

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

Año XV Núm. 179

RITMO

Septiembre de 1944

SUMARIO:

Editorial: La Banda Municipal de Madrid y su nuevo Director.

La música a mayor gloria de Dios,
por F. Rodríguez del Río.

El Canto,
por Francisco Andrés Romero.

La música es nada más que música, y
nada menos que música,
por José Bárcena Guzmán.

El sentido de la angustia en la música
de Schubert,
por Francisco Martín Lodi.

Walter Niemann y su obra,
por Ludwig Bisschopinck. M. Glad-
bac (Alemania.)

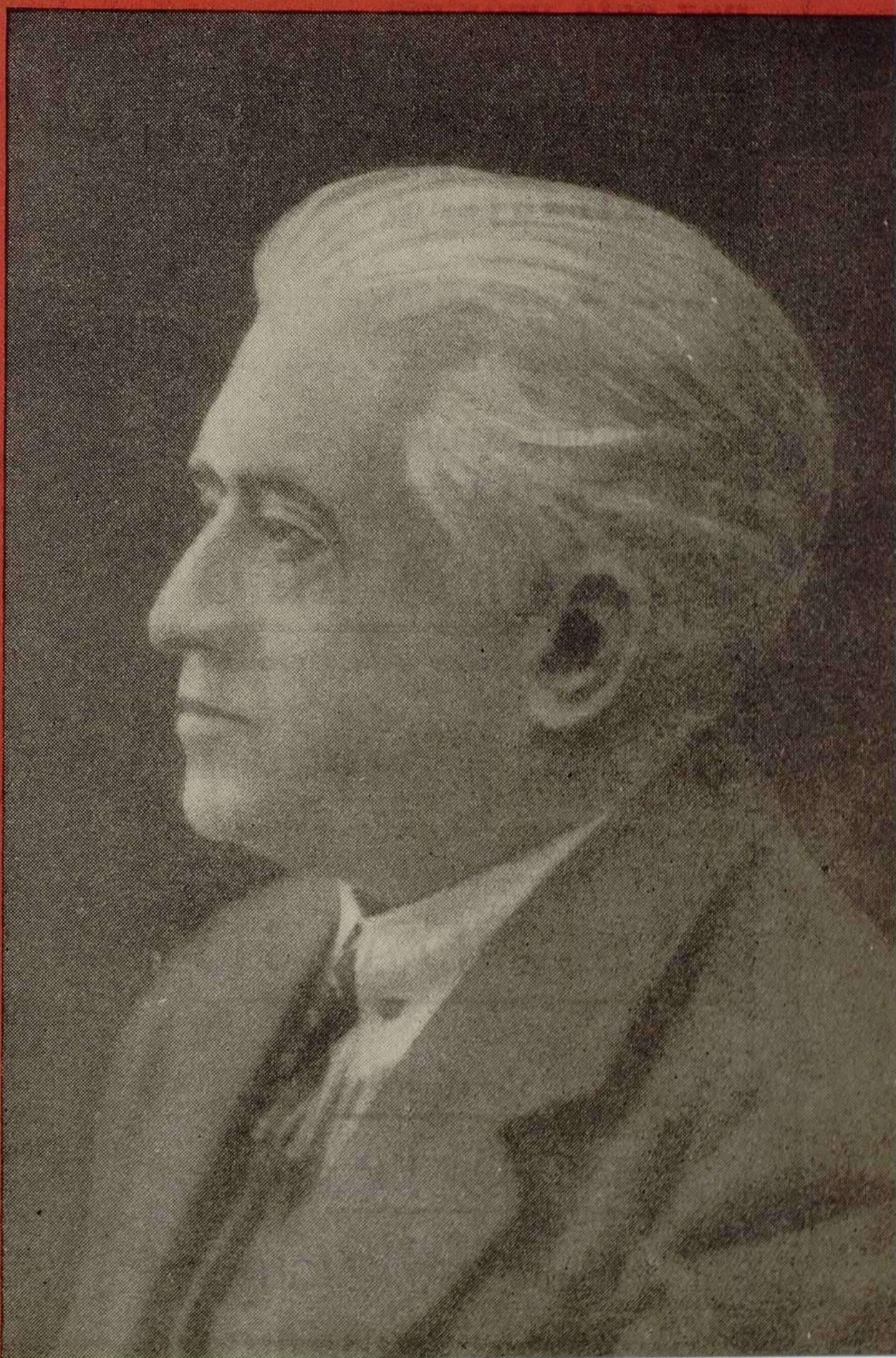
Benjamín Orbón.

Esteban Vélez Camarero.

Mi visita a Antonio Martín,
por Rodríguez del Río.

BIBLIOGRAFIA.

MUNDO MUSICAL.



El Maestro Benjamín Orbón, que ha fallecido recientemente en la Habana (Cuba)

¡¡Artistas españoles!!

Que el mundo musical conozca
vuestra existencia y activida-
des, a través de RITMO, por
una inteligente publicidad.

Preparaos rutas
universales. La
paz está próxima
y RITMO volverá
a estar difundido
extensamente por
el extranjero.

GRABADO Y SIMIL-GRABADO
== DE MUSICA ==

CLIMENT-RIBÓ

Realización de ediciones

C. ASTURIAS, 65
TELEFONO 79696

BARCELONA

CASA DAVID

PIANOS

DEPORTES

San Bernardo, 26 -- GIJON

EDITORIAL LABOR, S. A. Obras del Prof. Hugo Riemann

Teoría general de la Música. (2.^a edición). 199 páginas, numerosos ejem-
plos musicales y un índice acústico.

Historia de la Música. (3.^a edición). 480 páginas, 59 figuras, 17 láminas y
numerosos ejemplos musicales.

Composición musical. (Teoría de las formas musicales). (2.^a edición). 326 pá-
ginas y numerosos ejemplos.

Armonía y modulación. (2.^a edición). 305 páginas y numerosos ejemplos
musicales.

Bajo cifrado. (Armonía práctica realizada al piano). (2.^a edición). 234 páginas,
numerosos ejemplos musicales, clave de temas, una lámina y un índice acústico.

Dictado musical. (2.^a edición). 168 páginas, numerosos ejemplos musicales y
un índice acústico.

Fraseo musical. (2.^a edición). 168 páginas y numerosos ejemplos musicales.

Compendio de Instrumentación. (3.^a edición). 174 páginas, 16 figuras,
ejemplos musicales y un índice acústico.

Reducción al piano de la partitura de orquesta. (2.^a edición). 152 pá-
ginas y numerosos ejemplos.

Manual del pianista. (2.^a edición). 148 páginas y numerosos ejemplos.

Manual del organista. 233 páginas, 35 figuras, 6 láminas y una escala acústica

De venta en todas las librerías y en: EDITORIAL LABOR, S. A.

Madrid: Alcalá, 144 -- Barcelona: Ronda Universidad, 23

VENTA - COMPRA - CAMBIO
ALQUILER Y REPARACION

Pianos, Autopianos, Armoniums

Gaston Fritsch

Plaza de las Salesas, 3
Teléf. 33285 - Madrid

Geometría de la Música

POR

DON ADRIAN MARGARIT

INGENIERO

Volumen de 15 x 21 cm. de IX + 166
páginas, ilustradas con 59 figuras origi-
nales y encuadrado en tela. Ptas. 20

EDITORIAL MANUEL MARIN

PROVENZA, 273 :: BARCELONA

Curiosa exposición de ideas absolutamente nue-
vas en Ciencia Musical, tanto desde el punto de
vista de la Armonía y de la Teoría Musical,
como en lo que se refiere al mecanismo de la
audición e interpretación de los sonidos; aplica
para ello el autor, métodos gráficos que facilitan
mucho la comprensión de esas materias y las
pone al alcance de quienes posean conociemien-
tos elementales de Física y de Teoría Musical.

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

OFICINAS: CALLE DE FRANCISCO SILVELA,
NUMERO 15, MADRID — TELEFONO 63103

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Madrid y provincias:

Semestre.....	10 pesetas
Año.....	20 —
Extranjero.....	35 —
Número suelto.....	2 —

EDITORIAL

LA BANDA MUNICIPAL DE MADRID Y SU NUEVO DIRECTOR

Desde la muerte del Maestro Villa, ocurrida el día 10 de abril de 1935, la dirección de la Banda Municipal de Madrid se hallaba sin cubrir. Nueve años transcurridos, en los cuales la prestigiosa Entidad ha vivido artísticamente bajo la dirección interina del Maestro Martín Domingo, enfrentado con el recuerdo imborrable de las magníficas versiones del Maestro Villa.

La vacante había de ser cubierta, precisamente, por un Director perteneciente al Cuerpo de Directores de Bandas, y, por fin, el Ministro de la Gobernación, previa propuesta formulada por el Tribunal que ha presidido el reciente concurso para proveer las plazas vacantes en las Bandas de los Ayuntamientos, ha nombrado para desempeñar la dirección de la Banda Municipal de Madrid al Maestro D. Manuel López Varela, que ejercía su cargo de Director en la Banda de Albacete.

No vamos a hablar ahora del nuevo Director. Prometemos hacerlo próximamente, ya que se trata de un músico dotado de extensas cualidades artísticas y a quien el mismo Maestro Villa señaló en varias ocasiones como su probable sucesor. En este editorial queremos expresar el deseo de que la prestigiosa Banda Municipal inicie un nuevo rumbo, comenzando por no volver a efectuar más ensayos en ese encierro de la calle Imperial, ya que el local carece de las más mínimas condiciones acústicas y de espacio para que los ensayos puedan alcanzar alto rendimiento.

Imposible es para un director conseguir perfecciones interpretativas si en los ensayos no ha podido medir sonoridades, hacer destacar ideas melódicas o armónicas ni lograr los exactos efectos instrumentales de una partitura, por no contar con local adecuado para ensayos que, a ser posible —y en el caso de la Banda sí lo es—, han de tener lugar en el mismo local donde se celebran los conciertos.

Además, la Banda ha de actuar más. Es necesario que, a partir del próximo invierno, la Banda organice conciertos los domingos y fiestas por la mañana en el Teatro Español, propiedad del Ayuntamiento, a precios auténticamente populares —de una a tres pesetas, pongamos por caso—, con programas bien concebidos, en los que se reserve un puesto a nuestros modernos compositores, sin echar en olvido a los antiguos. Quisiéramos que en esta nueva etapa el repertorio de la Banda fuese lo más seleccionado posible y no se diesen muchas obras de un mismo autor en la temporada, con la interesante idea de dar a conocer obras de valor universal de otros compositores aún desconocidos o todavía no comprendidos.

La Banda Municipal ha de continuar su benemérita misión educativa, para aumentar el núcleo de afición musical, y ello no podrá realizarse más que con numerosas y bien cuidadas audiciones, montadas en ensayos de dicción —la técnica la tienen bien dominada los instrumentistas que integran la ilustre Corporación—, y la dicción es propia del director, quien habrá de lograr la máxima colaboración artística de sus dirigidos, a fin de que la Banda añada nuevos laureles a los logrados en su ya larga y brillante historia.

Las primeras audiciones son esperadas por la crítica y público con gran interés. Habrá que lograr que este interés aumente y perdure en público y crítica. Para que esto suceda, el nuevo director ha de hallarse libre de prejuicios políticos, rechazando diplomáticamente toda clase de sugerencias o intervenciones que socaven su autoridad musical, que ha de estar por encima de toda influencia, exigiendo que los músicos estén siempre en su puesto, lo mismo en ensayos que en los conciertos, sensibles al deber profesional.

La Banda Municipal de Madrid, en una palabra, ha de ser honra de la capital de España, acentuando la poderosa razón artística de su existencia.

La música a mayor gloria de Dios

Por F. RODRIGUEZ DEL RIO

Por el año 1931 se inició en Rusia un movimiento en favor de un refinamiento del lenguaje musical, promovido por la Asociación de la Música Contemporánea, y la Asociación de los Músicos Proletarios, integrada, en gran parte por el auditorio del Conservatorio de Moscú, laboraba —por principio ideológico— contra las aberraciones del modernismo, del futurismo y contra todos los que deseaban vulgarizar el marxismo con ayuda de la Música. En las revistas musicales rusas comenzáronse a publicar muchos artículos para combatir a los compositores que, entendiendo lisonjear al proletario, componían, sobre textos revolucionarios, música de escaso interés. Una corriente de simpatía y adhesión encauzábase hacia Beethoven y hacia la herencia musical legada por los «Cinco» y por los clásicos, o, lo que es lo mismo, hacia aquellos compositores que fueron creyentes y piadosos y no ateos y materialistas; de los compositores cuyas biografías no están exentas de episodios reveladores del más profundo idealismo religioso.

No sé cuál haya sido el resultado integral de ese movimiento musical ruso; pero los músicos sabemos que Strawinsky, el genial compositor, en pleno ambiente revolucionario, componía la *Sinfonía de Salmos*, dedicándola a la mayor gloria de Dios, que es el lema y guión de conducta de la Compañía de Jesús.

¿Esa emocionante y piadosa dedicatoria de Strawinsky lo fué en desagravio de tanta profanación y ateísmo? Acaso; pero las intenciones son tan íntimas, que sólo pueden ser conocidas por Aquel para quien no hay secreto alguno.

Nada más bello, nada más ideal que componer música para mayor gloria de Dios. Con esta intención, los temas musicales no pueden surgir frívolos ni sensuales, vulgares y materialistas, y el desarrollo de temas carentes de frivolidad, sensualismo, vulgaridad y materialismo tendrá que alcanzar lógicamente términos elevados. Victoria, Palestrina, Bach, Salinas, Cabezón, César Franck, con sus obras polifónicas y orgánicas; Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Schumann, Chopin, con sus creaciones sinfónicas y pianísticas, trataban de elevarse por encima de la materia, y unos con misticismo sublime, y otros con luchas internas entre las pasiones y las virtudes, hacían música para mayor gloria de Dios, alabándole: Haydn, en su *Creación*; Bach, en su *Pasión*; Beethoven, en su *Novena sinfonía*; Brahms, en su *Requiem*; Wagner, en su *Parsifal*; César Franck, en su *Oratorio*, etc., etc.

¿Pero es que sólo se hace música para mayor gloria de Dios entregándose el compositor a la música religiosa? ¡Ah! No. De ninguna manera. No todos los compositores nacieron para ser místicos. El colosal Beethoven no logró hacer música religiosa auténtica. Sus *Misas* carecen de recogimiento espiritual; y nuestro genial Falla tampoco ha sentido la composición religiosa, y, sin embargo, las obras de ambos pueden considerarse hechas para mayor gloria de Dios, ya que no estimulan y animan a la materia, sino que animan y elevan el espíritu. Santos ha habido en los conventos y en el mundo, y unos haciendo prodigiosos milagros y otros sin hacerlos, todos alcanzaron gran santidad. Hacer música para Dios es hacerla para que el diablo no la utilice en sus fines,

para no acordarnos de sus tentaciones ni de sus incitaciones al mal.

La paz se acerca, la paz alegrará a la Humanidad, y todos sabemos ya por experiencia lo que sucede en la guerra y en la paz. Cuando los pueblos son flagelados por la guerra terrible y despiadadamente, se recogen en el sagrado templo de la religión y de la música pura. Un clamor de oraciones sube hasta el Cielo en demanda de perdón y misericordia; pero firmada la paz y en marcha normal por ella los pueblos, surge, quizá más potente, el materialismo al abrirse los centros que en la guerra estuvieron cerrados, y la Música, que sólo debería ser lenguaje del alma con Dios, lo mismo en la guerra que en la paz, se convierte, al oírse el último estampido del cañón, en animadora de vicios y pasiones, vicios y pasiones que destrozan primeramente los hogares, y más tarde las naciones.

Si queremos conservar al mundo en el estado espiritual de la guerra; si queremos que, acabada ésta, el materialismo y la corrupción no invadan nuevamente la Humanidad; si es verdad que todos anhelamos que los odios desatados se transformen en universal amor, se ha de hacer música a la mayor gloria de Dios, no olvidando los compositores sus palabras, palabras de vida eterna: «Buscad primeramente el reino de Dios y su justicia, y todo lo demás se os dará por añadidura».

Todo lo que vemos, oímos o sentimos inspira a los compositores temas que pueden materializarse o espiritualizarse. Si los espiritualizamos, buscamos la gloria de Dios; si los materializamos, preparamos el triunfo del mal, hundiendo a la Humanidad en el vicio.

Yo quiero recomendar a los compositores la lectura del cántico de los tres jóvenes en el horno de Babilonia y de los Salmos del rey David. En estos cantos y salmos está la cantera de inspiración de los compositores.

Los muchachos, al ser librados por el Cielo del fuego y de la muerte, cantaban: «Cielos, bendecid al Señor; loadle, ensalzadle por los siglos de los siglos. Sol y luna, bendecid al Señor; estrellas del cielo, bendecid al Señor; rocíos y escarchas, bendecid al Señor; heladas y nieves, bendecid al Señor; luz y tinieblas, bendecid al Señor, etc., etc.» David, en el salmo 95, exclamaba: «Cantad al Señor un cántico nuevo; cantad al Señor toda la tierra»; en el salmo 150 se entusiasma aún más en estas admirables estrofas: «Alabadle con sonido de trompetas; alabadle con salterios y cítaras; alabadle con panderos y danzas; alabadle con cuerdas y órganos; alabadle con címbalos sonoros».

Hágase música a mayor gloria de Dios, componiendo danzas, cantos, música religiosa, de concierto y hasta de divertimento; pero ésta honesta, con buena y pura intención; destiérrase para siempre la música «negroide» y esas modernas «animadoras», de peor catadura artística que las cupletistas de antaño, que pueden ser sustituidas por cantantes que hagan arte en los cafés, interpretando repertorios cuidadosamente seleccionados, y se habrá contribuido en gran manera a purificar las costumbres y a elevar el alma humana hacia Dios, fin de nuestros pensamientos y de nuestras acciones.

EL CANTO

Por FRANCISCO ANDRÉS ROMERO

Mi opinión respecto al canto es que en él (a mi modo de ver) está la más bella de todas las manifestaciones del arte musical, puesto que ésta es la que más emociona, la que más llega al alma, la que con mayor presteza se adueña hasta del ser humano de más duros sentimientos, cuando a merced de una «garganta privilegiada» queda la interpretación de alguna obra de autor de reconocido prestigio (sin distinción de épocas).

Acerca de su enseñanza, creo que en cuanto el alumno deje de ignorar (en sus primeros pasos, se entiende) de dónde nace la «voz» y la trayectoria que «ésta» ha de recorrer para llegar a la «caja de resonancia» (principal elemento para el desarrollo y «purificación» del sonido, ya que las *cuerdas vocales*, sin tal factor, nada darían de *si admisible* en el «bel canto»), es que se omitan lo más posible las teorías excesivamente *técnicas*, considerando que muchas veces éstas son... contraproducentes en la inteligencia del que estudia, impidiéndole ver las «cosas» con la clarividencia deseada.

El maestro, desde un principio, debe exponer los medios de *impostación* por el camino más «llano», empezando por enseñar al discípulo a saberse «reservar», ya que en ello está el «arma» principal para vencer en estas «lides» y ¡de la que, por desgracia, tan poco «uso» se suele hacer, bien por voluntad o... bien por ignorancia!

Una buena «voz» es como un gran «capital», que, *mal administrado*, lleva rápidamente a la *ruina*... al «poseedor». Sin embargo, otros elementos de más «limitadas» facultades, bajo una buena «escuela» («brújula» de orientación de las muchas «picardías» a que en este arte se puede recurrir para facilitar su desarrollo), logran inmejorables resultados, equivalentes éstos a saber hacer producir «elevados intereses» a esa (digámoslo así) *modesta cantidad*, que por el «tiempo llega a *multiplicarse*. Así se comprende que cantantes de condiciones sumamente «justas» hayan llegado a conquistar puestos verdaderamente dignos, mientras otros, dotados espléndidamente de este «don» por la Naturaleza, nunca pudieron «escalar» el pináculo de la gloria, a pesar de haber hecho concebir en sus principios las más «grandes esperanzas».

Sin el instinto de dominar la «media voz» desde los primeros pasos en esta difícil carrera, se podrá observar que cuanto mayores facultades se poseen mayor fatiga experimenta la *garganta*, no viéndose «ésta» casi nunca libre (por lo menos) de una acentuada *irritación* y... en peligro inminente (a los pocos años de *cantar*...) de lograr en «pago» el fatal defecto de la «oscilación», de «calar» o... de *perder* tal «tesoro» para siempre, cuando éste debiera estar en la plenitud de su apogeo. Ello atestigua seriamente el desconocimiento de saber pasar la «voz» a la *cabeza*, punto donde especialmente el «registro agudo» encuentra la máxima facilidad, por cuyo medio se evita el *desgaste de «fiatto»* y se adquiere el dominio de una «presión graduada» que deja a merced del «sentir» del cantante, desde el «pianísimo» más imperceptible hasta el «fortísimo» más extremado (según lo exija una «particella»).

Para *cantar*... bien no sólo se necesita «voz»; se necesita «voz», «inteligencia», «corazón» y... ¡quieran o

no!, una *perfecta escuela*, aunque muchos opinan que con ¡voz!, ¡voz! y ¡voz!... basta.

La «voz» tan solo, a nadie le permite lograr un triunfo decisivo.

Por *humanidad* al menos hay que desengañar a los que así lo crean y atraerles a cursar debidamente un «plan de estudios» que *no se les resista*, ya que aquí la «confusión de conceptos» es lo que produce mayor número de *víctimas* ante el «esfuerzo mental» que para ciertos temperamentos esto representa, y a cuya causa se debe el que muchos prefieran la *libertad de acción* (sin más aspiraciones que *lo que puedan dar de sí sus facultades naturales*) a supeditarse a «dirección alguna».

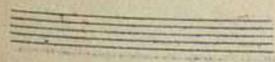
Los «hechos» delatan con toda claridad la *imperfección* de un cantante cuando éste, por ejemplo, está «dando» una nota aguda que, con una «vocal» *determinada*, le brilla espléndidamente, y, de momento, hay que *sustituirla* por «otra» (dentro del mismo tono), en cuya transición se observa una marcada *opacidad*, que «mata» de manera radical aquella «frase», cuyo defecto priva al artista de la deseada ovación del público en «premio» a su labor.

Como es de suponer, estos desagradables acontecimientos no ocurrirían si el *estudio* se hubiese llevado a cabo sobre una «base» sólida, consistente en haber realizado ejercicios de «notas tenidas», cambiando sobre cada una de ellas las «cinco» vocales (especialmente en el «pase» y «registro agudo»), hasta lograr en todas el mismo número de «vibraciones», tomándose siempre por «modelo» la que al interesado (entre éstas) por «instinto natural» le fuese más «fácil» de emitir en sus principios. De esta forma muchos éxitos que no se logran... serían «infalibles».

El huir de «ello» es *cimentar* la falta de claridad en el *fraseo*; después, el que el *timbre de la voz* sea siempre «débil» (aun con esfuerzos sobrehumanos de pulmones y laringe), y... en tercer lugar, el que el *desmoronamiento de facultades*... impida muchas veces que las *melodías* puedan alcanzar la delicadeza de «expresión» que concibió su autor, siendo lo más doloroso el que, por lo regular, el cantante, por su temperamento de artista, no es que no siente tal «modo de decir», sino que... no ve la «forma» de *realizarlo*.

Ante el afán (cuando se estudia) de que impere siempre una voz voluminosa, debe imponerse, como principio de toda «frase» (lo mismo si ésta empieza por nota «grave» como «aguda»), el justo deseo de una *pronunciación clara* que «entone» con limitada cantidad (pero sin que adolezca de «timbre»), ya que en ello consiste la difícil facilidad de la *impostación*.

Para lograrlo, hay que recurrir a una «gesticulación» un tanto exagerada, por medio de «fruncir» el entrecejo, considerando (mentalmente) que a dicho nivel ha de llevarse toda sílaba, y que de este mismo «punto» nace también la fuerza de presión (para dar potencia a la voz según convenga), siendo todo equivalente a poner en «tensión» las «cuerdas» de un instrumento que se ha de *pulsar*, dando ello «brillantez» a la obra que se ejecuta, tanto en los «pianos» como en los «fuertes», ya que, de no hacerlo así, es pretender tales efectos sobre dichas



«cuerdas» sin antes haber cumplido las «clavijas» su debida misión.

Aunque este procedimiento no sea, de primera intención, totalmente simpático al «bello sexo», por la influencia que pueda ejercer en la «destrucción» *momentánea* de las delicadas líneas de su rostro, hay que acatarlo, ya que a medida que se domina el estudio todo se verá realizar con la mayor *naturalidad*, quedando sus efectos limitados tan sólo a un «mecanismo interior», por lo que entonces de los gestos del cantante dispone por completo la situación escénica.

No por ello hay que omitir la salvedad de que, aun así, en los momentos culminantes (al dar los agudos, se entiende) nunca se podrá prescindir de tal «fórmula», ya que hasta las más «grandes figuras» la ponen en práctica y dan ejemplo de ello si las observamos debidamente, bien en una «ópera», bien en una «película», o bien en una «zarzuela», con lo cual podrá justificarse la «evidencia» de este humilde consejo.

* * *

Como ya he dicho (a mi modo de ver), en una «garganta privilegiada» es donde el arte musical encuen-

tra la más emocionante de todas sus manifestaciones; pero no dejo de reconocer que es también uno de los «instrumentos» más difíciles de *dominar*, quedando ello demostrado con el gran número de elementos que dicho arte cultivan y los poquísimos que dignamente llegan a merecer el honroso calificativo de «eminentes».

Cantantes con *facultades* hay muchos, pero... son muy escasos los en que su «talento» y «corazón» van al conso-nante, y que, como digno complemento, les asista una firme voluntad para afrontar toda suerte de sacrificios hasta lograr la suma perfección por medio del estudio (sin querer precipitar acontecimientos), ya que cuando se llega a «conquistar» la unánime admiración, nadie interroga al artista acerca del tiempo que éste invirtió para «escalar» el pináculo y colocar en él la «bandera» que gloriosamente, desde aquel momento, allí queda ondeando a merced de todos los vientos durante el transcurso de su vida triunfal.

A pesar de que mortifica (para los verdaderos entusiastas del «bel canto») la escasez de estas «grandes figuras», hay que reconocer (como en las más ricas joyas) que ante la *abundancia*... ¡perderían éstas su valor!

“LA MÚSICA ES NADA MAS QUE MÚSICA, Y NADA MENOS QUE MÚSICA”

Por JOSE BARCENA GUZMAN

Así, en una cierta ocasión, lo afirmó un compositor de renombre internacional, aun cuando a todos no satisfaga, quizá, tal afirmación.

En el arte de los sonidos se da una gama inabarcable de giros, formas, aspectos y estilos, tan diferentes como autores, como gustos y como estados anímicos son en el ser humano posibles, y, no obstante su amplitud ¿es factible el encajar algún género, tal como, verbigracia, la llamada música descriptiva?

Nuestra proyección sentimental al escuchar una obra musical es de carácter receptivo, lo mismo, en general, que ante toda obra artística. Al darla a conocer el autor, da a su vez al auditorio algo propio, que éste asimila de muy distinta manera, según su peculiar idiosincrasia; y si nada hay más personal que la obra de un artista, la receptividad por parte del público, aunque aquél llegase a intentarlo, no le sería posible desarraigarse. Si Listz, por ejemplo, hubiese dispuesto que no se ejecutara en público el tan bello poema *Los Preludios*, no se acataría tal disposición, e incluso se oiría, probablemente, con igual o mayor fruición, dado el general espíritu de contradicción. Un caso patente se dió cuando la viuda de Rubens vendió a S. M. el Rey de las Españas el famoso cuadro «Las Tres Gracias», al poner como condición que no fuese dicho lienzo expuesto al público, y, a pesar de ello, figura tal obra maestra en el Museo del Prado para servir de admiración a propios y extraños.

Si la Música es nada más que Música, y nada menos que Música, ¿qué puede describir? ¿Qué puede su audición representar? En la pintura de un paisaje se puede llegar a decir: «Aquello es un árbol, el prado, un molino», etc.; he aquí el paisaje: es, lo que el lienzo representa, un trozo del espacio, como parte de otro espacio más dilatado, como observa T. Lipps. Algo parecido tiene lugar con una descripción literaria, si bien es menor la seguridad; mas el intento no parece ser en la Música realizable: un sentimiento no está determinado sino por un estado intelectual que va unido a él; y

por eso dice Hanslick que no se concibe el amor sin la idea de una persona, de su felicidad; la esperanza es un sentimiento inseparable de la idea de un futuro más feliz que el presente, etc., dependiendo, por tanto, todo sentimiento preciso de ideas concretas que permanecen inaccesibles al arte de los sonidos; y es que éste sólo expresa el aspecto dinámico de la vida afectiva. Al referirse Chopin a uno de sus portentosos *Conciertos para piano y orquesta*, decía: «Me inspiré en un paisaje...» Y lo mismo Borodin al tratar de describir la caravana que avanza, el canto de los soldados y de los mercaderes en su bosquejo sinfónico *En las estepas del Asia Central*; igualmente que Debussy inspirándose, según afirma, en una bella leyenda bretona, en uno de sus *Preludios para piano*; pero, ¿en qué paisaje se inspiró Chopin, qué lugar de los desiertos asiáticos evocó la musa de Borodin? El que escucha podrá representarse interiormente cuanto el autor trate de sugerir por medio de las combinaciones sonoras, mas teniendo en cuenta que puede no haber similitud entre lo percibido y lo sugerido.

La Música es la representación, mediante sonidos, de un estado anímico del artista; este estado puede ser ocasionado por una impresión determinada, por la contemplación de la Naturaleza, por la Voluntad, la Mística... etcétera, etc. Y si esto es así, ¿quién es capaz de entrar en ese yo tan profundo y verdadero que es nuestra alma? Podrá, por procedimientos accidentales, vislumbrarse algo; pero no llegar a alcanzar la certeza de tales interioridades.

Para concluir: puede llegarse, en virtud de cierto género de sonidos, a tratar de describir musicalmente, como lo hizo el inmortal Beethoven en su *Sexta sinfonía*, en la tempestad, el silbido del viento, el retumbar del trueno, aunque esto sea más bien imitación; pero, como dice Charles Lalo: «Describir es imitar, dentro de una técnica preexistente». La Música describe, por medio de sonidos bellos y armónicos, estados anímicos. La Música es nada más que Música y nada menos que Música.

“El sentido de la angustia en la música de Schubert”

Por FRANCISCO MARTIN LODI

Si confesar desmedida inclinación o apego a una cosa —materia, suceso o idea— justifica el crecido interés que a ella profesamos, declaro abiertamente mi constante afición al tema de la angustia. Así, no parecerá —no lo es— aberración artística meditar sobre una o varias composiciones musicales —previo asesorador conocimiento de la fenomenología vital de su autor—, teorías que nos deparen la relación de causa a efecto que entre el hombre y su obra existe. Que es lo que yo, constantemente, ansío conocer, en cuanto puede proporcionarme eficaces elementos para una biología de la angustia.

Estoy con los «melómanos», por contarme con verdadero deleite entre ellos, en considerar perfecto oyente musical al que, con abstracción absoluta de toda otra predisposición, sea cual fuere su índole, hace residir la razón única de su goce superior en... la musicalidad de la música —valga la redundancia en gracia a su intención—, y demuestra con ello feliz y acertadísimo enrolamiento en la minoritaria bandería de los que creen al Arte muy por encima de las inmensas pequeñeces humanas.

Estoy con ellos, digo, plenamente. Creo, en efecto, que vigilar la sintaxis de una obra durante un concierto es, evidentemente, no oír música; que buscar en una obra expresión de emociones o sucesos vividos —o soñados— es, antes que puro goce estético, egoísta preocupación sensiblera; que el resquicio para lo tereno vacía sumamente la predisposición para la musicalidad... Voy, pues, a un concierto —salvo cuando una penosa postura crítica me lo impide— sin escalpelo de gramático y horro de todo patetismo...

Pero como la *filia* no excluye el *logos* y una obra no reedita la totalidad de su interés mientras conserva inéditos caracteres de su esencia, creo también en la necesidad de llevar cada obra al laboratorio (cartas, apuntes personales, pensamientos, la vida afectiva y patológica de cada autor en relación de época y ambiente, son datos clínicos de interés previo). Creo, repito, en la precisión de una minuciosa función analítica que nos vaya ofreciendo rasgos y datos que, conjuntados, nos descubran la órbita psicogenética de la composición. Porque esto no excluye la pureza melódica de la intuición musical; antes bien, la completa beneficiosamente.

El secreto, pues, de la debatida cuestión apasionante del *cómo* oír la música reside más en una adaptación de la personalidad a un momento determinado que en el exclusivismo de una peculiar manera auditiva; es decir, en mostrarnos, según situación, oyentes *sui generis* o analizadores apasionados.

Es por esto por lo que ante una obra cualquiera —luego de gozado el caudal infinito de su hechizante musi-

calidad— me asalta el ímpetu de la disección y el estudio... (Y resulta, luego, la gratisima fortuna de observar cómo lo medular —intrínseco— de una grandiosa obra musical permanece insondable. Que es, precisamente, la razón suprema de su eternidad viva —contrapuesta a esa otra eternidad de tipo arqueológico: la momificada— y lo que motiva ese encontrar nuevas emociones al oírla o meditarla cada vez).

Ante Beethoven, por ejemplo (Beethoven es, para mí, un arquetipo de músico de la angustia); ante Mozart componiendo su prematuro tránsito, ante Schubert atormentado —menciono de entre los grandes posesos los más conocidos—, siento siempre una infatigable preocupación, que me impulsa a querer identificar el ansia desmedida, dolorosamente humanizada, de sus concepciones... Porque en ellos, con mayor rigor y con más profundo y acerbo dramatismo que en otros músicos, ha impreso el destino los caracteres de la angustia. (Angustia, sobre el complejo polifacetismo de su esencia, no es otra cosa que dolorosa inquietud del «yo» ante la gravitación de lo cósmico, y, como tal, determinación del Universo en o sobre nosotros...)

En Schubert está determinada la angustia por un penoso complejo de timidez, que, por ser una de sus más acusadas características biológicas, lo es contra y ante él mismo... Esto nos lo demostraría gráficamente el esquema diagramático de su afectividad vital. En efecto: toda su vida es una lucha sin reposo contra sí mismo, de la que nunca logra triunfar; lucha que se nos aparece como una línea suavemente quebrada —uniforme casi, dentro de sus significativos altibajos— en la que las fluctuantes alternativas biotómicas —apenas notables, aunque están movidas por el fuego pasional de los atormentados— siguen un ritmo febril característico...

Schubert era un enfermo —hay en él una doble patología de tipo psicofisiológico— y, como tal, nos ofrece en la gráfica de su enfermedad inestimables datos para un diagnóstico. Pues bien: este diagnóstico es, en lo psíquico, lucha contra algo, *angustia*... Obsérvese lo que sigue: las fluctuaciones ascendentes de esa pretendida línea patológica son súbitas, verticales y demuestran la demoníaca resolución, el decidido afán de vencerse totalmente (son, sencillamente, deseo de liberación) Existe en ellas un encendido vigoroso, pujante, varonil; pero, pese a su ardorosa determinación, son breves, brevísimas, sin dimensión apenas —son sólo impulso—, y van seguidas de un inmediato descenso —más lento por más esencial— de no violenta declinación, que las trunca implacablemente.

Sus escritos lo comprueban: «Imagínate —escribe a Kupelwiesel—, un hombre cuyas más brillantes esperan-

zas se disolvieron en la nada, para quien la dicha del amor y la amistad se truecan, a lo sumo, en mortificación...»

Hay evidente en esta melancolía una frase que, involuntariamente, nos descubre no sólo una forma interesante de la angustia, sino la índole de la magnífica timidez del músico: su sorprendente queja de amistad. Asombra verdaderamente que su pluma —que ha habitado repetidas veces bajo techos amigos, que ha encontrado en la devoción de muchos hombres jóvenes indiscutibles acentos de cordialidad, que ha impuesto su prestigio y su nombre («schubertistas») no sólo a los afines, sino a los desconocidos—, haga tan terrible profesión de fe en la falsedad de los sentimientos fraternales que, como ningún otro artista, gozó. Asombra digo, y a un tiempo abre insospechados horizontes a la ardua meditación.

Ante el amor, este gran atormentado por la angustia de un insuperable complejo de timidez adopta una actitud característica: es indeciso, retraído, sumamente sensible a lo femenino, soñador sin límites y nada arrogante —el comentario es, pues, innecesario—. Pero ante la amistad, su actitud presenta accidentes que delatan la complejidad de su psicología y justifican la teorización.

Cartas que, con marcada expresión de intimidad dirigiera Schubert a poetas, pintores y «diletantes» de su tiempo, patentizan la ansiedad con que cuidaba los sentimientos de amistad que le eran conferidos. «Escríbeme —dirígete a Spaun— pronto y largo para contrarrestar medianamente el vacío, nunca colmado, que me produce tu ausencia». Y a Schober: «Si estuviésemos juntos tú, Schwind, Kupel y yo, la desgracia no significaría para mí más que un peso ligero...» Más citas —como ésta: «Queridísimos y apreciadísimos amigos: ¿Cómo podría olvidarme de vosotros, que para mí lo representáis todo? Spaun, Schober, Mayrhofer, Senn, ¿cómo estáis?»— robustecerían la idea que de su exaltada sed de amistad poseemos, concretando así la existencia de una hiperestesiada avidez sentimental, creadora de angustia.

Probablemente, ninguna de sus escogidas amistades le ha sido infiel; todas —las más entrañables, al menos— le han amparado con fervorosos acogimientos sus entusiasmos y desalientos hasta el instante de su muerte... Pero él ha vivido el goce fraterno en perpetua amargura. «La dicha del amor y la amistad —confiesa— se truecan, a lo sumo, en mortificación...»

Hay en él una constante patológica que, sobre la tortura de su insuperable timidez, informa angustiosamente la intensidad de sus afectos y le crea, consecuentemente, un ansia indomable de cariño. «Te ruego —escribe a Schober— que no dejes de enviarme tus nuevas, contrarrestando así en una mínima parte la nostalgia que siento por la privación de tu afecto...» Y es esta misma preocupación, este inexcusable necesitar cálidos sentimientos de amistad, lo que —como a todo el que posee algo que le es insustituible— le imprime la congoja de su posible pérdida, la angustia de su posible desaparición...

Angustia que le impulsa a una fluctuación anímica que —en razón de su supersensibilidad— va desde la más radiante euforia al desaliento más demoledor, y desde la felicidad más sinceramente sentida (ciclo de *La hermosa molinera*) hasta el presagio frío de una lúgubre melancolía (ciclo de *El viaje de invierno*), y está contenida, latente, en los treinta y nueve grandes volúmenes y la gran profusión de manuscritos que constituyen su testamento musical.

En él hay —para la Historia de la Música y los anales de la psicopatología— el más patético e interesante «died»: la canción de un alma estremecida que el Destino implacable truncó una lluviosa tarde de noviembre, cuando, elegida para la inmortalidad, caminaba poderosa hacia las cimas esplendentes de la Gloria.

.....

Convocatoria profesional

RITMO está preparando un número extraordinario para el próximo mes de diciembre, y quisiéramos que en él se reflejara cuanto de valioso hay en nuestra Patria relacionado con la Música, en sus múltiples manifestaciones: Sociedades filarmónicas, de conciertos, corales, etc.; concertistas, cantantes, profesores de los diversos instrumentos y de las variadas asignaturas, sobre todo en el ambiente que pudiéramos llamar particular, es decir, al margen del profesorado oficial; Casas editoras o vendedoras de música y literatura musical, así como las proveedoras de instrumental y repuesto para el mismo; Casas constructoras de instrumentos musicales, y los reparadores y afinadores de ellos; en una palabra, deseamos que todas las actividades encaminadas al buen conjunto de la música acudan a presentar en ese número extraordinario un exponente del desarrollo y perfección que en España han alcanzado estos aspectos.

Esperamos que nuestros anunciantes, suscriptores, lectores y amigos contribuirán con su propaganda cerca de los interesados en alguna de las diversas facetas que dejamos reseñadas a que nuestro deseo se haga realidad, estimulándoles a que acudan con su anuncio, para ayudar así a la labor de difusión de la cultura que RITMO realiza.

TARIFA DE PUBLICIDAD

Una plana	600 ptas
Media ídem	325 »
Cuarto de ídem	175 »
Octavo de ídem	100 »
Dieciseisavo de ídem	60 »
Línea del cuerpo 10	5 »

El texto de los anuncios se mandarán a la administración de RITMO, Francisco Silvela, 15.

WALTER NIEMANN Y SU OBRA

Por LUDWIG BISSCHOPINCK. M. GLADBACH (ALEMANIA)

Walter Niemann, hijo de la ciudad de Hamburgo, vió la luz en dicha ciudad el 10 de octubre de 1876. Su padre fué el ilustre pianista y compositor Rudolph Niemann, inolvidable intérprete del *Concierto en la menor* y de la *Balada* de Grieg, amigo y compañero artístico del gran violinista August Wilhelmj durante algunas décadas. Sus maestros particulares, además del propio Grieg, lo fueron Schumann, Chopin, Liszt, Gade y Brahms. Walter Niemann fué educado en la hermosa ciudad renana de Wiesbaden y, después de sus estudios de Liceo, pasó a ser discípulo del famoso compositor Engelbert Humperdinck, en Boppard. Durante ese tiempo aconteció el fallecimiento de su padre, y decisiones familiares enviáronle a continuar sus estudios en la Universidad y en el Conservatorio de Música de Leipzig.

Bajo los auspicios de los Reinecke, Kretschmar, Riemann y von Bose hubo de seguir estudiando, perfeccionando su principio artístico para realizar su gran ideal como compositor de piano. En 1901 alcanzó el Doctorado en Filosofía. Desde ese tiempo, con una breve interrupción de domicilio en Hamburgo, reside en Leipzig, consagrado a la composición, a la interpretación de sus obras como pianista y a la literatura musical, especialmente a la pianística.

No solamente en Alemania goza Walter Niemann de fama y de numerosos adeptos de su música: en todo el mundo es conocida su vasta y eminente producción pianística, y más de 135 de sus obras se hallan publicadas en las ediciones de mayor reputación. Con razón es llamado el Debussy alemán, y no cabe duda de que es el más importante compositor de piano que en Alemania existe, caminando sobre la línea moderna neorromántica-impresionista. Crea casi exclusivamente para el piano porque, como él mismo lo dice, «El piano constituye mi vida; me he entregado a él enteramente».

Esa penetración y ese profundizar en sus creaciones de piano nunca hubieran sido posibles sin su dominio integral de la obra pianística, desde la música primitiva hasta su desenvolvimiento en la época actual.

Así lo ha comprendido Walter Niemann: asimilar esos tesoros antiguos, tan intensamente avalorados, y hacerlos resucitar en sus creaciones, revestidos de modernidad. Su estética no trata el piano a la manera que pudiéramos denominar «orquestal», sino que logra arrancar al instrumento toda la pureza de las sonoridades pianísticas, porque su arte tiene por origen la poesía en su esencia absoluta; su expresión es reflejo de un acontecimiento natural.

El poeta nos habla, por medio del piano, con sensibilidad delicadísima, dejando flotar en nuestro ámbito sensitivo como un polvo de oro, sutil y luminoso, Do-

tado de gran riqueza y fantasía en su invención, resulta el pintor de los paisajes de ensueño, de tierras lejanas, con sus pueblos exóticos; de mares y lagos en silencio, de bosques, arroyos y plantas del trópico; en fin, la Naturaleza toda resucita en su plena belleza y encanto a la evocación armónica de melancolía o serenidad.

Walter Niemann, en sus composiciones, es perfectamente alemán, es el soñador de la Alemania del Norte, el entusiasta de la Naturaleza, que nos la presenta envuelta en su romanticismo. Epígrafes poéticos de ordenación no afirman programas exteriores, manifiestan más bien una música de puro sentido interno. Más que cuestión de estilo, de ritmo o de técnica, es el contenido de la Música lo predominante. Considerando la Música como la más sublime de las Artes Bellas, dada a los seres humanos para regalo de alegría, consolación y recogimiento, Walter Niemann se ha esforzado en su desarrollo como compositor de piano, hermanando lo sensible y lo interno con la tonalidad poética y colorística. La vía de su desenvolvimiento tuvo origen en el romanticismo o neorromanticismo de los Schumann, Chopin, Brahms, Grieg, Mac Dowell, conduciendo a un moderno impresionismo; a veces, según los casos, a un acentuado sabor expresionista o naturalista. Walter Niemann permaneció siempre fiel a este principio, sin haber quebrantado nunca su credo romántico.

En todos los ramos de la forma de composición pianística, Walter Niemann es un autor sumamente fecundo. Su especialidad es, sin duda, la danza de tiempos pasados con atavíos modernos, lograda con un encanto irresistible. Numerosas zarabandas delicadas, minúes graciosos, bellas pavanas, gavottas humorísticas y otras formas de danzas antiguas; mazurcas sensibles y ásperas a la vez; valsés sentimentales y brillantes; «Ländler», boleros y fandangos característicos. La danza moderna, desde el tango hasta las danzas exóticas, suenan en Niemann revestidas de magnífica y finísima coloración. De ese grupo se indican:

Op. 18: *Aus Watteau's Zeit* («Del tiempo de Watteau»), «Roccoco-Gavotte»; op. 39: *Aus alter Zeit* («De tiempos antiguos»); op. 65: *Sanssouci*, «Gavotte»; op. 91: *Menuet a la Cour*; op. 66: *Trianon*, «Menuet favori»; op. 108: *Pavane et gavotte*; op. 111: *Menuet et bourrée*; op. 102: *Petite suite*, ciclo de 13 trozos característicos; op. 113: *Fantasías de la bodega del Consejo de Bremen*, y op. 121: *De una casa antigua de patricio*, sobre la novela *Buddenbrooks*, de Thomas Mann.

La Antigua; op. 48: *Pompeji*, mosaico de miniaturas románticas; op. 99: *Idilios antiguos*; op. 79: *Vals-Caprice*; op. 101: *Dos pequeños valsés*; op. 53: *Fan-*

tasía-mazurca; op. 74: *Ocho mazurcas*; op. 26: *Deutsche Reigen und Ländler* (bailes de rueda alemanes y «Ländler»); op. 110: *Rapsodias brasileñas*, op. 135: *Kocheler Ländler*, de Kochel (Baviera), para dos y cuatro manos; op. 115: *Moderne Tanzsuite* («Suite» de danzas modernas).

La Exótica; op. 86: *En el país de los Faraones*; op. 89: *El Japón*; op. 104: *El pabellón exótico*, obras de gran estilo y ejecutadas muchísimas veces; op. 62: *China antigua*; op. 76: *Jardín de orquídeas*; op. 92: *El libro mágico*; op. 116: *Bali*, ciclo de diez visiones e imágenes del Oriente lejano.

Asimismo forman un grupo especial sus imágenes pintorescas de la Naturaleza, fragmentos, miniaturas y pequeñas «suites» de carácter bien sea elegíaco o alegre, pero que demuestran el magistral saber en el arte de la forma pianística.

En numerosas de sus creaciones líricas el Maestro Niemann nos recita una poesía finísima, que trasciende a aromas de jardines floridos. En contraposición a estas miniaturas se hallan sus obras concertantes, en las que se admira su profunda cultura, que brilla en su forma y sensibilidad bajo aquellas frescas imágenes de agua, de fuentes y cascadas, y aquellas otras melancólicas, de mares y lagos, con las que llega a la cima de su arte. Estas obras son las que el autor ejecuta de preferencia, con una virtuosidad y expresión sin semejanza. Son admirables de gracia y de brillante virtuosismo. Se indican:

Op. 54: *Immensee*, fantasía romántica; op. 56: *Impresiones románticas*; op. 63: *Ein Tag auf Scholss Durande* (Un día en el alcázar de Durande); op. 71: *Suite*, sobre textos de Hermann Hesse; op. 119: *Jura Sommer* (Verano en el Jura); op. 120: *Porcelanas*; op. 23: *Suite*, sobre textos de Hermann Hesse; op. 43: *Suite*, sobre textos de J. P. Jacobsen; op. 84: *Suite*, sobre imágenes de Carl Spitzweg; op. 93: *Pick Wick* (Ciclo sobre C. Dickens); op. 107: *Gartenmusik* (Música de jardines); op. 30: *Singende Fontane* (Fuente cantarina); op. 69: *Wasserspiele* (Juegos de agua); op. 122: *Wasserspastelle* (Pastel de agua).

Finalmente, tengo que hablar de sus obras clásicas y de enseñanza. También con ellas el Maestro ha regalado al mundo pianístico una serie de sonatas y sonatinas, así como numerosas creaciones pedagógicas para la juventud: sonatas en gran estilo y de valor histórico; preludios, «toccatas» y variaciones, de gran encanto y virtuosidad. De las obras de este grupo llamo la atención sobre las siguientes:

Las *Sonatas* op. 60, 75, 83, 88, 96, y las dos *Pequeñas sonatas*, op. 48.

La hermosa *Sonatina*, op. 103 (Voces de otoño); op. 126: *Scarlattiana*; op. 128: *Tres Sonatinas fáciles*.

Op. 78: *Toccatá*; op. 73: *Preludio, Intermedio y Fuga*; op. 44: *Chaconne*; op. 106: *Introducción y Toccatá*; op. 133: *Preludio, Minuetto y Capriccio*; op. 25: *Tema y variaciones sobre literatura de Camoens*; op. 20: *Tema y Variaciones*.

El grupo pedagógico representa una colección única

en su forma programática, con indicaciones instructivas y, en parte, ilustradas. Señalamos:

Op. 46: *Im Kinderland* (En el país de los niños); op. 59: *Masken* (Máscaras); op. 38: *Der Kuckuck* (El cuco); op. 42: *Variaciones*; op. 118, núms. 1 y 2: *Variaciones*; op. 123: *Der lustige Musikmeister* (El alegre maestro de música), con ilustraciones; op. 19: *Musikalisches Bilderbuch* (Libro de estampas musicales); op. 127: *Der Messplatz* (La plaza de feria), con ilustraciones; op. 129: *Campanas de Navidad*; op. 32: *Eine kleine Wassermusik* (Pequeña música de agua); op. 33: *Miniaturas románticas*, sobre J. P. Jacobsen; op. 55: *24 preludios*; op. 114: *Mein Klavierbuch* (Mi libro de piano), en dos cuadernos; op. 130: *Seis Rondinetos fáciles*; op. 137: *Der Weihnachts-Abend* (La noche de Navidad), ilustrada.

Las obras indicadas constituyen solamente un reflejo de sus composiciones, y se hallan editadas por las Casas Peters, Simrock, Kahnt, Leuckart, Litolff, Steingräber, Eulenburg, etc.

Y ahora, al terminar este relato sobre el Maestro Walter Niemann, desearía que sus obras no faltasen en casa de los músicos, ya que ellas serán agrado para el hombre y honra para el arte que se dice puro.

.....

BENJAMIN ORBON

Ha fallecido en La Habana, donde residía, dedicado a sus actividades musicales, este gran músico y patriota, que no podía pasar un año sin visitar su tierra natal, Asturias.

La actividad de Orbón en los aspectos de profesor y concertista en la República de Cuba, fué de considerable eficacia cultural. En La Habana, sede artística del pianista asturiano, puso de relieve sus intensas aptitudes organizadoras, creando una red de escuelas de música incorporadas a su célebre Conservatorio Orbón, y a la vez que difundía la cultura musical, propagaba también las obras de autores españoles con gran cariño y desinterés.

En el aspecto de concertista, Orbón logró éxitos rotundos en La Habana, París, Bélgica y Madrid, y como compositor deja escritas algunas obras para piano, inspiradas en el ambiente melódico folklórico asturiano.

Afortunadamente, su labor no quedará paralizada con su muerte, ya que supo preparar su continuador en su hijo Julián, educado con el más paternal esmero y que posee cualidades, quizá, superiores a las de su ilustre padre.

Como homenaje a su recuerdo, publicamos en este número la fotografía de Benjamín Orbón y quede en estas columnas reflejado el sentimiento que su muerte ha producido en la redacción de RITMO, enviando a su hijo Julián nuestro actual corresponsal en La Habana, toda nuestra más sincera condolencia.

MUSICOS ESPAÑOLES

ESTEBAN VELEZ CAMARERO

Esteban Vélez Camarero nace en Burgos el 21 de noviembre de 1906, e inicia sus estudios musicales siendo niño de coro de la Santa Iglesia Catedral de Burgos, a la edad de nueve años. Un accidente le hace perder la voz, y abandona el Seminario, pasando poco más tarde a seguir los estudios con el entonces Músico Mayor del Regimiento de San Marcial, D. Juan Benlloch, quien descubre en el niño grandes condiciones musicales e incita a su madre (viuda ya) a que por todos los medios dé satisfacción a los anhelos del muchacho.

En su deseo de buscarse un mecenas se ofrece como acólito en el Convento de los Carmelitas de Burgos, y allí Fray Agapito Serna se interesa grandemente por el niño, dándole ocasión de hacerse oír en las funciones religiosas, y poniéndole en contacto con doña Cipriana Melo, hermana del Arzobispo de Valencia (entonces Obispo de Madrid), a quien hace saber el deseo del muchacho de visitarle en la corte para hablarle de sus aspiraciones y deseos.

Conseguidos los medios de presentación, realiza el viaje solo, desde Burgos a Madrid, y se presenta ante el señor Obispo, exponiéndole su situación y deseos.

Llámanle la atención al señor Obispo la precocidad y firmeza del niño (pues sólo cuenta doce años), y para convencerse más de su vocación artística le habla de otras carreras menos costosas y mejor remuneradas; mas viendo su inflexible voluntad, decide que un Tribunal le examine, y bajo su informe iniciar o no los estudios ya en firme. El fallo es favorable, y el niño queda matriculado en el Conservatorio, bajo el mecenazgo del señor Obispo.

Apenas iniciados los estudios superiores adquiere una cruel enfermedad su hermano mayor, lo cual obliga al joven Vélez a buscar trabajo para ayudar a su madre, y, por si esto era poco, el traslado al Arzobispado de Valencia del Dr. Melo priva al niño de su mecenazgo.

Convocadas unas oposiciones por la Excm. Diputación de Burgos para la provisión de una beca para estudios de Música, acude a ellos, y entre cantantes, instrumentistas y compositores obtiene la pensión por unanimidad.

Tres años más tarde termina sus estudios de Violín y obtiene el primer premio por unanimidad.

En 1929 consigue una plaza en la Orquesta Sinfónica de Madrid (hoy Orquesta Arbós).

Trabajando como puede como violinista, sigue ayudando a su familia, y estudiando particularmente con Conrado del Campo; en esta tarea le sorprende la guerra, que retrasa en cuatro años su plan de estudios. Terminada ésta, acaba los estudios de Armonía y Primero y Segundo de Composición, matriculándose oficialmente en el Real Conservatorio.

En el año 1940 hace oposiciones para el ingreso en el Cuerpo de Directores de Bandas Civiles, las cuales realiza brillantemente, obteniendo uno de los primeros puestos entre sesenta y tantos presentados. Poco más tarde es nombrado por concurso de méritos Violín de la Orquesta Nacional de Conciertos, y el Maestro Parada le incorpora al Teatro Español como primer Violín y segundo Maestro.

En el curso finalizado termina los estudios de Com-

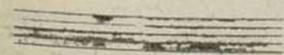


posición, y en un reñido concurso (por lo selecto del alumnado) obtiene el máximo galardón, en única unanimidad.

El ya joven Maestro Vélez es autor de dos cuartetos, varios «dieders», un pequeño prelude sobre tema folklórico, varias canciones para coro mixto, una obertura sobre la poesía de Machado «Castilla», un prelude sobre la primera salida de Don Quijote, y actualmente trabaja en unas impresiones sinfónicas burgalesas.

A LOS SUSCRIPTORES PROFESIONALES

Rogamos a los suscriptores que deseen INSERTAR GRATUITAMENTE su nombre, dirección y actividad profesional en el número de diciembre, envíen los datos correspondientes antes del día 25 de octubre.





Mi visita a Antonio Martín

Por RODRIGUEZ DEL RIO

El Sr. Durán examinando con Antonio Martín el proyecto de guión de la película sobre un tema de Chopin.

Pienso intensificar mis visitas a los músicos españoles. Deseo llevar a todos ellos el convencimiento de que han de prepararse para ser embajadores de nuestra Música por todo el mundo cuando alboree la paz, ya sea próxima o lejana, y, al mismo tiempo, conocer sus proyectos, ilusiones y ambiciones artísticas nobles, para estimularlas y apoyarlas. No es promesa hueca. Desde el principio de su existencia, RITMO viene realizando una labor bien destacada en pro de los intereses de la Música española, y el resultado está siendo bien notorio.

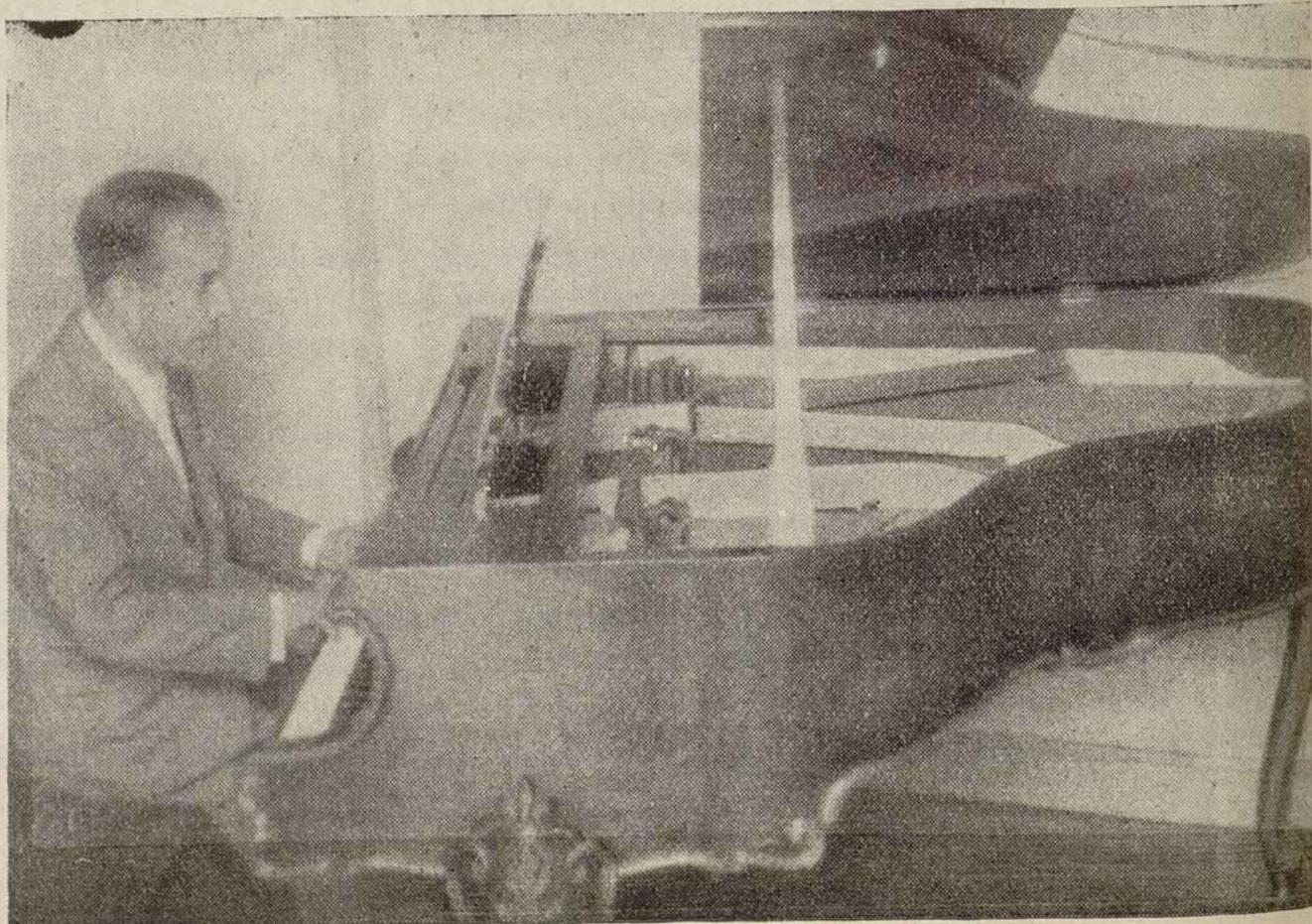
Antonio Martín es el artista que más ha colaborado con RITMO, y es lógico sigamos sus pasos y nos intereseamos por sus quehaceres pianísticos; por eso la preferencia en la visita hecha al regreso de su descanso veraniego, satisfecho de haber actuado en la pasada temporada en un gran número de sociedades filarmónicas, algunas de las cuales le han requerido de nuevo para la próxima temporada, y por el triunfo rotundo que alcanzó en Madrid al interpretar la *Fantasia*, de Beethoven, para piano, coros y orquesta, en uno de los conciertos organizados por Educación y Descanso. Ahora prepara un *Cocierzo*, de Bach, para címbalo y orquesta de cuerda (transcripción de piano).

En general, las orquestas y concertistas van sintiendo la necesidad de ampliar los programas con obras desconocidas u olvidadas, convencidos de que el público filarmónico escuchará con interés y premiará con su asistencia esta noble iniciativa. Los jóvenes artistas deben ser los más esforzados paladines de ella, y hemos podido comprobar que Antonio Martín indaga, lee y selecciona nuevas obras, que serán bagaje pianístico en sus próximas giras.

Sus éxitos han llegado ya a los estudios cinematográficos, y en esta visita el fotógrafo captó una interesante información gráfica, en la que el inteligente realizador de películas Miguel Durán da a conocer al gran pianista el proyecto de guión de una película, basado en un momento de la vida de Chopin, durante su estancia en Palma de Mallorca.

Cree Miguel Durán que Antonio Martín, por sus excepcionales condiciones artísticas y fotogénicas, es el pianista más a propósito para encarnar la figura del gran romántico polaco.

Antonio Martín es constante pulimentador de su técnica y estilo. Con una y otro seguirá triunfando.



Antonio Martín en pleno estudio.

BIBLIOGRAFÍA

N. Almandoz: "Te Deum", a tres voces iguales y órgano (Ed. Erviti, San Sebastián).

Hay que saludar la aparición de este *Te Deum* como algo extraordinario en nuestros géneros sacromusicales; y como es, en medio de su práctica sencillez, una obra como de ejemplaridad y de programa, bien merece una atención más especial que la concedida de ordinario en la general sección de «Bibliografía».

El canónigo Maestro de Capilla de la Metropolitana Hispalense lleva con honor aquel egregio magisterio, que tantas figuras eximias ilustraron desde Guerrero hasta Eslava o Eduardo Torres; sabe el M. I. Sr. D. Norberto Almandoz estar en vanguardia, y sólo este *De Deum*, por la elegancia de factura, la esplendidez de forma y sentido de sabiduría clásica, con sobria modernidad, bastaría para acreditarle de uno de los primeros compositores de la actual generación en lo sagrado.

La obra está compuesta a tres voces iguales (preferentemente, creemos, de hombre) y órgano obligado; los versículos a tres voces van alternando con los del canto gregoriano, que también se ofrecen con un severo, propio acompañamiento, de elegante sencillez, en el aceptado estilo de Julio Bas.

Obra concisa y práctica; en ella se ve la preocupación de no extender pesadamente la solemne liturgia en los momentos de grandiosa solemnidad en que el *Te Deum* suele cantarse; igualmente, la de que su preparación sea fácil, pues surgen extraordinarias ocasiones en que hay que improvisar la ejecución; y en fin, que tenga la obra el carácter de sonoridad y grandeza que los momentos exigen y el mismo texto, de tanto lirismo y efusión, sugiere.

Por eso, las voces son bastante fáciles; algunos versículos son referencias de otros anteriores, y hay varios a solo o dúo, que, juntamente con la variedad, dan a la facilidad de preparación recursos especiales.

El órgano, aunque está escrito con pedal obligado, cualquier discreto y comprensivo organista, caso de necesidad, sabrá, con sólo su lectura, reducirlo a solo los manuales o para armonium.

Esto en cuanto a las cualidades externas; en cuanto a las de inspiración y sacro fuego, se admira una vena de cálidos matices, acentos de grandeza y giros de un delicioso melodismo, que en algún momento pudiéramos llamar perosiano.

Pero lo extraordinario es la técnica y la forma. No sólo el saber sacar de las voces, con poca dificultad y reducido esfuerzo, un soberano rendimiento y hacerlas cantar con la soltura y libertad de un buen polifonista,

sino acompañarlas con un órgano (cree adivinar que es una habilísima reducción de orquesta) que canta por su cuenta, aprovecha espléndidamente sus sonoridades y recursos y no es una mera reducción de las voces o su incoloro sostenimiento.

Esto puede apreciarse ya desde el primer versículo. Las figuraciones movidas en que revolotea el órgano, jugando ya a la manera libre de un Tinel o Bruckner, por citar *Te Deum* que se asemejan algo a la manera de éste de Almandoz, lo sitúan ya en un plano de distinción, lo mismo que los acordes del segundo y tercer compás.

El versículo «Tibi omnes» es un dechado de maestría. Las voces se desarrollan en un fugado de amplio tema, a la manera de los de Fax o Cherubini, y va ascendiendo a los acentos bélicos del «Potestate». Pero lo más notable es el órgano, que, primero a una voz, hace el escolástico contramotivo; luego inicia por su cuenta, recorriendo todas las voces y tesituras, otro fragmento de incisivo ritmo, siempre ascendente, hasta hallar su última consecuencia en los modernos y destacados acordes, que suenan como aguda trompetería en los últimos compases. ¡Cuánto hay en este versículo tan breve y nutrido!

Luminosas son las tonalidades del «Pleni sunt», que ya en los primeros acordes modula espontánea y lejanamente, con sonoridades siempre radiantes. Y es el único caso en que un breve cromatismo se salva en la entonación por el fundamento que le da el órgano, que, por otra parte, lleva también sus figuraciones de orgánicos arabescos.

Los solos de los versos 8 y 10, en su breve sobriedad, tienen lucimiento para el tenor y el barítono, con su melodía ascética pero «cantáble», lo mismo que en el «Tu ad liberandum», en el que ambos solistas ya imitativamente se persiguen, ya se juntan en unas melodiosas terceras de dúo, que encantarían a Refice, si se atreviera a poner en sacra partitura los trinos orquestales que en la suya pone Almandoz.

Son paralelos los versículos 8 y 24. En ambos, solemnes y plenisimos acordes del órgano, que ritman figuraciones del bajo en octavas de doble pedal, realzan los acentos de las voces, cuyos iniciales unísonos estallan luego en retenidos y pesantes acordes en la región más sonora de las voces viriles.

«Vivo e rítmico», pone la partitura al «Tu Rex», donde un diseño como de «scherzo», que lleva el órgano, sostiene las respuestas y cánones iniciados de las voces.

Bellísimo y de magnífico efecto es el «Salvum fac»; lo inicia un fugado de gravedad beethoveniana, y expuesto por las tres voces el tema, emprenden una ascendente progresión a regiones muy sonoras, a la manera del famoso «Ante faciem» de la *Lamentación* de Victoria; aquí hay, además, la manera elegante y lúcida de resolverla en el acompañamiento, donde repito, se admira la orquestación más suelta y efectista.

En fin, modelos de litúrgica severidad son el «Te ergo quaesumus», en selectos acordes afabandonados, y el «In te», final apoteósico, donde a la polifónica austeridad de las voces se sobrepone un brillante acompañamiento orgánico, con raudales de «toccata» a lo Widor, que sigue rimando su epifonema virtuoso, aun después de lanzar las voces su último «fortissimo».

Estos análisis, que dirán poco a quien no tenga delante la partitura, los he hecho expresamente como estímulo. Voces, órgano, polifonía, armonía, están tratados en este *Te Deum* como por un hombre que vive de cara a la Europa musical y a lo que los grandes autores, aun profanos, han avanzado en sus obras. Por eso la recomendaremos no sólo a los coros para su ejecución —que ha de ser muy agradecida—, sino a los jóvenes compositores que han de ampliar sus horizontes y romper timideces y rutinas.

JOSÉ ARTERO

ANDREA FORNELLS: *Método de canto.*

Hemos recibido este método de canto, sufriendo una decepción al examinarlo; decepción que, lejos de perjudicarle, constituye su mejor elogio.

Creímos encontrarnos con uno de esos eruditos tratados de amplias disertaciones fisiológicas y numerosos gráficos de los elementos constructivos de la voz: tráquea, pulmones, laringe, etc., etc.; pero he aquí que el método de Andrea Fornells utiliza la teoría única y exclusivamente como explicación abreviada, clara y concisa de las ideas pedagógicas aplicadas a la voz, empleando, en cambio, una gran cantidad de ejercicios prácticos, que siguen una progresión técnica que va del primer curso al quinto: ejercicios diatónicos, ascendentes y descendentes; arpeggios en todas las posiciones más convenientes al estudio de la voz; ejecuciones para lograr una buena aspiración y conseguir una importación de voz exenta de defectos fonológicos y artísticos, etc.

Es la voz fenómeno físico que en cada alumno presenta características muy diversas, y por lo mismo exige un cuidado muy individual, debiéndose asegurar que cada maestro de canto ha de tener un librito para cada alumno; pero si hemos de enjuiciar el método de Andrea Fornells, lo tenemos que hacer manifestando nuestra modesta opinión de que tiene todo lo necesario para ser útil a los profesores de canto que, sin renunciar a su «yo pedagógico», empleen los ejercicios y estudios de esta obra, recomendable de una manera especial para los directores de coros.—R. del R.

ADRIAN MARGARIT: *Geometría de la Música.*

Desde Pitágoras hasta este nuestro ingeniero Margarit se ha dedicado a la Música una buena porción del cerebro humano. Primeramente los matemáticos, más tarde los físicos, y ahora conjuntamente ambos, han

ido desentrañando, aclarando y analizando los secretos sonoros de la Música, mitad arte, mitad ciencia; estudios necesarios, no solamente utilizables por el compositor y por los fabricantes de los instrumentos, sí que también por el arquitecto, por el intérprete musical y hasta por la Medicina.

El estudio de la Música como ciencia ha contribuido en gran parte a la sorprendente invención de muchos instrumentos y a la perfección de otros. Pleyel, Erard, Sax, deben sus éxitos a los estudios realizados en los laboratorios sobre teorías expuestas por los tratadistas de la Estética y de la Acústica.

Ahora, Adrián Margarit trata a la Música no ya como número sonoro, tampoco como estética, ni siquiera como arte, sino como cuerpo geométrico, del que surgen los conjuntos cuadrangulares, rectangulares, trapeziales y asimétricos, y los acordes neutros, triangulares, cuadrados y hexagonales, para, basado en esos cuerpos geométricos, construir sobre ellos las escalas y dar elasticidad a la modulación.

Complejo es este tratado de *Geometría de la Música*; pero es tan sugestivo, tan interesante, tan científicamente desarrollado, y son tan claras las demostraciones que el Sr. Margarit realiza con sus dibujos geométricos, que el tratado se lee con un gran interés y surge el deseo de dedicar ratos a su estudio.

Si la escala Debussy es, sin duda alguna, otro resultado del estudio de la Música en su aspecto científico, es seguro que en un plazo quizá corto la revolución del sonido dé origen a nuevas escalas y sorprendentes construcciones en la armonía e instrumentación y a colosales progresos de la Música en el cine y en la radio.

Y Adrián Margarit, con sus modernísimas y razonadas doctrinas, aporta un caudal de conocimientos que, al conocerse y extenderse, contribuirán a la revolución del sonido.—F. Rodríguez del Río.

TRES OBRAS PARA CANTO Y PIANO

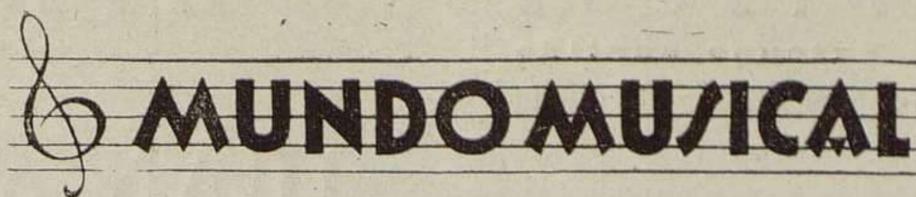
POR

A. MENENDEZ ALEYXANDRE

Madre, unos ojuelos vi — Canción de la Rosa — Rima

PRECIO: CINCO PESETAS

De venta en la Administración de RITMO



MUNDO MUSICAL



EL MAESTRO ANDRES ROMERO

Célebre profesor de canto en Valencia, el cual, con su interesante artículo «El Canto», que se publica en este número, inaugura su colaboración en RITMO.

PEDRO SANJUÁN

Pedro Sanjuán, fundador y director durante ocho años de nuestra Orquesta Filarmónica, triunfa en los Estados Unidos. Desde 1941, en que llegó a Nueva York, sus obras han sido ejecutadas por muchas orquestas en todo el territorio americano, dirigidas por músicos tan prestigiosos como Goldschman, Goosens, Iturbi, Wallenstein, Barlow, Steinberg, etc., y por el propio Sanjuán, que en varias ocasiones ha dirigido la orquesta de la N. B. C., así como la Goldman Band en Nueva York, que estrenó su obra negra *Canto Yoruba. Liturgia Negra* fué ejecutada 22 veces en los Estados Unidos durante el año 1941. Paul Robeson estrenó con la Orquesta de Filadelfia su obra *Invocación a Oggún*, repitiéndola más tarde en Hollywood Bowl. Su obra *Sones de Castilla* fué elegida por un Jurado internacional en el XIX Festival de Música Contemporánea, y tocada por la Jansen Symphony. Entre sus obras corales ha estrenado *Era de Nogal* (Schola Cantorum de N. Y.), y *En el monte murió Cristo* (New Jersey College for Women). Sanjuán pertenece a la American Composer Alliance y es profesor de la Universidad de Princeton. Sus obras las han editado la Associated Music Publishers, Inc., y la Mercury Music Corp., de Nueva York.

JOAQUÍN NIN

El Maestro Joaquín Nin ha sido electo por unanimidad Académico numerario de la Academia Nacional de Artes y Letras, para suceder en el Sillón B de la Sección de Música al Maestro Rafael Pastor, fallecido en mayo de 1943. Su discurso de ingreso versó sobre «Grandezas y virtudes de la Música», contestándole el académico señor Vidaurreta.



El Orfeón Burgalés, que ha celebrado con magníficas audiciones de canciones y danzas burgalesas el 50 aniversario de su fundación, con su Director, el Maestro D. Domingo Amoreti, ilustre músico que ha elevado el prestigio artístico de esta entidad coral.

RADIO UNIVERSIDAD

Receptores de las mejores marcas

D I S C O S

Extenso surtido

Ronda Universidad, n.º 1 - Teléfono 23132 - Barcelona

JOSE MARIA USANDIZAGA

SCHERZO par piano :-: Precio: 4 pesetas

De venta en todos los almacenes de música y en la Administración de RITMO, Francisco Silvela, 15.

Casa R. Rodríguez

ESTA CASA NO TIENE SUCURSALES

LA MAS SURTIDA EN PIANOS VERTICALES, DE COLA Y ARMONIUMS

Servicio de venta al contado y a plazos, alquileres, cambios y reparaciones de toda clase, tanto de PIANOS como de ARMONIUMS

Casa R. Rodríguez - Ventura de la Vega, 3
Teléfono 12344 Madrid

AEOLIAN

VENDE - COMPRA - CAMBIA
REPARA - ALQUILA

Pianos, pianolas verticales y de cola, radios, gramófonos maleta, discos, máquinas fotográficas, proyectores de cine, refrigeradores, prismáticos, etc.

Av. José Antonio, 1. - Teléf. 22800. - Madrid

PIANOS

JUAN ALBIÑANA

Paseo de Gracia, 49

Barcelona

PIANOS ARMONIUMS ORGANOS

Especialidad en
pianos de cola.
Primeras marcas

PIANOS

Blüthner

Bechstein

Stingl

Solfeo de los solfeos - Liber Usualis
Obras de C. Franck - Boellmann Collin
Perosi (misas), etc.

CASA ERVITI

SAN SEBASTIAN - LOGROÑO

Pianos

C. BECHSTEIN

STEINWAY & SONS

C. RONISCH

AGENCIA EXCLUSIVA

PIANOS DE OCASION Y DE ALQUILER MARCAS ACREDITADAS

CASA HAZEN

FUENCARRAL, 43

TELEFONO 10867

MADRID

