo temático de la producción debussyana. Sin embargo, para que el libro en cuestión resulte completamente útil, debe ser leído con prudencia, pues el autor no siempre ha comprobado con rigurosa precisión habladurías que considera o presenta como hechos positivos.

Así, por ejemplo, en la página 28 se lee que un discípulo del Conservatorio hubo de abandonar la escuela en 1902 porque asistió a una representación de «Pelléas et Mélisande» a pesar de habérselo prohibido su profesor, «prohibición absoluta que se dice fué pronunciada por Ambrosio Thomas». Pues bien, jamás alumno alguno del Conservatorio fué despedido porque oyese la obra más subversiva en un teatro donde todas las noches tienen a su disposición un palco los alumnos de aquel centro y cuyos asientos están repartidos por la administración del propio Conservatorio. Sin recurrir a los archivos que permitirían rectificar esta primera inexactitud, todo el mundo sabe (menos el señor Vallas) que la creación de «Pelléas» (1902) fué posterior en seis años a la muerte de Ambrosio Thomas (1896) y no ha podido —por reaccionario que fuera el maestro— enardecerle hasta el punto de despertarlo en la tumba para que pudiese a «Pelléas» su veto sepulcral. Digamos de paso que el Sr. Vallas (página 76) bautiza con el nombre de Ernesto al bueno de Chabrier, generalmente conocido por su nombre de «Emmanuel». Así se escribe la historia cuando se quiere aparecer como hombre espiritual y parisiense bien enterado (aunque un poco de lejos) y se forma esa historia con prejuicios y «se dice»

\* \* \*

No me estaría bien insistir en futezas de este género, por más que sean significativas. Pero he de decir que, con todos los méritos de diligente compilación que ofrece la obra de Mister León Vallas, ésta peca, sobre todo, por la falta esencial de no tratar precisamente el tema que enuncia el título.

Este asunto solicita a la crítica y casi se impone a ella desde hace tres cuartos de siglo, mediante inevitable aplicación, a todos los artistas, del trinomio famoso establecido por Taine en su análisis del genio y en su investigación de los elementos que lo determinan, a saber: «La raza, el momento y el medio». ¿Estamos en situación de

tratar a Debussy con semejante sistema, cuando apenas se han cumplido catorce años después de su muerte? ¿Podemos verle ya «tal como en él mismo lo cambió por fin la eternidad», sin que resultase que lo resucitábamos con la misma desenvoltura que emplea su distinguido biógrafo respecto de Ambrosio Thomas? ¿No estamos demasiado cerca todavía del «momento», del «medio» en que vivió Debussy, para poderlo destacar bien de ellos? Por otra parte, si se aplaza ese estudio de la personalidad debussyana (aunque sólo fuere por consideraciones de orden puramente privado), se corre el riesgo de que resulte semejante estudio cada vez más difícil y basado en conjeturas. Las fuentes de información al purificarse de los elementos dudosos que Mr. Vallas no supo siempre esquivar, ¿no corren peligro de empolvase o de secarse? Pero aún suponiendo que el problema estuviese lo suficientemente maduro para tratarlo desde ahora con toda su fugitiva complejidad, sería necesario una gran riqueza de documentación, una cultura varia y extensa, y una perfecta seguridad de método, servida por un sentido estético muy independiente, al que el más mínimo talento le aportaría una feliz añadidura. Y aún con tales elementos de éxito el asunto correría el riesgo de resultar —hay que tener en cuenta a Mr. Vallas— tan decepcionador para el análisis como es incitante para la curiosidad.

\* \* \*

La obra y (tanto como ella deja transparentarla) la misma persona de Debussy presentan, efectivamente, al análisis, dos caracteres cuya oposición parece al pronto llegar hasta la contradicción. Por una parte vemos la sensibilidad más aguda, la imaginación más original, la expresión más singular —en el verdadero sentido de la palabra— que haya conocido la música de su tiempo y, tal vez, la de todos los tiempos. Por otra parte, vemos la más extraña inestabilidad, la busca incesante y febril de alimentos, ¿qué digo?, de excitantes para esa imaginación y esa sensibilidad, tan espontáneas en apariencia. Se siente, se adivina, se ve a Debussy al acecho de todas las fórmulas literarias o plásticas propuestas cada día por las convenciones de un cenáculo, o por la boga de una temporada; fórmulas susceptibles de ser probadas en música. Así es cómo hallamos que Debussy, el artista más individual y fiero de su independencia, obedece al mimetismo más complaciente; y en su obra oímos el eco, distinguimos el reflejo, de todas las modas transitorias que se han

sucedido en Francia, desde que él entró en la vida del arte hasta sus últimos años.

El inventario minucioso de tales casos y reflejos constituiría lo esencial del tema indicado por Mr. Vallas. Allí veríamos la anglofobia de Rosseti a Kate Grenway, al «Punch» y a «Old England», pasando desde la «Damoiselle Elue» a «Childven's Corner» y a los «Preludios». Allí veríamos también codearse Mallarmé con Verlaine y Poe; notaríamos cómo la «Revue Blanche» va del brazo con la «Rosa-Cruz»; hallaríamos a Carlos de Orleans junto a Diaghilev; la España del pintor Anglada al lado de la de Albéniz; Massenet, en compañía de Grieg. Estos nombres, cuando se piensa en Debussy, brotan juntos en el recuerdo entre otros que también sería preciso añadirles. Si se leyese con atención los diarios, las revistas, los catálogos y los programas, si se hiciera la casi diaria reconstitución del movimiento musical, literario y artístico del período que comprende desde 1880 a 1918, la confrontación de los datos recogidos con la cronología de las obras de Debussy (siempre que el paralelismo no comprenda ese lapso de seis años que Mr. Vallas olvida entre la muerte de Ambrosio Thomas y la creación de «Pelléas»), esa exhumación de documentos innumerables y pequeños tal vez dejase al analizarlos un residuo imperceptible, desproporcionado con lo vasto de las investigaciones, pero que en último término sería la ceniza misma de Debussy, resto inerte de una llama tan ondulante como fué aquella.

Ese mimetismo ávido y fugaz es en él cuestión de instinto. Debussy, por naturaleza, es un genio momentáneo; su luz es un centelete. Sus obras más deliciosas (por ejemplo los dos primeros Nocturnos o la «Soirée dans Grenade»), presentan una sucesión de toques breves. Una concepción de conjunto, una idea continuada, profunda, un amplio desarrollo interno sostenido por un gran aliento, serán siempre extraños para él, y cuando los ve en otros artistas solamente le producen un tedio desdeñoso y cansado. Evidentemente la idea musical no nace en él sino por efecto de una excitación momentánea, como el relámpago. Si, en definitiva, no ha compuesto más que una obra de amplias proporciones: «Pelléas et Mélisande», podrá objetársele que esta obra realiza una homogeneidad de sentimiento y de expresión que parece contradecir lo que yo afirmaba antes; pero si miramos de cerca las cosas veremos que no hace sino confirmar mis apreciaciones. Unidad, la hay, efectivamente, en «Pelléas», y consiste en el artificio que Mauricio Maeterlinck ha empleado para darles a sus hieráticas marionetas un partido y un estilo que substituyesen en ellas la vida. Debussy ha seguido fielmente este partido y estilo, desde el principio hasta el fin, con prodigiosa continuidad, porque se trataba de un sentimiento

cuyo origen no estaba en el compositor (1).

Esa excitación necesaria para que se despierte su pensamiento musical, pídelo Debussy, lo más frecuentemente, a agentes externos; y ahí es donde se juntan con el compositor el cálculo (acaso inconsciente) con el instinto, y el carácter individual con el genio musical. Carecía Debussy de una cultura primera, y Mr. Vallas, que ha visto algunos manuscritos pertenecientes a la primera juventud de Debussy (entre otros su cantata de 1883 «Le Gladiateur», que está en la Biblioteca del Conservatorio), no habrá dejado de notar en la simple copia de los textos cantados graves faltas de ortografía. Pues bien, aquella carencia de primera cultura fué substituída —evidentemente mal para el artista— por su aplicación a ciertos cenáculos, lo cual le entregaba incautamente a las sugerencias de la moda. Inquieto, inseguro, débil de carácter, terminando por las paradojas y envenenado por el sarcasmo (como lo prueban sus escritos), el compositor husmea, saquea, peorea, va desde el clown inglés hasta la danzarina de Dalfos, no divirtiéndose más que un instante con la muñeca que ha sacado de su «Caja de juguetes», y que, voluble para consigo mismo, la arroja en seguida para ir en busca de otra. Rehacer la ruta ruinosa de estos mil caprichos, ese debiera ser el objeto principal de un libro que pretenda colocar a Debussy en medio de su tiempo. Si a las conclusiones deducidas de semejante estudio se les quisiera dar una fórmula de caricatura (cosa muy lejos de mi pensamiento), según el gusto de cierto señor Croche, gusto que no comparto, se llegaría a definir la obra de Debussy, con sus incasantes aquiescencias a las sugerencias de la moda, como una crónica de la autoridad estética, crónica hecha con música, y hasta casi diríamos (permítase la frase) una crónica del snobismo contemporáneo (2).

Pero después de haber notado así todo cuanto Debussy debe a su tiempo o cuanto ha tomado de éste, convenía señalar lo que, por el contrario, su tiempo encontró en el artista o tomó de él. Para conseguirlo, ¿basta recoger, como hace Mr. Vallas, algunas

de las opiniones formuladas por la crítica musical acerca de las principales obras del artista? Resulta este un método demasiado fácil que, lejos de agotar el tema, apenas lo desflora.

En rigor era llegada ya la hora de hablar del triunfo y de la influencia de Debussy, estableciendo una segunda información simétrica con la primera y cuyas conclusiones resultasen análogas de ambas. [El encanto, la novedad de Debussy bastan para justificar ampliamente aquel triunfo y aquella influencia; y sin embargo, aquel cuando y aquella novedad, por sí solos, no dan enteramente idea del triunfo y de la influencia referidos.

¡Cuántas personas (ya músicos, ya fuera de este campo) no se habrán deleitado con las armonías y sonoridades de Debussy como reconociéndose a sí mismos en su propia actitud emocional ante la obra, y hallando en el mimetismo del maestro la imagen de la propia versatilidad! Cuando se acercaba el fin cruel de la existencia del compositor, tenía éste para los debassystas una última sonrisa maliciosa. Podríamos tomarle a Mr. Croche su fórmula, que ahora dejaría de ser caricatura, y decir que si la obra de Debussy ha sido en cierto modo una crónica del snobismo, el debussismo ha sido su lugar geométrico.

Así, pues, ¿qué consecuencia dedu-

ciremos del estudio, a la vez prometido y esquivado, de Mr. Vallas? La conclusión será extraña para este libro que, casi siempre, queda al margen de su asunto. En cambio esta será conclusión bien aplicable no sólo a Debussy, sino también, según creo, a muchos otros grandes artistas. Si se les considera menos en sí mismos que como héroes de su tiempo, es decir, unos centros de acción y de influencia, en este caso se les rinde un homenaje aventurado. Todas esas relaciones de su tiempo y de su medio ambiente que se descubre y evalúa en ellos, ¿no parece que les quitan algo de su valía personal? De dos cosas hay que elegir una: o bien a fuerza de expurgar el genio de los artistas se llega a olvidar este mismo genio (el cual es lo esencial y lo inexplicable del caso, y la universidad la Sorbona ha caído mucho en este error desde hace cuarenta años), o bien si el método llamado «objetivo» tiene un completo triunfo, lo poco que parece dejarse al artista, tiene riesgo de parecer todavía más escaso. Aventura esta cuyos peligros ha sabido evitar Mr. Vallas para su héroe (que no tenía gran cosa que temer en este respecto) y al mismo tiempo para sí mismo.

JEAN CHANTAVOINE

(De *Le Menestrel*.)

## Los instrumentos de traste en los Estados Unidos

Hay una clase de instrumentos de cuerda los mangos de los cuales están incrustados por trastes. Por eso estos instrumentos en los Estados Unidos se designan como «instrumentos de traste» para diferenciarlos de los instrumentos de arco. En esta categoría están comprendidos la guitarra, la mandolina, el banjo, etc., y cada uno tiene muchos aficionados.

Del punto de vista de la orquesta de plectro, de todos estos instrumentos, la mandolina ocupa el lugar más importante. Tiene cuatro cuerdas dobles que se afinan al unísono del violín, e instrumentos de la calidad mejor se construyen con un respaldo plano. La mandolina recibió su primer gran ímpetu en Norteamérica cerca del 1879, cuando los Estudiantes Españoles Fíguro vinieron a la América de Madrid y obtuvieron en todas partes un éxito clamoroso. Observando esta gran explosión de entusiasmo que los Estudiantes Fíguro despertaron, diversos italianos en Nueva York (no fueron mandolinistas, pero obreros de varios empleos) organizaron una imitación de estudiantes, bajo la dirección

de un famoso violinista. Esta agrupación tomó el título de los estudiantes verdaderos, adoptaron un traje semejante, y aun apropiaron los nombres de los ejecutantes españoles!

Cerca del 1905 ocurrió el próximo adelanto de importancia, cuando la Compañía Gibson ideó y construyó tres instrumentos nuevos de la familia de mandolina. Primeramente, en lugar de la *mandola octava* (que se afinó una octava más baja de la mandolina), esta Compañía construyó la *mandola tenor*, afinada al unísono de la viola. Este modo de afinar dió un tono mucho más brillante que el de la *mandola octava*. En segundo lugar, construyó el *mandochelo*, afinado al unísono del violonchelo, con un tono rico y resonante, un instrumento para el soloista, así como para la orquesta. Para completar este trío importante de instrumentos, la Compañía Gibson construyó el *mandobajo*, afinado al unísono del contrabajo (de arco) de cuatro cuerdas,

El advenimiento de estos instrumentos a la familia de mandolina fué un acontecimiento de im-

(1) Recordemos a este propósito que el poeta Maeterlinck, a raíz del estreno, protestó de la interpretación dada por Debussy a su conocido drama. (N. del T.)

(2) En la época misma de Debussy, un músico de sensibilidad acaso menos incisiva, pero no menos preciosa, Gabriel Fauré, nos ha dado el ejemplo de un artista cuya originalidad no ha buscado nunca salpimentaduras exteriores y no ha recibido tampoco ninguna influencia extraña a la música, ni aún siquiera «a su» música. En cuanto al mimetismo de Mozart, analizado con tanta precisión por Wizewa y de Sainte-Foix, y señalado después en una obra reciente de Mr. Henri Gheon, no se refiere más que a las formas de la dialéctica o de la retórica musicales; obedece, pues, a la ambición modesta e impersonal de poseer todos los recursos de un arte, y no al deseo de complacer o de divertir, ese aguijón de la singularidad cuya picadura es muchas veces visible en Debussy.

portancia inestimable, porque de una vez dió a la orquesta de púa un coro completo de cuerdas una riqueza crecida de armonía, y agrupaciones pequeñas pudieron utilizar la música de cámara de los compositores maestros; es decir, cuartetos, quintetos, etc., para instrumentos de arco. Entonces ocurrió un gran renacimiento de los instrumentos de púa. Nuevas composiciones y arreglos para la orquesta se publicaron; una multitud de alumnos nuevos rodearon los profesores, y en todas partes nacieron conjuntos nuevos de aficionados.

Entonces ¡la Guerra mundial! Y cuando los Estados Unidos entró en el conflicto, muchos de nuestros jóvenes abandonaron los instrumentos musicales por las máquinas militares. Fué una época de confusión en cosas materiales y de desasosiego espiritual, bien simbolizado por *jazz*, aquel estilo de la música popular que ha extendido en todo el mundo —saxófonos lamentados, metales con sordinas, sonidos agudos de los banjos, ruido de caja clara y bombo, manipulado por uno quien parece ser loco—, ¡adelante con el baile! Y en la época de la postguerra, por más de una década casi olvidados estuvieron la mandolina y la guitarra. Recientemente, no obstante, un interés crecido indica otro renacimiento de estos instrumentos.

En 1902 se fundó *The American Guild of Mandolinists, Banjoists and Guitarists* (El Gremio Americano de Mandolinistas, Banjoistas y Guitarristas) «para unir y adelantar los de la profesión y del comercio interesado en el banjo, la mandolina y la guitarra; para defender, promover y promulgar su música, su literatura y su fabricación; para fijar un grado de excelencia de su arte y para establecer un promedio de adecuación más alta de los profesores. Y para dar conciertos anuales, para demostrar y dar publicidad a los méritos del banjo, de la mandolina y de la guitarra.» El 15 de marzo de 1929 el Gremio tuvo el privilegio de hacer un regalo al Sr. Andrés Segovia, distinguido guitarrista español, de una medalla de oro, y haciéndole socio honorario de la comunidad. El primero en recibir este honor es el maestro Segovia. Aún existe esta organización, compuesta de tres clases de socios: Profesores y soloistas, o «socios de profesión»; fabricantes y edito-

res, o «socios de comercio»; estudiantes y aficionados, o «socios asociados». La propaganda benéfica que el Gremio ha diseminado ha sido responsable para muchos progresos deseables. Por ejemplo, el uso por todos los editores de una seña uniforme para indicar los toques de púa,  $\wedge$  indicando toque alto,  $\square$  indicando el toque bajo.

Cerca de este tiempo, L. A. Williams ideó un nuevo sistema (o variación) de notación que él llamó «notación universal». Hasta ahora música para *mandola tenor*, *mandochelo* y *mandobajo* están escrita en la clave de *sol*, pero en un tono, una quinta más alta que la de la mandolina. Es decir, estos instrumentos se tratan como transpositores. Así el mandolinista pudo leer la música para cualquier de estos tres instrumentos. Colocando uno o dos barras a través de la seña de la clave en *sol*, Williams arbitrariamente creó dos claves nuevas, cada una de las cuales puso *do* como sigue:

El diagrama muestra dos columnas de notación musical. La columna izquierda está encabezada por 'Clave de Mandola' y la columna derecha por 'Clave de Mandochelo y Mandobajo'. Ambas columnas tienen dos staves: el superior es 'Notación Universal' y el inferior es 'Sonido Verdadero'. En la notación universal, se muestran notas con una seña  $\wedge$  (toque alto) y una seña  $\square$  (toque bajo). En el sonido verdadero, se muestran las notas correspondientes en sus claves respectivas. Debajo del diagrama se lee 'Véase debajo'.

Esta notación hoy se usa para la música de *mandola*, *mandochelo*, y *mandobajo*; músicos de

banda y orquesta de violín hacen uso de trasposición y de las claves de *do* y de *fa*, en conformidad a la costumbre legítima y bien establecida.

La última contribución a la orquesta de púa está hecha por el Sr. Walter Kaye Bauer, en su sistema de instrumentación «lectrofónica». Por este sistema, basada sobre la instrumentación de la orquesta lectrofónica se compone de cinco coros, como sigue:

**Coro de madera y de viento:** Flautas primeras y segundas, oboe, clarinetes primeros y segundos, bajón (fagot).

**Coro de banjo:** Banjos tenores primeros y segundos, banjo clásico (de cinco cuerdas), banjo barítono, banjo bajo.

**Coro de cuerda:** Mandolinas primeras y segundas, mandolas, mandochelos, mandobajos.

**Coro de acompañamiento:** Guitarras, guitarras tenores, arpa.

**Coro de percusión:** Caja, bombo, timbales, escala de campanas, xilofón, y *traps* (un surtido de instrumentos pequeños de percusión, castañuelas, pandero, platillos, triángulo, etc.).

WILLIAM SHEWALL MARSH.

(Continuará.)

El presente número consta de 20 páginas.

## La música valenciana

Produce un efecto de contraste muy grande la comparación de la música valenciana de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del actual, con lo que fué en tiempos renacentistas. Valencia dió por aquellos días músicos tan famosos como Ginés Pérez, o Abrosio de Cotes (Ambrosio Coronado de Cotes para darle su propia denominación), el cofrade de Lope de Vega en aventuras y galanías (cuando el poeta hubo de pasar desterrado a Valencia) o Juan Bautista Comes, el gran polifonista que, al volver a su patria después de larga ausencia, escribe un motete cuyo tema es el toque de las campanas de la Seo, tan conocido de sus paisanos.

Ni ¿qué decir de aquel caballero D. Luis Milán, que escribe poemas, y libros de educación, y compone

música, y es tañedor insigne de vihuela, viniendo a ser uno de los más animados elementos de la corte brillante del virrey de Valencia D. Fernando de Calabria? En 1536 (y hay que retener la fecha para situar bien la producción artística) publicó su tratado de vihuela titulado «El Maestro»; y este libro se imprime en Valencia, aunque Milán ya no seguirá viviendo en su feliz ciudad natal, pues que sus versos y su música van a amenizar la corte del rey portugués Juan III. Dícese que allá hubo de escapar el caballero Milán a consecuencia de haber herido en duelo a persona de gran suposición...

Es lo cierto que aquellos vihuelistas contribuyen a crear nuevas formas en música. Antes que Byrd y que los compositores de la came-

rata florentina, crearon las "variaciones" (ellos les llamaban "diferencias"), ante la necesidad de variar las estrofas de los romances que ilustraban con su música.

\* \* \*

El estilo popular en Valencia persistió en el campo más que en la ciudad. El campo no sufre la terrible enfermedad ciudadana de "la moda" y su anhelo de constante cambio; cambio, lo cual no quiere decir que sea renovación.

Preciso es considerar la separación espiritual que hay con frecuencia entre campesinos y ciudadanos, para comprender sus influencias en el arte y en especial en la música. Mientras la ciudad levantina se castellanizaba, el campo y la montaña permanecían bien valencianos, conservando sus tradiciones musicales, singularmente las tradiciones moriscas. La música morisca, con sus escalas peculiares y sus ornamentos, perduró entre los campesinos. No fueron bastante las terribles expulsiones a borrarla porque niños, hasta de diez años, quedaron en estas tierras; y también a ellas volvieron sus antiguos dueños cuando, vencidos en su cruel peregrinación por el mundo, rechazados en todas partes, a Valencia volvían para venderse como esclavos y seguir trabajando las tierras que antes cultivaban como dueños.

La ciudad, abierta a otras influencias (singularmente de aspecto político), era en cambio destinada a perder su alma característica.

En tiempos sucesivos la música ciudadana fué, pues, perdiendo carácter propio; la muerte de los fueros, la invasión centralista, la nobleza nueva, contribuían a aquel cambio de carácter. Luego, era en el siglo XIX la invasión napoleónica, las luchas interiores fueron debilitando la resistencia de focos musicales castizos. Cuando vino la paz de la Restauración alfonsina, se difundió por el país un elemento extraño: el "flamenquismo", es decir, el "cante jondo", no como emanación libre de un alma popular, sino como espectáculo. Ello contribuyó a derramar por todas partes lo que las gentes vulgares llamaban "estilo andaluz"; los mozos que iban al servicio militar, cuando regresaban a sus aldeas, habían olvidado canciones y bailes propios para traer peteneras, soleares, javeras y todo cuanto la ciudad, destructora, les inculcaba.

\* \* \*

Entre las gentes "ilustradas" había estragos otra manifestación musical: la ópera italiana. Sabido es cómo el teatro lírico español fué perdiendo dignidad hasta llegar al punto de que las óperas españolas debieran cantarse en italiano.

La zarzuela pudo ser camino de salvación; pero en vez de orientarse hacia el alma propia, nacional, quiso ser un híbrido de ópera cómica francesa y ópera italiana. Para mayor desdicha, la absoluta incompetencia, la completa falta de sensibilidad lírica de los poetas, originaba unos "libros" o asuntos para música teatral hispana, que eran verdaderamente absurdos.

Valencia no podía substraerse al daño general.

\* \* \*

La música de cámara y sinfónica eran apenas practicados en España, fuera de algunas tertulias particulares.

En Valencia tomó parte en la práctica de la música de cámara el maestro D. Salvador Giner, por más que su educación musical le llevasen, como a todos los músicos de su época, hacia el teatro.

Ya antes que él Gomis, también valenciano (a quien se ha supuesto autor del mediocre himno de Riego), en París cifraba sus ilusiones en estrenar óperas.

El maestro Giner (que fué violinista y concertino del teatro Principal) daba sesiones de cuartetos en casas particulares, bien que el repertorio no se formase de los grandes nombres: Haydn era el más practicado. De estas sesiones nació la idea de darlas en la Sociedad Económica de Amigos del País; y esta entidad promovió la formación del Conservatorio. Pero la vida musical, ya lo hemos dicho, se orientaba hacia el teatro, y estas instituciones hacia el teatro tendían. Los discípulos más brillantes de Giner, en el teatro desarrollaron sus actividades.

Hacia 1880 se empezaron a dar conciertos de orquesta, aprovechando la del teatro de Opera, que en Cuaresma rebaja el número de sus funciones. Los programas eran de poca altura: series de bailes, oberturas italianas, "marchas de las antorchas"...; la novedad más importante fueron los poemas sinfónicos de Saint-Saens. De ellas le acudió, sin duda, la idea a Giner de escribir poemas sinfónicos con carácter valenciano; idea bien audaz para aquel momento y aquel ambien-

te. Su realización fué feliz: "Una nit d'albaes" y "Es chopá hasta la lloma", sobre todo el primero de estos poemas sinfónicos, indicaban un nuevo camino para los músicos valencianos. Pero el ambiente no estaba lo suficiente límpido para seguir la orientación; los discípulos y el propio maestro no encontraban la nueva vía, fuera del teatro y de la música religiosa con carácter teatral italianizante, o, a lo sumo, meyerbeeresco.

Fué por los años de 1890, ó 95, cuando el maestro Goñi (profesor de violín en el Conservatorio) creó un cuarteto y una nueva orquesta, y dió verdaderos conciertos sinfónicos: empezaron a divulgarse las obras de Beethoven, Mendelssohn, Schubert; sonó acaso por vez primera música de Schumann, se oyeron en primera audición los trozos sinfónicos de Wagner..., ¡y era de ver el gesto que ponían ante la "Cabalgata de las walkyrias" los profesores de entonces!

Pocos años después comprendióse que era preciso renovar los aires, y que había que ir a estudiar lo que en música se hiciere fuera de España..., y en España mismo, pero volviendo al pueblo. Nuestra técnica había sido, en rigor, menos que modesta; había que rehacerla, modernizarla y orientarla hacia nuestra alma nacional. ¡De locos se nos tachó, y también de presuntuosos! Gracias a los alientos que nos diera el llorado maestro Pedrell pudimos hallar nuevos horizontes.

Una generación joven presenta hoy nombres de músicos valiosos que, sin dejar de ser bien valencianos, saben aprovechar las modernas conquistas del arte.

Y cuenta que para trabajar así se necesita una vocación de misionero, y aún de mártir. Nuestro clima es tan benigno que aleja a las gentes de las salas de conciertos: en invierno para tomar el sol, y en verano para ir al mar. La música de bandas, música de aire libre, desorienta a la afición, por lo que a los matices del gran arte se refiere. He conocido a un gran entusiasta de la obertura de Tannhauser, el cual sólo la conocía por su transcripción para banda; y cuando pudo escucharla interpretada por la orquesta de Arbós, quedóse mohíno: "aquello no le sonaba", nos decía. A pesar de un ambiente difícil para la gran producción surgen esos jóvenes compositores que son un ejemplo y, por lo tanto, una moral. No sólo en España, sino en el extranjero, empiezan a ser conoci-

das sus producciones, que nacen sin más auxilio que el convencimiento de sus autores.

Una escuela valenciana llena de ambiente y de simpatía es nuestro ensueño. Pero nuestro anhelo de expansión encuentra reservas y frialdades. El Estado, lejos de favorecer ese deseo expansivo, parece que tenga propósito decidido de aniquilarlo; y cuando a otros ramos del arte se les otorgan decorosos medios de vida y atribuciones amables, a la música valenciana de mayor altura se la deja perecer miserablemente.

Confiemos, sin embargo, en esa juventud cuyos alientos crean un arte lleno de dignidad y de sonrisas a pesar de la vulgaridad espantosa y de la frivolidad excesiva que por todas partes la acechan.

E. L. CHAVARRI.

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

## El folklore yugoeslavo y el Oriente próximo

Con el título de Orquesta Sinfónica de la Sociedad Musical Universitaria de Yugoslavia nos ha visitado una entidad, ofreciéndonos unas cuantas obras inspiradas en el folklore de los países incluidos hoy bajo aquel nombre general, pero en las cuales, si no me equivoco, había una gran proporción de folklore servio, el más interesante para nosotros, desde luego, por sus caracteres fuertemente orientales.

La agrupación orquestal, como todas las de su indole, es decir, las integradas por estudiantes, no aspira a una categoría artística muy relevante, sino que la misión que se impone es la de dar a conocer su música popular, difundiendo por la Europa central y occidental sus características, que, repito, son de un interés extraordinario para los españoles por lo que atañe al conocimiento de los caracteres orientales de nuestra música. Mal disciplinados los estudios folklóricos entre nosotros en este aspecto, se buscan los contactos históricos y los actualmente vivos en los países mediterráneos del Islam; es decir, desde Rabat hasta Bagdad; en Marruecos, Argelia, Egipto, Arabia y Asia Menor; pero apenas se ha prestado interés a las enseñanzas que los países de la Europa oriental no pueden menos de proporcionarnos. El estudio de las emigraciones gitanas y su folklore no ha progresado tanto (en cierto aspecto de actualidad, a lo menos) como el que se refiere a los israelitas que viven en dichos países, y sobre los que se escribe con frecuencia de algún tiempo a esta parte.

Pero el interés que la música yugoeslava, especialmente la servia, tiene para nosotros, consiste en la vigencia de sus caracteres orientales, incluso en la práctica, según indicaré en seguida, caracteres afines a la música que en la actualidad se practica en Asia Menor, en Turquía y en Egipto. A pocas horas de distancia de Venecia, que fué la más acreditada puerta para el Oriente en otros tiempos, los países que hoy se llaman yugoeslavos

ofrecen una anticipación notable del Oriente, más interesante para nosotros por razones musicales, aun cuando entre esta música y la andaluza haya muchos menos puntos de contacto que diferencias; menos, desde luego que entre las músicas de origen levantino y granadino que continúan existiendo en Argel y en el norte de Marruecos.

A pesar de las modificaciones, más superficiales que profundas, introducidas en la geografía de Europa por el Tratado de Versalles, no ha aumentado mucho el conocimiento que los españoles tenemos de la infinidad de pueblos que conviven sin fundirse en el «melting pot» balcánico. Encerrados entre Hungría, el Adriático y el mar Negro y los territorios macedónicos, ora griegos, ora turcos, una porción de gente eslava se agita solicitada por ansias de europeización o por estímulos de fuerte procedencia asiática. Conocemos mal a toda esa gente, cuya historia y etnografía debería interesarnos tanto a los españoles. Y aun del gran pueblo eslavónico apenas tenemos sino ideas rudimentarias.

Creo útil para el lector señalarle las principales divisiones de ese gran pueblo del siguiente modo: al Este, los grandes y pequeños rusos, rutenos, ucranios y rusos blancos; al Oeste, checos, eslovacos, moravos, polacos y vendos; al Sur (Sureslavia o Yugoslavia), eslovenos, croatas, servios y búlgaros, bosnios, dálmatas y montenegrinos.

El programa presentado por los artistas universitarios de Belgrado advierte que contiene música popular servia, bosnia y de otras ramas eslavas. Como pudo apreciarse, salvo el general colorido orientalista, no hay posibilidad de hablar de una «escuela nacional» yugoeslava. Incluso el término «nacional» es peligroso tratándose de tan prolijo conglomerado; pero quizá una táctica política, dirigida exactamente al contrario de lo que actualmente se hace en España, llegará a unificar esos caracteres y permitirá su

integración en un arte nacional de altura.

Por hoy no es posible apreciar sino el aspecto puramente folklórico y el intento para componer una música de arte basada en esos cimientos. La agrupación universitaria de Belgrado sin duda se propone esto, por cuanto no presenta en sus programas aquellos artistas yugoeslavos algo conocidos en Europa; por ejemplo, Miloiewitz del que se ha reseñado alguna obra en este periódico; Krstic, Paunovic y algún otro, servios todos ellos. Otros nombres de compositores croatas se mencionan en las reseñas de músicos contemporáneos; pero apenas sabemos nada de este pueblo, que cuenta con una gran gloria de la música: José Haydn, nada menos, mientras que los eslovenos tuvieron en Jacopus Callus un gran polifonista de la edad de oro. No creo que nadie haya estudiado la influencia del folklore esloveno en la polifonía cincocentista; pero es sabido que se ha escrito mucho sobre la que la música popular croata ejerció en el clasicismo vienés a través de Haydn. (Como dato de curiosidad complementaria añadiré que también se ha escrito sobre la influencia del canto popular polaco en Beethoven.)

Salvo el grupo de canciones bosnias incluídas en el programa, y que a algunos auditores les sonaron a húngaras (lo cual no tiene nada de particular, porque la política ha bautizado de varias maneras a lo más íntimamente nacional), el resto del programa tenía una gran proporción de música servia. Es lo que más podía interesarnos, porque los croatas y los eslovenos tienden a occidentalizarse, mientras que los servios mantienen tan fuertemente su unión folklórica con el Oriente a través de Turquía, que pude recoger en esa audición muchos puntos de parentesco con la música turca que oí en El Cairo a Msud Djemil, el famoso tocador de «tambura» (un laúd de largo mástil con sonoridad semejante a una guitarra suave), mientras que la música de Slavensky y Grinsky me sonaba a las piezas, entre europeas y orientales, que se escucha los viernes por la tarde en los jardines públicos de Esbekieh, en la capital egipcia, por entidades instrumentales que vienen a ejercer la función de Banda Municipal.

La «tambura» sigue en vigor entre los servios, en cuyas agrupaciones populares intervienen instrumentos europeos, tocados de manera que recuerden timbres orientales; por ejemplo, la guitarra rasgueada de modo que sustituya al canún árabe, con su persistencia en sostener la tónica como fondo tonal sobre el que se deslizan los melismas vocales en gamas particulares en las que juegan papel importante la indispensable segunda aumentada y ciertas entonaciones microtonales que me pareció advertir en ese concierto, en cuya parte más acentuadamente folklórica la afinación «no atemperada» daba ya un colorido



oriental. El violín europeo viene a sustituir a los «rebabs», como algunas veces en Egipto, mientras que una flauta y un fagot reemplazan a los «nail» agudo y grave, y la compleja percusión «entonada» de los árabes se sustituye por el contrabajo tocado con la palma de la mano, como hacen los negros cubanos.

La línea melódica es más flexible en el canto servio que entre los búlgaros, más próxima al melimatismo oriental, que los yugoeslavos que nos visitaron utilizan con extraordinaria parsimonia, sin duda para no producir un efecto demasiado desagradable en los oídos europeos hechos al tonalismo funcional basado en la gama temperada. Los que hayan oído cantar a agrupaciones árabes del Hechaz o de Transjordania, y aun del mismo Egipto, pueden dar fe del escándalo que producen en orejas europeas tan pulcramente vestidas con el uniforme del «temperamento igual» y de la tonalidad justamente llamada «europea»; gran conquista musical de Occidente tras de cuatro siglos, por lo menos, de gestación,

En la «suite» de Slavensky aparece un «kolo», que es la danza nacional yugoeslava; pero existen por lo menos cuatro especies de «kolo», religiosos, heroicos, amorosos, humorísticos. En la otra «suite» de Grinsky aparece más explícito el parentesco con la música turca. Ambas obras fueron, con mucho, las más notables del programa, y esos dos compositores los que muestran un mejor arte en el sentido europeo, particularmente Slavensky que es un compositor meritorio. Algunos datos sobre ellos y sus compañeros y, en general sobre la música que la Asociación Universitaria Yugoeslava se propone difundir, nos habrían sido de tanto interés como enseñanza.

AD. S.

(De El Sol.)

## NECROLOGIA

### Ventura Navas

Ha fallecido en Madrid a avanzada edad el célebre almacenista de pianos y distinguido pianista compositor, Ventura Navas, primer Presidente de nuestro Consejo de Administración.

Durante muchos años frecuentó las salas de conciertos, donde era conocido y apreciado por sus dotes personales de simpatía y afecto que despertaba en sus amigos, que lo eran todos los que le trataban.

Influyó con la fundación de su Sala Navas a la difusión de los conciertos de piano, en una época en la que escaseaban en Madrid estos espectáculos, los más espirituales y cultos.

A sus sobrinos nuestro pésame más sentido.

# W E N C E S F L O R A

Convendría que los jurados actuantes en oposiciones (como la que actualmente se celebra en el Conservatorio) explicaran públicamente —después del fallo— los motivos que les indujeron a escoger al favorecido.

También sería menester justificaran —previamente— los argumentos en que se fundaron para elegir como «obra de concurso» una Sonata tan exigua, tan ingrata (para el ejecutante como para el oyente), tan poco propicia al aprovechamiento de las horas invertidas en su estudio, como al deleite estético o a la técnica pianística.

No veo más que una razón atarante: es una obra «poco tocada». Por lo tanto, susceptible de ser desconocida para todos los opositores. ¡Magnífico!

El propósito es plausible. La realización insuficiente.

A la elección de «obra desconocida», debe seguir la reglamentación igualitaria de horas de trabajo. Esto sería lo justo: «Los opositores al Concurso para la adjudicación de una plaza vacante en el Conservatorio de Madrid, deberán interpretar como «obra impuesta» la Sonata 29 del inmortal Beethoven. El jurado calificador, saliendo al paso de tendencias subversivas, se complace en recordar al mundo filarmónico actual la calidad de esta Sonata olvidada injustamente y que —como podrá apreciarse— tanto contribuyó a la inmortalidad de su creador. Será condición precisa e irremisible que los concursantes la estudien «un centenar de horas, exactamente», en un mismo instrumento pianístico de la marca X, reiterado en ejemplares —idénticos en pulsación y afinado— por las diversas salas que a tal efecto puso a la disposición del Claustro del Conservatorio el honorable Sr. Presidente del Consejo de Ministros, en lo que fueron Caballerizas Reales.

Para mayor comodidad de los ejercitantes se ha establecido una distancia entre la variedad de los cuartos de estudio. Debidamente acolchonadas las paredes de los cinco departamentos correspondientes al número exacto de aspirantes, se hace constar expresamente en esta convocatoria (para conocimiento de los interesados y en evitación de malévolas suspicacias exteriores) que en modo alguno puede existir interferencia sonora. No cabrá, pues, una posible mengua

de méritos personales desviada por el aprovechamiento común de las cualidades interpretativas sobresalientes en cada cual. Se ha creído, con esta medida aislante, favorecer «evidentemente» la general cultura, privándola del contacto.

Velandos por la más estricta puntualización de la ley de horas, en cada habitación (comunicándose con cada piano) habrá un «taxímetro» que marcará inflexiblemente el tiempo invertido.

Las llaves de cada sala de estudio las tendrá —rigurosamente encerradas— el conserje del local, que en cada momento de requerencia, hará entrega de la correspondiente al ejercitante que la solicite, previa firma de un «volante», y en presencia del secretario del Centro.

Es facultativo el empleo distributivo de las cien horas concedidas. Pueden alternarse con las comidas y demás necesidades corporales, o invertirse «de un tirón».

Con el fin de contribuir paternalmente a la buena orientación del concursante que optase por esta última circunstancia, la Dirección del Conservatorio recomienda al practicante no comience su estudio pianístico hasta tanto no haya estudiado el tiempo que, contado «hacia atrás», resulta, desde el día «sorteado» para su presentación al examen-concurso, hasta la deducción de las «cien horas»; único y eficaz medio de correlativar el esfuerzo y... ¡descansar de una vez!

B. GÁLVEZ BÉLLIDO.

Madrid, 20-I-33.

## ACLARACION NECESARIA

A la Dirección de esta revista le importa hacer una aclaración: En una Sociedad anónima del carácter de la editora de RITMO, en la que se desenvuelven, como se sabe, varias actividades de orden artístico, siendo una de ellas la publicación de esta revista, la misión del Director está circunscrita, única y exclusivamente, a la parte literaria y confección de ella dentro de los medios con que cuente.

## La biografía y el aficionado musical

La causa principal del por qué todo buen aficionado al arte musical debe leer las biografías de los grandes compositores, estriba, precisamente, en su afición. Todo entusiasta de la música, no siendo profesional, por supuesto, no puede tener una sugerencia muy aproximada de la realidad expresiva o descriptiva de una obra. Sabido es que ella está siempre inspirada por una persona, paisaje, costumbre, viaje, etc. Pues bien, toda aquella obra que en el transcurso de su ejecución desarrolla una pasión, idea, motivo, presenta diversos temas deducidos de un fondo inicial. Y, para el buen aficionado, que si desconoce el arte musical no podrá nunca acercarse con tanta veracidad como lo hiciera un profesional, el elemento que mejor puede ayudarle a comprender la música, en su expresión, es el conocimiento de la biografía de aquel autor de quien oye una obra. Luego de leída con detenimiento, y al escuchar su música, podrá compenetrarse más aproximadamente con los pasajes, impregnados en sana alegría unas veces, de gracia sutil otras, de impresionables sufrimientos muchas, porque toda buena obra de un compositor es como un espejo donde se ven las imágenes, emociones, que han existido en su espíritu. Refleja los estados de su ánimo, dando a conocer todo o algo, de la persona, lugar, o cosa que ha ejercido poderosa influencia para transportar al pentagrama y sacar ya de él, con limpieza, la composición de su sentimiento artístico.

No quiere decir esto, como es natural, que tan pronto sea conocida la biografía de un autor se constituya tal conocimiento en la clave. No se trata de secreto. Se trata, a no dudar, de un medio de ayuda muy eficaz para llegar a cercana comprensión de las obras.

Los efectos de la biografía son de importancia capital para el buen afi-

cionado, pues si también algunos, por sutil intuición, o por haber escuchado muchas veces una misma obra, entienden algo de la expresión, indudablemente no supone esto una perfección, máxime teniendo en cuenta que, incluso los profesionales, en ocasiones, no les es posible entender determinados pasajes de alguna obra, y siendo así, qué no le ocurrirá al entusiasta de la música que desconozca su aprendizaje y tecnicismo. Es decir, siempre existirán pasajes desconocidos para él por mucho que su imaginación se esfuerce en captarlos. Pero esta dificultad puede salvarla, en parte, mediante el conocimiento de la biografía. De esta manera sabrá, con más cercano aprecio, por conocer los motivos más principales que influenciaron en las sentidas composiciones que tanto subyugan su alma, devota admiradora del arte musical y de sus genios, la significación de la música en su aspecto expresivo o descriptivo.

Otro de los efectos, asimismo de gran trascendencia en la biografía musical, es el saber cómo fué el compositor. Esto, desde luego, interesa ya de una manera general. No hay que limitarse a conocer al compositor por su arte y parte biográfica en relación directa con él. Es necesario, también, el desarrollo de su vida, ya que el genio se manifiesta en los detalles de su íntima actividad. De esta forma se podrá admirar la labor de un talento que, antes de ser compositor, fué un desheredado o afortunado que experimentó las amarguras o felicidad en el desenvolvimiento de su vida, y, en este sentido, la biografía es de necesaria ilustración porque predispone mucho más a la admiración por el alma artística y temple de espíritu, ya que es raro el compositor que no ha padecido fuertes sufrimientos y desencantos.

**B. Soria Marco.**

unos investigadores dignos de toda consideración.

Ambas obras he de comentar aquí hoy, para conocimiento de mis fieles lectores, con la esperanza de que algunos sean después lectores, a su vez, de ellas.

\*\*\*

Una portada dice: «Antología musical. Siglo de oro de la música litúrgica en España.—Polifonía vocal de los siglos XV y XVI, por D. Juan B. de Elustiza, ex-organista de la S. I. M. de Sevilla, y D. Gonzalo Castrillo Hernández, Maestro de Capilla de la S. I. C. de Palencia». A la vista de esta inscripción, adviértese al punto que este volumen hará «pendant» con el «Cancionero de Palacio» transcrito por Barbieri, y tan valioso para el conocimiento de la música profana de la misma época. Y así es en efecto.

Inaugúrase el volumen con un prólogo editorial, firmado por José Noguera, tras el cual sigue un breve preámbulo donde el Sr. Castrillo dedica un piadoso recuerdo a la memoria de su colaborador el Sr. Elustiza, fallecido muy joven aún, después de haber sufrido «las envidias de los que en el mundo solían llamarle amigo».

A continuación se entra de lleno en el cuerpo de la obra, la cual aparece dividida en dos partes. La primera reseña el movimiento histórico musical en España, señalando muy juiciosamente lo que se lleva efectuado en tal sentido y lo mucho que aún queda por hacer; da cuenta detallada del Códice de Valladolid, que fué escrito o dirigido por el clérigo Diego Sánchez en 1616, y del Códice Colombino, cuya escritura data de los primeros años del siglo XVI, pues ambos documentos suministraron los documentos musicales que ahora ven la luz; y concluye con consideraciones sobre los grandes períodos de la polifonía vocal española y sobre las normas adoptadas para la transcripción. La segunda parte contiene biografías de los compositores exhumados: Anchieta, Peñalosa, Rivaflecha, Escobar, Morales, Pedro Guerrero y su hermano Francisco, Montanos, Navarro, Robledo, Villalar y Ceballos. Uno de ellos, en particular, llamado Martín de Rivaflecha y fallecido en 1528, era desconocido hasta hoy en la historia de la música española, y por sus obras ocupará un honroso lugar en la evolución de la polifonía vocal castellana que medio siglo después habría de culminar en el expresivista Victoria. Otro, Francisco Montano, era conocido como tratadista principalmente, mas desde ahora ya no cabe duda que no es menos eminente como compositor.

Los textos musicales ocupan 182 páginas, las cuales incluyen 39 composiciones antiguas, donde están representados los polifonistas arriba mencionados y alguno desconocido,

## Modernas publicaciones de música antigua

### Una antología polifónica y una colección de villancicos

Con muy pocos días de diferencia llegan a mi biblioteca privada sendos ejemplares de dos publicaciones recientes. Ambos honran a nuestro pasado hispánico, que poco a poco

nos va revelando sus misterios merced al esfuerzo tenaz —y mal recompensado por quienes deberían velar celosamente para que se conocieran mejor esos tesoros musicales— de

Como apéndice vemos dos antífonas, cada una de ellas escritas por uno de los dos autores de esta «Antología Musical», cuyos laudables esfuerzos merecen la gratitud de los amantes de nuestra historia y de nuestro país.

\*\*\*

La otra producción a que nos hemos referido aquí es el tercer volumen de la obra monumental «Maestros de la Escolanía de Montserrat (1500-1800)». Como los dos anteriores, contiene obras del compositor Juan Cererols, transcritas, revisadas y adoptadas por el monje de aquel monasterio D. David Pujol, y ofrece, en cuanto a su presentación externa, el mismo aspecto monumental que tanto sorprendió a muchos cuando se hallaban en presencia de los anteriores volúmenes.

Este tercer tomo de Cererols está dedicado exclusivamente a villancicos, con un total de 34, precediéndole los textos literarios, en lengua romance, de las respectivas composiciones polifónicas, algunas de ellas para dos coros de cantantes y casi todas con bajo continuo o «acompañamiento».

El criterio adoptado por el transcriptor es el mismo que vimos en los volúmenes anteriores. Se han reducido los valores, adoptando en casi todos los casos la semibreve como unidad de parte; se ha procurado vencer las dificultades al querer interpretar con exactitud la semitonía, y se ha restituído el texto literario en algún caso dudoso. El resultado es a todas

luces excelente. Y quiérase o no por los empingorotados eruditos a la violeta que desprecian los trabajos ajenos, sin que ellos, con los propios, hagan otra cosa que el ridículo —suponiendo que lleguen a efectuar algún trabajo salvo el de la crítica demoleadora—, ello demuestra una vez más que nuestro país tiene investigadores dignos de la atención más constante, del aliento más eficaz y del apoyo más justo,

Músicos y literatos hallarán en este tercer volumen obras de mérito no sólo arqueológico y puramente erudito, sino también artístico. Y aquéllos, en particular, podrán hacer estudios morfológicos sobre ciertas manifestaciones típicas de nuestro arte pretérito, que tal vez incluso podría ser aprovechada con fruto en esta feliz época de objetivismo a tambor batiente y de neoclasicismo a desmedida ultranza. La poesía también ofrece su encanto dentro del sentido místico con que está impregnada; y a veces tiene un aspecto sentencioso de buen gusto, como el de aquel breve villancico, sin estribillo ni coplas, a diferencia de casi todos los restantes, cuya letra dice:

Pues para en la sepultura  
todo lo que el mundo alaba  
ni temo mal que se acaba,  
ni quiero bien que no dura.

Algunos villancicos aportan datos para el folklore, la danza o la organografía musical popular de su tiempo, Tal sucede en el señalado con el

número XVIII, donde figuran los siguientes versos:

Porque comience la fiesta  
hizo señal Gil Perales,  
tocando los atabales  
en el suelo de su casa...

En una cara vendada  
entró Bras con chirimía,  
tocando de melodía  
«Adiós con la colorada»...

Levantáronle al instante  
al son de la española,  
mas él tras cada floreta  
se reservaba el zurrón...

\*\*\*

Para epilogar esta reseña bibliográfica diré que la «Antología musical» de Elustiza y Castrillo ha sido editada en Barcelona, por la Librería de Rafael Casulleras, y que el nuevo volumen de Maestros montserratinos ha sido editado, como los precedentes, por aquel monasterio, cuyas tradiciones musicales vienen haciendo célebre desde siglos atrás su escolanía famosa. Por todo ello se comprueba que no es Madrid precisamente —a pesar de su centralismo y sus organizaciones oficiales— quien mayor empeño pone en la realización de preciadísimas labores musicológicas merced a las cuales nuestro país adquiere lustre y renombre más allá de las fronteras, aunque nuestros pontífices de la crítica finjan aquí desconocer esas labores o den muestras de despreciarlas cuando no les es posible guardar silencio sobre ellas.

JOSÉ SUBIRÁ.

## Asociación Católica de Organistas y Schantres

Firmada por varios organistas hemos recibido una carta en la que se solicita de RITMO su apoyo y organización para constituir esta Asociación, cuyo ideario habrá de estar inspirado en estas dos tendencias: una dirigida a conseguir mayor esplendor de la música en los templos; la otra, y como compensación al esfuerzo artístico de los intérpretes, encaminada a la mejora social y económica de aquéllos.

Entre los problemas que RITMO encontró al surgir a la vida musical, algunos ya resueltos con marcado éxito, se hallaba éste, de gran envergadura y de extremada delicadeza.

Con suma atención ha seguido RITMO los congresos de música sacra y anhela vivamente surgiese de estos la solución deseada; pero el problema sigue en pie, agravado en estos momentos por la dificultad económica

que ha planteado a la Iglesia la Constitución de la República.

Sería desertar de un deber si RITMO no recogiese las aspiraciones de esta elevada clase saturada de espiritualidad. Precisamente el problema ha de desarrollarse sobre la base de sus grandes virtudes. Si RITMO logra conducirlo por esos dos caminos se habrá contribuido a garantizar el esplendor del culto y se llevará alegría suma a colaboradores meritisimos de aquél.

No creemos difícil conseguir un éxito en nuestras rápidas gestiones si la futura Asociación se apoya en las

Los estatutos de la Asociación habrán, pues, de respirar en su texto esos principios.

Enfocada así la cuestión para que RITMO pueda apoyar e incluso dirigir en sus comienzos esta Asociación, es preciso conocer si la carta recibida y las informaciones que poseemos responden al actual ambiente de la vida musical en las Iglesias y Catedrales. Para ello insertamos a continuación un boletín que al ser firmado lo será única y exclusivamente con las condiciones que se estipulan en las cuatro bases, que no dudamos merecerán la aprobación de las más altas autoridades eclesiásticas.

D. .... con el cargo  
de ..... y residencia en .....

se adhiere a la idea de crear la Asociación de Organistas y Schantres, siempre que merezca la aprobación de las autoridades eclesiásticas, sin cuyo requisito se entenderá recogida y anulada esta adhesión.

Firma del adherente.

## En Barcelona ha fallecido el ilustre maestro Nicolau

A la avanzada edad de setenta y cuatro años ha dejado de existir el eminente compositor Antonio Nicolau.

El cadáver del ilustre compositor ha sido expuesto en el Orfeó Catalá, y el entierro constituyó una sentida e imponente manifestación de duelo.

El maestro Antonio Nicolau nació en Barcelona en junio de 1858.

En su juventud se dedicó a la Medicina, estudiando la Música como adorno; pero aconsejado por sus profesores, se consagró por completo al arte. Muy joven aún, se dió a conocer por una sinfonía «Athalia», estrenada con éxito en el Liceo el año 1876. Al año siguiente el célebre tenor Tamagno le estrenó la escena dramática «La Tempestad», que dirigió personalmente, acreditándole como autor y como director.

En 1882 estrenó en los conciertos Broustet, de París, el poema sinfónico «El triunfo de Venus», después la leyenda bretona «Henora», y, por último, el poema sinfónico «Spes», escrito para la inauguración de la Exposición de Boston.

El año 1887 estrenó en Madrid, en el Teatro Circo, la ópera cómica «Un rapto», excelentemente acogida por la crítica.

Posteriormente se hizo cargo de la dirección de la Sociedad Catalana de Conciertos, contribuyendo con su labor a desarrollar el gusto musical de Barcelona, siendo el primero que dió una audición íntegra de la nueva sinfonía de Beethoven, dando también a conocer las más modernas producciones de Franck, Strauss, Indy, Chausson, etc.

Al abandonar la dirección de la Sociedad de Conciertos, fué nombrado director de la Escuela Municipal de Música de Barcelona, cargo que desempeñaba al morir.

En los últimos años dió a conocer el maestro Nicolau una nueva modalidad de su talento musical con los bellísimos poemas «La mort de l'escolá», «Captant» y «La Mare de Deu», composiciones que forman parte hoy del repertorio de las principales Sociedades Corales de Cataluña.

Entre sus varias obras figura la zarzuela dramática «Corazón de fuego», estrenada con éxito en el Teatro Novedades de la capital catalana.

\* \* \*

RITMO se asocia al sentimiento general que en Cataluña ha producido la muerte del venerado Nicolau.

## S AJENAS

rios de que se dispone, sería de mucho interés para el público en general y de alivio para los aficionados consuetudinarios que nuestros directores se decidiesen a llamar a colaboración a algunos cantantes, y, con ellos, tocar en un programa un acto entero de una ópera de Wágner o bien una serie de grandes trozos entre los que se mezclarían los puramente orquestales (no sinfónicos, como se dice mal) con aquellos otros en donde intervienen las voces. Esto

tampoco lo sería, mayormente. ¿A qué se espera, pues? A que alguien tenga verdadera gana de escuchar música de Wágner. No de mecerse en el sueño de opio de la música diez mil veces oída.

ADOLFO SALAZAR.

## Charla musical (1)

### Cuento nuevo

V

Segunda parte.

Siempre he oído decir, con algún fundamento, que "nunca segundas partes fueron buenas", pero ésta de mi cuento quiebra la frase, porque es tan buena o mejor que la primera a causa de su mucha "sustancia".

En los antiguos regímenes de la nación a que se refiere este "Cuento Nuevo", se había legislado deplorablemente con privilegio para los de "arriba" y olvido de los de "abajo"; pero en lo que atañe al asunto que me ocupa, el nuevo régimen hizo desaparecer por completo la injusticia y a todos se dió igual trato, según su misión; que tampoco es de justicia posponer al jefe en detrimento de la autoridad de que debe estar investido, para beneficiar al subordinado. Las durezas de los pies nunca podrán sustituir a las blanduras delicadas de la masa encefálica.

Esto quiere decir que, constituidas las orquestas del Estado en la forma narrada en la primera parte de mi cuento, razones de gran "peso" y "tamaño", determinaron no nombrar director "titular" de la orquesta de ópera y concierto.

Este género espectacular se alimenta en gran parte de música extranjera, mejor dicho, "mundial", y para su interpretación se hace preciso el director extranjero, mejor dicho, "mundial", especializado en el repertorio que ha de dirigir. Gracias a esta necesidad "artística" se habían oído en la nación susodicha tiempos atrás interpretaciones excepcionales servidas por los más grandes "virtuosi" de la batuta, unos en la ópera, otros en el concierto, ahorrando a la afición pudiente el tener que trasladarse al extranjero, haciéndole posible a la no pudiente gozar de su arte excelso.

La dirección de la ópera es cosa muy distinta de la del concierto, y para llegar al dominio completo de cualquiera de ellas se precisa consagrarlas una vida entera y que el sujeto posea aptitudes adecuadas.

No cabe duda que existe cierta incompatibilidad entre ambos géneros. En la ópera, la acción escénica obliga al director, en muchos casos, a obedecer al cantante estableciendo fluctuaciones en el ritmo, bien distintas de las que dimanarían de la obra puramente sinfónica y a vencer la no despreciable dificultad de acoplar y unir el grupo instrumental con el vocal, colocados en diferentes planos. Estas modalidades (ajenas a la música) no se le presentan al director de conciertos, el cual, en cambio, deberá atender exclusivamente al elevado y puro concepto musical, para el que se necesita el profundo conocimiento de las tendencias estáticas

(1) Por extravío del original aparece esta charla con algún retraso.

de cada autor, según el temperamento, escuela y época. Estas diferencias me llevan a la conclusión de que, en la ópera, el intérprete debe ser (si sabe) el actor-cantante, y en el concierto solamente tiene que ser el director.

Con lo dicho queda demostrado que es difícil encontrar unidas en una sola persona las dos aptitudes en calidad y cantidad, "preeminentes", para encargarle de la dirección "titular" de una orquesta que ha de actuar en ambos géneros. Teniendo en cuenta esta dificultad, la ponencia de técnicos (cuyo nombre no hace al caso, porque "va de cuento"), informó en el sentido de que no hubiese directores "titulares", y así lo decretó el ministro, instituyendo las orquestas sin director determinado, "precisamente" por la insuperable importancia artística que tiene este puesto, al cual irán los grandes directores mundiales para que las audiciones alcancen el máximo de perfección y descuehnan ante el auditorio las personalísimas interpretaciones que surgen del artista genial.

De este modo se contrataba lo mismo a directores nacionales que extranjeros, cada uno para lo suyo, y únicamente se nombró un "titular" que vino a ser el "Maestro-concertador", cuya misión, en diarios ensayos, consistía en la lectura de obras nuevas, corrección del material de orquesta, pruebas parciales, con coros y solistas y en el repaso periódico y constante de las obras de repertorio, que luego habían de ser dirigidas por el primer director.

La razón de este nombramiento de Maestro-Concertador se fundó en que una buena orquesta no debe *amanerarse* en el sentido de interpretar siempre a la *manera* de determinado director. A la orquesta hay que considerarla como un maravilloso instrumento cuya maravilla consista en poseer espíritu. Pero este espíritu

ha de ser *ecléptico*, sin que le acompañe la menor tendencia interpretativa y claro es (como la luz del Sol) que el director titular resultaría una rémora para poseer la cualidad ecléptica deseada. Claro es también (como la luz del Sol) que contra esta opinión se opusieron y reclamaron los directores que se consideraban titulares y que deseaban pescar un sueldo del Estado. Afortunadamente, la luz solar había iluminado los cerebros de la ponencia de técnicos y se les contestó que lo que previamente necesitaba la orquesta costada por el Estado, era laborar, privada y diariamente, bajo la dirección de un buen músico que conociera a fondo la técnica del *claro-oscuro* musical, o sea, la finalidad expresiva de cada uno de los signos que lo integran: que posea manera clara y precisa de *marcar* (sentido rítmico) y que lleve al convencimiento de cada individuo de la agrupación la renuncia de su personalidad interpretativa para entregarse, por entero, a la del director que le toque en suerte.

Y éste fué el cargo de Maestro-Concertador, al cual se le agregó la obligación de dirigir las óperas y los conciertos en casos de fuerza mayor, como ausencias, enfermedades u otras causas debidamente justificadas. Ahora bien; estas actuaciones extraordinarias tenían su correspondiente gratificación independiente del sueldo.

Admirable organización, que consiguió hacer realidad el ideal del disfrute de las mejores interpretaciones (parte artística), un menor gasto de sueldos (parte económica) y la igualdad de trato para los de "arriba" y los de "abajo", evitando el enchufe para todos (parte moral).

Es fama que la profesión y afición musicales "en masa" se hicieron rabiamente ministeriales y se aseguró que si en todos los departamentos del Estado se reestructuraba de igual

modo, la nación de mi cuento sería la verdadera Arcadia, y sus mandatarios gobernarían sin interrupción, por los siglos de los siglos. Amén.

Y..., colorín "colorao". Este cuento se ha "acabao".

JOSÉ MARÍA GUERVOS.

## Unión Eléctrica Madrileña

Obligaciones 5 por 100 Sociedad de Electricidad del Mediodía.

El Consejo de Administración de esta Sociedad ha acordado proceder al pago del cupón n.º 122, vencimiento 31 de marzo corriente, de las obligaciones 5 por 100 emitidas por la Sociedad de Electricidad del Mediodía en 1 de octubre de 1902.

El expresado pago se verificará a partir del 1 de abril próximo, a razón de pesetas 6.25 por cupón, deduciéndose de este importe los impuestos correspondientes.

La presentación y cobro de cupones podrá hacerse en los siguientes establecimientos bancarios: Banco Urquijo, Madrid; Banco Urquijo de Guipúzcoa, San Sebastián; Banco Urquijo Catalán, Barcelona; Banco Urquijo Vascongado, Bilbao; en Granada, Banco Urquijo (Agencia Granada); en Sevilla, Banco Urquijo (Agencia de Sevilla) y en Gijón, Banco Minero Industrial de Asturias.

También se harán efectivos en las Oficinas de esta Sociedad, Avenida del Conde de Peñalver, n.º 23, Madrid.

Madrid, 16 de marzo de 1933.  
VALENTÍN RUIZ SENÉN, *Consejero y Director Gerente.*

# INFORMACION MUSICAL

## ESPAÑA

MADRID

### Homenaje al pianista Querol.

Los éxitos que en la temporada pasada y en la actual ha obtenido el insigne pianista valenciano Leopoldo Querol en los conciertos de la Orquesta Filarmónica, estrenando obras de tanta importancia como los conciertos de Ravel y Prokofieff, han sido festejados por sus numerosos amigos y admiradores en un fraternal banquete, en el que se reunieron más de doscientas personas. Al final, Pepe Fornes leyó una larguísima lista de adhesiones; Miguel Salvador ofreció el banquete en un elocuente discurso; el presidente de la Ca-

sa de Levante pronunció discretas palabras, y Leopoldo Querol dió las gracias en frases cordialmente emocionadas.

### Enrique Aroca, profesor del Conservatorio.

Después de reñidas oposiciones a una cátedra vacante del Conservatorio, ha sido nombrado profesor de este Centro, el notable pianista Enrique Aroca. De esperar es que continúe la senda trazada por su maestro D. José Tragó, de cuyo profesor recibió — como tantos otros pianistas distinguidos — provechosos consejos.

Para solemnizar este acontecimiento en la vida artística de Aroca se reunió un numeroso grupo de amigos y admi-

radores (entre los cuales nos contamos) en cordial homenaje al insigne artista.

\* \* \*

También han sido nombrados recientemente profesores interinos del Conservatorio los distinguidos profesores María Rodrigo, Jesús Aroca y Eduardo Torner para las enseñanzas de Conjunto vocal e Instrumental, Armonía y «Folklore».

A todos nuestra enhorabuena.

### Un gran éxito de Sigfredo Ribera.

En el Teatro Español ha tenido lugar con motivo de la velada que a beneficio de la Cruz Roja española organizaron elementos de la buena sociedad, el estreno de una opereta que los autores titularon «Amor a la bayoneta».

Aparte de las excelencias del libro, que son muchas, ofrecía la obra la particularidad de haberle puesto música este joven compositor que se llama Sigfredo Ribera, que ya en otras fiestas como ésta dió ocasión a los más fervorosos elogios.

La partitura, que constaba de una docena de números, todos ellos inspiradísimos, fué repetida en casi su integridad entre grandes aplausos.

La numerosa orquesta fué dirigida por el propio autor Sigfredo Ribera, que demostró que podía unir a sus grandes condiciones de compositor las de excelente director.

Parece que este festival va a tener repetición, de lo cual nos alegramos, y esperamos no tardar mucho tiempo en poder aplaudir a Sigfredo Ribera.

Fox, vales, danzones cubanos, romanzas y dúos cómicos, trozos líricos de verdadera inspiración, momentos musicales plenos de acierto en el ritmo y con una prodigiosa instrumentación moderna, constituyen la acertadísima labor de los señores Ribera e Irueste.

#### Orquesta Sinfónica.

El último concierto matinal que celebró esta magnífica entidad, que dirige el maestro Arbós, fué dedicado generosamente a beneficio de la caja social de la Asociación de los críticos dramáticos y líricos madrileños.

El resultado artístico y económico ha sido feliz debido a la admirable interpretación de las obras que integraban el programa, programa de público con el «Septimino» de Beethoven —en cuya obra se distinguen los excelentes profesores Romo, Menéndez y Mont— y obras de Mussorgsky y Falla.

Esta agrupación Sinfónica anuncia —coincidiendo con su trigésimo aniversario— su serie anual de conciertos de primavera de gran atractivo artístico, que se celebrarán los días 23 de marzo y 5, 12 y 19 de abril en el teatro de Calderón.

Además de los festivales a Strawinsky, Falla y Allan Bey —del que dará algunos fragmentos de su célebre obra «Wozzeck»—, con la cooperación de la Dahme, Cassado, Cubiles y la Masa Coral de Madrid, que realizarán la importancia de esta interesantísima serie de conciertos, dará a conocer obras nuevas de autores extranjeros y nacionales más significados.

#### Orquesta Filarmónica.

La segunda serie de conciertos anunciada por la Orquesta Filarmónica comenzó con uno muy interesante, «Concierto grosso», de Haendel, cuya intervención de los excelentes artistas Luis Antón, Valentín Barbero, Juan Ruiz Casaux y Federico Quevedo y los profesores de la Orquesta contribuyó a la noble y serena interpretación con que Pérez Casas subrayó las bellezas de esta hermosa obra.

Rabeau, Beethoven (con la «Octava Sinfonía»), Rimsky y Franck completaban el programa de este concierto.

El programa del segundo, integrado por obras de Rimsky, Mussorgsky, Tchaicowsky, Bacarisse y Wagner, ya conocidas y aplaudidas, contenía una novedad: la «Suite éscita», de Prokofieff, obra de violenta acritud sonora —pues todo no ha de ser, según se piensa por ahí, sentimentalismo metódico—, en la que se destaca el segundo fragmento.

La citada *suite* es realmente de un dinamismo salvaje, y, como los asuntos en que se inspiran algunos compositores rusos, tiene este carácter, no hay que señalar que están realizadas con un vigor y una libertad de procedimientos asombrosa por su originalidad. Oída hace años hubiera producido gran revuelo. Hoy se oyen toda clase de estridencias sonoras con la mayor tranquilidad e indiferencia. Y es que se van a oír algunas obras, no para admirarlas, ni menos para emocionarse, ya ni siquiera para indignarse; se va a los conciertos a divertirse (como a los circos). Es un signo de los tiempos —dice irónicamente un ilustre escritor— conmoverse y emocionarse, sentir; hay que ser *espíritu fuerte*.

Así como hay quien pretende vencer de que la pantomima es superior a la palabra, se intenta demostrar que los malabarismos y la pirotecnia sonora de muchos compositores del día son superiores a las ideas de los genios de la Música, imitadas por aquéllos más o menos ingeniosamente.

La Orquesta Filarmónica ejecutó la obra de Prokofieff y la «Sinfonía» de Tchaikowski gallardamente y Pérez Casas la interpretó, como el resto del programa, de un modo magistral.

Hace dieciocho años en la misma fecha en que se celebraba el concierto que reseñamos se presentaba la Orquesta Filarmónica al público madrileño. Fuimos de los primeros en reconocer sus cualidades predominantes y en elogiar la labor seriamente artística del maestro Pérez Casas, que ha ido en progresión creciente, llegando a un grado de perfección unánimemente reconocido.

#### En el Ateneo

Un segundo concierto ha dado en este centro el violinista Manuel Pérez Díaz, con la colaboración del pianista Juan Quintero.

En condiciones nada normales por causas ajenas a los artistas, oímos las interpretaciones de las obras que componían el programa y hemos de expresar nuestro más sincero elogio a la labor de estos muchachos. Manuel Pérez Díaz tiene gran flexibilidad de arco, segura técnica recta y sobria dicción, cualidades que dan estimada valorización artística. Juan Quintero conoce su instrumento, es músico y creemos que cuando logre adquirir nuevos elementos expresivos y técnicos

que añadir a los que ya posee, de inmejorable calidad, será un destacado pianista.

#### BARCELONA

#### Asociación de Cultura Musical.

Los dos conciertos últimamente celebrados fueron gratos al público «cultural» barcelonés, en grado sumo.

Los programas y las interpretaciones del pianista *Brailowsky* evidenciaron que en este artista se da el raro caso de sumarse el expresivista al evocador.

El fraseo de *Brailowsky* es fluido y apasionado, inspirado por una musicalidad llena de fantasía, caprichosa —si se quiere—, pero que lleva la marca de un artista de raza.

No hay que aclarar que los autores que más encajan en el temperamento característico de este luminoso intérprete son Chopin y Liszt. Sin que por ello la más convincente corrección y subyugante atracción prestaran concurso a sus versiones todas.

El éxito de *Brailowsky* ha sido franco y completo. El público no se cansaba de aplaudirle y el pianista de dar propinas. Las dos sesiones —por esta causa— se prolongaron de modo inusitado.

#### Asociación Obrera de Concertos.

La excelente orquesta de cámara «Ardevol» tuvo a su cargo la ejecución (meritísima por cierto) del último programa.

La serenata en *sol* de Mozart, dos obritas cortas de Sinigaglia, la sinfonía —la caza— de Haydn, una sarabanda del propio Ardevol (director del conjunto) y los Sones de Castilla del casi madrileño Sanjuán, totalizaron la audición.

Para todos hubo plácemes ruidosos y efusivos. Sabido es que la corrección modelo de este público proletario induce a manifestaciones que el artista más hecho al halago, no puede menos que agradecer en alto grado.

#### Gran Teatro del Liceo.

*Manón* y *Sansón* han servido a la empresa de nuestro primer teatro para dar a las candilejas el producto artístico de la troupe francesa diestramente conducida por el meritísimo maestro *Razigade*.

En el «elenco» de estas dos pequeñas joyas amables del operismo francés, colaboraron artistas muy estimables. Tales como los tenores *Bourdino* y *Thill*, las sopranos *Berthrau* y *Popova*, los bajos cantantes *Lafont* y *Alsina* y el excelente barítono *Vigneau*.

Como homenaje a la memoria de *Vives* se puso en escena *Doña Francisquita*, que con un reparto de excepción en el que fulguraba como estrella el gran baturro *Fleta*, acompañado por la eminente *Selica Pérez Carpio*, *Gorgé* —el bajo— y el creador del papel de Cardona, el actor cómico *Palacios*

y otros complementarios de notable valor elevó el diapason popular de este auditorio hasta esferas zenitales (!), entusiasmándose con la interpretación y deleitándose con las archiconocidas bellezas de la partitura.

Menos expresivo, si bien no menos atento, siguió el cónclave la representación-estreno en España del *Nerón* y *Acte de Manen* que se daba por aquellos días. Desde luego la ópera antedicha revela el maestrazgo de su autor, su preparación técnica irreprochable y también su lirismo, en ocasiones efectivo y todo a oídos expectantes.

La ópera obtuvo un *succès* si no ruidoso por lo menos reconociente, pese a que, aparte la orquesta admirablemente dirigida por el propio compositor que la hizo brillar a gran altura, los artistas intérpretes de la ópera no acusaban calidad suficiente para evaluar por ellos solos lo que pudiere escasear en el aspecto emotivo de la partitura.

Finalmente, las representaciones wagnerianas han llegado a colmar las ansias filarmónicas de este público. Empezaron con *Tristán*. Sirvió para presentación del maestro Sebastián, rudo y exacto de gesto, conocedor profundo de la obra, pero, tal vez, algo menos personal que otros antecesores suyos en el pupitre del Liceo.

El tenor *Pistor*, la soprano *Nenethi*, la mezzo soprano *Runger*, el baritono *Nissen* y el bajo *Sischei*, flotando entre lo discreto y lo ambicioso. Ciertamente ninguno de ellos superó a anteriores encarnadores de esos mismos personajes, cuya naturaleza musical sube al más alto grado de la emotividad lírica.

Sin embargo, la honradez interpretativa fué siempre un aliciente para el saboreo integral de esas páginas indelebiles que el filarmónico barcelonés aprecia debidamente por espontánea comunión de ideales como por efecto de la buena preparación pretérita llevada a cabo por esos wagneristas hoy célebres que se apellidan *Antonio Ribera* y *Joaquín Pena*.

#### Asociación de Música de Cámara

Esta entidad, cuyo prestigio le mueve a esforzarse continuamente en la presentación de artistas y colectividades que respondan a la alta categoría que alcanzara, removié el interés de sus asociados con la audición en primera instancia del pianista *Uninsky*, ganador del premio Chopin.

*Uninsky*, que sólo cuenta, al parecer, 22 años, se manifestó pianista de un gran vigor, de una acabada técnica digital y de un sonido pastoso. Especialmente en Chopin, en Prokofief y en Strawinsky plugo enormemente. Y los «bises» se reclamaron con insistencia. Y los aplausos se reiteraron con verdadera profusión.

También en esta misma atmósfera filarmónica se presentó la *Orquesta Filarmónica de París* que dirige Madame *Jane Evrard*.

Tanto el conjunto cuanto las solistas especialmente las hermanas *Violette* y *Paule D'Ambrosio* (violín y cello respectivamente) respondieron a un sentido musical de alta calidad, inspirado sin duda por las insinuaciones interpretativas de su directora, que probó, al través de dos programas, saber conjuntar perfectamente a sus huestes y hacer llegar a sus auditorios, con toda la fuerza de emoción que cada obra encierra, las emanaciones espirituales de dichos contenidos, labor de convencimiento nada fácil de conseguir y (hasta ahora) más apta para ser tratada según parecía por varones que por hembras, y mucho menos por hembras de la atracción natural de *Jane Evrard*, bella y admirable bajo todos puntos de vista.

DINO.

#### BILBAO

Dos conciertos de la Sinfónica local dirigidos por Lamote de Grignon, director de la Banda Municipal de Barcelona, un artista muy admirado en Bilbao por varias visitas que ha hecho a nuestra capital. Es Lamote un gran director, cuya técnica y sensibilidad llegan a cobrar caracteres sobresalientes de poderoso influjo. La comprensión de las obras que le hemos escuchado en este y otros años, le colocan en un plano de categoría europea, que no puede adjudicarse a los artistas nuestros de su género. Abrió el programa del primer concierto la Tercera Sinfonía de Beethoven. Y el concepto heroico del pensamiento del autor halló ecos igualmente animosos y gallardos en el «Don Juan» de Strauss y «Maestros Cantores» de Wagner. Pero estos temas heroicos no tenían igual significación. El de Beethoven, es epopeya esculpida en el Lacio, a manera de leyenda clásica. El de Strauss, intrépido y osado, con mezcla de ternura, pero siempre dominando la gallardía y decisión. Una disquisición psicológica de Marañón a través de este «Don Juan» musical, ¿nos daría el juicio vitando que le mereció el mito donjuanesco? En Wagner la heroicidad es la fanfarronería de la Corporación de los maestros cantores, junto al canto noblemente arrogante de Walter y el dramático renunciamento de Hans Sachs.

El motivo heroico, pues, venía presidiendo el programa. El más nuevo era el de Strauss. De sus poemas sinfónicos de juventud, su época más lucida, y acaso única, «Don Juan» puede escogerse como tipo. Pero el libro de Lenau, de donde Strauss recogió su impresión, no tiene unidad de poema ni tragedia. Son cuadros diversos que no tienen más nexos entre sí que el intervenir el personaje en una diversidad de piezas sueltas, que no parecen sino episodios psicológicos sembrados a voleo, sin que el espíritu del poeta nos señale un carácter completo. El «Don Juan», de Strauss, tiene, sin embargo, fuerte personalidad. El sujeto

musical se caracteriza por una gallardía, por un acento heroico de gran nobleza. Este tema mana abundoso a través de esta espesa partitura y es el de jo que flota en el resumen de este hermoso poema sinfónico.

Sus resonancias vitales tienen, dentro del cuerpo novelesco del héroe, calidad ejecutiva. A nosotros que siempre nos ha producido un poco de repulsa este personaje, al escucharlo a través de aquellos acentos orgullosos de las trompas y los enérgicos de la cuerda, le hemos hecho —siquiera en este momento musical— una buena acogida. Strauss fué más músico en «Don Juan» que en otro héroe puesto por él en relieve musical: en «Don Quijote». Más músico, porque para el personaje de Cervantes, tratándolo de un modo valeroso —aunque no a la manera interpretativa también heroica de nuestro Unamuno—, se entregó demasiado a la divagación. Y es que el «Don Juan», con toda su arrogancia, tiene un limitado espíritu que se puede apretarlo en lenguaje musical. Con «Don Quijote» quiso Strauss abarcar un carácter, cuya sublimidad heroica se cifró en ideales más inaprensibles. Y resumir éstos con amplitud de concepto literario para luego llevarlos por entero a la música, es empresa demasiado divagatoria.

De todos los autores catalanes que escuchamos en los dos conciertos de Lamote, hemos de destacar primero a Ricardo Lamote de Grignon, hijo del director, un joven orientado felizmente y con unos aprestos de gran consistencia. Su obra, titulada «Un prat», ballet del que se han dado dos escenas, nos enseña al pronto la situación de su autor. Los ecos debussyistas son los primeros que se acusan. La escuela moderna francesa despunta con insistencia en estas páginas que tienen gran riqueza de escritura. Sobre todo el preludio, que es lo mejor de la obra, nos coloca ya ante un espíritu despier to que sabe ahondar en la partitura con gran talento.

Uno de los conciertos nos dió en mallorquín un *bon di tengui*. El compositor Samper estrenó la suite *Mallorca*, que nos trae el sol de aquella isla dorada, país un poco de égloga y anacreóntica. Parece que la luz mediterránea se expande en la instrumentación y cantos que forman esta suite. *La terre dels fornes*, como llamó Verdaguer a Mallorca, ha encontrado en Samper una expresión de simpatía. El mallorquín, un poco celoso de su personalidad, quiere cantar con fisonomía propia, y Samper, de un modo gozoso y brillante, con gran ropaje de luz, nos presenta tres números de hermosa sonoridad que fueron muy aplaudidos.

Otros compositores catalanes figuraron en los programas y todos ellos tuvieron por parte de Lamote una presentación sobresaliente, obteniendo Cataluña musical y su presentador, el gran director catalán, un franco y rotundo éxito.

ISUSI.

# Asociación de Directores de Bandas Civiles

## Junta general de Directores Vasco-Navarros

El día 26 de enero pasado se reunieron en la capital de Navarra alrededor de 50 directores de bandas municipales de la región y celebraron en los salones cedidos galantemente por el Orfeón Pamplonés su Junta General de asociados, cuyo acto comenzó a las diez horas de la mañana con un atrayente discurso de salutación del presidente D. Regino Ariz y presentación de D. Román García Sanz, Secretario de la Nacional, que invitado por la directiva de la Regional, habíase trasladado exprofesamente desde su residencia de Guadalajara, con el fin de tomar parte en dicha Junta General.

Acto seguido el Sr. Iguain, Secretario de la Regional, leyó una interesante Memoria, haciendo resaltar, con numerosas carpetas lle-

nas de documentación a la vista, la enorme labor desarrollada durante el fenecido año de 1932 a una con la directiva de la Nacional, en pro de la aprobación de la consabida ley, cursando una vez conseguida la creación del Cuerpo de Directores 20 telegramas de agradecimiento dirigidos a los Sres. Diputados y personajes ante quienes se habían hecho gestiones directas para el logro de nuestras aspiraciones, con tan plausibles resultados por todos conocidos.

A continuación el Sr. González Arroitauregui, Tesorero, dió cuenta de la situación económica de la Asociación, aprobándose por unanimidad todas y cada una de las cuentas.

Asímismo se adoptaron numerosos e importantes acuerdos, algunos comprendidos en el orden del día, entre las proposiciones de la

directiva y otros, de iniciativa particular de los asociados.

Al final de la Junta, para cuya oportunidad se le había reservado el uso de la palabra a D. Román García Sanz, se levantó, habló y cosechó calurosos aplausos.

Terminó la Junta muy cerca de las dos de la tarde, y presente don Mariano Ansó, uno de los Sres. Diputados a quienes deben gratitud los directores de bandas, invitado para que presidiera el banquete, así como los Sres. Presidente y Director del Orfeón Pamplonés, amén de varios periodistas de la localidad, se dió principio a la segunda parte del programa, con gran regocijo de todos, a cuyo feliz término se pronunciaron inspirados brindis por el maestro Ariz, Diputado Sr. Ansó, Director y Presidente del Orfeón Pamplonés.

MUTIS.



La Junta general de Directores de Bandas Municipales Vasco-Navarros, celebrada en Pamplona el 26 de enero de 1933 en los salones del Orfeón Pamplonés. Al margen, cuadro del gran Gayarre.

## MUNDO MUSICAL

\* El crítico inglés Newmann es célebre, aparte de su cultura y su indiscutible buen gusto, por la agudeza y el *humour* puramente británico de sus escritos. Recogemos de revistas extranjeras dos de sus últimos rasgos de in-

genio, que reproducimos a continuación:

Con motivo del centenario de Brahms, que se conmemorará en mayo próximo, se dió en Londres, por cierta orquesta, un concierto *All Brahms*,

es decir, dedicado en su totalidad a las obras de este maestro. Newman, comentando el concierto, dice: «Desde antes del centenario —que se cumple en mayo— tenemos ya todo lo de Brahms que deseamos oír durante uno o dos años, porque no hay en su música la variedad necesaria para tolerar su repetición a grandes dosis.»

Se trata de las *Variaciones para*



orquesta, de Schönberg, ejecutadas en otro concierto bajo la dirección del autor. Newman se indigna contra los críticos que, para defender al compositor, se esfuerzan en demostrar la lógica y la ciencia que derrocha en sus composiciones. ¿Qué importa?, dice Newmann. Una cosa desagradable, ¿es menos desagradable porque ese desagrado sea la razonada consecuencia de una ciencia y una lógica irrefutables? No. Siempre resultará *irrefutablemente desagradable*.

\* Con ocasión del cincuentenario de la muerte de Wagner, se han celebrado en Italia multitud de conmemoraciones. Entre ellas figura una conferencia de Fausto Terrefranco en el Instituto de Estudios Germánicos; la inauguración, en el mismo Instituto, de una Sala Wagner, con una biblioteca de mil volúmenes; un concierto Wagner en el Augusteo de Roma, bajo la dirección de Rito Selvaggi, y una innumerable cantidad de artículos en toda la Prensa, recordando, sobre todo, los ocho viajes del maestro a Italia, desde el primer viaje, a pie, en el año 1852, hasta su muerte, ocurrida, como se sabe, en Venecia, el 13 de febrero de 1883.

\* La «Allgemeine Musikzeitung» publica la estadística de las obras teatrales más representadas en Alemania desde agosto de 1931 a julio del 32, que son las siguientes: Verdi, con 1.420 representaciones; Wagner, con 1.385; Puccini, con 793; Mozart, con 732; Lortzing, con 462; Offenbach, con 383; Weber, con 315; Ricardo Strauss, con 312; Bizet, con 293; Humperdinck, con 252; D'Albert, con 242; Leoncavallo, con 206; Mascagni, con 203; Beethoven, con 196; Flotow, con 184; Rossini, con 171; Pienzl, con 166; Nicolai y Smetana, con 157; Pfitzner, con 148; Thomas, con 119; Wolf Ferrari, con 106.

Las óperas más representadas han sido: «Los cuentos de Hoffmann», 359 veces; «Aida» y «Carmen», 281; «Freischütz», 272; «El trovador», 239; «Las bodas de Figaro», 233; «Madama Butterfly», 231; «Tannhäuser», 228; «Los maestros cantores de Nuremberg», 224; «Hänsel y Grebel» y «Lohengrin», 207; «Los payasos», 206; «Cavalleria rusticana», 203; «La bohemia», 201; «Rigoletto», 198; «Tosca», 181; «La Traviata», 152; etc.

Algo parecido ocurre en Francia e Italia.

\* La Asociación de Cultura Musical ha celebrado su junta general reglamentaria, y después de leída la Memoria correspondiente y aprobadas las cuentas, fueron cubiertas, además de otras vacantes de la Directiva, la producida por la muerte del ex presidente del Consejo de ministros Sr. Aznar, quedando la Junta constituida por aclamación en la siguiente forma:

Presidente, D. Juan Pérez Zúñiga; vicepresidente, D. Angel Peláez Quintanilla; contador, D. José Alvarez Ta-

ladriz; tesorero, D. Tomás Fernández Quintana; secretario, D. Juan Flórez Tavira; vicesecretario, D. José María Franco; vocales: doña María Rodrigo, doña Amalia Salgado Azorín, D. Venancio Meruéndano y D. Pedro Hornedo de Aragón.

\* Amigos y admiradores, músicos y aficionados de Julia Parody, la eminente pianista, organizaban un acto en el Ritz para celebrar el triunfo brillantísimo obtenido por ella en recientes oposiciones; pero estos plausibles deseos no pueden realizarse porque Julia Parody ha renunciado a este homenaje de una manera terminante, y ruega a la comisión organizadora que dé públicamente las gracias a cuantos pensaban testimoniarle afecto o admiración.

\* La Orquesta Clásica de Madrid, cuyo puesto directorial estaba vacante por el fallecimiento de su maestro y fundador, D. Arturo Saco del Valle, ha nombrado director al joven maestro compositor, violinista y pianista José María Franco. Enhorabuena recíprocas.

\* Rafael Martínez, fundador del cuarteto de su nombre e inquieto organizador, proyecta realizar tres conciertos de música de cámara en el teatro Español. Los intérpretes serán el citado Cuarteto Rafael, el quinteto de viento de la Banda Republicana y algunos instrumentistas más de cuerda. Los programas tendrán gran variedad, y en ellos figurarán obras de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wolf Ferrari, Migot, Prokofieff, Goossens, Bacarisse Salazar.

Próximamente emprenderá su anunciada excursión por el extranjero, pensionado por el Gobierno de la República.

## Revista de Revistas

*The Chesterian*. (Londres noviembre-diciembre de 1932). — Un artículo sobre Brahms de Ralph Hill; otro de J. H. Elliot sobre las *rachas* o fluctuaciones que en la afición y los gustos de los oyentes experimentan las obras de los grandes maestros (¿no fué Meyerbeer, durante mucho tiempo, lo más sublime en el campo de la ópera?; y después de un eclipse en que se le aborreció hasta la exageración, ¿no parece iniciarse en estos momentos una rehabilitación de su nombre?; desde este punto de vista, el autor del artículo alude a unos cuantos músicos y emite interesantes apreciaciones sobre tales fenómenos de psicología colectiva); artículo — muy curioso — acerca de G. Bernard Shaw, *crítico musical*, tomando como punto de partida la publicación reciente en Londres, entre las obras completas del celebrado escritor, de tres tomos, en que, con el título de *Música en Londres*, (*Music in London*), se reúnen los artículos de crítica que escribió semanalmente durante los años 1890 a 1894 en una revista londinense hoy desaparecida,

*The World*; las acostumbradas informaciones sobre discos y música en la capital inglesa.

\* \* \*

*Le Menestrel*. (París, 23 y 30 de diciembre de 1932, y 6 y 13 de enero de 1933) — *La danza en la Edad Media*, por G. Desormiers; *La buena propaganda musical*, por A. Machabey (sobre la presentación en París de dos óperas breves de Kurt Weill — *Mahagonny* y *Der Jasager* —, cuya fórmula, que llamó poderosamente la atención, es casi desconocida en Francia); un estudio de Julien Tiersot sobre las *Obras de la primera juventud de Berlioz y Debussy*; un artículo de M. Jean Chantavoine, acerca de la discutida obra de M. Leon Vallas, publicada recientemente con el título de *Debussy y su tiempo*; las acostumbradas y copiosas informaciones de teatros y conciertos, ecos y noticias.

\* \* \*

*The Musical Times*. Londres, enero de 1933). — *El arte y la vida; su mutua dependencia*, por W. S. Drew (primer artículo de una serie que promete ser muy interesante); un artículo sobre el *Análisis de la armonía moderna*, por Harry Farjeon (estudio sumario de los nuevos métodos: los modos de iglesia; la escala de tonos mayores; la escala inarmónica; la extensión de la idea del pedal; las notas impresionistas; la simultaneidad de dos cantos en dos distintos planos o tonos diferentes; los cuartos de tono; la atonalidad, etc.); artículo analítico del *Cuarteto número 2 en la menor de Brahms*, por Daniel Gregory Mason (con numerosos ejemplos musicales); extractos de los *Recuerdos de la vida de Félix Weingartner*, traducidos por Robert Lorenz; las acostumbradas informaciones sobre la vida musical en Londres, provincias y extranjero; bibliografía, etc.

\* \* \*

*Opus 1932* - Los núms. 11 y 12 de la importante revista musical de la Habana, órgano de la Asociación Orbon, contienen interesantes artículos firmados por Paul Dukas sobre «Les Noces», de Igor Strawinsky; de Dorius Milchaud, sobre la música de los negros en la América del Norte; de García de Caturla, sobre el folklore; de Orbon de Gálestau, sobre la canción popular rumana; de Lorié, sobre el estudio del piano, a más de sus curiosísimas secciones: ¿Sabe V? Cursillo sintético de estética musical y los retratos de Bela Bortok y Strawinsky.

\* \* \*

*Tesoro Sacro-musical*. (Enero) — Publica un artículo sobre la situación en que se encuentran las bibliotecas musicales en España, extendiéndose en justas pero amargas consideraciones acerca de este asunto, a la vez que elogia la situación de algunos archivos musicales. El artículo es digno de examinarse detenidamente por todos los amantes de nuestra historia artística, pues contiene enseñanzas muy provechosas. Otro trabajo está dedicado al canto litúrgico armenio, con ilustraciones sobre el rito griego. Es interesante, asimismo, un extenso estudio sobre el movimiento sacro-musical en Alemania. Publica composiciones musicales de V. Ruiz Aznar y de Juan Iruarrizaga.

\* \* \*

*Zeitschrift für Musikwissenschaft.* (Enero).—Karl August Rosenthal se ocupa de las producciones de varios compositores pretéritos—Sartorius, Megerl, Biechtler—, señalando sus características musicales. Hedwig Kraus dedica un artículo a W. A. Mozart y a la familia Jacquin. Hay otros artículos en la sección miscelánea, y las habituales revistas de libros y de nuevas ediciones musicales, y una colección de noticias musicológicas.

\* \* \*

*Opus 1933.* Esta interesante revista musical de la Habana dedica su último número a su Presidente de honor Benjamín Orbón y a la formidable labor pedagógica y artística realizada en Cuba por el insigne pianista español.

Con señalar el considerable número de Academias filiales del Conservatorio «Orbón» de la capital de la Isla (245), se hace el mejor elogio de nuestro compatriota.

Completan el número a que nos referimos en esta nota artículos de Salvador Madariaga, Adolfo Salazar, García de Caturla, José Vasconcellos Ardivol, Portela, Sáenz y varias fotografías de discípulos de Orbón difundidores de sus enseñanzas por la República antillana.

## Un nuevo libro de Subirá

### La tonadilla escénica: Sus obras y sus autores

Con este título ha editado la Editorial Labor un nuevo libro del infatigable exaltador de la música madrileña del siglo XVIII, José Subirá. Esta obra condensa en 200 páginas de amena lectura lo que aparece diluído en las 1 500 de que consta su monumental obra en tres tomos publicada por la Academia Española, y ofrece la particularidad de presentar buena parte de la materia con sujeción a un novísimo plan, con el cual hallan el realce debido antiguos compositores dignos de la resurrección que ahora gozan, merced a este benemérito investigador del teatro español bajo el doble aspecto musical y literario.

La nueva producción de Subirá se divide en dos partes, dedicadas respectivamente a las obras y a los autores. En la primera se señala el concepto, fuentes y juicios de la tonadilla escénica, su historia, su morfología, aspecto literario, vocal e instrumental, y finalmente los rasgos ibéricos e internacionales que las caracterizan. En la segunda, tras un capítulo dedicado al examen de los libritos, se examina la paternidad musical con sujeción a un cuadro estrictamente cronológico, mas al mismo tiempo lleno de vida, como fruto de una sensibili-

dad artística que sabe hacer revivir el documento pajizo y la letra muerta. Y allí desfilan tras los músicos precursores (Coradini, Nebra, Ferreira y Molina), los más destacados compositores en la época de juventud de ese género teatral (Misson, Guerrero, Aranaz y Palomino) y en la época de madurez (Esteve, Laserna, Rosales y Valledor) otros notables compositores de esta segunda etapa (Galván, Castel, Marcolini y Ferandiere), y los principales artistas durante la decadencia (Moral, Acero, Bustos y Manuel García). El postrer capítulo está dedicado a los intérpretes, señalándose la fama nacional y la reputación internacional de algunos cantantes.

Abundantes ejemplos musicales muestran el espíritu de los diversos compositores que enaltecieron dicho género teatral; y una serie de láminas presentan facsímiles de autógrafos y documentos, así como también los retratos de insignes artistas a quienes la tonadilla debió no poco del renombre alcanzado durante medio siglo y que ahora revive gloriosamente merced a los esfuerzos de José Subirá, el investigador cuyo renombre está mucho más difundido entre los musicólogos de otros países que en nuestro propio país.

R. V.

## Edición musical

### Canciones de niños

En alegante y espléndida edición, que honra a la casa «Signo» (Avenida de Menéndez Pelayo, 4), recibimos un precioso volumen cuyo título «Canciones de niños», de José María Franco, sobre poemas—en español y francés—de Consuelo Gil Roësset y dibujos de Marga Gil Roësset debe ser adquirido por toda persona aficionada a la música que se precie de buen gusto.

La calidad de las melodías que figuran en esta colección—en carácter con los exquisitos versos y sus armonizaciones distinguidas—revelan en los autores de las doce canciones un espíritu de finura y selección bien lejos de las vulgares colecciones pseudo populares o eruditas que andan por ahí de una plebeyez insoportable propias para pervertir el gusto de los niños por su niñez.

La sensibilidad del niño se afinará aprendiendo estas canciones por la calidad de su música, música de sana belleza y por la finura de sus versos.

Las «Canciones de niños» de José María Franco, por su musicalidad, son un oasis en el erial de obras de este género nada fácil. Es, en suma, una obra recomendableísima.

## LA TONADILLA ESCÉNICA

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 sobremanera 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.)

# Obras de Literatura, Historia y Estética Musical

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

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

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

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

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

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

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

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

Algunas publicaciones musicales de la Abadía de Montserrat:

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

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

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



# PIANOS

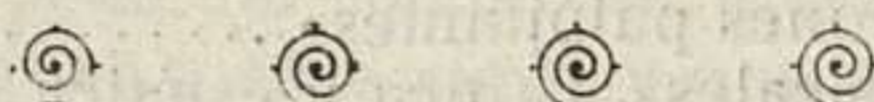
DE LAS AFAMADAS MARCAS

**C. BECHSTEIN, RONISCH  
ZEITZER WINKELMANN**

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

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

**CASA HAZEN**



**Fuencarral, 55**

**TELÉFONO 10867**

## Obras de Juan Manén

*(el más grande compositor español para Violín)*

### OBRAS PARA VIOLIN

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

### CANCIONES

Cinco canciones, op. A. 4  
(soprano) alemán, inglés . Nr. 3730 RM. 2,50  
Cuatro canciones, op. A. 10  
(soprano) alemán, inglés.. Nr. 3129 RM. 2  
Cuatro canciones catalanas  
(alemán, catalán) ..... Nr. 8173 RM. 3

### OBRAS PARA ORQUESTA

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

**EDITORET: UNIVERSAL EDICION VIENNA**

## ATENEO MUSICAL RITMO

*En breve RITMO inaugurará este Centro, en donde se darán cita nuestros más admirados compositores e intérpretes y la élite de la afición musical española*

*Interesante lo mismo para los que vivan en Madrid que para los residentes en provincias.*

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

Imprenta, Juan Bravo, 3.—Madrid.