

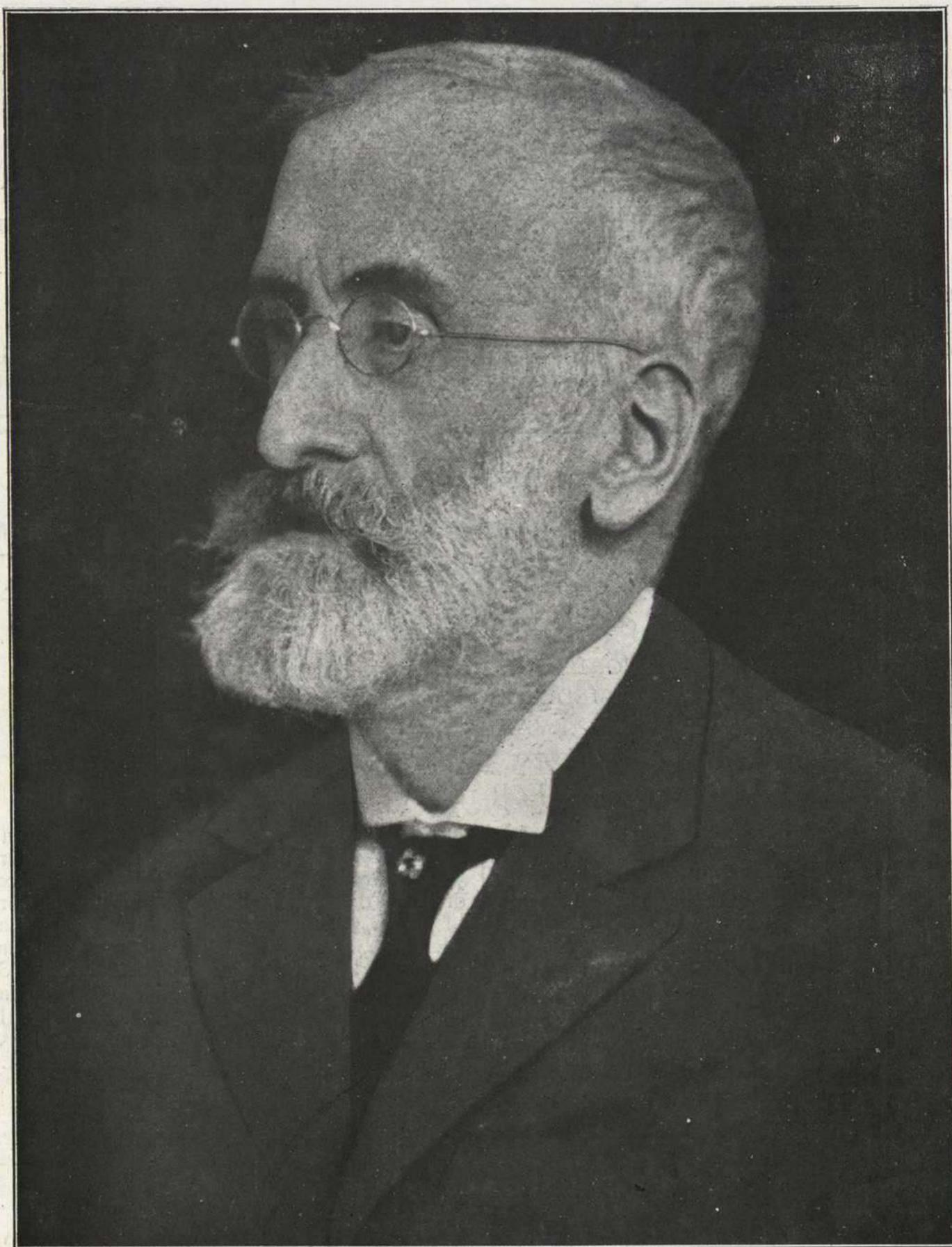
REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Año II

Director: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 21



ANTONIO NICOLAU

50 céntimos



EL MODELO DEL MUNDO

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

THE AEOLIAN COMPANY

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

“PIANOLA”-PIANO AEOLIAN

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

¡Ningún otro aparato ofrece estas pruebas!

¡NO LO DUDE!! Si usted desea lo mejor, sólo puede obtenerlo en la Casa AEOLIAN. Una organización mundial con más de medio siglo de existencia y experiencia, que le dará el máximo valor artístico-positivo por su inversión.

MAXIMAS FACILIDADES Modelos desde 3.500 a 25.000 pesetas

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

GRAMOLAS, DISCOS, AMPLIFICADORES, AUTOMÁTICOS Y CON RADIO

EN MADRID:
Av. del Conde de Peñalver, 24

THE AEOLIAN COMPANY

EN BARCELONA:
CASA IZABAL, Buensuceso, 5

BANCO CENTRAL

ALCALA, 31.—MADRID

TELÉFS. III40, III49 y I8282. APART.º 339

AGENCIA: GOYA, 89 (ESQUINA A TORRIJOS)

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

S U C U R S A L E S

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

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

Filial: Banco de Badalona (Badalona)

INTERESES DE CUENTAS CORRIENTES EN PESETAS

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

CAJA DE AHORROS

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

Realiza toda clase de operaciones bancarias.

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

PUBLICACIÓN QUINCENAL

TODA LA CORRESPONDENCIA DEBE DIRIGIRSE

A LA ADMINISTRACIÓN:

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

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

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

NÚMERO SUELTO: 50 CÉNTIMOS

EDITORIAL

El mito del arte nuevo.

El mito del arte nuevo en la música—como en la literatura y en otras artes—llega a su fin; se desvanece, se extingue. He aquí lo que acaba de decir el Presidente de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, Edward J. Dent en el reciente Congreso celebrado en Lieja.

«A juzgar por ciertos indicios—dice Dent—se observa que en varios países los músicos se cansan de hacer nuevas experiencias. Hemos tenido demasiada música, que no era más que «divertida» o «audaz». Hoy experimentamos la necesidad de una música que tenga valor intrínseco independientemente de su novedad. Comenzamos a darnos cuenta de que gran parte de la música nueva es demasiado producción de «amateur», desde el punto de vista técnico, para que pueda haber conseguido exactamente la expresión de las emociones reales que fueron su razón de existencia. O bien, que no se trata, en otros casos, más que de una exhibición técnica, sin ninguna emoción como base.»

«Parece ser que cada época ha tenido su forma propia, y es fácil encontrar entre los monumentos del pasado cuáles son los que han alcanzado la verdadera grandeza. Nuestro siglo no ha encontrado todavía los principios esenciales de su estilo.»

Y Ortega y Gasset, refiriéndose a las falsificaciones y defraudaciones de «nuestro tiempo», tanto en ésta como en otras manifestaciones de la inteligencia, ha escrito recientemente—batiéndose en retirada, ya que con otros escritos ha contribuido a exaltar ciertas formas de arte sin defensa posible—lo que sigue:

«De éstas—se refiere a las defrau-

daciones—la más frecuente, la más vulgar y la más fácil, consiste en el extremismo. Al falsificador nato—una especie de hombre muy frecuente—que es incapaz de crear, no le queda otro medio para hacerse la ilu-

sión de que crea, de que es alguien, sino exagerar la idea o el modo nuevos, llevarlos al extremo. ¡Nada más cómodo! Colocado en una idea o modo que uno no ha inventado, sino que ha recibido, seguir todo derecho hasta el extremo. Esto es lo contrario de la creación: es la definición de la inercia. Los exageradores son los inertes de su época. ¡Allá van en la dirección en que un buen día fueron empujados!»

«El hombre creador, es decir, el que vive con autenticidad, conoce los límites de su original verdad, y por lo mismo está sobre aviso, pronto a abandonarla en el punto donde empieza a convertirse en falsedad.»

Concertarse a ser monos de imitación de formas y modos pasajeros que llegan aquí con veinte o treinta años de retraso—lo hemos dicho muchas veces—, no conduce, a la postre, más que al ridículo.

Obras y personalidades; lo demás, es perder el tiempo.

SUMARIO:

Editorial.—José Subirá: Desde Lieja: Música antigua y música moderna — Eduardo L. Chavarri: Notas de viaje: La ejecución de una misa en Londres. Manuel Hernández: El derecho del ejecutante.—Nuestra portada: El maestro Nicolau. Congreso Nacional de Música: Comité de Orense. Comité de Guipúzcoa. El gran triunfo de Guridi en Buenos Aires. Información musical España: Madrid. Cáceres Vigo.—Extranjero: Crónicas de Bayreuth. Los festivales de Salzburgo.—Conciertos para los niños. Mundo musical.—Revista de Libros.—Revista de Revistas.—Última hora.

DESDE LIEJA

Música antigua y música moderna

En trabazón armónica digna de sumo encomio, se están celebrando aquí simultáneamente, el primer Congreso Internacional de Musicología organizado por la Sociedad de igual nombre y el Octavo Festival de Música contemporánea. Aquél, recogido y en la intimidad; éste, ruidoso y brillante. Aquél, lleno de interés objetivo; éste, repleto de interés subjetivo. Si dicho Congreso hace pensar en un concilio de oficiantes entregados con vehemencias contenidas a las prácticas de un culto científico, el referido Fes-

tival presenta cierto aire de espectáculo de feria. «Feria de vanidades», como dijo con frase feliz un concurrente perspicaz. «Feria de vanidades y de envidias», como añadió otro de los presentes al escuchar ese comentario tan incisivo como fiel.

Expliquémonos. Los musicólogos son hombres atentos al arte del pasado, que consideran la historia como algo donde no cabe el libre juego de la fantasía caprichosa; pero también muchos, si no todos, se ocupan—como se ocupaba nuestro Pedrell—por

el arte actual y sus destinos. Por vía de ejemplo bastará recordar, efectivamente, repasando la lista de los congregados en Lieja hoy, al doctor alemán Alfred Einstein, que comparte sus tareas de director de la *Revista de Musicología*, editada por la Sociedad Musicológica alemana, con la crítica del movimiento contemporáneo en el importantísimo diario berlinés *Berliner Tageblatt*, o al profesor inglés Edward Dent, que investiga con tesón la música pretérita, a la vez que se desvive por la actual, siendo presidente de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Otros países, unos antiguos como Francia, y otros modernos como Checoslovaquia, ofrecen casos análogos en esta reunión científica. Y todos esos hombres, tanto los viejos como los jóvenes, tanto los barbudos como los rasurados, se entregan a su labor musicológica por mera curiosidad científica, como lo habían hecho, entre nosotros, un Barbieri y un Pedrell, sin perseguir por lo común beneficios de orden material, que difícilmente se dan por añadidura, ni aplausos de muchedumbres versátiles o frívolas, tanto si son rutinarias como si son snóbistas, sino la satisfacción de ciertas curiosidades intelectuales que llenan noblemente una vida. El amor al arte, a sus cultivadores y a su historia tiene entre estos hombres una limpidez inspirada en la rectitud de miras y la alteza de propósitos.

Los artistas en ejercicio activo pertenecen a otro mundo. La lucha por la vida moldea sus caracteres de otro modo. Necesitan abrirse paso, hacerse un cartel, difundir un nombre, propagar una mercancía y conseguir el asenso unánime para sus composiciones, pues cuanto más se difundan éstas, mayores éxitos y mayores ingresos le proporcionarán a los autores respectivos. Contrastando con la modestia de los musicólogos, hombres de laboratorio, seminario o universidad, más atentos a los intereses espirituales de la música por la espiritualidad en sí que por los honores o ventajas que ellos pudieran aportarles, suelen adolecer de una fatuidad *sui generis*. Así se puede notar en estos festivales cosmopolitas, donde lógicamente son muchos los que desearían verse llamados y donde forzosamente son pocos los elegidos. Aquí, algunos que no lograron actuar como productores, con la exhibición sonora de sus ingeniosidades más o menos atrevidas, se contentan con desempeñar el pasivo papel de oyentes. Por tanto, no resulta difícil advertir, a la vez que la vanidad de algunos triunfantes, la en-



JOSÉ ITURBI

Eminente pianista español, artista de fama mundial.

vidia de algunos derrotados. Acuden éstos quizás para aprender, quizás para admirar, quizás para criticar, acaso para un poco de todo ello. Tal vez algunos aprenden a criticar, más no a admirar. Tal vez otros aprenden a admirar, mas no a criticar. Tanto unos como otros bullen y se agitan, dando señales de vida inquieta. Y en el vestíbulo de las salas de concierto, y en los hoteles y en los cafés y cervecerías tejen sin duda variaciones sobre ciertos temas musicales, con ostensible gesto de mortificante desdén los victoriosos, y con un mal disimulado gesto de amargura los preteridos.

Todo ello contrasta con la serenidad de los musicólogos, hombres tal vez excesivamente metódicos y disciplinados, algunos un poco esquivos, otros muy poco locuaces, pero al fin gentes de espíritu comprensivo, porque, familiarizados con las biografías de muchos compositores pretéritos, deducen, por los ejemplos del pasado, los anhelos, ilusiones, triunfos y fracasos de los músicos actuales, y atisban la situación psicológica de «aprobados» y «reprobados» en estos festivales cosmopolitas.

Apenas hay hueco para la vanidad en las secciones del Congreso de Musicología, porque cada conferenciante da cuenta de sus investigaciones

ante un auditorio interesado por tales problemas, para que con ese intercambio intelectual de espíritus afines, todos aprendamos algo y ensanchemos las perspectivas de nuestros conocimientos respectivos. Estamos aquí todos en familia—y en familia muy bien avenida—, pues estas labores, harto severas, no pueden atraer a quienes en Lieja se congregan para asistir al festival de música moderna, ni a los plumíferos encargados de informar a sus lectores sobre el único aspecto que a aquéllos interesará: el relacionado con la música moderna. Esa misma intimidad, sin frases oratorias, luces deslumbrantes ni fotografías al magnesio, aumenta el encanto, a la vez que el provecho de quienes, libres de distracciones ociosas, pueden hablar u oír, según que estén situados detrás o delante de la mesa presidencial.

En cambio reina la vanidad en el Festival de Música Contemporánea—serie de actos cuya innegable utilidad bajo ciertos aspectos subrayaré gustosamente en ocasión propicia—, por las antedichas causas. Y con la vanidad, reina la envidia; porque al parecer, vanidad y envidia suelen ir cogiditas de la mano.

Si algún frustrado compositor cuyas obras habían sido rechazadas a la hora de la admisión selectiva, se situase aquí entre los elegidos anteriormente por el jurado y aclamados ahora por el auditorio, cuando llegase la hora de «posar», en plena apoteosis sinfónica, ante un benévolo objetivo fotográfico, le sería posible darse pisto en el porvenir de que se «codeaba»—claro que «codearse» y «medirse» no tienen nada de común—con los grandes. (Ello me hace recordar a aquel cobrador de facturas sorprendido por el fotógrafo a la salida del Palacio Real entre un grupo de ministros, por haber coincidido la aparición de uno y otros ante el aparato fotográfico, y la ufanía con que vió tres días después su efigie en las planas de un periódico gráfico sobre el rótulo: «Los nuevos Consejeros de la Corona al salir de jurar el cargo»). Aquel buen hombre decía con ingenua vanidad, poniendo el dedo sobre su semifiel imagen: «Esto soy yo. Mirad con quien me trato.» Pero al fin, los ministros eran los otros y no él.)

Por lo que a España respecta es lo positivo que su realce en los actos filarmónicos de Lieja de ningún modo se debe a los conciertos de música contemporánea, pues sus programas se nutren con obras de compositores ale-

manes, austriacos, suizos, franceses, ingleses, italianos, belgas, holandeses, checoslovacos, rumanos, polacos y rusos, pero no hay ni una sola de un español. En cambio ese realce se debe a los actos musicológicos, por haber destacado ahí varios conferenciantes—unos ibéricos y alguno hispanista, como Mr. Trend—ciertos aspectos mal conocidos de nuestra producción musical pretérita, formulándose con tal motivo calurosos elogios para

este país peninsular por personas tan calificadas como Mr. Dent, que preside una de las tres secciones en que se ha dividido el Congreso de Musicología. Apúntese este hecho, y de pasada apúntese un tanto en pro de la Musicología—disciplina que a la vez encierra arte, ciencia e historia—pues ello bien merece ser tenido en cuenta por los amantes de la música española.

JOSÉ SUBIRA

NOTAS DE VIAJE

La ejecución de una misa en Londres

Ello fué con motivo de una reciente visita a la capital inglesa. Estuve allí para dar a conocer, cantadas por mi esposa Carmen Andújar, canciones de autores españoles, y por lo tanto, también mías. No llevaban los auspicios de la «Chamber's Music Society».

Así, pues, llegó el domingo; y ante la demanda de mi esposa de hallar una iglesia católica donde oír misa, y, si posible, buena música, nuestro amigo el celebrado violinista Angel Grande (que sabido es reside en Londres) nos llevó al templo de las Misiones... si no recuerdo mal el nombre.

No he de hablar aquí sino de la parte musical que, por lo demás, tenía el mismo aspecto de solemnidad y sincera emoción que las otras ceremonias, modelo de realización seria y convencida.

El problema de la música en el templo es problema que perdurará entre nosotros, no sólo por el bajo nivel musical del auditorio, sino también por la atención que a su estudio se dedica. Que si el hábito no hace al monje, con mayor razón podría decirse que el hábito no hace al organista ni al maestro de capilla.

* * *

En Londres he oído música en templos católicos y en templos protestantes; pues bien, en todos se notaba en seguida la majestad del arte, la seriedad y maestría en la interpretación, y el profundo sentido estético al realizarlo.

Entre nosotros parece que el auditorio, y acaso los profesionales de los diferentes órdenes, no conceden a la música en el templo la importancia, el valor estético que ella requiere. Y cuenta que de algún tiempo a esta parte se propugna por voces autoriza-

dísimas el buen gusto y espiritualidad de aquel arte.

No es de hoy el daño: recuerdo que un valenciano ilustre (por mejor precisar, un castellanense, un segorbinense) el académico Pons, en su pintoresco «Viaje de España» hace frecuentes alusiones al arte musical en los templos; y allí nos demuestra dos hechos decisivos: primeramente el anhelo de hacer mucha y buena música en la iglesia, y después la deficiente realización de esa música, sin el misticismo e íntima convicción necesarios para que los fieles quedaren edificadas. Y es que se suele sobreponer la rutina del oficio a la práctica del arte.

Pons, es cierto, creía que se excedían los cabildos en pagar cantores y músicos, mientras que había iglesias que no tenían arquitecto, o le pagaban poco, merced a lo cual las obras realizadas eran de mal gusto.

Por eso escribe: (T. III, págs. 7 y siguientes):

«Gran determinación, y digna del mejor aplauso es la de tener cada una de las catedrales del Reyno a su servicio un arquitecto, escogido entre los mejores, para la acertada dirección y gobierno de sus obras... Si es ridícula mi proposición, no encuentro que lo sea menos el proveerse las catedrales de un sochantre, de un maestro de capilla, de un tenor, de un tiple, de un tañedor de violín o de otros instrumentos, como un gran dispendio, con gran aparato de concurrentes y oposiciones, vemos que las iglesias se proveen continuamente...» «No quisiera decir, lo que es demasiado cierto, que a veces suelen servir para cantar, como decía cierto crítico, *al son de la Chacona el Miserere*, y para poner en ayre de tonadilla de teatro una lamentación o un funeral. ¡Cuántas veces por la impericia y falta de decoro, en

los que componen y en los que cantan, se oye desde aquel sagrado puesto (vaya dicho con música):

Las Visperas gruñir, ladrar a Misa,
Rebuznar Gloria, Credo y Padre nuestro!

que es lo que en su lengua dice el tal crítico (1) en el terceto siguiente:

*Che scandalo é il sentir nei Sacri Rostrì
Grunir il Vespro, ed abaiar la Mesa,
Ragiar la Gloria, il Credo, i Paternostri.*

No ignora V. que los tales suelen dar motivo a que tanto y mucho más se diga de ellos. Bien sabemos que estos no son defectos de la música, arte digno de sumo aprecio y adaptado para las divinas alabanzas, quando de ella se hace el uso conveniente, sino de los que la tratan mal, o no entienden los asuntos que se han de cantar, ni saben el camino de enternecer nuestro ánimo y de mover nuestros afectos.»

Y a poco insiste, exagerando, sin duda, merced a su manía de «defender» la arquitectura:

«Si la excelente música es acogida y grandemente remunerada en las iglesias, sin embargo que tiene la de nuestros tiempos en degenerar, haciendo no pocas veces que parezca carnal lo que solamente debía ser espiritual; que se conviertan en ofensas las alabanzas, en profanación el respeto, y en un gran tedio y molestia intolerable la dulzura del sagrado canto, ¿por qué la inocente arquitectura no ha de tener esta misma acogida...? En cuanto al tedio de la música, yo sé de cierto canónigo que habiendo oído cantar a los músicos setenta y seis «aleluyas» (las fué contando), en donde solamente señalaba una el breviario, enfurecido, se levantó de su silla, arrojó el bonete y se escapó del coro echando chispas.»

¿No veis en estas frases, llenas de ironía, cómo el bueno de Pons tronaba contra el mal que invadiere la música eclesiástica, es decir contra la entronización del estilo de ópera italiana y de afectación del «bel canto»? Reiteradas disposiciones pontificias tienden a desterrar la insinceridad y la afectación en el canto religioso, lo cual prueba que aún queda mucho camino por andar; la ignorancia musical, el mal gusto, son difíciles de desterrar. A veces hasta surgen cuando creen buenamente interpretar las decisiones pontificias.

(1) Salvador Rosa: Sat. I.—El crítico de Pons no es otro que el célebre pintor italiano, el cual fué no menos excelente músico y poeta que compuso madrigales, cantatas y otras obras. Sus sátiras son famosas.

Todo lo anterior acudía a mi memoria mientras escuchaba recientemente la Misa Mayor en Londres.

* * *

En una de las capillas laterales estaba la mesa del órgano, y a los lados los sitios para los cantores; unos treinta o cuarenta parecía que hubiese allí. El director era un anciano de noble ademán; la afinación y ajuste de las voces, perfectos; los matices medios, estudiados con afán, así es que los *forte* (por ejemplo el final del Credo) adquirían grandiosidad hermosa, sin necesidad de forzar las gargantas.

Entre los cantores, la mayor parte (si no todos) eran aficionados, y ello daba a la expresión de las palabras un profundo sentido de religiosidad. Ni por un momento se notaba el afán de «lucirse» en los solos, ni de llamar la atención. Menos aún, se sentía ese modo de cantar «por salir del paso» maquinalmente y con mal gusto. Pero en cambio, la emoción sincera de los cantores, su seriedad atenta, su ajuste y buen oído, producían una impresión verdaderamente inefable.

Y no distraían así, al auditorio por cantar «sobrado bien» exteriormente, ni le molestaban por cantar de modo mecánico. Aquel coro venía a ser un elemento más, que se unía a la impresión del sitio y de la hora.

Era música realizada como pocas veces oí.

Ya, ya me imagino la vulgarísima objeción: ¿qué todo lo extranjero, sólo por serlo, hemos de alabar sobre lo español?... Pues bien, no; esa es la cantinela del falso patriotismo, el vocinglero y de alharaca, el patriotismo que encumbra a los charlatanes o a los chistosos, o a los pseudofilósofos, para hundir en olvido a quienes de veras trabajan, y que recurre a tales medios para conseguir disimulo y aun aplauso para sus mentiras y sus culpabilidades.

Cierto que no todo habían de ser excelencias, forzosamente en la música religiosa de que vengo hablando; así, puedo decir que no me satisfizo un timbre de voz de «tiplo», un falsete peculiar que, lo mismo surgía en el coro de la catedral de Westminster que en la masa coral del templo católico, falsete de mucha intensidad, de buena afinación, pero también de no sé qué timbre andrógino, «inerte», impersonal que hacía pensar en las extrañas sonoridades de aquellas flautas de madera, cuadrilongas, con que en los gabinetes de física se hacen experiencias acerca del sonido.

Pero junto a esto ¡cuánta música-

lidad en lo demás! Voces que siempre cantan (y que por lo mismo nunca gritan), riqueza de matices medios, gradaciones que conducen a fuertes vigorosos, llenos, pero sin descomponer jamás la sonoridad, «carácter» a los trozos musicales.

Muy hermoso fuera que entre nosotros se extendiesen aquella emoción sincera, aquel buen gusto, aquella seriedad espiritual, entre los músicos que en el templo actúan.

EDUARDO L. CHAVARRI

El derecho del ejecutante

Diferentes pensadores y filósofos han establecido ya en ocasiones varias un paralelismo entre el adelanto técnico y la evolución espiritual del mundo considerándola a través del decurso de los siglos.

Y el resultado de este juicio de comparación ha sido siempre el de que no han progresado la sensibilidad y el cultivo del espíritu humano con idéntico ritmo al desenvolvimiento adquirido por los avances materiales.

Lo que todavía no se ha demostrado cumplidamente es cómo en el Arte, y particularmente en el arte musical, el perfeccionamiento de los adelantos técnicos sea una cosa, jerárquicamente y en pureza considerada, que pueda conceptuarse superior a la expresión, que podríamos llamar directa y personal del ejecutante.

Es axiomático, a nuestro juicio, que la obra artístico-musical adaptada y transmitida a través de un medio mecánico, cualquiera que sea éste, no alcanza ni puede lograr el grado de perfección que aquélla que produce directamente la audición inmediata del ejecutante, porque carece de la emotividad interpretativa que sólo puede prestar a la ejecución la referida intervención del artista.

Sin embargo, como diremos más tarde, el «cine» sonoro y demás modalidades mecánicas, coadyuvados por los poderosos intereses creados que les impulsan, aumenta su invasión de día en día sin que en el público se obre aquella reacción categórica que debiera producirse.

De todo ello se infiere, por consiguiente, que va a llegar instante en que toda la producción musical del mundo pierda su prístina pureza y nuestros oídos se habitúen a no estimar como buena sino aquella manifestación adulterada que indudablemente representa todo lo mecánico.

Mas como nosotros no podemos suscribir el absurdo de ir en contra de los hechos consumados, creemos necesario el examinar las nuevas perspectivas que con tal motivo se abren al porvenir de los profesionales de la música.

En efecto, los medios mecánicos de ejecución y de reproducción musica-

les, tales como la radiotelefonía, el gramófono, la película sonora, etcétera, han creado al artista ejecutante un gravísimo problema de paro forzoso y de competencia ilícita que requiere una profunda meditación sobre este importante particular.

Hay que puntualizar, no obstante, que es preciso distinguir entre la radiodifusión y la reproducción mecánica, puesto que la radiodifusión no es sino un medio de extender y de ampliar la audición en el momento en que se ejecuta la obra, mientras que una adaptación orquestal, registrada mecánicamente, puede suministrar, por su repetición frecuente, millares de horas de diversión, extendiéndose así y siendo más grave su competencia a los profesionales.

Presenta el problema caracteres de tal magnitud que no se halla circunscrito dentro de los límites de una frontera nacional, sino que el área de su esfera de acción es tan extensa que afecta a todo el mundo.

Tan es así, que la cuestión ha adquirido relieve y ha sido objeto de inclusión en el orden del día de varios Congresos Jurídicos internacionales, y aún en la propia Conferencia Diplomática de Roma, celebrada en mayo de 1929, para la revisión de los derechos de autor, también fué suscitado el asunto que nos ocupa.

La Oficina Internacional del Trabajo, por otra parte, obedeciendo a requerimiento formulado por la Confederación de los Trabajadores intelectuales, parece dispuesta a entrar en examen de tan vitalísima modalidad que comporta la aparición de un derecho nuevo y *sui generis*, que ya hoy es designado en el argot correspondiente como el «Derecho del ejecutante.»

También afecta el asunto a los actores y cantantes que intervienen en las obras adaptadas mecánicamente, siquiera no nos sea permitido por nuestra situación ajena a dicha colectividad, el rozar siquiera el punto de vista que a ellos más directamente alcanza.

Con los medios de difusión aludidos se robustece y adquiere categoría la trascendencia que desempeña el eje-

cutante en su colaboración para con el creador de la obra, ya que el compositor de música no puede dar a su producción, al menos mientras permanece en el papel, la forma susceptible de producir en el público la emoción estética buscada. A este respecto, le es absolutamente necesario el concurso de otro artista: el concurso del artista ejecutante. No se puede negar, pues, que la aportación de este último a la obra común presenta un carácter personal y hasta de originalidad que debe determinar la protección artística amparada por la ley.

Y teniendo en cuenta esta razón de principio, que corrobora la sustantividad del intérprete y ejecutante, tenemos que en Alemania, en una reunión mixta entre autores y ejecutantes germanos, celebrada en Berlín en octubre de 1929, la asamblea aprobó unánimemente la siguiente definición del derecho del ejecutante:

«Las personas que trabajan mediante su esfuerzo personal en la reproducción de una obra tienen el derecho de prohibir cada representación que de ésta se dé sin su autorización. Este derecho se transmite a sus descendientes, y termina treinta años después de la muerte del interesado o de su viuda.»

Pero en Inglaterra se ha llegado ya a un reconocimiento expreso y categórico de este principio nuevo por medio de una ley especial que protege a los artistas ejecutantes contra una impresión hecha sin su consentimiento o contra la explotación ilícita de la misma.

El art. 1.º de la ley aludida castiga con multa grave a toda persona que conscientemente: a) Haga directa o indirectamente la impresión de una ejecución de una obra musical o dramática sin el consentimiento escrito de los ejecutantes; b) Venda, alquile o distribuya con propósito comercial o con tal propósito ofrezca, en venta o en arrendamiento, una impresión hecha contraviniendo las disposiciones de la presente ley; c) Emplee para una ejecución pública cualquier impresión hecha contraviniendo estos preceptos.

Como se ve por lo transcrito, los ejecutantes se encuentran ampliamente protegidos también en la Gran Bretaña.

Existen igualmente otras leyes de autor, tales como las de Alemania, Austria, Dinamarca, Finlandia, Hungría, Suiza y Checoslovaquia, en cuyos articulados se recogen, reconocen y garantizan los derechos peculiares de los ejecutantes.

En España se precisa que los afectados por esta trascendente cuestión

pongan en resolverla favorablemente el desmedido interés que requiere su importancia, ya que si contrastamos a través de los principios generales de la equidad y de la justicia la razón de nuestras demandas sobre el particular, nos encontraremos con que no se solicita sino el reconocimiento de una realidad indiscutida ya en otros países y el que se plasmen en preceptos jurídicos aquellas medidas legislativas que puedan compensar en parte a los ejecutantes de los gravísimos daños ocasionados por la difusión de todo lo mecánico.

Y de análoga manera a como el

24 de julio de 1793, Francia reconocía y cimentaba las bases para la defensa de los derechos de autor, que tan espléndida floración han alcanzado hoy en todos los países civilizados, teniendo por norma la ley inglesa, debe arrancarse de ella como símbolo y primer jalón de la nueva época que abre una amplia perspectiva para las reivindicaciones futuras de los profesionales de la música en nuestro país.

MANUEL HERNANDEZ

(Del Boletín de la F. E. de M. D. de O. y P.)

NUESTRA PORTADA

EL MAESTRO NICOLAU

Rinde hoy la revista RITMO un tributo de admiración dedicando su primera página a un músico finamente delicado, de rara inspiración, al venerable maestro Antonio Nicolau, autor de los bellos poemas sinfónicos «El triunfo de Venus» y «Hénora», de «El rapto», deliciosa ópera cómica, del ciclo montserratín, compuesto de varias preciosas piezas, entre las que sobresale por su poética inspiración «La mort de l'escola», y para que nuestro homenaje sea completo, reproducimos de la «Revista Musical Catalana» un sentido artículo en catalán, de Luis Millet, dedicado al ilustre Director de la Escuela Municipal de Música de Barcelona.

«Heus aquí un home alt d'estatura i cara austera que imposa respecte i mou a mirar-lo amb humilitat; si us hi acosteu i us atreviu a parlar-li ho feu a mitja veu, com qui parla a un ésser d'una singular nissaga. Sembla, i és així, que us haveu de topar amb un home de poques paraules, però gròvides i plenes de sentit. El que no arribareu a endevinar serà la tendresa i subtilitat dels seus sentiments. I això, realment, ell no ho descobreix pas gaire fàcilment. Es en la seva música on el tresor del seu esperit, les delicadeses del seu cor i la profunditat de la seva ànima es declaren obertament. Es en la seva música on es declara, tant en la forma com en l'expressió, la pregona austeritat, la més vera sinceritat, l'alta intelligència i la tendresa inefable d'aquest nostre músic eminent.

Com la major part dels grans artistes, ell tanca en el seu esperit un profund misticisme, perquè el ver ideal es troba únicament en les llunyanies de l'infinit, i ell amb la seva

jina sensibilitat cordial, amb la tendresa del seu cor s'ha abellit, enamorat, en les penetrants clarors de l'Evangelí. Tot això explica la modalitat de la seva obra musical, la forma i l'esperit i l'expressió inefable. Tot el que havem dit explica el perquè el mestre hagi musicat quasi solament poesies de Mossèn Verdaguier, en les quals la netedat de la forma, la puresa del lleguatge, la delicadesa de les imatges i la tendresa del sentiment tant correspon a la completa idiosincrasia del mestre estimat. Ningú no ha interpretat musicalment Mossèn Cinto com ell; cap músic ha sabut, com ell, iluminar i en certa manera magnificar la mística poesia del més gran dels nostres poetes. Els seus grans poemes i cançons corals, obres perfectes de forma i de sentiment, són la glòria de la nostra música. Perquè aquestes obres expresen duna manera definitiva una de les modalitats essencials del sentiment místic racial; forma i esperit tot canta l'aspiració de l'ànima catalana, la bondat de la nostra ànima, llaurada, com diria el mestre, pel sentiment cristià.

Però musicalment qui ha fet el miracle ha estat la cançó del nostre poble. Que aprenguin aquesta lliçó els nostres joves compositors! En Nicolau, després de fer els seus estudis a Barcelona, anà a París, i allí s'amarrà de l'art francès del dia, i allí començà a escriure grans poemes vocal-orquestrals, un d'ells executat en aquell gran centre artístic, el qual fou alabat per crítics i aficionats. Aquella música era bella, sens dubte; ben construïda i sentida; però no declarava una personalitat ben definida; era com un ressò de l'art que llavors

privara en l'ambient parisenc. Mes en tornar el músic a la seva terra, es trobà amb el sentiment dels nostres artistes remogut per l'alenada de la Renaixença pàtria; i en la música, aquesta alenada despertava l'amor de la cançó antiga de la nostra gent humil. I En Nicolau en aquesta senzilla cançó, en la virginitat i candor d'aquelles tonades es trobà ell mateix, i fou quan produí l'enfilall de les obres mestres, que són personals i que són de tots nosaltres, les quals tots sentim com si fossin inspiracions de nosaltres mateixos. El germen de la cançó grillà i brotà i es féu planta usfanosa en la natura de l'artista. La gràcia de la cançó li deixondà les sinceritats més profundes del seu esperit, i el seu art, en fer-se racial, esdevingué la vera expressió personal del compositor.

El mestre en la seva edat madura encara canta, i fidel als seus amors, els seus cants són com un ressò dolcíssim, com un perllongament amorós de la gran refilada poemàtica. La seva obra més típica, la que ha pres més el cor de Catalunya i fins dels públics estrangers ha estat La mort de l'escolà. El bell romans de Verdguer ha trobat verament el magnífic complement en la música de Nicolau. Els versos del poeta canten la mort i transfiguració del fill del poble fet senzill servent de la Verge Moreneta, la reina del cor dels catalans fidels. El nostre músic hi ha vist el símbol del cant del poble transfigurat en l'ideal més pur. I del cant de l'Escolà encelat als peus de la Verge ell n'ha descabdellat tot un engranall d'inspiracions montserratines, que totes tenen el mateix fons i matisen diversament els mateixos amors. Del poema original n'ha sorgit la Salve en forma de motet piússim, pels frares i escolans; n'ha nascut el Cant dels Escolans dolçament rialler i místicament enjogassat; La cançó de la Moreneta, que transforma la Salve gregoriana en melodia de rossinyol, enyoradiç celest. I ara, últimament, encara hi ha afegit, com un esplai dels seus amors montserratins, que com més va més se li endinsen en l'ànima, La cançó del Plegri, qui ascendint muntanya amunt, atret per la visió celestial, va recontant les meravelles de la Muntanya que el guien als peus de la Regina Sobirana; hi ha posat La cançó dels Llauradors, el cant del pagés ferreny que en la pietat mariana se li endolceix el cor, i fins en La cançó de la Rosa ha fet cantar la flor humil del bosc, que porta l'aroma més finu de la terra cap a les aromes del Cel; tot això fill de la gràcia d'aquell ins-

pirat poema La mort de l'escolà. Aquestes noves composicions estrenades suara per «l'Orfeó Català», porten totes la mateixa sentor i embaladiment que les seves germanes; totes són pures de forma i pures d'esperit; totes són flairoses d'aquell místic catalanes tan peculiar que consola i refrigera; i en cara en aquestes últimes refilades sembla que hi traspua una tendresa més subtil, més fina; en la seva extrema simplicitat sembla sentir-s'hi

una veu del cor més amorosa que desperta una més profunda pietat; però pietat nostra, de la llar, millor dit, pietat maternal. Aquests cants semblen dictats per un cor de mare enamorada de la Verge bruna.

En aquesta ocasió nosaltres ens sentim corpresos i creim que és un deute de retre, des d'aquestes pàgines que viuen per a la música catalana, el nostre humil homenatge al mestre venerable.—LLUIS MILLET.»

Congreso Nacional de Música

Comité de Orense.

La idea de celebrar un Congreso Nacional de Música lanzada por RITMO está en marcha. A los Comités de San Sebastián y Gerona ha seguido el constituido en Orense por elementos valiosos en el campo de la música. Hélo aquí:

Presidente, D. Antonio Jaunsarás, Director de la Coral Polifónica Orensana y Organista de la Catedral; Vicepresidente, D. Antonio Diéguez Novoa, Presidente de la C. P. O.; Secretario, D. Modesto Pérez Piñeyro, Secretario de la C. P. O.; Vocales: D. José Fernández Gallego, crítico musical y Director de «Heraldo Orensano»; D. Nicanor Martínez Rey, Contador de la C. P. O.; don Enrique Martí, profesor de orquesta; D. Hipólito Rossy, profesor de orquesta y Subdirector de la Coral Polifónica Orensana.

Comité de Guipúzcoa.

El domingo último tuvo lugar en el Ateneo Guipuzcoano la Junta general anunciada en los periódicos locales, interviniendo en las deliberaciones los señores Ariz (Director del Conservatorio), Cotarello, Añíbarro, Leceta, Casadevante, Montes, Múgica, Aguirreche, Utrillas, Iglesias y Echeveste, tomándose los siguientes acuerdos:

1.—Testimoniar el agradecimiento al Comité organizador de Madrid por el voto de confianza concedido al de Guipúzcoa y atribuciones para presidir y constituir las delegaciones locales de Guipúzcoa.

2.—Reservar el título de vocal nato a quienes presidiendo alguna de las Asociaciones donde se verifican conciertos, se apresuren a manifestar su adhesión a este Comité sin necesidad de requerimiento personal antes del treinta del corriente en que han de estar constituidos los regionales de

España, estimándose invitados al efecto por la publicidad de estos acuerdos.

(Las adhesiones podrán dirigirse al secretario D. Juan José Aguirreche, San Marcial, 16, segundo. Teléfono 14808.)

3.—Convocar a una nueva Junta general en el mismo local del Ateneo Guipuzcoano (Mayor, 1), a la que podrán concurrir sin previa invitación personal cuantas Asociaciones musicales, artistas y aficionados oyentes, interese la música, así como los representantes de la Prensa local.—El Presidente, Alberto Peyrona.

* * *

En la Junta general a que alude el suelto anterior, celebrada en el Ateneo Guipuzcoano con asistencia de profesores, compositores, empresarios, asociaciones de oyentes, almacenistas de música y demás sectores a quienes interesa cuanto se relaciona con el arte musical, fué elegido el siguiente Comité:

Presidente: D. Alberto Peyrona.

Vicepresidente: El Director del Conservatorio.

Secretario: D. Juan José Aguirreche.

Vocales corporativos: Los presidentes de las Sociedades adheridas: «Asociación de profesores de orquesta», «Orquesta sinfónica», «Sociedad orquestal», «Filarmónica donostiarra», «Sociedad Música de Cámara», «Asociación de Conciertos Sinfónicos», «Círculo San Ignacio» y «Asociación de Cultura Musical de Irún».

Vocales individuales: D. Juan Montes, D. Manuel Añíbarro, D. Carmelo Betoré, D. Ramón Iglesias y D. Luis Utrilla.

Centro de suscripción, anuncios y venta de esta Revista, en la Librería de FERNANDO FÉ. PUERTA DEL SOL, 13

EL GRAN TRIUNFO DE GURIDI EN BUENOS AIRES

ESTRENO DE «AMAYA»

En el teatro Colón, de Buenos Aires se ha estrenado la ópera «Amaya», de Guridi, con un éxito verdaderamente extraordinario.

He aquí lo que dice de este interesante suceso artístico la prensa bonaerense:

«Amaya», de Jesús Guridi, sobre un libreto de Arrieta Jáuregui, es un digno exponente de la literatura musical hispana, que busca su inspiración en los motivos frescos del cancionero. Obra de un artista que conoce a fondo los medios de expresión, que posee un sentido sutilísimo de los volúmenes y de los matices orquestales—acaso estudiados en ese compendio de todos los recursos sonoros que es el órgano—y que ha sabido, con la materia tosca, abundante y rica en posibilidades, crear una obra para todos los públicos, sin dejar, por eso, de ser esencialmente vasca.

Esta ópera señala en Guridi la plenitud de sus medios creadores. No se limita a recoger materiales en el folklore para conservarlos casi íntegros, tarea que propiamente no es de músico; va más allá: dueño de una técnica amplia, dotado de un sentido moderno de la forma «elabora», «crea», con esos motivos. En «Amaya» la estructuración es en cierto modo wagneriana—hay temas para cada personaje simbólico y otro característico de las escenas culminantes—y la forma del canto es el recitativo dramático. La substancia sonora popular, lo típicamente vasco, sufre una adaptación y elaboración que le da significado propio, accesible a cualquier público.

«Amaya» no es un trabajo modesto. Al contrario: hay en esta partitura tanta y tan vasta cultura musical, hay propósitos tan nobles, tan sinceros, tan felizmente logrados, como para proclamarla entre las producciones del género, una de las realizaciones más descolantes, densas, de valores musicales, de ideas, de melodías, magistralmente matizadas con una labor orquestal rica y colorida, como la paleta de un pintor vigoroso y experto.

«Amaya» es un drama musical modernamente concebido; obra de un músico que no busca en los efectos plateales, ni en los procedimientos abstrusos y extravagantes, el éxito. Es la labor paciente de un maestro, quien, inspirado en las melodías de la canción popular de su terruño, ha alcanzado, mejor dicho, ha vencido las dificultades que el folklorismo ofrece, para llevar a cabo

una obra encuadrada dentro de los más estimables conceptos y de las formas más características del drama musical.

Las bellezas de esta partitura son siempre evidentes; de procedimientos temáticos, forma que exige el drama lírico, se advierte en ella una influencia wagneriana, sin que ello pueda quitarle una personalidad bien definida al músico; una personalidad que se impone desde el comienzo de la obra y que se mantiene en toda su nobleza de intento hasta la escena final. Es también admisible que un músico culto como Guridi se muestre admirador de Debussy y hasta de Pizzetti, si se considera que estos maestros tanto han elevado el drama musical; pero, insistimos, es la sinceridad, la espontaneidad la que trasunta en toda la partitura de «Amaya». Son la belleza y la pureza de sus formas las que sobresalen y se hacen admirar. Guridi trata en forma magistral los solistas y los coros, estos últimos sobrios e imponentes a la vez, empleados con gran talento y con raros conocimientos escénicos.

Bastaría recordar el coro interno del prelude a telón corrido, del epílogo, para destacar toda una página de positivos valores artísticos. Lo mismo habrá que decir de la fiesta del plenilunio del acto primero, que es todo un acierto de color, de ambiente, de poesía; la «espatadanza» del segundo; la escena segunda, cuyo tema es el «leit motiv» dominante, una frase amplia, inspirada, supremamente bella.

La trágica escena del parricidio, breve, concisa, rápida, lúgubre, alcanza con la música todos los contornos de la tragedia; no se podía con tan pocas notas obtener un efecto más magistral, más impresionante. Es esta escena quizás la más vigorosa de toda la ópera.

Pero no es «Amaya» una producción musical que se presta para un análisis ligero, después de una sola audición. Esta ópera se ha de dar otras veces aún

en el Colón, y de ella nos ocuparemos todavía.» (De *La Nación*.)

* * *

«Músico que tiene de su arte una concepción elevada y siente por él un alto respeto, Guridi no ha tenido ninguna preocupación por el efecto fácil, inmediato. Desde este punto de vista, la dignidad de la obra es ejemplar. Construida de acuerdo con el principio del «tema conductor», el wagnerismo ha ejercido en ella la parte de influencia que una forma de arte tan poderosa debía ejercer, necesariamente, sobre un músico joven. No se diga que la adopción de tal sistema comporta el de un arte retrasado o reaccionario. No. Es tan legítimo aplicar ese principio a un drama, como utilizar el de Beethoven para la realización de un primer tiempo de sinfonía; uno y otro se han convertido en formas generales de la expresión musical. Lo que importa es el uso que se haga de ese principio. Y Guridi lo ha utilizado con maestría, si bien a veces esos sus «temas generadores» no son suficientemente significativos, no tienen gran relieve, y entonces el discurso no adquiere el debido valor expresivo. Se lamenta en esas ocasiones que las más simpáticas calidades, de tanta probidad y tanto saber, no produzcan un efecto más decisivo. Pero siguiendo paso a paso el drama, el músico ha hallado también el lenguaje más propio y más substancial para hacer vivir los personajes, acentuar los caracteres y sugerir el paisaje. De ahí momentos de una poesía intensa o de un hondo misterio; de ahí escenas de una fuerza trágica extraordinaria o acentos de una gran elocuencia. Es que el músico posee una sensibilidad vivaz, que subsiste aun a través del arte más reflexivo.

Resultaría demasiado largo señalar en detalle, en una nota simplemente informativa, los aciertos—y las debilidades—que encierran los seis cuadros en que está dividida «Amaya». Cada uno presenta un matiz particular, y la gama va del arcaísmo más primitivo a la dramaticidad más punzante; de la nota de color más viva—recuérdese la bella «espatadanza» (danza de las espadas) del cuadro segundo—al lirismo más amplio. Podrá objetarse la teatralidad de este o aquel cuadro, pero reconociéndose siempre una nobleza poco frecuente en la realización musical. Pero, juzgando siempre desde el punto de vista del tea-

«RITMO» SALDRA LOS DIAS

15 Y ULTIMO DE MES

PIDASE EN TODOS LOS
KIOSKOS

CENTRO DE SUSCRIPCIONES Y VENTA: LIBRERIA

FERNANDO FE, PUERTA DEL
SOL, 13

tro, el acto tercero no dejará dudas respecto del alto valor de Guridi como compositor dramático. Y magüer sus desigualdades, «Amaya» se presentará como una de las obras más sinceras, más respetables, más «musicales» que ha producido la España contemporánea.» (De *El Diario de Buenos Aires*.)

* * *

«Desde aquella temporada de ópera realizada en el Colón en 1910, prestigiada con la presencia del ilustre Felipe Pedrell y los maestros Bretón y Serrano, el drama lírico español ha hecho escasas apariciones en nuestra primera escena. Conocimos entonces algunos de sus valores, si no más significativos, por lo menos representativos de los esfuerzos realizados por los compositores españoles para crear en el género un tipo de obra nacional. Así se escucharon por ejemplo, «Los Pirineos», de Pedrell; «Margarita la Tornera» y «Circé», de Chapí; «La maja de rumbo», de Serrano; «Los amantes de Teruel» y «La Dolores», de Bretón. Mucho más tarde vino «La vida breve», de Manuel de Falla. Anoche, por último, se nos ha revelado una nueva obra: «Amaya», del compositor bilbaíno Jesús Guridi, quien, como se sabe, es nuestro huésped desde hace algún tiempo.

No era un desconocido, por cierto, este autor aquí. Una de sus producciones más populares, «El caserío», hace rato que figura con frecuencia en los repertorios que se cultivan en los teatros que consagran sus actividades a la zarzuela. Y, como en muchas partes, esta obra ha difundido notablemente en nuestro medio el nombre del músico que anoche nos hizo apreciar un trabajo de mayor enjundia, considerado por algunos como el más importante que ha producido hasta hoy. A la manera de la mayoría de los compositores españoles, siguiendo el admirable ejemplo de Felipe Pedrell, Jesús Guridi ha buscado sus elementos de inspiración en las fuentes populares. El país vasco, tan rico en tradiciones y en leyendas, tan colorido y tan pintoresco en sus usos y costumbres, que se conservan y respetan con amor religioso e incontaminado, había de procurárselos con generosidad desbordante. Como a otros de sus hijos, José María de Usandizaga o José Antonio de San Sebastián, prodigóle el tesoro melodioso de su cancionero, la riqueza de sus ritmos profundamente originales, la pureza austera y noble de sus sentimientos más íntimos. Quizá por esto la aparición de su primera obra, de carácter netamente regional, el idilio «Mirentzu» fué saludada con el regocijo de



MICAELA ALONSO
Distinguida liederista palentina.

ideales que aspiran a verse cumplidos, con el amor que suscitan las cosas propias, con la esperanza de superación que supone todo comienzo lealmente sentido.

La música de «Amaya» ofrece, ante todo, dos características, y dos cualidades, agregaremos, evidentes y esenciales. Profunda sinceridad de senti-

A NUESTROS SUSCRIPTORES, LECTORES, COLABORADORES Y AMIGOS DE PARIS

RITMO ha nombrado corresponsal-delegado para toda Francia a D. Julián Martínez, elemento muy competente en los negocios musicales y a quien RITMO ha encomendado realizar gestiones de gran trascendencia para las relaciones musicales entre Francia y España. Agradeceremos a todos los amigos, lectores, suscriptores y colaboradores de RITMO en París, se dignen facilitar a nuestro corresponsal cuantos informes pueda solicitar, a fin de que sus gestiones obtengan el más rápido y brillante éxito.

miento y noble sobriedad para expresarse. Si bien recurre con frecuencia a los elementos populares regionales para revestirse de un colorido apropiado al tema que comenta; en general, se advierte que el autor tiene su lenguaje propio, que, sin pretender alcanzar una originalidad vigorosa, por la manera simple y natural con que se desarrolla, por el vocabulario exento de pretensiones de que se vale, revela una naturaleza musical simple y espontánea que canta sus emociones libremente, sin las preocupaciones que a tantos autores hacen incurrir en complicaciones estériles, tan perniciosas, sobre todo en el teatro lírico.

Y este lenguaje, claro y preciso, es, a la vez, el de un músico culto. Es el de un artista que posee su técnica, que sabe usarla con discreción, que no se sirve de ella para obtener efectos triviales, de esos que impresionan fácilmente al auditorio de teatro. Dice con honestidad su sentir, empleando siempre los medios más correctos y las expresiones más adecuadas. Quizás, a veces, y particularmente en los dos primeros actos, hubiera convenido más relieve en la plástica de sus líneas melódicas y un acento más firme y exacto en la declamación, que, apoyándose en las fórmulas italianas, traduce mal la riqueza de expresión del léxico español y producen cierta monotonía en el discurso musical, defecto que agravan las proporciones un tanto excesivas de momentos puramente episódicos. Pero, en el tercer acto o en el epílogo, en cambio, hallamos una buena compensación. Aquí la nota dramática está comprendida y traducida con gran acierto. Impresiona por su robusta verdad.

Aisladamente, varios son los fragmentos que merecen señalarse en esta partitura. Así, a poco de iniciarse el primer acto, el coro, muy bien tratado; las danzas, de un agradable sabor, o bien la ceremonia del plenilunio, de una suave atmósfera. Del segundo acto recordaremos el cortejo de la ceremonia nupcial y la «espatadanza», de mucho carácter. Luego en el tercer acto, el mejor y más completo, a nuestro juicio, que, como decíamos, encierra positivos valores dramáticos, la escena culminante de «Amaya», el crimen de Teodosio, que está lograda con éxito completo. Por último, el final del epílogo cierra la obra en un ambiente sereno y místico que constituye otro de los aciertos del autor.» (De *La Prensa*.)

Nuestra cordial felicitación al querido amigo Guridi por su grandioso éxito de Buenos Aires.

INFORMACION MUSICAL

E S P A Ñ A

MADRID

Orquesta Clásica.

La *Orquesta Clásica de Madrid*, que fundó y dirige Arturo Saco del Valle, al comenzar el segundo año de su existencia, celebrará cuatro conciertos en el Teatro de la Comedia los miércoles 22 y 29 de octubre y 5 y 12 de noviembre próximos, a las seis de la tarde.

En estos conciertos figurarán, en primeras audiciones, las obras siguientes:

De compositores españoles, escritas en su mayoría expresamente para esta Orquesta.

Conrado del Campo: «Obertura madrileña»; Julio Gómez: «Egloga»; Rodolfo Halffter: «Suite sinfónica»; Jaime Pahissa: «Canto y Cortejo Nupcial»; Manuel Palau: «Obertura en sí menor»; Gustavo Pittaluga: «La romería de los burriados», *Suite*; María Rodrigo: «Rimas infantiles»; Adolfo Salazar: «Andante del cuarteto en sí menor»; Joaquín Turina: «Danzas gitanas».

De compositores extranjeros:

Alexejew: «Menuett»; Arensky: «Intermezzo»; Debussy: «La plus que lente», Valse; Glück: «Danzas célebres», *Suite*; Goossens: «Miniature», Fantasy; Holst: «St. Paul's», *Suite*; Pick-Mangiagalli: «Trois miniatures»; Rameau: «Castor et Pollux», *Suite*.

Completarán los programas sinfonías de Arriaga, Beethoven, Haydn y Mozart y otras obras de las que mayor éxito alcanzaron en los anteriores conciertos de esta Orquesta.

Teniendo en cuenta la excelente impresión que la temporada pasada produjo esta interesante agrupación sinfónica, la auguramos, para su anunciada actuación, un gran éxito.

CACERES

En la Sociedad Fomento de Artesanos ha dado un concierto de piano el notable maestro D. Manuel Peñalva, Director de la Banda municipal—en el que interpretó obras de Beethoven, Chopin, Albéniz, Granados y del propio intérprete—que es, además distinguido compositor—oyendo entusiastas aplausos de la numerosa concurrencia al acto.

En el mismo Centro y con igual

éxito se ha celebrado una velada a cargo de la Banda Municipal dirigida por el maestro Peñalva, en la que actuaron también los niños de las escuelas, interpretando cantos regionales dirigidos por Peñalva, siendo todos muy aplaudidos y el maestro Peñalva muy felicitado.—C.

VIGO

El día 2 del corriente mes de septiembre ha debutado en el Café «Derby», de esta ciudad, el «Terceto» Corvino, requerido muy insistentemente por el dueño de este establecimiento, para que esta agrupación artística inaugurara la temporada de conciertos en esta casa.

Al Café «Derby» tenemos que felicitarle muy efusivamente, pues pudo conseguir ver reunido en su inmenso y elegante salón lo más granado y selecto de la sociedad viguesa, que acude a diario, sólo por escuchar las obras que tan magistralmente interpreta el «Trío» Corvino; cada audición de esta inmejorable entidad es un nuevo éxito que el público aplaude con verdadero frenesí.

El «Trío» está compuesto, en primer lugar, por su creador y director, el eximio violinista Abelardo Corvino, como se sabe, concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid; su depurado gusto, el sentimiento que pone en la ejecución de las obras que interpreta, hace sentir desconocidas sensaciones al público que le escucha; así es, que están justificadas las ovaciones entusiastas que se le tributa.

Como violonchelista, está el solista también de la Orquesta Sinfónica, D. Santos Gandía, y como pianista, está el joven profesor que lo fué del doble «Quinteto de Madrid», D. Juan Quintero.

El corresponsal de RITMO quiso saber algo más de la labor de Corvino, y a pesar de no ser partidario de peñas de cafés, ni aún de concurrir a ellas, fué al «Derby», y puesto al habla con el artista, le preguntó qué planes tenía; me contesta que ahora «ninguno más que concluir este compromiso de Vigo y marcharme a Madrid, para unirme a la Orquesta Sinfónica, para hacer la «tournée» proyectada por esta entidad por Fran-

cia, Bélgica, Suiza, Austria, Hungría, Italia, Checoslovaquia, Portugal y Alemania, bajo la dirección del maestro Enri Lambert.»

«Mi labor musical—dice—ha sido continua, entusiasta y desinteresada, pues sin ayuda de nadie, formé en 1910 el «Cuarteto español»; con él recorrí toda España y Portugal, haciendo conocer a todos nuestra incomparable música; esta labor culminó el año 1911 y 1913, ganando los premios del Estado español en las Exposiciones de cultura, escultura y grabado; incorporando a su repertorio toda la buena música de nuestros clásicos, tan aplaudida siempre por todos los públicos.»

Al regresar del extranjero de realizar la «tournée» que más arriba indicamos, piensa seguir con su «Cuarteto» y dar en Madrid conciertos matinales todos los domingos, y además del repertorio clásico acostumbrado, dará a conocer las mejores obras de autores españoles, teniendo cabida en su agrupación todas las tendencias artísticas. Este es un compromiso de honor—dice—, pues una agrupación de los vuelos del «Cuarteto» Corvino, lo tiene como una obligación, para la propagación de la cultura musical en España. Y esta labor la hacemos nosotros y muchos otros compañeros, sin ninguna ayuda del Estado español. Es una pena que en España, los Gobiernos todos, no se preocupen de la cultura musical; aquí, la gran preocupación de los Ministros de Instrucción pública y Bellas Artes, es la política y alzar a cuatro ignorantes que apenas saben poner su nombre; pero en música... claro, ni ellos mismos la entienden: Ministro conoce el corresponsal que, cuando tenía que oír alguna obra de los autores clásicos, al terminar la orquesta, su excelencia estaba dormido como un ceporro.

El «Cuarteto» Corvino será ampliado, siempre que sea necesario, incluso con instrumentos de viento, cuando las obras a ejecutar así lo requieran.

Muy bien; así entendemos nosotros la música, atenta siempre al desarrollo de la buena música en Vigo no podemos por menos que felicitar a D. Alvino Mallo, dueño del Café «Derby» por haber traído a Vigo a tan excelentes músicos, no reparando en precios ni en sacrificios, y

felicitemos también, muy de veras, a Corvino y compañeros por la labor grandísima que supone la creación y propagación del divino arte de la música y del grato recuerdo que dejan en esta ciudad, por su entusiasta e inteligente actuación.

* * *

También en el «Café Nuevo» actúa otro «Trío» muy excelente: me refiero al «Trío» Soler. Como pianista está la señora doña Luise Stamffer de Soler; esta excelente artista nació en Canarias, de padres suizos. Estudió el piano en Madrid, en el Conservatorio con el maestro Tragó, y más tarde con Sauer. Estudió Armonía con Conrado del Campo, y, además, tiene el primer premio del Conservatorio. Como violín actúa su marido, D. Agustín Soler Román, violín primero por oposición de la Orquesta Sinfónica de Madrid desde el año 1921 y perteneció también a la Orquesta del Teatro Real. Discípulo del Sr. Fernández Bordas: tiene primer premio de violín y premio extraordinario «Sarasate» en los concursos públicos del año 1921.

Como violonchelo actúa el joven valenciano Miguel Lanigre, de unas condiciones y disposición enorme para la música: estudió en Valencia, y desde niño empezó el estudio del violonchelo él solo, y desde niño también actúa en los cafés de España con gran éxito.

El «Trío» Soler lo formó hace cinco años y ha actuado en toda España en cafés, círculos y casinos. Ha hecho varias «tournées» de conciertos por las islas Canarias, donde son conocidísimos.

Han estado también en Ginebra (Suiza), por cierto que en esta capital el Sindicato de profesores de orquesta no les ha dejado tocar—tomen nota la Asociación de profesores de orquesta de Madrid—porque eran extranjeros, creándoles con esta prohibición una situación delicada.

Es decir, que a España viene todo el mundo y toca o hace lo que le da la gana; nadie les dice ni media palabra al contrario, no sólo no les dicen nada, sino que hasta coadyuvan al mejor éxito de sus pretensiones; pero llegan allí los músicos españoles, y en justa reciprocidad... no les dejan tocar porque son extranjeros: ¿qué tal, señores? ¿Cuándo vamos a aprender?

El «Trío» Soler es muy aplaudido en todas sus audiciones.

S. VEIGA

EXTRANJERO

Crónicas de Bayreuth.

Son las dos de la mañana. He trabajado una hora. Abro el balcón y veo uno de los cielos más hermosos de mi vida, eso que los contemplo buenos desde el balcón de mi casa, situado frente a un precioso bosque.

Una vez ví, como aquí ahora, un cielo plagado de cabrillas, en forma de ángeles, en Rigi-First (Suiza). Aquí, con una espléndida luna, se divisa el cabrilleo de las luces reflejadas en el lago de Constanza. En el fondo, las montañas suizas, en parte nevadas. Es un espectáculo a propósito para el pintor Douzette, especialista nocherniego, como los hay en Madrid, sobre todo en julio y agosto.

Corté el hilo de la relación, que acababa en el soberbio primer acto de «Tannhäuser». Pero antes de atar los cabos, tienen los lectores que aguantar una consideración que juzgo necesaria en este momento.

Con la muerte de Siegfried Wágner ha terminado un período interesante en la música. La guerra, seguida de la terrible inflación, que acabó con nuestras fortunas y con la clase media, hoy proletaria, estuvo a punto de acabar también con Bayreuth. Las energías de Cósima y de su hijo hicieron que reviviera esa institución magna, ideal. Ahora que han fallecido, en el espacio de unos meses, la viuda y el hijo del genio, corre riesgo de fenecer aquella atrevida empresa. Como los grandes artistas que hemos oído allí, juremos los admiradores del maestro hacer lo posible para sostener aquel centro mundial. Según he consignado con tristeza, no suelen aparecer apenas en las listas de forasteros apellidados españoles. Cuando iba a tomar un señor—encaramado en una escalera, como los «primos» que exploraban si venían a Madrid los Reyes Magos—la fotografía de un grupo nuestro, oí a un caballero hablar español americano, y resultó ser un diplomático chileno, miembro del Tribunal permanente de El Haya (no La Haya, como muchos dicen y dicen mal).

Poseo dos títulos de patrono, que heredarán las nietas, a quienes estoy asando a postales ilustradas (como a los lectores, de crónicas bayreuthianas), para que vaya educándolas su madre, que a los trece años oyó allí «Tannhäuser».

Y ahora, al fin, continuó la tarea interrumpida. No quería yo ha-

blar sólo de las funciones, como lo hice en la «Revista Musical», sino de algo más.

Dudo mucho que den en Madrid la edición de París de 1861. Será la primera la de Dresde. De ello me enterará Villa. Yo aconsejaría a los madrileños que optaran por la que Wágner quería acogiesen los alemanes. Y para ello, lo mejor sería que, como para el estreno de «Mona Lisa», llevasen a Horth, quien montó la obra en el ex Real con gran éxito. Bien es cierto que disponía de un cuadro de primera: María Muller, Melchior, Schlusmer, List y la Branzell, dirigidos por Blech y con los coros estudiados con Rudel, el de Bayreuth y la magnífica orquesta, siendo Aravantinos el Bussato de marras.

En Berlín, capital mundial en música, según probé en la crítica de un hermoso libro del finado amigo Weissmann, andamos «del coro al caño». En la Opera Municipal dieron «Tannhäuser» con María Muller (alternan los cantantes), poniéndolo muy bien en escena y resucitando dignamente a Wágner «pasado ya a la historia» (¡je, je!) Habló él, y todo ese cotarro de señores que nos presentaron Klemperer y Kleiber, volaron como pavesas de incendio. Lo que hace falta es un Siegfried *regisseur*, quien echó sapos y culebras de ese teatro de Charlottenburg. Tres señores se encargaron de revivificar la ópera: el *regisseur* doctor Lert, hermano del director, antes en Leipzig, ahora en la Scala, de Milán; Bruno Walter, el gran batutista, y Sbern, que suelen escenificar las funciones dispuestas por Charell en el «teatro de los 4.000», que conocen Villa y su esposa. Dejaron la obra tal como se creó y resultó que cumplía las condiciones exigidas por el público de 1928. Y esto ¡después de noventa añazos! ¡Wágner redivivo!

Pasajes culminantes: la bacanal, grandiosa; la escena de cacería, monumental, con una numerosa y soberbia jauría; la recepción en el castillo de Wartburg, y el final.

María Muller, de Isabel, insuperable, modelo. En el segundo acto ya no sube el calvario de antaño, sino queda junto a un sencillo puente, ideado, como el del último cuadro de «Maestros Cantores», por Siegfried. Eso para que se crucen los peregrinos por arriba y por debajo. A la izquierda del puente hay una hornacina con la imagen de la Virgen, exactamente como una que está en

la carretera, junto a nuestro hotel.

En el segundo acto tenía suma curiosidad de ver el cuadro de la Marcha. (que he tocado en el mejor piano de Palacio, según referí a las infantas doña Paz y doña Eulalia). El landgrave e Isabel están de pie, de espaldas al público (las damas no tienen espalda). Y a los invitados no les presentan aisladamente, excepto a los principales, sino con su acompañamiento, en último término.

La Fost-Arden carga con los papeles de seductora Venus y Kundry. (Más en carácter estuvo en éste). Excelente como cantante y actriz, aunque de Venus no tan atractiva como Rosa Sucher.

El landgrave, Andresen, de Dresde, barrigón y de voz grave, bueno, si bien no llega al magnífico Knupfer. Wolfrann, Huesch, no tan bueno como Whitehill. Juvenil y fresco el zagal de la Berger. Hasta el apellido conviene con su papel. El corno inglés, muy imperceptible.

La orquesta, con Toscanini, brillantísima. El prelude del tercer acto, que suele pasar sin pena ni gloria, portentoso, con tres crescendos superiores. El del segundo, soberbio. El conjunto orquestal, claro y transparente. Coros, con Rudel, preciosos. Y en el final del segundo acto, enérgicos, viriles, como en el coro de hombres del «Ocaso de los Dióses».

En suma. Wágner aún colea, como yo cuando anunció mi muerte una revista científica alemana. Tristánizado en la edición de París, sublime. Bayreuth sigue siendo centro de la ópera mundial.

* * *

Escribe mi hija diciendo que en un torneo de «tennis» contra Leipzig, topó con un matrimonio amigo que oyó en Bayreuth «Tannhäuser» y «Tristán». Preguntóles su parecer y replicaron: «Como es usted antigua bayreuthiana y nosotros somos pipiolos, primerizos, no podemos juzgar como se debe». De este caso hay cientos. Muchísimos van sin preparación, echándose al cuerpo a escape los libretos, y, a lo sumo, los endemoniados temas, después de haber oído las obras mal interpretadas. Y ¡claro! Se quedan *in albis*. Cuando las simpáticas damas yankis oyeron que era yo correspondiente de la *Hispanis Society* y antiguo amigo de Gotti-Carazza, director del Metropolitano, de New-York, también guardaron reserva sobre sus opiniones, que creo eran de gratitud grande al genio.

Lo cierto es que, terminado un acto, permanece el público absorto, quietecito, sin levantarse. En mi ciclo, con mayor motivo, pues causó impresión honda la muerte de Siegfred. Siseóse cuando sonaron unos aplausos en «Tannhäuser» y «Tristán». Por supuesto, en «Parsifal» es costumbre callarse. Pero los viejos parroquianos conseguíamos que se corriese la cortina y pudiéramos contemplar de nuevo el hermosísimo cuadro final. Y hasta lográbamos que Siegfred apareciese en la primera o segunda fila de butacas.

Alguien ha dicho: «Tristán» es lo más elevado y profundo en el arte». Y un conspicuo crítico ha expresado en Bayreuth algo parecido, diciendo que es lo más perfecto en la música y nada hay más allá.

Es la obra de Wágner más difícil de entender, la que exige mayores facultades, casi sobrehumanas, en los cantantes.

Y decía Debussy... Y afirmaba Fermín Toledo... ¡Infelices! Aún está por conocerse bien a Wágner, sobre todo en el inmenso, monumental, inmortal «Tristán» incomensurable. Si el público español y el hispanoamericano se obstinan en no oír las obras de Wágner en español, jamás le comprenderán del todo, especialmente en las últimas, las principales.

Borgatti, el mejor *Tristán* italiano, contábame sus aventuras en mi casa, a la cual solía ir diariamente a las seis y media de la mañana, comiendo y cenando con nosotros, lo que le pareció a Constantino una falta de tacto. ¡Quíá! Era un niño grande, alegre, que tenía suma confianza con nosotros, como sabe Arteta.

—Una vez perdimos la cabeza una *Isolda* y yo.

—También la pierden en la obra.

—¿Dónde?

—En la Introducción.

Toqué el pasaje al efecto.

—Es verdad. No me había fijado.

Es una idea mía, antañosa. Compruébela el amigo Villa. Pero en secreto.

En hablando del rey de Roma... Cátate que asoma Villa, me coge con las manos en la masa y escribe: «Se deduce por sus postales el interés que despiertan en Bayreuth este año las representaciones wagnerianas. Hoy que recibo la última, dándome cuenta de «Tannhäuser», veo que el interés estaba justificado, pues aparte del mérito de artistas, orquesta, decorado, luz, etc., había un señor al frente de todo esto, encargado de interpretar la obra, que se llama Toscani-

ni, quien, con la batuta en la mano, es algo digno de pasar a la posteridad. *Es mucho tío ese italiano*. O mucho me equivoco o con «Tristán» armará otro alboroto. ¡Bien por don Pedro! A pesar de sus setenta y seis años, no decae su entusiasmo. Eso habla muy alto en favor de la raza *euskara - germanizada*. Espero que, aparte lo que escriba usted para RITMO, me envíe en una postal sus primeras impresiones de «Tristán».

¡Ay, compadre! Eso es muy difícil. El Dr. Urban ha consagrado un artículo al «Tristán» de Toscanini en Bayreuth, *punto culminante de los festivales*. Telegráficamente.

En primer lugar, piense el lector que Toscanini no dirige la célebre orquesta norteamericana, sino un *totum revoltorum* de orquestistas venidos de muchos sitios. Entre los primeros violines, conozco uno de Hamburgo, que fué de la Filarmónica de Berlín, y un vienés que, en mi honor, tocó dos composiciones de Sarasate en un concierto de Kudowa, valiéndole la atención un ramillete: él mismo ejecutaba, en la orquesta *Paganini*, piezas difícilísimas, como Burmester.

Los orquestistas tenían ganas de arrimarle una somanta al director, en un principio, pues los trataba a rajatabla, como solía Mahler. Al cabo resultó lo de siempre: un conjunto con un empaste morrocotudo. ¡Disciplina militar!

En una crónica de «Revista Musical», dije: «La Filarmónica de Berlín, cuando ve que la maneja una batuta que *agarra* a los ejecutantes, se convierte en la primer orquesta del mundo». La «concentrada a tambor», como dicen aquí, de Bayreuth, con el demonio italiano, una maravilla. Y con el «abismo místico», un instrumento insuperable, ideal. Pardini sentía no poder distinguir los instrumentos. ¡Mejor que mejor! Eso quería Wágner.

He oído «Tristán», obra de prueba para directores de orquesta y elegida por algunos en su presentación ante un nuevo público, con los mejores: Sucher, Strauss, Weingartner, etcétera. Aquí y allá, me gustaron. En conjunto, no. El único que me satisface más (no siempre), es Toscanini. En el último acto estuvo sublime. Pero, a ratos, convirtiéndose en Tabarrini. Dicho sea con el mayor respeto, pues en todo el mundo se sabe que es el primer director de «Tristán». Mas... repito lo que dije. En Bayreuth se *muckifican* los directores. Léanse las terribles acusaciones de Weingartner a la gran Cósima.

En algunos pasajes, como en la explosión venusina banal de «Tannhäuser», lleva Toscanini un tiempo muciano, que le deja a uno patidifuso, siendo el director temperamentado. «Tannhäuser» es todo externo. «Tristán», todo interno. Toscanini conoce la obra tal como la debió sentir (y experimentar) Wágnner, y nos la presentó clara, inteligible, grandiosa. Para comprenderla, lo mismo que «Parsifal», hay que peregrinar a Bayreuth.

No puedo referir hoy más. Antes de informar sobre «Parsifal» diré cuatro palabras sobre los cantantes y varios pormenores.

P. DE MUGICA

Bayreuth, agosto 1930.

Los festivales de Salzburgo.

Todos los años, desde hace diez, se celebran en Salzburgo, la patria de Mozart, interesantes festivales artísticos, debidos a la iniciativa de Franz Schalk, el célebre músico, director de la Opera de Viena y del no menos célebre director de escena Max Reinhardt. Se desarrollan durante todo el mes de agosto, y los celebrados en el de este año, que acaba de transcurrir, revistieron inusitada brillantez.

El programa abarcó dieciséis representaciones líricas, diez conciertos orquestales, cinco conciertos de música religiosa, uno de música de cámara, seis «Serenatas Mozartianas» y veintiséis representaciones dramáticas. Claramente se advierte que el número de espectáculos excede al de días del mes de Agosto. En una fecha hubieron de coincidir varias manifestaciones artísticas. La música religiosa, la sinfonía, el arte lírico, se representaron paralelamente al arte dramático. A veces, hubo tres y cuatro espectáculos en el mismo día y los conciertos empezaron frecuentemente a las once de la mañana. Esto no ha pasado inadvertido para los organizadores de los festivales. Es más; se ha buscado de propósito. Lo que se pretendía—y se consiguió—era mantener en Salzburgo una atmósfera de arte de modo perenne, en la cual puedan descansar en todo momento los innumerables visitantes que, atraídos por la belleza de la ciudad y de sus alrededores, y por el esplendor de las manifestaciones artísticas, acuden de la mayor parte de las naciones europeas.

Las manifestaciones musicales de este año se verificaron con el concurso de los artistas de la Opera de Viena y de la Orquesta filarmónica

de la misma ciudad, bajo la triple dirección de los maestros Franz Schalk, Bruno Walter y Clemens Krauss. En dos conciertos sinfónicos actuó también como director Hans Knappertsbuch. En los conciertos religiosos prestaron su concurso la Asociación de Música de la catedral, dirigida por Joseph Messner y los coros del *Mozarteum* (el museo mozartiano, al que dedicó páginas interesantísimas el insigne Blasco Ibáñez en uno de sus libros de viajes). La parte dramática fué dirigida exclusivamente por Max Reinhardt.

Como obras líricas se representaron «Don Juan», de Mozart, y «Fidelio», de Beethoven, bajo la dirección de Schalk; «Las bodas de Fígaro» y «El caballero de la rosa», de Strauss, bajo la dirección de Krauss, y el «Don Pasquale», de Donizetti, y la ópera de Gluck «Ifigenia en Aulis», dirigidas por Bruno Walter. Estas representaciones se efectuaron en el antiguo picadero de la escuela de equitación de los príncipes-arzobispos, transformada en una espaciosa sala teatral, a excepción del «Don Pasquale», que se cantó en el Teatro Municipal. Todas las representaciones fueron admirables, sobresaliendo, sin embargo, la de «Fidelio», en la cual la cohesión y la unidad perfecta de artistas, coros y orquesta reveló no sólo el cuidado de los ensayos, sino también la exquisita conciencia artística de cada una de las personas que intervinieron en la obra y su abnegada subordinación al conjunto desdennando todo lucimiento individual. Es el espíritu de Bayreuth trasladado a la patria de Mozart.

Los conciertos sinfónicos se dedicaron a Haynd, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann—con el concurso de la pianista Magda Tagliaferro—Bruckner, Mahler, Tchaikowsky y Juan y José Strauss. Se consagró un concierto, dirigido por Franz Schalk, a la música francesa, desde Lully, Rameau y Couperin hasta Honneger y Maurice Ravel. Estas sesiones se dieron en su mayor parte en el «Mozarthaus», edificio moderno que evoca felizmente al músico genial de su nombre.

La música de cámara, además del concierto especial que se le dedicó, estuvo representada en los festivales por las seis deliciosas «Serenatas mo-

zartianas» de que antes hablamos, dirigidas por Bernard Paumgartner y celebradas en el patio de la antigua residencia de los arzobispos.

De los conciertos de música religiosa se consagraron cuatro a los antiguos maestros de Salzburgo, a Bruckner y a Mozart. De este último maestro se ejecutó el «Requiem» y diversos motetes y salmos. Se dieron estos conciertos por la noche y en la catedral.

Otro concierto de música religiosa, que revistió los caracteres de verdadero acontecimiento, se consagró a la audición de la misa en *do menor*, de Mozart, en la iglesia de San Pedro, para la que había sido escrita. Esta obra, en opinión de los más autorizados comentaristas, muestra un aspecto desconocido del genio del autor; es una imploración ardiente en la que palpita todo el dolor humano—el dolor de la vida, que diría Valle Inclán—y se resuelve en una humilde plegaria que parece escrita entre lágrimas.

El elemento dramático del festival estuvo a la altura de la parte musical. El punto culminante lo constituyó la representación de «Iedermann», de Hugo von Hofmannsthal—el famoso poeta alemán que escribió varios libretos para Ricardo Strauss—con música de Einar Nilsen. Se verificó al aire libre, delante de la fachada de la catedral, como los *misterios* medioevales, en los que parece inspirada aquella obra. Los efectos escénicos, los movimientos de la multitud, cuidadosamente estudiados y dispuestos por el ilustre director Max Reinhardt, produjeron emoción imborrable. Fueron también muy aplaudidas las representaciones de «Cábrias y amor», de Schiller, y de «Victoria», de Maugham, con música de Spoliansky, en el Teatro Municipal, y de la obra de Goldoni «El servidor de dos amos», en un teatro de la Naturaleza, construído en las abruptas rocas del Monschberg.

No terminaremos estas líneas sin hacer una observación que juzgamos interesante. En los festivales de Salzburgo se cantó, como acabamos de ver, el «Don Pasquale», de Donizetti; en la última temporada del Covent-Garden, de Londres, fué muy celebrada «Norma», de Bellini; las obras de Verdi obtienen grandes triunfos en los primeros escenarios de Alemania; en la Opera de París, y con motivo del centenario del romanticismo, se ha verificado la reposición, con todos los honores, de «Los hugonotes» y «Guillermo Tell», que se mantienen honrosamente en los carte-

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

ies; en el teatro de la Moneda, de Bruselas, se aclamó en el mes de agosto último «La Muta di Portici», de Auber. Todo esto demuestra que los públicos más refinados y cultos admiran y saborean esas obras represen-

tativas—según algunos—de gustos ya pasados. Nosotros tenemos la debilidad de admirarlas también y envidiamos de corazón a los afortunados oyentes.

M. DE D.

Conciertos para los niños

La música ocupa de día en día un lugar más importante en la vida de los Estados Unidos, como si los incansables «businessmen» hubiesen comprendido la verdad del viejo adagio que asegura que «dulcifica las costumbres». Entre el trepidar embrutecedor de mil diferentes motores y máquinas, encuentra el americano de hoy, no sólo como Napoleón, que la música es el menos molesto de todos los ruidos, sino la considera como un maravilloso sedante para su espíritu cansado, un estímulo para su sensibilidad, y, sobre todo, una enseñanza sin igual para los jóvenes espíritus en vías de formación. Prueba de esto último son los «Conciertos para niños» que la mayoría de las grandes orquestas sinfónicas hacen figurar en sus programas y que tienen la misión de ir despertando en los pequeños, desde su más tierna infancia, el amor y la afición por la música.

Mr. Ernest Schelling, que desde hace ya más de siete años organiza y dirige los conciertos infantiles de la Philharmonic Symphony Society se ha visto obligado, ante el extraordinario éxito obtenido, a anunciar una serie de conciertos para niños en Filadelfia, Boston, Newark y San Francisco. París y Roma le han rogado, asimismo, que proporcione a sus hijos el beneficio de su larga experiencia.

«La tarea que se ha impuesto Mr. Schelling no es cosa fácil—opina un gran diario parisiense—. ¿Cómo es posible lograr que los niños se interesen seriamente por el arte de la música? Se necesita ser tan fino psicólogo como el maestro que nos llegará de allende los mares para resolver el problema basándose en ese instinto por el juego innato en casi todos los niños. Con objeto de apelar a su sentido visual, auxiliar precioso del oído y estimulante de la imaginación, se ha provisto mister Schelling de más de cuatro mil quinientos clisés de linterna mágica representando a músicos y compositores famosos, instrumentos antiguos y raros, así como escenas de diferentes fases del arte musical.

El público infantil de estos con-

ciertos no sólo es auditorio; también toma parte activa en él cantando aires universalmente conocidos. De esta manera puede darse cuenta el profesor de los progresos que en sentido musical han realizados sus amiguitos. Otra ingeniosa idea de Mr. Schelling es la de hacer colocar ante el escenario un enorme termómetro, cuyo mercurio «rojo» sube cuando el maestro está satisfecho de sus discípulos, y baja precipitadamente cuando los pequeños cantores desafinan.

¡Fácil resulta adivinar el entusiasmo que reina entre los «musicófilos» y músicos del porvenir por asistir a tan divertidos conciertos, en los que se les instruye jugando! La gran ambición de este pequeño mundo consiste en hacer subir el termómetro».

Mr. Schelling, enseña también a su infantil auditorio los secretos del me-

canismo y de la construcción de los diferentes instrumentos de la orquesta, describe sucintamente su historia y presenta fotografías de los instrumentos precursores de la orquesta antigua. El año último, cuando la Sociedad de Instrumentos Antiguos fué a los Estados Unidos, los oyentes de Mr. Schelling tuvieron el raro privilegio de comparar los violines modernos con sus antecesores: quintón, la viola de amor y el bajo de viola, y el moderno piano con el antiguo clavecín.

En la última temporada se dieron quince conciertos para niños—sin contar las reuniones consagradas a la enseñanza de la técnica orquestal—y se ejecutaron composiciones de las diferentes escuelas nacionales: francesa, rusa, italiana y alemana. Un hecho alentador es el resultado del último plebiscito, acordado como consecuencia de los conciertos. En el primer año los niños designaron como trozos de su predilección los valeses del «Danubio Azul», de Strauss y la sinfonía de «Guillermo Tell». El último plebiscito designó como obras preferidas la «Quinta sinfonía», de Beethoven; «El aprendiz de brujo», de Dukas; la berceuse de «El pájaro de fuego», de Strawinsky y la obertura de «Los maestros cantores», de Wágner.

MUNDO MUSICAL

* La Orquesta sinfónica de París, reanudará sus conciertos el 12 de octubre próximo. Los conciertos se celebrarán los domingos por la tarde y los jueves por la noche. Esta agrupación ha contratado, entre otros directores, a los maestros Mengelberg, von Hoesselin, Scherchen, Arbós, Golschmann, Defauv y Cortot, y se propone estrenar los «Conciertos de viola», de Hindemith y Milhaud; las «Marchas militares», de Poulenc; los «Conciertos», de Maurice Ravel y otras obras de Strawinsky, Prokofieff, Markevitch, Ferroud, Ibert, Roland Manuel, etc.

* El notable pianista Paderewski, completamente restablecido de su enfermedad, prepara actualmente una *tournee* de conciertos en los Estados Unidos, que durará hasta la primavera. En los primeros días de junio dará en París dos conciertos benéficos.

* Recientemente se ha inaugurado en la ciudad de Arras (Francia) un nuevo carillon de treinta y siete cam-

panas que sustituye a uno de veinticuatro campanas destruido en octubre de 1914 en los primeros tiempos de la guerra europea.

* En Ciboure, cerca de San Juan de Luz, la conocida playa francesa, se ha colocado una placa conmemorativa en la casa donde nació, el 7 de marzo de 1875, el ilustre compositor Mauricio Ravel. También se ha dado el nombre del compositor al muelle en el que la casa se encuentra situada.

* Albert Coates dirigió en el Stadium de New-York la primera ejecución de su «Lancelot Symphony». El compositor inglés, muy querido en Norteamérica, obtuvo con esa obra un éxito tan grande como el que anteriormente había conseguido con su «Pickwick Scherzo».

* La temporada del Ravinia Park, cerca de Chicago, sigue desarrollándose brillantemente. Ivonne Gall reemplazó a Lucrecia Bori en «Romeo y Julieta», de Gounod. La interpreta-

ción de la Gall, más dramática y menos lírica que la de Lucrecia Bori, fué aplaudida por el público. La ópera de Bizet, «Carmen», también se cantó con éxito, desempeñando los principales papeles bajo la dirección del maestro Hasselsmans, Ina Bourskaya y Giovanni Martinelli.

* El compositor italiano Alfredo Casella está terminando actualmente en la isla de Capri la partitura de una nueva ópera titulada «La mujer y la serpiente», cuyo argumento había ya interesado a Wágner.

* El teatro lírico de la *Gaité*, en París, ha reanudado las representaciones. En el cartel figuran «Hansel» y «Gretel», la celebrada ópera de Humperdinck, versión francesa de Catulle Mendès, que hace algunos años obtuvo un resonante éxito en la Opera Cómica, «El maestro de capilla», de Paer; «Mireille», de Gounod; «Mignon», de Thomas, y «Guillermo Tell», de Rossini.

* En los últimos días de este mes se ha celebrado en Praga el IV Congreso internacional de la crítica dramática y musical. El orden del día, establecido por sus organizadores, es muy interesante y abarca las siguientes cuestiones:

1.º Conveniencia de asegurar, incluso por preceptos legales, la libertad de la crítica.

2.º Creación de una personalidad moral susceptible de intervenir con la suficiente autoridad, siempre que se desconozcan los derechos o se atente contra la libertad o contra las personas de sus miembros, por otra organización o por uno o varios particulares.

3.º Conseguir para sus miembros, por mediación o con el concurso de los organismos nacionales, las mayores facilidades para el ejercicio de la crítica en el extranjero.

4.º Redacción, conservación y publicación de los documentos estadísticos o de otra clase, que favorezcan la defensa profesional.

5.º Mejoramiento de las condiciones materiales y morales del ejercicio de la profesión en su modalidad esencial de actividad en lo que tienen de común todos los críticos de los países civilizados.

6.º Regulación de las cuestiones profesionales en las que la ausencia de jurisprudencia o de usos establecidos puede perjudicar a los críticos.

7.º Extensión a los críticos de todos los países de las ventajas y los derechos conseguidos por una asociación nacional; y

8.º El Congreso se reserva el derecho de tomar la iniciativa de todo

lo que tienda a acrecer el prestigio y el papel social de la profesión en todo el mundo, y principalmente lo que se refiera a mantener el contacto con las organizaciones internacionales susceptibles de prestar a los críticos un concurso eficaz.

* Se dice que Félix Weingaraner, el célebre director de orquesta que no había visitado París desde antes de la guerra, dirigirá en la próxima temporada dos conciertos de la orquesta Padeloup.

* Se anuncia para el día 7 de octubre próximo la reposición en la Opera Cómica de París del drama lírico de Raul Laparra «La habanera».

* En uno de los últimos números de *Le Menestrel* recibidos, leemos interesantes detalles de la representación de «La Muette de Portici» en el teatro de la Moneda, de Bruselas, durante las fiestas del centenario de la independencia. Esa ópera se cantaba en Bruselas el día 25 de agosto de 1830, fecha en que estalló la revolución que había de liberar el país del yugo holandés y consagrar su independencia. «Como hace cien años—dice M. Solvay en la citada revista—el duo célebre «Amour sacré de la patrie», cantado por MM. Anseau y Richard, fué acogido con frenéticas aclamaciones de una sala entusiasta.» Verdaderamente, la ópera de Auber, agregamos nosotros, parece que encierra cierto virus revolucionario, sin duda por ser Masaniello, el héroe popular napolitano, una de sus figuras principales. La «Muette de Portici» se cantaba también en París el año 1830, en los días en que estalló la revolución—las tres jornadas gloriosas que se conmemoraron este año—que había de costar el trono a Carlos X. Y en nuestro teatro Real se cantaron también los actos segundo y tercero de esa ópera en la noche del 11 de octubre de 1868 para celebrar el triunfo de la revolución septembrina, encarnando el personaje de Masaniello el tenor Tamberlick.

* En Londres, con éxito brillantísimo, se desarrolla actualmente la temporada número treinta y seis de los *Promenade-Concerts*—en abreviatura *Proms*—bajo la dirección de Sir Henry Wood. Estos conciertos, popularísimos en Londres, y dentro de poco tiempo en el mundo entero, ya que se radian todos ellos, se inauguraron en el Queen's Hall el 9 de agosto y terminarán el 4 de octubre. Uno de los conciertos últimos, dedicado exclusivamente a compositores ingleses, fué muy celebrado.

Componían el programa «Portsmouth Point», obertura de William Walton, el «Concierto» para violín de Elgar, en el que actuó como solista Albert Sammons y la «Primera sinfonía» de Bax. En otro de los conciertos se tocó por primera vez en Inglaterra el «Potpourri» de Krenek. La impresión que produjo fué mediana. Compuesto con viejos aires de *jazz*, oídos demasiado en todos los grandes hoteles, este fragmento ni tiene los caracteres de la música pura de *jazz band* ni puede tampoco admitirse entre las composiciones sinfónicas. Según la crítica, es algo incoloro y de género indefinido; en suma, una obra poco afortunada.

* André Coeuroy, el conocido crítico musical francés, ha publicado en un periódico parisiense un curioso artículo en el que se refiere a una nueva forma de discos que indudablemente ha de favorecer extraordinariamente la cultura musical. En estos discos después de un fragmento musical viene la explicación del mismo, y alude a la obertura de «La flauta encantada», de Mozart, comentada por Henri Rabaud, el autor del bello poema sinfónico tan aplaudido en nuestros conciertos «La procesión nocturna», con una sencillez, dice el autor del artículo, digna de elogios. Parece que también empiezan a ser impresionados discos en los que se desarrolla la historia de la música con ejemplos musicales intercalados en el texto, o lo que es más atrevido, en sobre-impresión, es decir que se oye al mismo tiempo la música y la palabra del comentarista, proyectándose la música levemente, como una sombra de la voz que la explica.

* Como complemento de la noticia que en nuestro número anterior dimos acerca de los Congresos celebrados recientemente en Bélgica, no es grato consignar que José Subirá llevó al Primer Congreso Internacional de Musicología la representación oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes a propuesta de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, como destacado elemento en investigaciones acerca de la música en el teatro español del siglo XVIII, según dice la correspondiente Real orden, y que además de su intervención en la sección presidida por Mr. Edward Dent, dió una audición íntima de tonadillas del siglo XVIII, comentándola con explicaciones, en la que intervinieron renombrados musicólogos extranjeros (entre ellos los Sres. Pirro, Masson, Van de Borren, Closson y Haraszti), para

poner de relieve el sello folklórico de esta manifestación lírica española y sus afinidades con la música de Pergolesi, Scarlatti, Paisiello y Rossini.

* Debiendo proceder la Sociedad Internacional de Música en su Asamblea general a la renovación de la Junta directiva, y teniendo España un puesto temporal en el seno del Consejo, le tocaba ahora salir, pero fué reelegida en la persona de D. Higinio Anglés, el jefe del departamento musical de la Biblioteca de Cataluña, lo cual constituye un triunfo para nuestro país.

Entre los concurrentes a estas sesiones musicológicas se hallaba el canónigo de la Catedral de Salamanca y escudriñador de archivos musicales, D. José Artero, cuya presencia fué muy estimada.

* En el Congreso de Artes populares hubo una sección especial, preparatoria del Instituto Internacional de la Canción y la Música popular en vías de formación. En estos trabajos intervino también Subirá. La reunión estaba compuesta del siguiente modo, a base de un delegado por país: Mersmann (Alemania), Closson (Bélgica), Subirá (España), Krohn (Finlandia), Fong Rangways (Gran Bretaña), Lajtha (Hungría), Luizzi (Italia), Tresch (Luxemburgo), Sandvick (Noruega), Kolessa (Polonia), Brailo (Rumania) y Kuba (Checoslovaquia). La Comisión Internacional de Arte Popular fijará la ciudad donde haya de tener su sede el referido Instituto.

* El Presidente del Sindicato Musical de Cataluña ha entregado al Gobernador de Barcelona la instancia que dirige la citada entidad al Jefe del Gobierno exponiéndole los perjuicios que causa a los músicos el funcionamiento del «cine» sonoro y las medidas que a su juicio pueden adoptarse para aminorar el daño.

Revista de Libros

Teoría física de la música, por Juan Domínguez Berrueta. Madrid, Talleres «Voluntad».

La interesante obra «Teoría física de la Música», del docto catedrático del Instituto de Salamanca, D. Juan Domínguez Berrueta—obra premiada por la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales—plantea, una vez más, el tan debatido problema de la música arte y la música ciencia—muy antiguo y muy mo-

derno—. Con sólo reproducir en esta nota el índice de la obra del señor Berrueta, se comprenderá su importancia.

Hélo aquí: Cap. I.—«Evolución científica de la música». Los cuadros clásicos. Pitágoras. Tolomeo. Bases científicas de Rameau. La obra científica de Helmholtz. Ciencia en el arte. Las matemáticas en la música. Cap. II.—«La falsa atemperación». La escala graduada como un termómetro. El prejuicio de la transposición. El temperamento igual en la práctica. Cap. III.—«La consonancia y las preocupaciones acerca de la música». El tritono y otros prejuicios. La fusión de los sonidos. Cap. IV.—«La melodía de los siete sonidos». Las siete notas diatónicas. Las notas cromáticas. Las gamas populares. La «dinamis». Cap. V.—«El acorde perfecto». Constitución del acorde perfecto mayor y menor. ¿Dos modos únicos? Cap. VI.—«La matemática de la música». Unidades aritméticas de intervalos. Análisis armónico. Capítulo VII.—«Evolución artística de la música». La monodía antigua. Polifonía medieval. Armonía moderna. Cap. VIII.—«De estética musical». Lo objetivo en el sonido musical. Lo subjetivo en el sonido musical. El lenguaje y la música. Cap. IX.—«Regeneración de la gama. Las notas de la gama. El verdadero modo menor. La nueva música inversa».

También creemos oportuno copiar la introducción de esta obra con objeto de que los lectores de RITMO conozcan los propósitos de nuestro insigne amigo Sr. Berrueta.

«Se trata—dice Berrueta—de una *Regeneración de la gama de los sonidos*. No ha faltado quien considere a tal investigación como análoga a las del «movimiento perpetuo» o a la de la «cuadratura del círculo» en el sentido de su imposibilidad. A esto cree poder contestar el autor del presente trabajo, con Tartini: *Sia impossibile quanto si vuole la quadratura del circolo, resta interamente dimostrata e confirmata la verità del mio principio e del mio sistema*.

No faltará tampoco quien considere agotada la materia, en el sentido de no poder hacerse ensayo que ya no se haya intentado, ni innovación que la mente de alguna autoridad científica no haya previsto. La originalidad, así entendida, hace tiempo que no existiría en el mundo intelectual. Con su maestría habitual dijo ya Menéndez Pelayo: «Las ideas son de todo el mundo, o más bien no son de nadie: en el pensador más original

se pueden ir contando uno por uno los hilos del telar ajeno que han ido entrando en la trama». Y, sin embargo, añade en seguida, hay elementos en el pensar humano «que es preciso que cada pensador los vuelva a pensar y encontrar por sí mismo», «entonces ya no serán de Platón ni Aristóteles, sino del nuevo filósofo que los descubra y reconozca en sí propio». Está olvidado por completo el estudio científico de la música desde hace tres siglos. En el siglo XVI todavía se estudiaba en las Universidades la música como *ciencia físico-matemática*. Véase el *Cursus quator mathematicarum artium* del insigne maestro Pedro Ciruelo. Los nombres de Salinas, el ponderado por Fr. Luis de León en sus poesías, y Ramos Pareja, el innovador de la teoría del *temperamento*, dan idea de a qué prestigios confiaban las Universidades la enseñanza de tan importante disciplina. Después se rompió completamente la tradición científico-universitaria en la teoría de la música.

Hoy parece renacer esta enseñanza. En las Universidades de Leipzig y Gotinga se ha establecido el estudio de la música; pero es más bien bajo el aspecto artístico. También en las Universidades españolas se estudia la Música en la asignatura de *Teoría de la Literatura y de las Artes*, en las Facultades de Letras. No cabe suponer que sea bajo el aspecto físico-matemático. Si acaso, en las Facultades de Filosofía podría estudiarse la teoría de la Música en su concepto *estético*, como Stumpf, Ebbiuhaus, Hanslick y Bosanquet, psicólogos contemporáneos, la estudian. Pero la teoría *científica*, en su estricto sentido de la Música, no se estudia en parte alguna. Su lugar propio sería en las Facultades de Ciencias Físicas. Su programa definido sería aquel capítulo que consagraban todavía en el siglo pasado a la teoría físico-matemática de la Música los tratados clásicos de Física, como el de Daguin, y que posteriormente ha venido reduciéndose a un artículo de pocas páginas, o a párrafos sueltos, intercalados entre las demás teorías acústicas, en los grandes tratados de Jamin, Violle, Clivolson, etc.

Porque la teoría científica de la Música no es la *Acústica superior*, cuyo tratado más completo ha escrito Rayleigh en su *Theory of sound*, ni es tampoco la *Acústica elemental*, como pudiera serlo cuando escribió Tosca su *Compendio Mathematico*, en cuyo tomo II, tratado 3.º, se ocupaba de la Música. «La verdadera teoría (científica) de la Música está

todavía por hacer», ha dicho Saint-Saens. Infinidad de obras monográficas, o de obras generales relacionadas con esta materia, aportan sus elementos diseminados, incoherentes, y hasta contradictorios. Sistematizar todos esos conocimientos alrededor de una idea original, sin olvidar que todo progreso científico debe basarse en la tradición histórica; establecer definitivamente lo que tiene de ciencia y lo que tiene de arte la teoría de la Música, haciendo que desaparezca ese absurdo de una *música* de los físicos distinta, y aun enemiga, de otra *música* de los músicos, todo ello es el ideal que se ha propuesto alcanzar el autor del presente trabajo».

Lecciones a un violinista, por B. Gálvez Bellido, 0,25 pesetas.

«Lecciones a un violinista» es el título de un sustancioso opúsculo editado por nuestro cordial colega «Boletín Musical», de Córdoba, del preclaro artista y distinguido colaborador de RITMO, Gálvez Bellido, profesor del Conservatorio y Director de la «Orquesta de Cámara», de Barcelona. Gálvez Bellido, que es un músico culto, a la vez que un violoncellista notabilísimo, expone con galanura de estilo, atinadas y bien pensadas consideraciones, fruto de su experiencia y de su talento de pedagogo. El librito de Gálvez Bellido es muy recomendable y se lee con gusto.

Revista de Revistas

Le Menestrel (París, números de los días 29 de agosto y 5 y 12 de septiembre). — Final del estudio de M. Julien Tiersot sobre «La muerte de Orfeo», obra de juventud, de Berlioz; interesante información de M. Paul Bertrand sobre los *Festspielen* de 1930 en Bayreuth, Munich y Salzburgo; estudio de M. Jean d'Udine sobre «El arte del Lied y las melodías de Massenet»; movimiento musical en provincias y en el extranjero.

Conserve usted todos los números de la Revista musical ilustrada RITMO. Le interesa. Leed el próximo día 15 la Revista Musical ilustrada RITMO. No se devuelven los originales que no se hayan solicitado.

ro; ecos y noticias. Los números del 29 de agosto y del 5 de septiembre publican un notable artículo de M. Jean Chantavoine sobre «Una nueva correspondencia de Wágner: las cartas a Matilde Maier». Este libro, publicado en Alemania poco después de la muerte de Cósima Wágner y otro libro publicado en Inglaterra por P. D. Hurn y W. L. Root titulado «La verdad sobre Wágner», han causado enorme sensación en los círculos musicales. La correspondencia de Wágner con Matilde Maier revela las relaciones de amistad, que estuvieron a punto de transformarse en relaciones amorosas, entre uno y otra, y quizá, a no haberse interpuesto Cósima, Matilde Maier hubiera sido al esposa del compositor.

El papel desempeñado por esta mujer en la vida amorosa de Wágner, es —dice M. Chantavoine—modesto, conmovedor, ingrato, si bien lleno de graciosa y melancólica dignidad. Entre las heroínas de los amores wagnerianos—sigue diciendo—hay otras figuras que resaltan más que la de Matilde Maier; pero no hay ninguna ni más discreta ni más armoniosa.

Contrasta con este libro el otro a que hicimos antes referencia. En la correspondencia entre Wágner y Matilde Maier se transparenta, acaso, el predominio de Cósima, que arrebató a Matilde Maier el amor del músico. La obra de Hurn y Root es un verdadera libelo. En ella se discute y se analiza todo, incluso la filiación de Wágner, poniendo en boca de éste la declaración de que es hijo de Luis Geyer, el segundo marido de su madre. La finalidad de esta obra—que alguien ha calificado como un nuevo *caso Wágner*, aludiendo a la de Nietzsche—, es la exaltación, la apología de la primera mujer, de Minna Planer, y, de rechazo, la condenación despiadada de la genial animadora de Bayreuth.

Boletín Musical (Córdoba, agosto). Artículos de Claudio Beltrán sobre la crisis profesional; de Miedes Aznar sobre la ópera española; de Juan González Páramos sobre las músicas militares; de José Subirá sobre María Ladvenant y otros. Publica también las acostumbradas informaciones sobre orfeones, conciertos y noticias varias.

Musid Trades Reliew (Londres, 15 de septiembre).—Interesantes informaciones sobre la Exposición Nacional de la Radio; notas escocesas; el mundo del gramófono; cine sonoro. Noticias varias.

Ultima hora

Hecho ya el ajuste de este número, llegan a nosotros noticias del concierto dado en Pamplona por el guitarrista Sánchez Granada, primero de los que, contratado por «Conciertos Ritmo», han de constituir la *tournee* de este eminente artista.

El Pueblo Navarro juzga así la labor de Sánchez Granada:

«Ayer pasó por el escenario del Gayarre un gran artista: Sánchez Granada.

En los dos recitales celebrados obtuvo indiscutible éxito, pues el público premió con entusiastas ovaciones la labor de este extraordinario «mago» de la guitarra.

Apremios de tiempo y espacio nos impiden dedicar a este concierto toda la amplitud que merece.

Sólo diremos que Sánchez Granada se reveló ayer ante este público como un guitarrista músico dominador del difícil instrumento. Su exquisita sensibilidad y vigoroso ritmo unidos a una insuperable técnica, emocionaron a cuantos le escucharon.

Muy acertadamente se ha dicho que España tiene en Sánchez Granada un artista extraordinario y la guitarra, el instrumento nacional pleno de emoción y arte, uno de los más firmes mantenedores de su prestigio.

Sus recitales han de contarse, en todas partes, por otros tantos resonantes triunfos.»

Por su parte, *El Pensamiento Navarro*, diario pamplonés también, publica la siguiente crítica:

«Ayer tarde y noche dió un recital de guitarra en el Gayarre el señor Sánchez Granada, escogiendo una porción de obras de eminentes compositores.

El Sr. Sánchez Granada, afamado guitarrista que tantos éxitos ha obtenido en todas partes donde se ha dado a conocer, demostró ayer ser un excelente artista con ese instrumento tan castizo pero difícil, por lo que son muy pocos los que lo tocan con perfección.»

Felicitemos sinceramente a nuestro buen amigo, y le deseamos el mejor éxito en su *tournee*, con tan buenos auspicios comenzada.

Agradeceremos a nuestros suscriptores que no reciban la Revista puntualmente, nos lo comuniquen, a fin de hacer la oportuna reclamación donde corresponda.