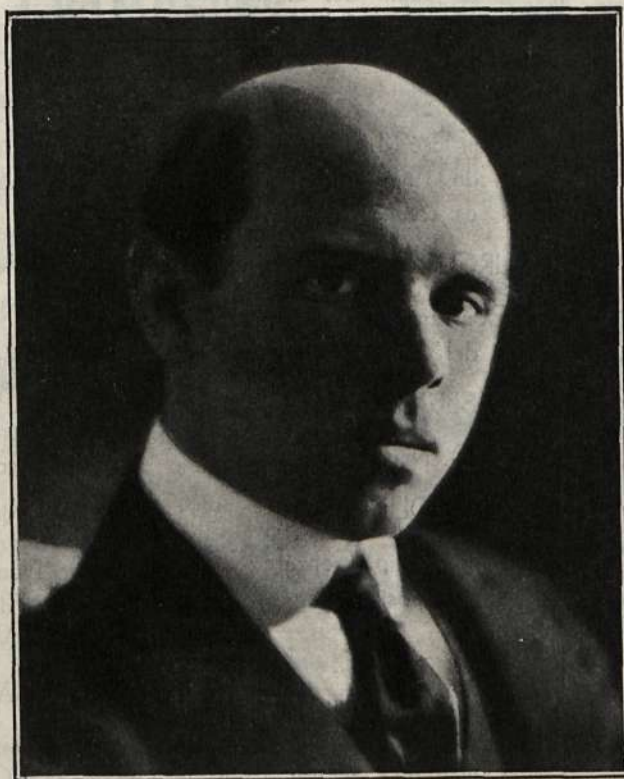


BOLETIN MUSICAL



Pablo Casals



Colaboradores

MADRID

Don César Juarros. Médico
 Don Rogelio del Villar. Profesor del
 Real Conservatorio de Música
 Don Ricardo Villa. Director de la
 Banda Municipal
 Don Juan José Mantecón. Crítico
 musical de «La Voz»
 Don Paulino Cuevas. Profesor
 Don Mariano Miedes. Profesor de
 la Orquesta Filarmónica
 Don Joaquín Turina. Compositor.
 Crítico musical de «El Debate»
 Don Rafael Benedito. Director de
 la Masa Coral Madrid
 Don Julio Gómez. Compositor. Bi-
 bliotecario del Real Conservatorio
 de Música
 Don Emilio Vega. Director de la
 Banda del Real Cuerpo de Ala-
 baderos.
 Don Bartolomé Pérez Casas. Di-
 rector de la Orquesta Filarmónica
 R. R. Juan M. Fernández. C. M. F.
 Don José Subirá. Musicógrafo
 Don Arturo Mori. Periodista

BARCELONA

Don Vicente María de Gilbert. Crí-
 tico Musical de «La Vanguardia»
 María Carratalá. Concertista y mu-
 sicógrafa

BILBAO

D. Manuel Borés Muñoz. Crítico
 musical

PALMA DE MALLORCA

Don Juan María Thomas. Organista
 y Musicógrafo

VALENCIA

Don Eduardo López Chávarri. Pro-
 fesor de Estética del Conservatorio
 de Música.

CORDOBA

Don Rafael Vich. Maestro de Ca-
 pillas de la S. I. C.
 Don Rafael María Vidaurreta. Pro-
 fesor de Estética del Conservato-
 rio de Música
 Don Carlos L. de Rozas y Santalo.
 Profesor de Piano del Conserva-
 torio de Música
 Don Luis Serrano Lucena. Profesor
 de Piano del Conservatorio de
 Música

CADIZ

Don José M.º Gálvez Ruiz. Director
 de la Real Academia Filarmóni-
 ca «Santa Cecilia»

MURCIA

Don Emilio Díez Revenga. Director
 del Conservatorio de Música

SAN SEBASTIAN

R. D. Nemesio Otaño S. J.

VALLADOLID

Don Aurelio González. Pianista
 Compositor

PARIS

Don Joaquín Nin. Pianista. Profesor
 de la Schola Cantorum
 Don Andrés Segovia. Concertista de
 Guitarra

MILAN (Italia)

Don Pedro Roselló. Agente teatral

ATENAS (Grecia)

Don J. Bustenduy. Profesor de Violín
 del Conservatorio Nacional de Mú-
 sica

QUITO (Ecuador)

Don Juan Pablo Muñoz Sanz. Pro-
 fesor Harmonia del Conservatorio
 Oficial
 Don Sixto María Durán. Director
 del Conservatorio Oficial

SANTIAGO DE CHILE

Don Enrique Soro. Director del
 Conservatorio Nacional de Mú-
 sica.

HABANA (Cuba)

Doña Rafaela Serrano. Directora del
 Conservatorio del Vedado
 Don Eduardo Sánchez de Fuentes.
 Compositor y publicista

LA PAZ (Bolivia)

Director del Conservatorio Nacional
 Música

TACNA (Chile)

Don Ignacio Salvatierra. Director de
 Banda Militar
 Don Valentín Cepeda Ríos. Direc-
 tor de Banda Militar

ASUNCION (Paraguay)

Don Fernando Centurión. Profesor
 de Violín del Conservatorio de
 Música

PANAMA

Don Nicolle Garay. Director del
 Conservatorio de Música

MEJICO

Director del Conservatorio Nacional
 de Música

BUENOS AIRES (R. Argentina)

Don Carlos López Bustardo - Ba-
 chardo. Director del Conserva-
 torio de Música y Declamación

SE HA PUBLICADO EL DISCO

El baile de Luis Alonso (Jiménez - Lamotte de Grignon). Intermedio. **AB 268**
Suspiros de España (Alvarez). Pasodoble

por la **BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA**

(compuesta por 85 profesores)

bajo la dirección del insigne maestro

LAMOTTE DE GRIGNON

en discos eléctricos marca

"LA VOZ DE SU AMO"

Audición y venta:

COMPañIA DEL GRAMOFONO

S. A. E.

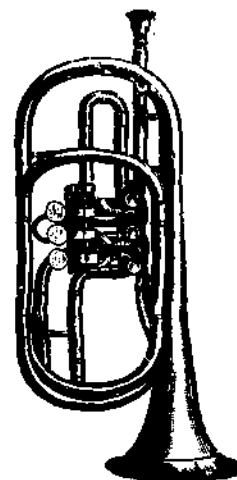
Avenida de Pi y Margall, núm. 1.-Teléfono 16.748

MADRID

Hijos de C. Carrión

Dato núm. 28

VITORIA



Para adquirir sus instrumentos de banda, diríjase siempre a esta antigua casa, que desde su fundación se dedica **EXCLUSIVAMENTE A INSTRUMENTOS DE BANDA**. Más de cincuenta años de existencia

Editorial "Labor"

Biblioteca de Iniciación Popular

SECCIÓN V. MÚSICA

VOLÚMENES PUBLICADOS

Música Popular Española por el Profesor E. López Chavarri.

Bajo Cifrado por H. Riemann; traductor, Antonio Ribera.

Reducción al Piano de la partitura por H. Riemann; traductor, Antonio Ribera

Por su variedad y por la diversidad de disciplinas que publica, es la preferida.

Pedir informes y catálogos gratis a

Editorial "LABOR", (S. A.)

BARCELONA

OBRAS PUBLICADAS DE

Miguel Yuste

	Precio
Estudio melódico Op. 38.	
Para Clarinete	Ptas. 3
Solo de concurso Op. 39.	
Para Clar.	Ptas. 4
Capricho pintoresco Op. 41	
Para Clar.	Ptas. 4'50
"De noble estirpe" moderato Op. 48	
Para trompa.	Ptas. 4
Selfos concertantes Op. 51	
Con acompañamiento de Piano	Ptas. 20
Mosaico de aires nacionales hispanoamericanos Op. 49	
Para Piano	Ptas. 3'50

Pídanse en Almacenes de Música y domicilio del autor:

Gaxtambide, 13 - MADRID

DICCIONARIO DE LA MÚSICA ILUSTRADO

Se publica en cuadernos quincenales de 32 páginas, o de 24 con una lámina fuera de texto

Retratos. Terminología italiana, francesa, inglesa y alemana. Historia. Anécdotas. Biografía. Bibliografía. Instrumentos. Autógrafos. Coreografía. Argumentos de óperas, etc., etc.

Láminas a dos colores, fuera de texto

Preios de suscripción:

España: 13 pesetas semestre

Extranjero: 16 pesetas semestre

Central Catalana de Publicaciones

Palma de San Justo, núm. 3

BARCELONA

Arte Musical, publicación continua.
Música para pequeña Orquesta

Abono 15 pesetas

Boletín de Novedades Musicales. Música de Banda, Música para piano, Canto y piano, publicación de la casa

Ildefonso Alier

Violines de la mejor casa de Alemania

Pianos a cuerdas cruzadas, modelos económicos. Pianos automáticos. Autopianos Americanos

Catálogos ilustrados con todas las características de cada piano.

Infantas, 19 y 21
MADRID

1928

DURAND C.^a

Place de la Madeleine, 8
PARIS

MÚSICA INSTRUMENTAL

con piano o sin piano

Grandes existencias de obras para solistas, con acompañamiento de orquesta

PARA LAS OBRAS CLÁSICAS PEDIR CATALOGO ESPECIAL

NOVEDADES 1928

Nota importante: Dado lo anormal de las condiciones económicas, los precios pueden sufrir alteración o modificaciones.

CASA J. ALDAZ
Instrumentos para Banda

Representación exclusiva para España
— de las famosas marcas —

THIBOUVILLE-FRERES

La fabricación más selecta e importante de Francia en Instrumentos de madera

HUSTIER & BEAU

Las reputadísimas Trompetas hoy día más usadas en las Orquestas de París

DER KÜNSTLER

El cilindro más fino de la Europa central. El pistón modelo Americano más sólido y ligero. Todos de sonoridad robusta y pastosa.

Nuestro éxito cada vez más creciente es debido a lo excelente de nuestros instrumentos unido a lo módico de los precios. En esa Región hemos servido los instrumentales de las Bandas Municipales de Lucena, Cabra, Montoro, Marmolejo, Sanlúcar, Olmedo, etc., etc. Ave María de Córdoba y Cabra, varias Militares, etc., etc.

SE ENVIA CATALOGO GRATIS
Teobaldos, 5 PAMPLONA

EL DUO-ART "PIANOLA"

El Duo-Art "Pianola" es además de piano y "Pianola", piano reproductor.

La creación del Duo-Art "Pianola" es uno de los más importantes como extraordinarios inventos que ha registrado la historia de la música.

El Duo-Art "Pianola" ha sido adoptado por los mejores Conservatorios y centros de enseñanza del mundo, quienes lo han reconocido el único perfecto en su clase.

Gracias a este maravilloso instrumento, usted puede oír en su propia casa a los mejores virtuosos del piano, tales como

Paderewski, Hoffman, Beßer, Ganz, Rubinstein, Iturbi, Granados, Landowska, Strawinsky

Visítenos V., o pídanos Catálogos

THE AEOLIAN COMPANY

S. A. E.

Avenida Conde de Peñalver, 24

MADRID

BOLETIN MUSICAL

PUBLICACION MENSUAL

Director: Rafael Serrano

Redacción y Administración: Calle del Gran Capitán, 38
Apartado de correos número 59.-CORDOBA

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España	10 pesetas
Extranjero.	12 „
— — — Para publicidad pídase tarifas — — —	

Año I

Córdoba - Diciembre - 1928

Núm. 10

PABLO CASALS

Una semblanza literaria de Casals es asunto peliagudo para un músico.

La descripción de su vida artística que, a fin de cuentas, es lo que interesa mayormente, — puede intentarla cualquier profesional por modesto que sea, mientras se halle en posesión de los elementos que le permitan explicar con certeza, y encomiar con discreción.

Casals ¿será preciso repetirlo por si alguien todavía lo ignora? es uno de los artistas mundialmente más apreciados. Y aunque en la máquina de escribir queda sin salir el calificarlo de «el más apreciado», por no sentar plaza de pedante, lo omito.

España, tan propicia y apta a la creación de prestigios que se forjan en el crisol de la amistad, de la simpatía y de tantos otros elementos accesorios — simplemente accesorios — del valor intrínseco del artista, cuenta por fortuna suya con «gente» (poca, es cierto en nuestro arte) que gozan de esa indestructible fama que solo el mérito en si acarrea.

Y de estos prestigios, el más glorioso sin duda es, el de Casals. Treinta años de continuados viajes, de depuración constante en la esfera de su especialidad, LA INTERPRETACION, servida por su vehículo tan poseído EL VIOLONCELLO, y aconsejada por su criterio de estricta honradez, y por su inspiración de soberana gracia genial, bien merecen el galardón de excelencia que sin ambages ni provocaciones simpáticas, ni amistosas, por doquier

le acompaña aureolando su apellido de ese nimbo que es patrimonio exclusivo de los elegidos.

En su edad madura — cuenta actualmente alrededor de los 50 — como en sus épocas de fogosa juventud, le acompaña inseparable LA INQUIETUD, esa maga que actúa consciente sobre los espíritus aptos azuzándoles para el saber, sensibilizándoles para la emoción y fortaleciéndoles para la lucha. Reciente de unos pocos años la realización del sueño de toda su vida, la creación de una gran Orquesta Sinfónica, evidencia el gesto y la consecución, el temple de su alma.

Y su autoridad indiscutible alcanzada en el campo de la mundial controversia — no al abrigo de capillitas locales — le presta el consuelo de verse respetado aún en un orden de actividades para las que todavía no le concede la crítica el *placet* de sus otorgaciones olímpicas.

Esto, poco importa. La obra que el artista, tras sus lauros, alcanza a pasos largos en favor de su ideal — pese a estar ahito de triunfos y de materiales satisfacciones — habla más elocuente que las palabras, en loor de su temperamento. Y la veneración de los públicos de todos países, marca con sello inconfundible el grado de su valía, honra de una nación y gloria de una época.

— : —

Será bueno acompañar a estas líneas la relación exacta de las rutas seguidas; abra-

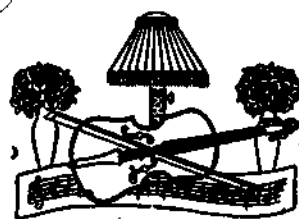
zadas y aconsejadas por el maestro. Y esto para desvanecer el equívoco — tan generalizado — de que el concertista debe rechazar la práctica de ciertas disciplinas.

En sus comienzos, ya latente y alimentada la santa ambición, su padre, hombre al par que buen músico, discreto guiador, le enlazó a la rueda barroca del engranaje musical íntegro.

No se le limitó ningún género de actividad, haciéndole conocedor de todos. Naturalmente que siempre con el anhelo sostenido y estimulado de la perfección, esa otra norma que ha sido divisa de su arte.

Ello le dió cultura y le proporcionó discernimiento. Y conjuntamente... soltura, soltura espiritual, comprensión, ductilidad... elementos tan poco en uso. Dándoselos, la misma inquietud le aportó el resto; selección, diversidad, amplitud. Y el resultado no ha podido ser ni mejor ni más lógico. Una naturaleza artística de primer orden, un temperamento excepcional, y unas condiciones técnicas de primer plan, debían dar, al conjuro de una cultura ampliamente orientada, la resultante de un dominio elevador, de una ciencia envolvente y de una emotividad consciente y ordenada.

Como españoles y como artistas sintámonos orgullosos de tal figura.



Comentarios musicales

Un comentario musical no es una cosa tan simple como parece, sobre todo cuando está hecho a conciencia, pues presupone un conocimiento perfecto de la obra que se va a comentar. Para lograrlo es necesario ante todo hacer de la melodía, un análisis lo más detallado posible, apuntando todas sus fluctuaciones y los cambios armónicos que la acompañan en sus diversas fases.

Una vez realizado este trabajo si la obra no tiene más referencia literaria que su título, hay que imaginarse un asunto y desarrollarle a base del contenido musical. Cuando la obra es dramática, como por ejemplo, los preludios de las obras de Wagner, ya se cuenta con una base positiva la que nos proporciona el mismo drama, mas con esto no hemos hecho más que vencer las primeras dificultades, pues el justo comentario presupone igualmente el conocimiento profundo y detalladísimo de todos los temas de la obra.

En el presente estudio ofreceremos como muestra, el comentario que hice a «Almería» de nuestro insuperable Albéniz.

Conoci a tan eminente maestro hacia el año 1896 y tuve el placer de escuchar sus admirables ejecuciones de los grandes pianistas románticos: pocos años después, en 1901, tuve con él nuevas entrevistas (durante las cuales se trató de confiarme la dirección de su ópera «Artus», que no llegó a estrenar).

Sali de España en 1906 y durante mi ausencia Albéniz compuso su famosa Suite «Ibérica». A mi vuelta a Barcelona en 1915 (Albéniz había muerto ya en 1909), un íntimo amigo de Albéniz me transmitió los siguientes datos fragmentarios y escuetos respecto a la génesis literaria de «Almería»: «Una venta y unas muchachas que canturrean una canción», «el cañonazo típico de Almería», «uno que escapa de presidio», «una carcelera»; luego la información quedaba rota no sabiéndose si el fugitivo caía en un precipicio o le mataban; por último resonaba el «grito de desesperación de la muchacha al verle muerto». Esto es todo lo que pude saber, y en vista de ello me decidí a hacer el análisis musical, y a dar ilación y forma dramática y lógica a todos estos detalles, el lector se convencerá pronto de que, a base de los datos indiscutiblemente justos (sean de quien sean), y del desarrollo musical de la obra, difícilmente se podrá dar a esta página musical otra interpretación que la que aquí acompaño. Sería de desear que alguien lo intentara, pues quizás abriría nuevos horizontes a los comentarios musicales. Primero presentaré el comentario tal como aparece impreso en mis programas de concierto.

Los números entre paréntesis indican el compás inicial del respectivo comentario:

Almería

Comentario de R. Ribera

Tarde de verano. Sol aplastante. Una venta. *Marta Antonia* piensa en su novio catalán *Ramonet*, el cual acaba de escaparse de la prisión de la ciudad. Le metieron en la cárcel por haber herido en lucha leal a un rival que le disputaba su *Maria Antonia*.

- (1) Desde el comienzo oímos en el bajo el tema de la *fatalidad* (nota *sol*). Cuatro notas descendentes que forman como un estribillo pintan el carácter de ella, toda sacrificio. Sigue a esta figura el tema *de su novio* (sacado de la canción popular catalana «los segadors»), que al poco tiempo suena más angustiado.
- (9) Ella, para distraerse de sus faenas, entona una canción, que más bien parece una queja, seguida de una variante del tema de él. Es la preocupación que la pobre siente por el porvenir de su amado.
- (21) Como el 1, pero más tranquilo.
- (29) — 9, — —
- (45) — 1, — —
- (53) Se presenta ahora *Ramonet* en persona. La música nos pinta su carácter a la maravilla: atrevido, *valentón*, rudo. Prepara una mula para huir. Unos acordes fuertes interrumpen su tarea, como si temiera algo. Efectivamente, en el fuerte de Almería
- (67) suena un cañonazo (tema *fatalidad*) indicando que se ha fugado un preso.
- (67) Ella, para disimular (pues sabe que el aviso va por él), sigue cantando (tema *de su novio*), acabando con el estribillo, pues no quiere que los forasteros se den cuenta que el que va a partir es su novio.
- (71) Su inquietud va aumentando por grados, mas logra dominarse y seguir canturreando.
- (83) Una mirada de amor, una ligera contracción de los rostros, es el adiós que se dan los enamorados.
- (87) Él, parte montado en su mula. El andar pesado del animal está descrito por el ritmo del bajo. *Ramonet* piensa llegar de noche a un punto solitario de la playa para embarcar y huir a Orán.
- (100) Recordando los incidentes de su proceso entona una carcelera: «Me llevaron a la sala, — me toman declaración, — me llevaron a la sala, — me toman declaración, — la pícara de mi hermana — con su lengua me perdió».
- (131) Se pone el sol.
- (145) Imágenes del pasado agitan la mente del fugitivo. Empieza otra vez su carcelera, pero se interrumpe en seguida. La calma de la tarde, calurosa y solitaria, sobresalta el corazón de *Ramonet*.
- (153) De repente abre los ojos espantado. A lo lejos ha vislumbrado una pareja de la guardia civil que se acerca. Su angustia va en aumento.
- (157) Atiza al mulo varias veces.
- (163) Su tema suena angustiado.
- (165) Como el 153, 157 y 163.
- (177) Aquí le viene a la memoria su novia, y en su desesperación presiente que no la va a volver a ver.
- (185) Los guardias le dan el alto, y despertándose en él la terribilidad catalana (tema *del novio*), hecha mano a la pistola dispuesto a jugarse la vida.
- (189) Mientras apunta contra ellos en su suprema angustia,
- (193) éstos disparan contra él y cae herido. (Tema *del novio desfallaciendo*.)

- (201) El herido se retuerce de dolor al ser colocado sobre la mula por los guardias y agoniza. (Temas del novio y fatalidad).
- (208) Por un momento recuerda la mirada amorosa que le dirigió María Antonia al partir y muere. (Véase 83)
- (210) De vuelta a Almería se oye el paso lento de la mula y un recuerdo de la carcelera como epílogo.
- (246) Llegada a la venta. (Tema: fatalidad).
- (247) Grito salvaje de horror de la novia (tema de Ramonet invertido) (véase 53) a ver a su amante muerto, mientras cae inanimado sobre su cuerpo.
- (250) El tema del novio suena completamente destrozado y herido por la percusión continua del tema de la fatalidad.

(257) La monotonía de los campos y de la carretera se ha vuelto trágica.

Para la perfecta comprensión de los comentarios que preceden es, pues, imprescindible que el lector numere los compases indicados, poniendo el número respectivo debajo de la línea divisoria de cada dos compases. Empleamos también como signos convencionales aislados o unidos, letras mayúsculas para la indicación de los temas, y letras minúsculas (sobre o debajo las notas) para la caracterización de ciertos detalles fragmentarios.

Desde el comienzo oímos en el bajo, durante 53 compases, la nota sol (que forma *pedal*), símbolo de la *fatalidad* que se cierne sobre los amantes.



Junto con la nota sol oímos el ESTRIBILLO (E) que desde el compás 1 hasta el 83 se repite con gran frecuencia. Este di-

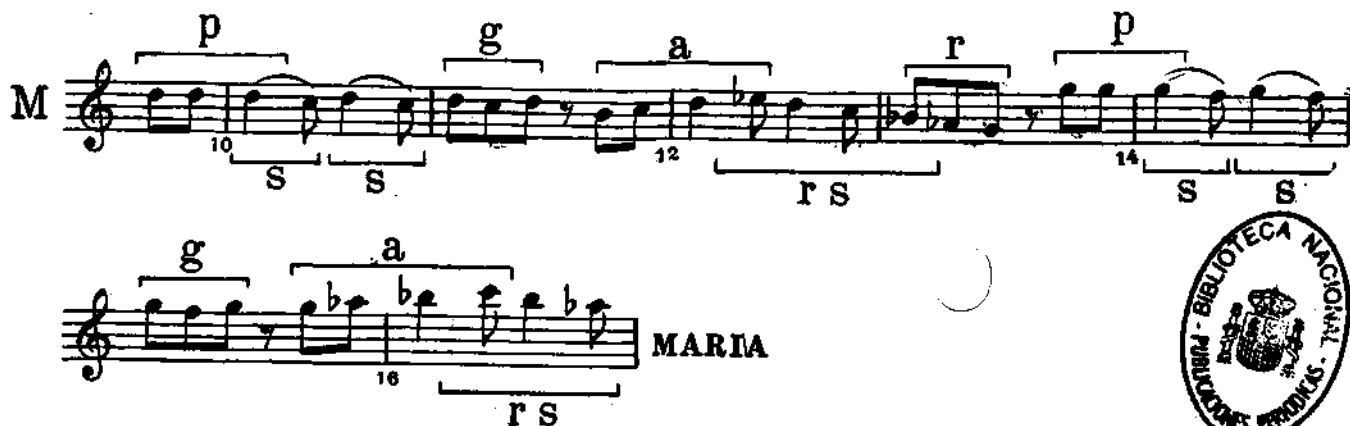
seño compuesto de cuatro notas descendentes denota la *resignación* (r) de la enamorada doncella.



Las siete primeras notas de este tema son exactas en ritmo y tonalidad, a las de la canción catalana *Els Segadors*: por esto hice catalán al protagonista. Este tema se encuentra en infinidad de obras a principio del siglo XIX. Beethoven por ejemplo, lo emplea en el Rondó de su Sonata Patética.

Este tema con su línea ascendente, expresa una *aspiración*

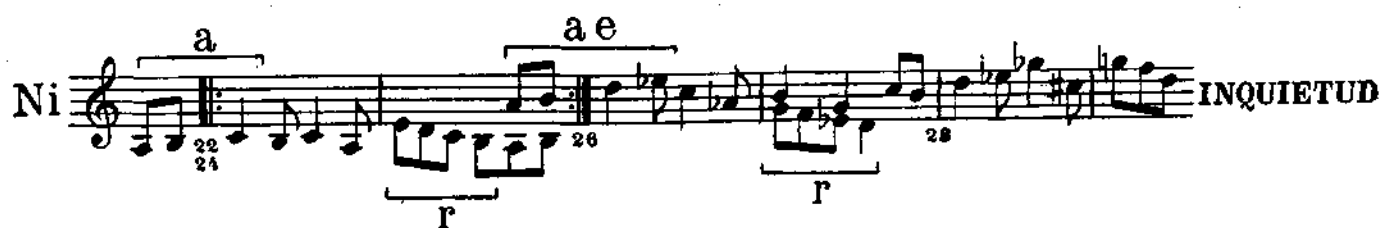
(a), un deseo de liberarse de algo que oprime al enamorado, pero este se ve obligado a retroceder (circunstancia denotada por el *jig-jag* [Z] más abajo del punto de partida (1.ª nota *la*) que traza la línea melódica, la cual termina con un *suspiro* (s). Todo esto va acompañado del ESTRIBILLO (E) cada dos compases.



En el compás 9 empieza otro tema que aunque se refiere a MARIA (M) más bien podría decirse que es del novio, visto a través de la angustia de ella. La descomposición del tema en letras

(a, g, p, s, r) nos hace ver claramente el parentesco que guarda con el del NOVIO. Aquí el *suspiro* (s) se destaca mucho más que en el tema N y a veces se funde en el de la *resignación* (rs).





Una variante (Ni) de N pinta claramente la *inquietud* (i) creciente de ella.

Del compás 29 al 37 se repite M un poco variado y del 45 al 53 se repite N con E.



Ahora damos otra variante de N (53 a 64) que nos presenta el carácter atrevido, arrogante, VALENTON (V) del novio. Aquí vemos la partícula *a* ascender toda una octava en forma de escala mayor de dominante a dominante. No le basta esta ascensión: en el compás 56 llega hasta la sensible (*fa*) y de allí desciende en forma de *suspiros* (s). En el compás 59 a 60 lu-

cha con la *resignación* (r), en el 61 se envalentona (v) de nuevo. Unos acordes bruscos (65 a 66) hacen presentir la tragedia que se aproxima.

Suena el cañonazo (67). Durante cuatro compases más la *fatalidad* acompaña al tema Ni.



Esta es otra variante del tema del NOVIO expresando el *disimulo* (d) y el desco apogado de darse el adiós, terminando con el estribillo (r).

Oímos de nuevo N (79) pero en *mayor* como animado por la esperanza de escapar sano y salvo.



Con la variante del tema V (83-86) el Novio da a María un mudo adiós y toda su alma parece *elevase* (e) en infinito deseo. Del 87 al 162 el ritmo indica el andar lento de la mula, y

los acordes con el *sol* (la *fatalidad*) la pesadez del atardecer de un día de Agosto en una carretera calcinada por el sol. Este detalle no necesita ejemplo musical.

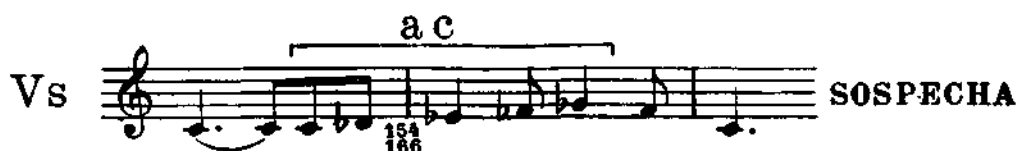


La melodía de la CARCELERA (C) encierra en sí ya el *afán* (a) del protagonista, y la *percusión* (p) reiterada sobre el *sol* la *fatalidad*.

125-144. Terminada la carcelera, una infinita añoranza se despierta en el fugitivo. Por un momento cruza por su mente el

adiós mudo (127 a 128) dado a la novia (véase 86 a 87). Declina el día (131). El paso de la mula sigue sin interrupción como también el *sol* agudo, símbolo de la *fatalidad*.

Parece iniciarse de nuevo (145) la carcelera, mas una desazón subconsciente (149 al 152) embarga al fugitivo.



El VALIENTE (V) *sospecha* (s) (153 a 156) que los guardias que se divisan van en su persecución.

Unos acordes secos (157 a 162) describen con gran veris-
mo el chasquido del látigo, y unas escalas rápidas (Vs en *disminución*) el afán de escapar de Ramonet.



Una *angustia* (a) (163 a 164) mortal se apodera de él. En el fragmento siguiente se renuevan otros anteriores, el 165 al 168 = al 153 a 156; el 169 al 174 = 157 al 162; el 175 al 176 = al 163 al 164.

Ahora el tema M (177 a 184) sale en forma desesperada como indicando que la canción que ella entonó para evitar sospechas no sirvió de nada ya que el *Novio* ha sido descubierto en su fuga. Las escalas rápidas (derivadas de Vs) indican su huida.

Por fin (N 185 al 188) se encara tenaz con los guardias. Las cuatro primeras notas del tema V (189 a 192) se reproducen otras tantas veces en movimiento ascendente y desesperado y con el primer acorde del compás 193 es herido de muerte.

Por vez última (193 a 167) se manifiesta, persistente, su

tenacidad (N), más (N retrociendo, 197 a 200) va perdiendo las fuerzas.

El tema N toma aquí (201 a 207) un aspecto torturado (por su armonía y forma melódica) oyéndose en el bajo la percusión de la *fatalidad*; el agonizante (208) da un último adiós a María (Véase *Ve* 85 a 86).

Ahora (210 a 227) la *fatalidad* como *pedal* acompaña el paso de la mula y el recuerdo de la CARCELERA (C).

La Carcelera sigue fluctuando (228 a 245) perdiéndose tristemente entre cortada por torturados acordes.

Desde el compás 242 hasta el final no cesa casi de repercutir la *fatalidad* (nota *sol*).

De este mismo *sol* fatal (246) se yergue en pasos agigantados el acorde que parece el presentimiento de la tragedia a venir.



MARIA (Mm 247, con la *percusión* [p] de la *fatalidad*) lanzan un horrible grito de dolor y cae inanimada sobre el cadáver de su amante. Véase cómo este tema que es la inversión de V solo está formado por un encadenamiento de suspiros o *quejas* (s).

Por fin, la *fatalidad* (250 a 256) se ensaña con el tema del NOVIQ, en una forma de armonías verdaderamente toruradas.

Un aura fugaz (257 a 258) parece llevarse unidas las almas de los amantes.

Paz nocturnal (259 a 260).

Trágica fatalidad (261).

Domina en casi toda la pieza la tonalidad de *sol* mayor, y, sin embargo, sólo hay un momento de claridad, en los compases 79 a 83: todo el resto es sombrío debido al empleo continuado de dos o más segundas a la vez.

La tardía glorificación de Schúbert

La celebración del centenario de un hombre célebre, no debe de servirnos solamente para sumarnos a la unánime apología de su figura, sino para desglosar las apreciaciones que nos pueda sugerir su vida o su obra, casi siempre divergentes a las de sus contemporáneos.

El conocimiento que de Franz Schúbert tuvieron sus contemporáneos, podemos clasificarlo de área limitada. Le conocían en Viena como compositor — que tampoco quiere decir aprecio en su justo valor — sus relaciones amistosas, algunos aficionados y los profesionales. Esta limitación, an frecuente en los grandes genios, nos hace pensar si será posible el inquirir sus causas originarias. Dos son los factores: o inadaptación del artista o incomprensión de su época. No parece que la obra de Schúbert llevase en sí profundos gérmenes innovadores que pudieran repeler el ambiente de época. Fué un compositor de equilibrio accesible, diáfano, de línea melódica sencilla y bella. Y fecundo, excesivamente, al observar que su catálogo marca profusión de obras producidas en treinta y un años de vida. ¿Cómo no pudo triunfar rotundamente durante su existencia y vivir sin privaciones cual correspondía a su mérito?

Franz Schúbert, ¿fué un inadaptado?...

Indudablemente. Le faltaron algunos requisitos imprescindibles en todo tiempo para triunfar. El que dijo que, *el Genio no puede estar oculto*, no analizó bien en las vidas de artistas. El temperamento de un artista genial, excesivamente rígido, pue-

de encontrar como barrera infranqueable de su expansión espiritual, un conglomerado de causas refractarias que le vayan alejando paulatinamente de su misión lógica: el ser conocido y apreciado durante su vida, sin esperar a la revisión del crítico-historiador, que es siempre el iniciador de la tradicional glorificación tardía. El artista que lleve como único bagaje de su triunfo, el mérito intrínseco de sus obras, podemos asegurar que está completamente equivocado. Esta opinión, valedera para el siglo pasado, adquiere más fuerza de realidad en el presente. Las condiciones dinámicas de la vida actual, cierta nivelación cultural, cada día en ascenso y el mayor adiestramiento en la vida de relación, afianzan nuestro aserto. Con las condiciones artísticas en posesión, tienen que aunarse los detalles imprescindibles al triunfo. Una mirada regresiva de cuatro siglos nos brinda ejemplo: Lope-Cervantes. El primero, listo de adaptación, sabiendo hacer resaltar el producto difusor de su talento. Vive bien, saboreando su celebridad en vida. El segundo, más genial pero inadaptado, hasta parece que le acuden las desgracias por la falta de táctica en su vida experimental. Vive en la miseria, comenzando a ser enaltecido dos siglos después de muerto. En los grandes compositores tenemos a Beethoven, disfrutando durante su vida de un aprecio artístico muy relativo; a Schúbert, ignorado; hasta que a mediados del XIX, el *Genio* de sorprendente temperamento, posee además ímpetu, voluntad y un adiestra-

miento certero, radical, personalista. Se adivina quien es: Wágner.

No faltan biógrafos que atribuyan el fracaso de Schúbert durante su existencia, a sus atarabillarias condiciones personales e inclusive a su vida desordenada, a sus vicios. Si miramos al Schúbert retratado por el pincel de Rider, no lo creeríamos. Más nos parece un hombre equilibrado, metódico, contento, con la elegancia del buen tipo; todo lo contrario de lo que nos cuentan sus contemporáneos. Si Rêpin, el pintor amigo de Mussorgsky, lleva a Schúbert al lienzo, hoy conoceríamos al verdadero Schúbert que existió, hubiera reflejado en su semblante el estigma de su vicio. Hubiera pintado al hombre de carácter desigual, de mal tipo, que rehuye el trato, sombrío, alcohólico, con un organismo en ruinas por la bebida.....

Estos detalles verídicos del Schúbert que fué, desmienten el *meus sana in corpore sano*, de Esculapio, otra de las frases corrientes de justificación lógica que han venido circulando siglo tras siglo. Según la frase clásica, nuestro tiempo sería profuso en genios y talentos conocidos. Ni en la época griega de los Juegos Olímpicos, prestó el hombre la atención de hoy día hacia el deporte físico, hacia la superación orgánica, con sus consiguientes adelantos en pro de la higiene, y sin embargo, la penuria actual de grandes genios se manifiesta bien ostensiblemente en todas las fases del saber humano. Hay muchos hombres de *in corpore sano* a los que su vigor físico, solo les sirve para golpear su cabeza contra un balón. El temperamento artístico y el triunfo pueden anidar en organismos enfermos o viciosos, lo

mismo que en vigorosos y morigerados. Exhibicionistas, debilitados, anormales, alcohólicos y hasta degenerados, fueron grandes artistas que triunfaron — Liszt, Chopin, Sauzio, Poë, Verlaine, Bandelaire, Maupassant, Oscar Wilde — sin que esto sea el sumarnos a los partidarios de las teorías de Lombroso o Max Nordan a quienes podríamos combatir con la tendencia opuesta: genios o talentos que triunfaron, siendo equilibrados, metódicos, longevos — Velázquez, Miguel Ángel, Tiziano, Newton, Kant, Brahms, Verdi, Zola, Edison.

Que Schúbert fué un alcohólico, está bien probado por las investigaciones biográficas. En sus síntomas psicológicos, se encuentra ese retraimiento triston del bebedor sempiterno, que contrasta con las otras horas de alegría estrepitosa, irregular, desbordante, de los momentos siguientes a la ingestión de las bebidas espirituosas. Nadie que oiga sus bellas obras — serenidad, equilibrio de forma, sentimiento puro — puede suponer que son las creaciones de una vida tormentosa, de un artista ignorado que, a pesar de tratarse con los Esterhazy, pasa privaciones que comprenden lo más imprescindible, siendo tal vez lo probable que haya tenido que simular que no las pasa. Lleva esta vida zozobran-te hasta los momentos de su muerte. Quién sabe, si ese vicio de la bebida será su deducción, el refugio mortífero del hombre sin voluntad a quien lo no conseguido le aplana, al haber confiado en la fuerza de sus méritos reconocidos.

La inadaptación de Schúbert fué franca, de ruda oposición, pero callada, de vida interior. Su genialidad tímida no podía inducirle a otra cosa. Solo los artistas mediocres usan y abusan de la otra adaptación, la aduladora, la conformista, la de sin estridencias, yendo peldaño a peldaño haciendo reverencias a la tradición, buscando las vueltas y revueltas al laberinto del triunfo vergonzoso. A esta agrupación pertenecen los artistas circunstanciales, artistas de oropel, a los que el tiempo apollilla su obra. Schúbert no podía ser de

éstos, ni tampoco de los de lanza en ristre, batallando en campos artísticos contra malandrines y follones. Schúbert, sin fortuna y sin agresividad intelectual, no podía triunfar en vida. La fortuna, el poder del dinero, puede preparar al artista en todo tiempo el camino del triunfo. Muchos han sido los artistas que a ello se lo deben y en este siglo seguirán en aumento. Los que a cambio, poseyeron agresividad intelectual, rebeldía sana, franca resolución, el «aquí estoy yo», la estridencia personalista, también triunfaron. Esa estridencia contra todo y contra todos que vemos en Ricardo Wágner, en Zola, en Manet, en el grupo Marinetti — aunque posteriormente sirva de orientación político-regresiva —, en Bernad Shaw, en Pirandello, en nuestro contemporáneo el *antiartista* Dalí, el pintor desconcertante.....

Franz Schúbert, fracasó en vida. Cuan-

do muere en 1828, le enaltece la minoría, su grupo, sus contados amigos, los profesionales que interpretaron sus obras. Ya entrado el siglo XIX, Schumann y Clara Wieck hacen resaltar el valor del olvidado. Después, se le proclama *Genio*. Y al llegar su primer centenario (1928), es indiscutible. A muchos no nos interesa ese cambio de *técnica* aludido por los biógrafos, como proyecto decidido del compositor en el último año de su vida. No lo lamentamos. En todo lo que él creó, está la huella de su gran temperamento de artista, más intenso por su sencillez de elementos, por su síntesis arquitectural. Podríamos asegurar que él ya lo sabía y se murió con esa convicción, sin un reproche, estoicamente, sabiendo que su otra vida sería eterna: su otra vida reflejada en sus creaciones, siempre admiradas.

Miedes Aznar

LA MÚSICA ESLAVA

Puede afirmarse que los países eslavos más influidos por el arte occidental en lo erudito, son dos nacionalidades surgidas hace diez años, tras una hecatombe sin precedentes: Polonia y Checoslovaquia. Si un espíritu simplista quisiera caracterizar sintéticamente la música de esos dos territorios, diría que la música polaca está representada en lo popular por la mazurka y en lo erudito por Chopin, y que la música checoslovaca está representada en lo popular por la polka y en lo erudito por Smetana. Esto podría satisfacer al hombre amante de clasificaciones y etiquetas, pero daría una visión incompleta, a la vez que injusta, pues tanto allá como acá la música popular está representada por gran diversidad de canciones y danzas, y la música erudita cuenta con un número importante de productores e intérpretes notabilísimos. Por otra parte, para precisar la noción de esas manifestaciones artísticas, conviene

fixar ante todo el concepto de música eslava, señalando los rasgos peculiares de la misma, su originalidad étnica, sus desviaciones perturbadoras y los prejuicios falaces que ha sugerido.

Deligroso es, en verdad, para un hombre de la Europa occidental, y de lo más occidental de Europa, aventurarse por ese terreno, que no puede serle muy conocido, por lo cual fácilmente corre el riesgo de extraviarse. Por fortuna, en este caso, cuento con un excelente guía. En la breve excursión que desde España vamos a hacer ahora por tierras eslavas, será nuestro «cicerone» el profesor de Ciencias Musicales de la Universidad de Praga, y musicólogo insigne Mr. Zdenek Nejedly, cuya biografía sobre Smetana ha sido escrita en idioma checo y traducida al francés, alemán, inglés, italiano, polaco y ruso. Y los párrafos siguientes resumirán lo que sobre el eslavismo musical ha expuesto el profesor Nejedly.

Tal como nos presentan a la música eslava las historias musicales, parece tener un aspecto nacional o regional, pues después de haber señalado esos libros con escrupuloso detalle la universalidad de la música occidental (alemana, italiana y francesa especialmente) hablan de aquella como de algo secundario, que no contribuyó a la evolución e historia general del arte, y que si atrae o seduce se debe a un exotismo del que gustan los filarmónicos occidentales, ahitos de la monotonía producida por el abuso de la música «civilizada».

Lo positivo es que una y otra son en buena parte independientes entre sí. Ciertamente que la música occidental no se ha nutrido de la eslava, pero es igualmente el viceversa. A tal estado de cosas contribuyeron los cismas religiosos que mantenían distancias y alejamientos, impidiendo toda aproximación. Cuando Europa consigue adquirir cierta unidad de civilización, la cultura occidental penetra en Rusia y Polonia, y con ella la música, que se adueña de las cortes, y centros docentes. Los territorios sometidos, como el eslovaco y el checo, permanecen alejados de tales influencias, descontentas, claro es, ciertas ciudades importantes, Praga sobre todo.

Surge después el romanticismo, con sus aficiones orientalistas. Busca notas curiosas de color, y las recoge, sin necesidad de ir hasta Asia, oyendo las canciones primitivas y encantadoras que en la Europa eslava le ofrecían pueblos puros y sanos. «El exotismo romántico producto exclusivo del suelo occidental — dice textualmente nuestro cicerone, el profesor Nejedly — ha concluido por constituir el programa artístico nacional de los pueblos eslavos; y cuando más tarde los mismos artistas eslavos se presentaron ante el mundo occidental con una música cuyo único interés residía en estos aspectos nacionales, es natural que el occidente afirmara su opinión de que la música eslava debía considerarse como una curiosidad etnográfica, como algo exótico, con una exteriorización del carácter extranjero, cuya seducción se debía a este título precisa-

mente; y no debemos sorprendernos si la acogió y juzgó bajo tal aspecto».

Ahora bien, ni todo el arte se nutre de exotismos, ni el exotismo basta para producir obras excelentes. Si los artistas de segundo o de tercer orden prodigaban esos esclavismos falaces, los grandes compositores eslavos producían obras desconcertantes para los auditorios de la Europa occidental, pues estos no hallaban en tales productos aquella manifestación del esclavismo, que esperaban recibir.

Así lo demuestran, entre otros muchos, dos nombres altamente representativos: uno, referido a Polonia, el de Chopin; otro referido a Checoslovaquia, el de Smetana. Ambos se llamaban Federico; ambos, para sus territorios respectivos, representan hoy fuerzas ingentes y avasalladoras. Ambos vivieron en una época de opresión para sus correspondientes países. El uno soñaba con la liberación política de su Polonia y el otro aspiraba a la independencia nacional de su Bohemia. Sueños y aspiraciones que los habrían llenado de fervorosos entusiasmos si hubiesen nacido mucho más tarde, y hubiesen asistido a los horrores de la más cruel y devastadora de las guerras, y hubiesen presenciado, con los albores de una paz anhelada por toda la Humanidad, el resurgir de nuevas nacionalidades, o mejor dicho, la resurrección de viejas nacionalidades. Polonia, dueña nuevamente de sus destinos; el antiguo reino de Bohemia,

agrandado y transformado en República Checoslovaca.

Tanto Chopin como Smetana desdeñaron esas manifestaciones primarias del exotismo oriental, para crear obras impregnadas con un esclavismo de buena ley. Y esas obras suyas, como todas las de los mejores artistas, se distinguen por su universalidad. Ellos son, en suma, los principales representantes y en cierto modo los promotores de dos ramas musicales eslavas que, por la situación geográfica de sus respectivos países, han recibido más influencias del arte musical occidentalista; pero cuyo esclavismo se formula, desde algún tiempo a esta parte, con fuerza creciente.

Para terminar este artículo, recordaremos las palabras que Nejedly dedicó a Federico Chopin y que desde luego tienen aplicación a Federico Smetana. Dicen así: «Si este genio supo elevarse tan alto, se debe, precisamente, a que no fué un simple colorista polonés, sino un gran poeta en música. El alzó sus mazurkas y polonesas del plano de las danzas populares, para situarlas en las cumbres de la poesía musical pura, sabia y humana. Para que pudiera comprenderse a Chopin bajo este aspecto, ha sido preciso que el mundo viera en él tan solo al artista, midiéndolo con la escala más alta, es decir con la escala universal, y se abstuviera de considerarlo tan solo como músico eslavo, en el sentido exótico de la palabra».

José Subirá

Boletín Musical

Al comenzar el año 1929, desea a sus colaboradores, corresponsales y suscriptores vean logradas todas sus aspiraciones.

La Dirección.

Schúbert, genio musical

Al escribir el nombre de Jean Chantavoine, que honra con su colaboración las páginas de nuestra revista, recordaremos tan sólo, pues la presentación sería necia vanidad, al ilustre autor de tantas e importantes obras con que ha enriquecido la literatura musical de nuestro tiempo.

El autor de Couperin a Debussy, Musiciens et Poètes, es un musicólogo de vasta cultura, un artista concienzudo y un brillante escritor.

BOLETIN MUSICAL envía un cordial saludo a Jean Chantavoine, y de manera singularísima, ofrenda a sus lectores tan estimable colaboración.

El mundo civilizado celebró el pasado año el centésimo aniversario de la muerte de Beethoven, y el héroe de una semejante conmemoración, es este año Schúbert, igualmente digna y merecida.

Schúbert si no alcanzó la personalidad de Bach, quizá por no poseer su potente soberanía, ni la de Mozart, al cual no llega en su perfección universal, ni a Beethoven, cuyo lirismo sobrehumano descarta toda comparación, es de todos ellos, y por muchas razones, el más prodigioso.

Su advenimiento a la música, su formación artística, la inmensidad de su labor en el breve curso de su vida junto con la precocidad de su talento, son otros tantos milagros de los que en la historia de la música no se producirán, quizás, por segunda vez.

Primero su nacimiento musical; Bach, Beethoven y Mozart surgen de un ambiente musical bien arraigado, y en una época en la que el espíritu corporativo reina generalmente, produciendo la herencia de los oficios. Los tres continuaban una tradición familiar; su destino musical precede a sus nacimientos, prepara sus talentos y determina su vocación. En nuestro biografiado, no se da este caso. Schúbert no es más que el hijo de un modesto maestro de escuela en cuyo hogar se rasca un poco el violín y se aporrea el piano, como sucedía en casi todos los hogares de Alemania y de Austria. Existe una afición, pero poca maestría y conocimientos.

Bach, Mozart y Beethoven son hijos de profesionales y, desde su más tierna infan-

cia, son educados metódicamente en el arte musical.

Solamente recibe algunas lecciones de su hermano, simple aficionado, y después de un maestro, al que bien pronto sobrepusó: con esto, y lo que aprendiera en el coro y orquesta de una capilla en la que sobresalió por su preciosa e infantil voz de soprano, conocemos casi toda la educación dada a Schúbert. ¿Puede compararse con la enseñanza dada a su hijo por Leopoldo Mozart, y por la disciplina impuesta por su padre a Beethoven?

De su pequeña infancia no han llegado hasta nosotros anécdotas que, como las que se cuentan de Mozart, denoten su precocidad. Lo precoz en él y de una precocidad sin ejemplo, consiste, no precisamente en sus dotes musicales, sino en la madurez de su talento. A los 17 años, Schúbert compuso «Margarita Hilando», y a los 18 «El Rey de los Alisos».

Ni Bach, ni Mozart, ni Beethoven, escribieron a esa edad ninguna de sus obras maestras, ni trabajo alguno tan profundamente pensado.

Este pequeño Schúbert llegado a las edades musicales de inesperada manera y en las que se formó por su propio esfuerzo, murió en 1828, a la temprana edad de 35 años. Mozart murió a los 35.

Schúbert no principió a componer obra alguna de importancia hasta los quince años. La actividad musical de un Bach, de un Mozart y de un Beethoven, no fue interrumpida por otras atenciones y obligaciones, y si solicitadas por todos.

De los 16 años a que se limita la carrera efectiva de Schúbert, hay que descontar los cuatro años dedicados a la enseñanza de sus ejercicios de maestro de escuela, su existencia miserable, y la ignorancia o el desdén que para con él tienen las casas editoriales de música. ¡Cuán grande nos resulta después de lo expuesto, la inmensidad de su labor! Nueve sinfonías (tantas como Beethoven), quince cuartetos, dos quintetos, un octeto, tres tríos, diez y seis sonatas para piano, cuatro para violín y piano, varias oberturas, unas quince entre óperas y óperas cómicas más o menos terminadas, danzas, coros, misas, y para terminar, sus melodías, esos «lieder» cuyo número excede de seiscientos, y que constituyen su más bello timbre de gloria. Tal abundancia de labor es increíble y sobrenatural. Esta abundancia supone y delata a la vez, una facilidad que excluye el análisis y la reflexión.

Un manantial tan amplio no puede florecer más que al primer impulso, sin dudas, sin obstáculos ni barreras. A Schúbert, en su música, se le ofrece de cuerpo entero, en un absoluto abandono.

Por ello, su música instrumental, tratése de sinfonías, cuartetos o sonatas, asemeja en muchos casos a una deslumbrante improvisación; su riqueza temática desafía a toda comparación. Schúbert es sin duda alguna, el más grande, o si se quiere, el más fecundo melodista de Alemania. Los cantos nacen en su alma como las flores en la pradera. No se preocupa de cultivarlos, se limita a recogerlos y a lanzarlos en pródigas brazadas.

Este exceso de riqueza natural, esta super-abundancia, no está exenta de algunos peligros, a los cuales Schúbert en su música pura, no puede escapar. Dando poco valor a aquellos tesoros cuya invención nada le costaban, no cuidó jamás de realzar su valor.

No desentraña un tema como hacía Beethoven, no desmenuza toda la substancia rítmica armónica o melódica; no extrae, como hacía Bach, lo que pudiera llamarse la raíz contrapuntística por analogía con

las raíces cuadradas o cúbicas de los matemáticos; no hace de ellas, como Mozart, el texto más sutil y el comentario más acertado. El lo repite una y otra vez hasta el momento que lo abandona para proponer otro. Como las personas tímidas que en visita no sabiendo marcharse, este gran soñador, en su música instrumental, se encuentra muy a menudo con dificultades para terminarla, de forma que no evita largas y excesivas prolijidades que conducen a la monotonía.

Pero sus «lieder», concebidos rápidamente, y a los que hay que tener presentes cuando de él quieren hacerse algunas consideraciones, asombran por el contrario por su variedad, su intensidad y su concisión. ¿De dónde viene tal contradicción? No puede ser más que aparente. Con frecuencia sucede que los temas de Schubert están mejor escritos para las voces que para el instrumento. En su infancia, la bonita voz de soprano que poseía, fué la que llamó la atención de sus protectores y de los que le rodeaban para designarlo como un futuro músico.

Algo de la niñez subsiste siempre en el hombre, sobre todo si, como en su caso, su corto destino excede muy poco a la edad de la extrema juventud. La música para Schubert, aún si se trata de música instrumental, es ante todo un canto. De ahí el carácter vocal de sus temas instrumentales. De ahí el reflejo de melodías que encontramos en algunas obras de música pura (La fantasía en do, el tema de «El Viaje» y el quinteto de «La Trucha»).

El canto es el desahogo natural de un sentimiento que puede ser en conjunto potente y vago. Es la efusión de un alma atraída fuera de sí misma por un deseo que puede quedar sin objetivo. Efusión que sumerge y desborda los marcos ficticios de la música pura. Pero basta el más mediocre poema con las sugerencias de la idea, de la imagen o de la palabra, para despertar el recuerdo dormido, para que esta fuerza de expansión se refleje en el dominio de la vida interior. Entre la música pura de Schubert y la música de sus «lieder»

no existe diferencia de naturaleza, pero sí una diferencia de convergencia; en aquella, es un desdoblamiento hacia el exterior; en ésta, una concentración al interior. La misma fuerza que se manifiesta en otras obras por la difusión, en el «lied» se concentra en profundidad, en esa forma de sentimiento íntimo y vivaz para el cual, sólo los alemanes poseen una palabra apropiada «Die Innigkeit».

—:—

Der Meister der Innigkeit. Así, creo podríamos definir el Schubert de los «lieder» y los «lieder» de Schubert, queriendo concentrar en una sola palabra una definición que comprendiera a la vez al hombre y a su obra. Uno u otro se confunden casi. Schubert es el creador del «lied». Las palabras «canción», melodía, romanza, o balada, son suficientes para designar en nuestro idioma las obras de música vocal anteriores a las suyas, bien sean de un Reichardt, de un Zelter o de un Zumsteeg.

Pero Schubert imprime al poema cantado un carácter tan individual y tan complejo, hace de él un género tan bien definido y a la vez tan difícil de definir, que para siempre, la palabra alemana «lied» excluye toda traducción, fuere la lengua que fuere, y permanece ligada a él para siempre.

Como toda creación viviente, la del «lied», supone por parte de Schubert la unión de los elementos que fueron de una parte la canción popular, y de la otra, la balada. La canción, la breve canción de coplas que circula de hogar en hogar y se transmite de época en época, le aporta la languidez y la nitidez de su exiguo marco; la popularidad de su forma sencilla y reducida, con la simplicidad comunicativa de su acento. La balada por el contrario, llegada a la música por el romanticismo literario del «Sturm und Drang», le suministra sus colores vivos, sus elementos dramáticos, sus detalles pintorescos y sus rebueltas descriptivas. En forma general, el «lied» de Schubert constituye la síntesis de esos dos tipos. La inspiración de la Balada rellena y fecundiza, por decir así, la forma

de la canción. No consigue siempre esa síntesis al primer impulso, oscila entre los dos polos sin encontrar el equilibrio en su punto debido. Su primera obra vocal imita de forma servil las baladas de Zumsteeg. Y, al mismo tiempo escribe canciones o coplas que no son sencillamente más que simples canciones. Pero bien pronto los dos elementos se asocian, se funden, se combinan. El carácter descriptivo y pintoresco de la balada, al despojarse de su exceso de materialidad no subsiste más que para imponer, para imprimir a la melodía una precisión de sentimiento y una individualidad en su contorno y en su forma, que desconocía la canción popular, mientras que el marco de la canción retrotrae las divagaciones de la balada a un curso más encuadrado y las constriñe a resumir bien en un carácter genérico, bien en algunos acentos de valor esencial, la multiplicidad de sus invenciones descriptivas o imitativas, siendo buen ejemplo de ellas «La Rueda de Margarita» y el vendaval desencadenado en el «Rey de los Alisos».

La costumbre instintiva de crear sus melodías para el marco descriptivo de la canción popular, impone a la invención temática de Schubert una sencillez que sea por sí o pueda llegar a ser popular. Por cuanto decimos, el moridaje de la balada y de la canción, no representa en el «lied» de Schubert más que una combinación de formas y una dosificación de elementos.

Así, llega a determinar la naturaleza misma de la inspiración melódica, esa indefinible mezcla de candor y de intensidad, de sencillez y de pasión, de profundidad y de ingenuidad, con que Schubert se revela de cuerpo entero en la más corta de sus frases. Tienen sus melodías menor elocuencia imperiosa en él que en Beethoven, menor limpidez que en Mozart, pero sí una angustiosa humildad a cuyo eco, se abren todos los corazones. Beethoven es meditabundo; Schubert es soñador. ¡El poeta de los horizontes interiores! Suscita su canto toda una evocación de recuerdos, de leyendas, de dolores, de desconsuelos, de presentimientos, de sensaciones a la vez vagas y

profundas, cuya inestable alianza presta al momento más fugaz, el sabor de una vida entera. Gracias a ello, Schubert en una estrofa del «lied», condensa todo un drama.

En ese drama, basta una modulación para desarrollar una idea, un acorde para subrayar un efecto teatral, pues el estilo de los lied es de una sencillez igual a la ingenuidad de los temas que forman su elemento melódico. No hallaremos ningún procedimiento, ni aun arte mismo, si designamos por esa palabra el virtuosismo técnico, ningún hallazgo que delate o haga presentir al hombre habilidoso. Schubert no se encontraba a sus anchas en la retórica de la música pura, y hubiera procedido torpemente tratando de aplicarlo en la elaboración de sus «lieder». Pero no pensaba en ello, y se contentaba con el empleo de procedimientos elementales. El tema tiene en él, fuerza suficiente para sostener por sí solo su desarrollo, y suficiente acento específico para asegurarle una unidad y continuidad de carácter, expresando con claridad incomparable, el estado de alma sugerido por el conjunto del poema.

Ligeras inflexiones del contorno melódico, bastan para seguir las curvas o señalar los relieves del sentimiento o de la expresión.

Los tonos mayores y menores, con sus diversas luces, dan a una misma disposición afectiva, las tonalidades de alegría o de tristeza, lo mismo que el sol y la sombra, prestan diversamente a un mismo paisaje un decorado de alegría o de desolación.

Corrientemente sucede, como en el admirable y célebre «El Tilo», que, por un deslizamiento del mayor al menor, pasa el pasaje de la impresión a la reflexión, y exprime con amargura inmensa, esa sombría melancolía en la mirada del hombre que vuelca en su interior las sensaciones que le producen todas las cosas.

A veces la tesitura musical es tan cantable como el modo (Véase por ejemplo, la Giralrilla) donde el motivo se repite en la octava inferior. El músico-poeta ve en el movimiento versátil del gallo encaramado

en el tejado, el símbolo de la inestabilidad que sufre su corazón. La relación de las tonalidades, sigue bien pocas veces las leyes escolásticas. El atrevimiento y el capricho en las modulaciones, desafían apropiado el equilibrio y el orden que les prescribiría el arte clásico, obedeciendo solamente a las sorpresas del sentimiento o de la expresión.

Y la forma en que Schubert se complace con frecuencia, insistiendo hasta el exceso en su música pura, es la variación, resultando de ella, la variedad escénica de sus dramas concentrados: de sus «lieder».

Al lado de momentos puramente musicales, el elemento descriptivo tiene en el «lied» de Schubert un lugar preponderante. Hijo de aquellos suburbios vieneses que imprimen a sus ciudadanos un amor innato a la naturaleza, que tan pródiga se le ofrece a Schubert, no aporta a ese amor, el furor un poco rencoroso y el panteísmo misántropo de Beethoven. Goza de él con una más tierna ingenuidad, y sobre todo, con mayor familiaridad. No le pide oráculos, pero sí confidencias. Es, en fin, un «poveretto» de Grinzing, que muy bien puede compararse a el de Asís.

Las voces o espectáculos de la Naturaleza o del campo, pueblan los «lieder» de Schubert. Ya he recordado el huracán del «Rey de los Alisos», y «Cómo olvidar el viento que dobla las ramas del «Tilo» (de ese «Tilo» que se ve cuando lo oímos, como se ve el bosque de Ruysdael). El cantarino riachuelo que para interrogarlo sigue el enamorado de la Bella Molinera, el murmullo nocturno de la Ciudad, el tétrico campaneo que resuena en el espacio enlutado del valle en «La Campana de los Agonizantes»; la corriente ondulante y nacarada de la Trucha.

Todo el romanticismo, sin duda alguna, rinde así pleitesía a la Naturaleza.

¿Es que no nos encontramos quizás en la misma época en la que la paleta musical de Weber, fragua el cuadro sombrío del desfiladero de los lobos en su «Freyschütz», o las imágenes de hadas del océano de Oberón?

Pero en sus «lieder», en el acompañamiento de ellos, no posee Schubert la paleta que ofrecían a Weber, los timbres de la orquesta. Sus dedos sólo disponen de un piano monocromo y de una fuerza muy mediocre. Todo lo aleja de la imitación, procediendo por alusiones, alusiones que precisan de la palabra del poema cantado.

Las impresiones de la naturaleza no se producen en el orden material y descriptivo. Las características de su poética perfectamente conforme con el carácter de su talento, les hacen refluir al dominio de la vida interior, así como la melodía, la armonía y el modo y la variación, son para él tonalidades de sentimientos, como las voces de la naturaleza no son imágenes sonoras, y sí símbolos de sensación. Su interpretación de la naturaleza no pertenece a un ser descriptivo, y sí a una persona emotiva. No reproduce el mundo, sino el reflejo de ese mundo en su alma, alma que parece a veces diluirse en la atmósfera, a la que presta su vida y de la que toma la inmensidad.

Esta comunión del hombre con el Universo, aun en los momentos más insignificantes de la existencia más secreta o modesta, no ha sido expresada con tanta precisión, profundidad y realidad por músico alguno como Schubert, y quizás por ningún otro artista o pensador.

De esas maneras parece resolver el gran problema del romanticismo alemán, que es la integración del hombre en la naturaleza. Goethe en toda su obra buscó este equilibrio que llevó a cabo por su vida y que al perseguirlo, conduce a Novalis a la muerte y a Holderlin a la locura. La filosofía por sus formas y procedimientos, agotó con ellos la vanidad de los sistemas. Cien «lieder» del simplísimo Schubert, con una simple melodía y el recuerdo lejano del riachuelo que serpentea o del viento que azota, realizan esta unión del hombre y de las cosas que son para él, el enigma del mundo.

La humildad de Schubert se nos ofrece a nosotros como una realidad viviente, pues no se sobrepone a nadie ni trata de

realzar su personalidad, quedando siempre reducida ésta a la de un músico modesto y pobre. Realidad luminosa también, cuyo resplandor si anima el ensueño no ciega las ilusiones. En aquellos «lieder» en donde mejor se describe así mismo, en «La Bella Molinera» y en el «Viaje de Invierno» el sentimiento, el «Gemut» mezcla la tristeza al contento, y la melancolía a la alegría, juntando en ellos una ironía sutil a la vez tierna y cruel, que es la última sonrisa del desencanto. El don que tiene de adivinar los sentimientos del corazón humano se anticipa de esa forma en una o dos gene-

raciones a el «Weltschmerz» que llenará más tarde la filosofía y la literatura alemana, y la música alemana en sí, con ciertas páginas de Wagner, del cual Schubert es precisamente el punto opuesto, pero la gracia que él sabe conservar hasta en lo sublime, lo deja siempre al nivel del más humilde y modesto de todos nosotros.

Quien haya sufrido, esperado, dudado, llorado, sonreído, y amado, en una palabra, quien haya vivido, reconoce y adora en él a un hermano gemelo por la elevación de su alma.

Juan Chantavoine.

no se encuentra a unos ni a otros por ninguna parte, y hay que ir a la medianía, a los dos actos entreverados de zarzuelismo chico y salpicaduras de más alta significación. No se estrenan grandes obras líricas por falta de intérpretes geniales a los que puedan confiarse papeles definitivos.

Con esto ocurre lo que con el drama. ¿Por qué no se escriben dramas? Porque no hay actores para representarlos. ¿Por qué se escriben tantas obras cómicas? Porque los actores cómicos están en mayoría aplastante. El teatro lírico español necesita una selección de artistas que acaben siendo completamente nuestros, a cambio de lo cual se les facilitarán los medios para que tengan en España todo cuanto puedan apetecer en sus correrías por el extranjero.

Ya se que alguien me dirá que sueño, que dónde está la organización necesaria para eso. Pero, mientras no podamos mantener en grande a nuestros grandes artistas, no pensemos, ni de cerca ni de lejos, en un teatro lírico nacional. El Estado tiene la palabra.

Arturo Mori

El teatro lírico nacional

La protección y el celo a nuestros grandes artistas

Los periódicos han dado la noticia de que Ofelia Nieto, retirada del teatro, pero no del arte, cantará en breve a beneficio de los damnificados de Novedades y Melilla.

El nombre de Ofelia Nieto conmueve. ¿La hemos perdido del todo? Era la insignia *diva* la que más legítimamente representaba el alto canto en España. Tardamos en reconocerla como la primera, pero la reconocimos, hasta el punto de que cada intervención suya en el Real, era un acontecimiento.

Su juventud, su extensión maravillosa de voz, la llevaron no solo a cultivar la ópera, sino lo más saliente del repertorio español, y ella fué la indicada para presidir nuestras temporadas de arte lírico nacional en sus diferentes manifestaciones.

De todos modos, parece descartada su continuación en la vida activa del teatro, y los ojos se vuelven hacia otra, Conchita Supervia, de la que esperaríamos, sin temores de negativa, que ocupara aquel honroso puesto, si la corriente universal no la requiriesen para los grandes escenarios de ópera del mundo.

Porque nos hace falta una gran figura femenina de representación en el teatro lírico español, ya que, en punto a *divos* llevamos mejor camino. Una figura dedicada exclusivamente a la música nuestra, y de resonancia universal. Felisa Herrero es, en nuestro concepto, la mejor cantante de las que interpretan zarzuelas, procedente también del Real, y asequible, por tanto, a las complejidades de la ópera, por si se realizara el sueño de organizar para todos los años una temporada de ópera española, con estrenos y reposiciones de importancia. Pero no llega a la altura de Ofelia Nieto y de Conchita Supervia, dos artistas que se nos ha llevado la casualidad o la natural ambición de extender su poderío artístico.

Si cuando aparece en España un divo de gran potencialidad, y otro, y otro, hubiera quien pensase en atraerlos a la música nacional, sin lo que llaman algunos el menoscabo del género zarzuelero, con muy poca lógica, hubiéramos logrado reconstruir, remozar, crear de nuevo, nuestro teatro lírico, para el cual sobran afanes de autores, pero faltan posibilidades de interpretación.

Con frecuencia se da el caso de que, habiéndose escrito una gran obra dramática para actores y divos al mismo tiempo,

Educación Musical

Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia

La Real Academia de Santa Cecilia ha celebrado con la solemnidad de años anteriores diversas fiestas en honor de su Patrona.

En la Iglesia de San Francisco se celebró una solemne función religiosa, ostentando la representación de S. M. la Reina doña María Cristina, el Excmo. señor Gobernador Militar de esta plaza.

Por el conjunto, coral e instrumental de la Academia, reforzada por muchos profesores de la localidad, interpretaron a gran orquesta bajo la dirección del Ilustrísimo señor don José Gálvez Ruiz, maestro de capilla y director del expresado centro, la

hermosa «Misa Primera Pontifical» del maestro Perossi.

A las seis de la tarde da comienzo en el salón principal, el anunciado concierto y reparto de premios con arreglo al siguiente programa:

Primera parte. — Los niños cantores, (primera vez). — Las cuentas. — La Madre de Dios. — Alegría. — El Sueño. — La birondón. — Tío Pelacañas. — Sonata 7.^a, Beethoven. — Sonata 3.^a, Mozart. — Idilios y cánticos místicos (primera vez) P. J. Canto de amor. — Rosalía. — Rondo brillante, op. 29. — Mendelssohn.

Segunda parte. — Lectura de la Memoria reglamentaria, por el distinguido escritor alumno de esta Real Academia don Rafael de Urbano Flores.

Tercera parte. — Distribución de premios. Cantantibus Organis (primera vez); Fr. D. Lázaro. — Romanza, Wagner. — Canciones populares españolas (primera vez), de Madrid han venido. — Romance de tres cautivas. — Romance del abuelito. — Una Pandereta suena. — Estaba don Fernandito. — Transcripción y armonización; Gálvez. — Variaciones serias; Mendelssohn. — Himno a Santa Cecilia; Gretschaninoff.

Durante el curso escolar se han celebrado los siguientes conciertos, en el que tomaron parte los alumnos:

Mes de Noviembre 1927. Concierto de música Rusa.

Programa. — Disertación sobre las características y esencia de la Escuela Nacional Rusa.

Primera parte. — En las estepas del Asia Central; Borodin. Órgano y orquesta.

Suite; Gretschaninoff. (primera vez).

I Las hojas caen, II Conformidad.

Preludio en do sostenido menor; Rachmaninoff, (primera vez).

La costurera; Mussorgsky, (primera vez) Scherzino.

La cajita de música; Liadoff. (primera vez).

Segunda parte. — Scheherazade; Rimsky Korsakoff. (primera vez). Suite en cuatro tiempos.

I El mar y el barco de Simbad. Largo e maestoso. — II El relato del Príncipe Kalender. Lento. — III El joven príncipe y la joven princesa. Andantino quasi allegretto. — IV Fiesta en Bagdad. El mar. El buque se estrella contra una roca, sobre la que hay un guerrero de bronce. Allegro molto.

Tercera parte. — Jesu corona virginum; Gretschaninoff, (primera vez). Composición religiosa.

Bocetos del Cáucaso; Iwanoff, (primera vez).

I En el campamento de los gitanos. — II Cortejo del Sardad.

Pensando en ti, (primera vez). Oda al trigo, (primera vez). Sadko, canción india, (primera vez); Rachmaninoff.

Vals de concierto, (primera vez); Glazounoff. Para piano, órgano y orquesta.

— : —
Jueves 15 de Diciembre de 1927.

Primera parte — Danzas españolas, El Pelele; Granados.

El majo discreto, Tonadilla; Granados. Serrana; Alvarez, para canto y piano.

Rapsodia Húngara núm 2; Liszt, para pianos a cuatro manos.

Segunda parte — Sinfonía primera en do mayor, Op. 21; Beethoven.

I Adagio molto. — Allegro con brio. — II Andante cantabile con moto. — III Minueto. — Allegro molto e vivace. — IV Adagio.

Allegro molto e vivace. Para pianos a cuatro manos, órgano y orquesta.

Tercera parte. — El sombrero de tres picos; Falla. Noche y danza del molinero. Albaicín; Albeniz. Para piano. Tango; Fdez. Arbós. Serenata andaluza; Gálvez. Para violín y piano.

Orgía; Turina. Para piano. Cuadros murcianos; Ramírez. Sobre cantos populares.

a) La Romería de Fuensanta. b) Nocturno huertano. c) La Parranda.

— : —
Días 1 y 2 de Enero de 1928.

Primera parte. — Recuerdo de una noche de verano en Madrid; Glinka, primera vez. — Una niña implora a su madre. — Momento alegre. — Una visión del mundo antiguo. — El trapecio. — Una historia triste que acaba bien. — Los demonios se divierten; Rebikoff. Primera vez.

La cajita de música; Liadoff. — La tribu de Asra; Rubinstein. — Estudio en do mayor, op. 23 núm. 2; Rubinstein.

Segunda parte. — Barcarola en fa menor. — Barcarola en sol mayor; Rubinstein. Primera vez. — Lied Russe; Lewandowsky. Primera vez. — J'avais la foi jadis; César Cui. Primera vez. — Boris Godounow; Moussorgsky. Primera vez. — Au Couvent; Borodine. Primera vez. — Polichinelle; Rachmaninoff. Primera vez.

Tercera parte. — Mazurka; Borodine. Primera vez. — Novellette. — Scherzino; Rimsky-Korsakoff. Primera vez. — Flores divinas; Tschaiowsky. Primera vez. — Komarinskaja; Glinka. Primera vez.

Lunes 2. — Primera parte. — Capricho

español; Rimsky-Korsakoff. Alborada. Variaciones. Alborada. Escena y canto gitano. Fandango asturiano.

Segunda parte. — Scheherazade (a petición); Rimsky-Korsakoff. — I El mar y el barco de Simbad. Largo e maestoso. — II El relato del Príncipe Kalender. Lento.

III El joven príncipe y la joven princesa. Andantino quasi allegretto. — IV. Fiestas en Bagdad. — El mar. — El buque se estrella contra una roca, sobre la que hay un guerrero de bronce. Allegro molto.

— : —
Lunes 23 de Enero de 1928.

Primera parte. — El Baile de Luis Alonso (Intermedio); J. Jiménez. — Canciones populares españolas. Nana. Asturiana. Canción. — Canciones populares españolas; M. Falla. Continuación de las mismas, para canto y piano. El Paño Moruno. — Seguidilla Murciana. — Jota. — Capricho español; Rimsky-Korsakoff. — Alborada. — Variaciones. — Alborada. — Escena y canto gitano. — Fandango asturiano.

Segunda parte. — Canto de panadeiros; Pedrell. — Camino de la Tierruca; Gálvez. — Folias de la Barquera; Pedrell. — Canción de segadores. — Cantinela. — Romance; Salinas y Pedrell. — Asturiana; Zubeldia. — Adios a Mariquiña; Chanef. — Romance de ciego. — Cantos de faenas agrícolas; Pedrell. — Fandanguillo de Cádiz. — Saetas de Cádiz. — Saetas carceleras de Cádiz. — Canción de zambomba. — El Vito. — El Tripili. — La Tarara. — La Cachucha; Gálvez.

Tercera parte. — Sardana de la ópera Garin; Bretón. — Canciones populares Leonesas; Pedrell. — Non durmais ojuelos verdes. — Aunque estoy en tierra ajena. — ¡Ay! ¡ay! ¡ay! como resuena el pandero. — Anda diciendo tu madre.

Zortzico; Sarasate. — Zortzico; Villar. — Seguidillas con ecos; Fernández Barbieri. — Malagueña; Gálvez. — Jota de la ópera Dolores; Bretón. — Marcha Real Española; Gálvez.

— : —
Sábado 31 de Marzo de 1928.

Primera parte. — Introducción de las Siete Palabras de Nuestro Redentor en la Cruz; Haydn. — Stabat Mater; Maqueda. — Sub tuum praesidium; Thomas. — Cuatro Cantigas; Pedrell. — Ave María; Gounod.

Segunda parte. — Miserere mei; S. Giner. — Cantantibus Organis; María del Carmen Fernández de Castro.

Tercera parte. — Agnus Dei; Verdi. — Inviolata; Saint Saens. — Stabat Mater;

Maqueda. - Cristo en el Huerto de las Olivas; Beethoven.

-: -

Días 15, 16 y 17 de Mayo de 1928.

Primera parte. - Sonatina 1.^a, op. 24; Diabelli. Andante, Rondo Allegretto. - Canción Triste; Jamard. - Plegaria; Ainaud. - Romanza. - Sonata 1.^a; Mozart. Allegro, Andante, Allegro molto.

Segunda parte. - Sonata 1.^a, op. 2; Beethoven. Allegro, Adagio, Menueto, Prestissimo.

Tercera parte. - Sonatina 4.^a, op. 58; Diabelli. Allegro moderato, Rondo allegretto. - Sonata 7.^a; Mozart. - Rayo de Luna; Schumann. - Gioconda; Ponchielli.

Miércoles 16. - Primera parte. - Seguidillas; Albeniz. - 5 Canciones de Cuna popular; P. Nicolás de Tolosa. Invocación al sueño, El hijo enfermo, Lo que yo te cantaré, No te asustes, Sueño del niño bueno. - Rumores de la Caleta (Málaga). - Rapsodia Aragonesa, (Jota); Granados.

Segunda parte. - Aragonesa; Falla. - Tonada de Sol; Pedrell. - A Nenita; Lens. - Almería; Albeniz. - El Sombrero de Tres Picos; Falla. - A Foliada; Chanet.

Tercera parte. - Seguidillas con ecos; Fernández Barbieri. - Jota Aragonesa; Hierro. - Romance de Lanzarote del Lago. - Canción. - Romance de Santa Irene. - La Virgen de Covadonga; Pedrell. - Jota de la ópera Dolores; Bretón.

Jueves 17. - Primera parte. - Jaleo de Jerez; Maqueda. - Cuatro Canciones Populares; Gálvez. El Vito, El Tripili, La Tarara, La Cachucha. - Jota; Larregla.

Segunda parte. - Sevilla; Albeniz.

Tres Zortzicos: Adio Euscal-erriari; Iparraguirre. - No te olvido; Villar. - La del Pañuelo Rojo; Tabuyo. - El Puerto; Albeniz. - El Sombrero de Tres Picos; Falla. - Tres Baladas Gallegas: Miñas penas; Veiga. - Louxe d' a Terriña. - Unha noite na cira do trigo; Montes.

Tercera parte. - Cuatro canciones de Zambomba; Gálvez. Quién te lava el pañuelo, De la sacristía sale, Nadie ponga su vida, Un calderero me ronda. - Tango; Fernández Arbós. - Deteneras; Gálvez. - Granadinas; Barrera-Calleja. - A Foliada; Chanet.

-: -

Día 21 de Julio de 1928.

Primera parte. - Soneto en do. - Pastoral. - Capricho; Scarlatti. - Concierto en re menor; Bach-Strael.

Segunda parte. - 2 Estudios, op. 25;

núm. 7; op. 10, núm. 5. - Nocturno, (Fa sostenido mayor). - Vals núm. 3. - Balada en fa menor; Chopin.

Tercera parte. - Evocación. - El Puerto. - El Corpus en Sevilla; Albeniz. - Rapsodia Húngara núm. 14; Liszt.

-: -

Día 24 de Julio de 1928.

Primera parte. - 5 Canciones de Cuna popular; P. Nicolás de Tolosa. Invocación al sueño, El hijo enfermo, Lo que yo te cantaré, No te asustes, Sueño del niño bueno. - El Pelele; Granados. - El Pescador. - Rima; Turina. - Serenata Andaluza; Gálvez. - A Foliada; Chanet.

Segunda parte. - 4 Canciones populares; Gálvez. El Vito, El Tripili, La Tarara. La Cachucha. - Maruxa; Vives. - Triana; Albeniz. - No te olvido; Villar. - La del pañuelo rojo; Tabuyo. - Granadinas; Barrera Calleja. - Bajo el olmo; E. Morera.

Tercera parte. - 4 Canciones de Zambomba; Gálvez. Quién te lava el pañuelo, De la sacristía sale, Nadie ponga su vida, Un calderero me ronda. - El Corpus en Sevilla; Albeniz. - Jota Aragonesa, Hierro. - La Pastorela; Luna y Moreno Torroba. - Marcha Real Española; Gálvez.

-: -

Días 7 y 8 de Septiembre de 1928.

Día 7: Primera parte. - Estudios; Bertini. - Sonatinas; Clementi Steibelt.

Segunda parte. - Sonata 2.^a; Beethoven. Allegro vivace, Largo appassionato, Scherzo, Rondo.

Tercera parte. - Carmen; Bizet. - Rondino; Beethoven. - Paisaje sentimental; C. Debussy. - El Messiah; Händel.

Día 8: Primera parte. - Estudios op. 29; Bertini. - Estudios op. 636; Czerny. - Fugata; Händel. - Sonatina; Dussek.

Segunda parte. - Sonata 3.^a; Beethoven. Allegro con brio, Adagio, Scherzo, Allegro assai.

Tercera parte. - El Messiah; Händel. - Aufforderung zum Tanz; Weber. - Hernani; Verdi. - Cavalleria Rusticana; Mascagni.

-: -

Días 21, 22 y 23 Septiembre 1928.

Día 21: Primera parte. - Estudios, op. 32; Bertini. - Estudios, op. 636; Czerny. - Pequeños preludios; Bach. - Estudios de expresión y ritmo, op. 47; St. Heller. - Sonatina; Dussek.

Segunda parte. - Sonata 4.^a; Beethoven. Allegro molto con brio, Largo con gran espressione, Allegro, Rondo poco allegretto e grazioso.

Tercera parte. - Canto popolare. - La

Campanella d'Aprile e i fiorellini; Mendelssohn. - Maria di Rohan; Donizetti. - La rosa y el ruiseñor; Rimsky-Korsakoff. - Largo; Haendel. - Movimiento Perpetuo; Franz Drdla. - Aida; Verdi.

Día 22: Primera parte. - Estudios; Cramer. - Estudios, op. 229; Czerny. - Invenciones; Bach. - Estudios de «El Arte de Frasear»; Sr. Heller. - Primer tiempo de la Sonata en Si bemol, op. 9; Dussek. - Primer tiempo de la Sonata en Do mayor; Mozart.

Segunda parte. - Sonata 5.^a; Beethoven. Allegro molto e con brio, Adagio molto, Finale prestissimo.

Tercera parte. - Sansón et Dalila; Saint Saens. - Sueño de Manon; Puccini. - Esercizi; Gálvez. - Brisas de Aragón; Fr. D. Lázaro Bayo. - Bajo el olmo; Morera.

Día 23: Primera parte. - Ejercicios rítmicos; Hanon. - Estudios del Gradus ad Parnassum; Clementi. - Estudios op. 229; Czerny. - Preludio y Fuga; Bach. - Estudios de «El Arte de Frasear»; St. Heller. - Concierto en Re menor; Mozart. - Sonata en Sol mayor; Dussek. - Romanza sin palabras; Mendelssohn.

Segunda parte. - Sonata 6.^a; Beethoven. Allegro, Allegretto, Presto.

Tercera parte. - Canto d'addio dell' angelo migrante. - Il Campo delle spighe; Mendelssohn. - La Violetta; Mozart. - La Bohème; Puccini. - Canto indio; Rimsky Korsakoff. - Momento musical; Schubert. - Lohengrin; Wagner.

-: -

Día 19 de Noviembre de 1928.

Marcha Heróica núm. 2. - Momento Musical. - Lieder. - Despierta (Alborada). - El Hada, El Adios. - Improvvisu con variazioni, op. 142, núm. 3.

Segunda parte. - Disertación sobre las características de F. Schubert, por el distinguido escritor don Rafael de Urbano Flores.

Tercera parte. - Sinfonía Incompleta. I Allegro moderato.

II Andante con moto.

Celebre Serenata. - Marcha Militar; Schubert-Tausig.



CONCIERTOS

El recital Más Porcel

Pocas veces la presentación de un artista indigena ha producido tanta expectación como la que levantó la del joven pianista Sr. Más Porcel, pensionado por la Diputación.

El Principal, en la mañana del domingo, se puso animadísimo, ocupadas todas las butacas, habiéndose dado allí cita todos los amantes de la música.

El joven pianista, por ser la primera vez que se enfrentaba con el público, tenía los naturales recelos y la consiguiente intranquilidad, condiciones que restan espontaneidad a la expresión, pero fue sólo en la primera parte: convencido de que el público le era afecto, de que conquistábalo con su arte, cobró dominio sobre sí y ejecutó el programa, todo de músicos españoles — Granados, Albéniz, Falla, Pahissa y Turina — con verdadero dominio, con escrupulosidad, con técnica impecable.

Sus características principales, las que el dominio sobresalieron, son: corrección, pulcritud, dominio, técnica.

El auditorio, en el que, como decimos, figuraban cuantos son autoridad en la materia, se mostró complacido, otorgando prolongados aplausos al debutante, que tuvo que repetir el «Cant de Muntanya», de Pahissa, y al acabar el concierto dar de plus una de las danzas de Granados.

Todos los comentarios, al acabar la prueba, eran altamente favorables al Sr. Más Porcel; no había defraudado la expectación, sino que ha hecho concebir muchas esperanzas de tener en Palma un pianista que puede ocupar un lugar distinguido entre los elegidos.

La Diputación está de enhorabuena por los frutos que ha dado su protección al arte, en la persona de Más Porcel.

El Corresponsal

— : —

En el programa figuraban las obras siguientes:
Programa Ibérico. — Primera parte: Cuentos de la juventud, E. Granados (1867-1916).

Dedicatoria, La mendiga, Canción de Mayo, Cuento viejo, Viniendo de la fuente, Recuerdos de la infancia, El fantasma, La huérfana, Marcha (humorística).

Segunda parte: Preludio (de los Cantos de España), Jota aragonesa, Serenata (de la colección España), El Abacín (de la Suite «Iberia»); I. Albéniz (1860-1909).

Tercera parte: Andaluza (de las «Piezas españolas»), Danza española (de «La Vida Breve»), El Círculo Mágico (de «El Amor Brujo»), Danza ritual del fuego (de «El Amor Brujo»), M. de Falla (1876)

Cuarta parte: Cant de muntanya (de «Escenes catalanes»), J. Pahissa (1880).

II Cançó i dansa, F. Mompon (1895).

Bajo los naranjos (de la Suite «Sevilla»), Escenas del Viernes Santo (de «Margot»), I. Turina (1882).

Sociedad Filarmónica de Oviedo

Esta Filarmónica nos ha remitido la memoria correspondiente al año 1927, de la cual extractamos los siguientes datos:

«Nuestra Sociedad ha llegado, brillantemente, en 30 de abril de 1927, al veinte aniversario de su constitución, rememorándolo con un magnífico concierto, encomendado a dos admirables agrupaciones madrileñas: La «Orquesta Sinfónica» y la «Masa Coral», dirigidas respectivamente, de modo insuperable, por los ilustres maestros Fernández Arbós y Benedito. Quisimos unir, al humilde acontecimiento local que festejábamos, el nombre glorioso del sin par Beethoven — en el centenario de su fallecimiento —, y su labor musical portentosa, representada por la obra cumbre del genio inmortal: La Novena Sinfonía, con Coros. El éxito más completo coronó los esfuerzos de todos y por testigos ponemos a cuantos presenciaron la inolvidable fiesta, que tuvo todos los caracteres de una apoteosis para el sublime compositor de Boon y para sus afortunados intérpretes.

De excelente habremos de calificar la marcha de nuestra Filarmónica durante el año 1927, ya que al finalizar, contamos con 1.945 socios; de ellos 855 señoras y 256 hijos de socio, cifra jamás alcanzada.

Además, la recaudación llegó a pesetas 70.338, la máxima hasta la fecha.

El número de conciertos fue de 23 tomando parte en ellos agrupaciones y artistas de universal renombre, como puede apreciarse por la siguiente nota:

Cantantes: Nina Kochitz, Ninon Vallin, Miguel Benois.

Coros: de iglesia de San Gervasio de París y «Masa Coral de Madrid», dirigida por el maestro Benedito.

Pianistas solistas: José Iturbi, Ignas Friedman, Joaquín Nin, Arold Bauer, con otros pianistas acompañantes de gran mérito.

Violinistas: Eugenio Isaye y Nathan Milstein.

Cuartetos: «Gewandhaus» y «Budapest» el que conmemoró con un concierto de obras de Beethoven, el centenario de su muerte.

Orquestas: Sinfónica de Madrid, dirigida por el maestro Arbós.

Operas de Cámara: Dirigida por el maestro Saco del Valle.

La campaña musical resultó afortunada por la contrata de grandes artistas, que no siempre es dable realizar, y durante aquella hizo nuestra Sociedad su máximo esfuerzo pecuniario en la organización del concierto vocal e instrumental de 28 de mayo último, en cuyo programa figuraba la mencionada 9.ª Sinfonía de Beethoven y como las otras agrupaciones y artistas contratados eran también de elevada categoría, y altos sus «cachets», los gastos alcanzaron la muy importante cifra de 88.160 pesetas, que pudimos soportar merced a la existencia anterior de Caja, de 28.430 pesetas descendiendo el saldo en 31 de diciembre de 1927 a pesetas 11.226'91. Contamos, pues, todavía con algunos recursos para comenzar la campaña de 1928; pero la prudencia aconseja no salirnos, sino de muy tarde en tarde, de los límites que nos señala nuestras disponibilidades corrientes, para evitar que se vea comprometida la vida de nuestra Sociedad Filarmónica.

Programas de los conciertos dados durante la temporada:

Día 17 de enero de 1927. — Un concierto por Nina Kochitz, (cantante) y Saro Reichenstein, (pianista).

Primera parte: Ave María, Cherubini.

Ven dulce muerte, J. S. Bach.

Aria de Susana de Las bodas de Figaro, Aria de Page de Las bodas de Figaro, Mozart.

Mme. Nina Kochitz.

Preludio, Chopin.

Vals Mefisto, Liszt.

Mlle. Sarah Reichenstein.

Segunda parte. — Romance (Única melodía de Scriabine entregada en manuscrito por el autor a Mme. Nina Kochitz), Alexandre Scriabine.

Aria de Libaucha de la Novia del Zar, En la Primavera, Rimsky-Korsakoff.

Canto de Otoño, Gregoire Krein.

Hopak, Mussorgsky.

Mme. Nina Kochitz.

Dos preludios, Scriabine.

Marcha Del amor de tres naranjas, Prokofieff.

Mlle. Sarah Reichenstein.

Tercera parte. — El Secreto, Mandolina, Gabriel Faure.

Aria de El niño y los sortilegios, Mauricio Ravel.

Dos canciones populares Sicilianas, arregladas por Favara.

Mme. Nina Kochitz.

Día 25 de enero de 1927. — Un concierto por José Iturbi, (pianista).

Primera parte. — Dos sonatas en mi y en do, Scarlatti.

El Cucu, Daquin.

Toccata, Paradisi.

Sonata, Op. 120, Schubert.
 Danza de Gnomos, Rapsodia núm. 11, Liszt.
 Segunda parte. — Vals en mi menor. Tres estudios, Polonesa en la bemol, Chopin.
 Tercera parte. Navarra, Triana, Albéniz.
 El Vito, Infante.
 Días 2 y 3 de febrero de 1927. — Dos Concier-
 tos por los "Coros de San Gervasio de París."
 Primer Concierto: I. — Música religiosa antigua.
 1. — O salutaris, Pierre de la Rue.
 2. — Adoramus te, Christe Corol.
 3. — Cantinela gregoriana Salve, virgo florens,
 Siglo XV.
 4. — Crucifixus, a 8 voces, Lotti.
 5. Tu es Petrus; 6. O vos omnes; 7. O Mag-
 num Mysterium; Victoria.
 II. — Música profana antigua.
 1. Mon cœur se recommande a vous; 2. Fuyons
 tous d' amour le jeu; Roland de Lassus.
 3. — Vous me tuez si doalement, Pierre Mauduit.
 4. — Il est bel et bon, Passereau.
 5. — Mille regrets de vous abandonner, Joaquin
 des Prés.
 6. — Debast la noste trill' en May, Claude Le
 Jeune.
 III. — Música profana moderna.
 1. Dieu, qu' il la fait bon regarder; 2. Iver,
 vous n' estes, qu' un villain; Claude Debussy.
 Solistas Mlles. Botty, Humbert y Mrs. Levif,
 Turote.
 3. Gántico de Jean Racine; 4. Madrigal; Ga-
 briel Faure.
 5. — Lisette, canto popular armonizado por Vi-
 cent d' Indy.
 6. — Vray Dieu, qui m' y conforterá, Paul Le
 Fiem.
 7. Nicolette; 8. Ronda; Maurice Ravel.
 Segundo Concierto: I. — Música religiosa antigua.
 1. — O bone Jesu, Palestrina.
 2. — Ave verum, Joaquin del Prés.
 3. — Cantinela Rosa (canto gregoriano), Siglo xv.
 4. — Ave Maria, Joaquin des Prés.
 5. — Dos motetes de Semana Santa: a) Jerusalem
 surge, b) Plange quasi virgo, Ingegneri.
 6. — Nos qui sumus in hoc mundo, Roland de
 Lassus.
 7. — Coral final de la Pasión según San Juan,
 J. S. Bach.
 II. — Música profana antigua.
 1. — Au vert Boys, Clement Janequin.
 2. — Rebecy venir du Printans, Claude le Jeune.
 3. — Le Moys de May, Costeley.
 4. — Quand mon mary vien du dehors, Roland
 de Lassus.
 5. — Tircis; 6. Griseldis; Brunettes del Siglo XVII.
 7. — La Bataille de Marignan, Clement Janequin.
 III. — Música profana moderna.
 1. Le Carillon de Vendôme; 2. Bourrée; Ma-
 rio Veracpey.
 3. Tres fantasias vocales; a) Paisaje, b) Dos

corales de Fauré armonizadas por Charles Koe-
 chlin.
 4. — Quand j' ai ouy le tabourin, Claude De-
 bussy.
 Solista: Mme. Huguet.
 5. — Trois beaux oiseaux du paradis, Maurice
 Ravel.
 Solistas: Mmes. Botty, Humblot y Mes. Levif,
 Turote.
 6. — Histoire du Jeune soldat. Canto.
 popular armonizado por Vicent de' Indy.
 Solistas: Mlle. Botty.
 Días 18 y 19 de febrero de 1927. — Dos Con-
 ciertos por Raya Garbousova (violonchelista) y Ly-
 dia Garbousova (pianista).
 Primera parte: 1.° Sonata en sol menor, Eccle-
 Henri. 1671-1742.
 Largo; Allegro con spiritu; Adagio; Vivace.
 2. — Variations sur un theme de Mozart, en mi
 menor, Beethoven.
 3.° Cuatro piezas, en sol menor; Couperin.
 a) Preludio, b) Fuguetta, c) Pompe fúebre, d)
 La chemise blanche.
 Segunda parte: 4.° a) Adagio de la Toccata en
 do, para órgano, Bach-Kochansky.
 c) Scherzo en si bemol mayor, Dittersdorf-
 Kreisler.
 5.° Variations sur un theme «Rococo» op. 33,
 Tchaikowsky.
 Tercera parte: 6.° a) Etude, Op. 25, núm. 7,
 Chopin-Glazunoff.
 b) Dance Espagnole, Op. 54, Doppler.
 c) Vocalise, Op. 39; Rachmaninoff-Branducoff.
 d) Dance Caprice, Op. 12; Arensky.
 Segundo Concierto. Primera parte: 1.° So-
 nata en re; Locatelli.
 Allegro. Adagio. Minuetto.
 2.° Andanito, P. Martini-Kreisler.
 3.° Avec humor, Schumann.
 (Una de las 5 obras en tono popular).
 Segunda parte: Concierto en la menor, Saint-
 Saens.
 Tercera parte. — 1.° Chant du menestrel, op. 71,
 Glazunoff.
 2.° Dance orientale. op. 2, Rachmaninoff.
 3.° Elegie, R. Padre Otello.
 4.° Scherzo, Klengel.
 Días 9 y 10 de marzo de 1927. — Dos Conci-
 ertos por el «Cuarteto de Budapest».
 Primera parte: Cuarteto en do menor, op. 51
 número 1, Brahms.
 I. Allegro.
 II. Romanza: poco adagio.
 III. Allegretto molto moderato e comodo.
 IV. Finale. — Allegro.
 Segunda parte: Cuarteto en re mayor, Dit-
 tersdorf.
 I. Moderato.
 II. Menuetto. Moderato, Alternativo.
 III. Finale. — Allegro.

Tercera parte: Cuarteto en mi bemol mayor,
 op. 51, Dvorak.
 I. Allegro ma non troppo.
 II. Dumka, Andante con moto.
 III. Romance, Andante con moto.
 IV. Finale, Allegro assai.
 Segundo Concierto. — Dedicado a Beethoven,
 con motivo del primer centenario de su muerte.
 Primera parte: II Cuarteto en sol mayor, op. 18,
 número 2, Beethoven.
 I. Allegro.
 II. Adagio cantabile.
 III. Scherzo. Allegro.
 IV. Allegro molto quasi presto.
 Segunda parte: VII Cuarteto en fa mayor,
 op. 59, número 1, Beethoven.
 I. Allegro.
 II. Allegro vivace e sempre scherzando.
 III. Adagio molto e mesto.
 IV. Allegro, Tema ruso.
 Tercera parte: XIV Cuarteto en do sostenido
 menor, op. 131, Beethoven.
 I. Adagio ma non troppo e molto espressivo.
 II. Allegro molto vivace.
 III. Allegro moderato. Adagio.
 IV. Andante ma non troppo e molto cantabile
 Tema con variazioni.
 V. Presto.
 VI. Adagio quasi un poco andante.
 VII. Allegro.
 Día 16 de Marzo de 1927. — Un Concierto por
 Ignaz Friedmann, pianista.
 Primera parte: 1.° Toccata y Fuga en re menor,
 Bach.
 2.° Rondó, en la menor; Mozart.
 3.° Bagatelle, en si bemol menor; 4.° Sonata,
 núm. 27 en mi menor: op. 90. 1.° vez; Beethoven.
 a) Animé et toujours expressif.
 b) Pas très vite et très chanté.
 Segunda parte: 1.° Nocturno, op. 62; 2.° Vals,
 op. 42; 3.° Mazurca, en si menor; 4.° Cuatro
 Estudios, op. 10 y 25; 5.° Balada, en sol menor;
 Chopin.
 Tercera parte: 1.° Soiree en Granada; Debussy.
 2.° Tabatier a Musique; Friedmann.
 3.° Serenade; Liszt-Schubert.

Sociedad Filarmónica de Málaga

La Sociedad Filarmónica de Málaga nos envía
 los siguientes programa para su publicación:
 Lunes 22 de Octubre de 1928. — Andrés Gaos,
 (Violinista); Maurice Dumesnil (Pianista).
 Primera parte. — Sonata para piano y violin;
 César Franck.
 Allegretto ben moderato.
 Allegro.
 Recitativo-Fantasia.
 Allegretto poco mosso.

Dumesnil-Gaos.

Segunda parte. - Tocata y fuga; Bach.

Estudio (un suspiro); Liszt.

Juegos de agua; Ravel.

Polonesa (op. 53); Chopin.

Dumesnil, Pleyel-Moor.

Tercera parte. - Romanza; Wagner.

En el jardín, la fuente; Schumann.

Aria; Bach.

Scherzo; Tor Aulin.

Gaos.

Martes 20 de Noviembre de 1928. - Maurice Ravel (Compositor y pianista); Madeleine Grey (Cantante); Claude Lévy (Violinista).

Primera parte. - Le Tombeau de Couperin; (a) Prelude. b) Menuet. c) Rigaudón. Maurice Ravel.

Ronsard a son Ame. Chansons; a) Nicolette; b) Ronde.

Reves; L'enfant et les Sortilèges (air d'enfant). L'heure espagnole (air de Concepción). Mlle Grey y el autor.

Sonata para piano y violín; a) Allegretto. b) Blues. c) Perpetuum Mobile.

Mr. Claude Lévy y el autor.

Segunda parte. - Habanera. Menuet antique; Maurice Ravel.

Trois Melodies Hebraïques. a) Kaddich (en hebreo). b) Chant hebraïque (en yiddich y hebreo). c) L'Enigme Eternelle (en yiddich).

Mlle Grey y el autor.

Pavane pour une Infante defunte.

Tzigane (Rapsodie de concert).

Claude Lévy y el autor.

Domingo 2 de Diciembre de 1928. - Antonio Sala (Violinista); José Romeu (Pianista acompañante).

Primera parte. - Sonata; Porpora.

I. Largo; Allegro.

II. Adagio; Allegro. (Tempo di Minuetto).

Andante; Allegro. Trickler.

Segunda parte. - Sonata; Strauss.

I. Allegro.

II. Adagio.

III. Allegro.

Tercera parte. - Kol Nidrei; Tema hebreico, op. 47; Dax Bruch.

Allegretto; Boccherini.

Arioso; Bach.

Vito; Popper.

Domingo 9 de Diciembre de 1928. - Armand Givélet, Ingeniero francés inventor del Teclado mudo, la música de las ondas; Raymond Durot (Violinista); Luis López (Pianista acompañante).

Primera parte. - Largo; Veracini.

Menuet en sol; Beethoven.

Prelude en sol menor (violín solo); J. S. Bach.

Bourrée en si menor; J. S. Bach.

Gavota en mi; J. S. Bach.

Aria; J. S. Bach.

M. Raymond Durot.

Segunda parte. - Presentación del Teclado mudo por su inventor, M. Armand Givélet, que hablará sobre la Música de las Ondas, seguida de experiencias musicales.

Aires populares franceses. - Temas religiosos. - Reverie, de Schumann. - Romanza del Tannhauser, de Wagner, etc., etc.

Tercera parte. - Nocturno en mi bemol; Chopin-Sarasate.

Moise; Paganini.

Temas y variaciones, ejecutados en una sola cuerda.

M. Raymond Durot.

Viernes 14 de Diciembre de 1928. - Elena Gerhardt (Soprano); Coenraad V. Bos (Pianista acompañante).

Primera parte. - Wonne der Wehmut, der Kuss, Adelaide, Die Ehre Gottes, Beethoven.

Segunda parte. - Ich Grolle Nicht, Mondnacht, Er der Herrlichste, Wer Macht dich so Krank, Alte Laute, Fruhlingsnacht, Schumann.

Tercera parte. - Aufenthalt, Standchen, Auf dem Wasser zu singen, du Bist die Ruh, Rastlose Liebe, Schubert.

Cuarta parte. - Gretchen am Spinnrad, Wohin, Der tod und das Maedchen, Die Forelle, Erlkoenig, Schubert.

Domingo 23 de Diciembre de 1928. - Nathan Milstein (Violinista); Tasso Janopoulo (Pianista acompañante).

Primera parte. - Concierto en do mayor; Valldi-Kreisler.

La Folio; Corelli.

Segunda parte. - Sonata en la mayor; César Franck.

I. Allegretto ben moderato.

II. Allegro.

III. Recitativo-Fantasia.

IV. Allegretto poco mosso.

Tercera parte. - Malagueña; Albéniz-Kreisler. Tango; Albéniz-Kreisler.

Asturiana; Falla.

Danza de «La Vida Breve»; Falla-Kreisler.

Capricho vasco; Sarasate.

Secretario, Dedro Montilla Maria.

Sociedad Filarmónica de Valencia

La sociedad Filarmónica de Valencia nos remite los siguientes programas:

26 de Octubre de 1928.

Primera parte. - Egmont (obertura); Beethoven. Ballet-Suite; Lully.

I. Introducción.

II. Nocturno (poco adagio).

III. Minué (grazioso).

IV. Prelude. Marcha-Escena. Marcha.

Segunda parte. - Sinfonía Alpina. op. 64; R. Strauss.

Tercera parte. - Pastoral; A. Salazar.

En las estepas del Asia Central; Borodine.

Tannhäuser (obertura); Wagner.

5 de Noviembre de 1928. - Andrés Gaos, (Violinista); Maurice Dumesnil, (Pianista).

Primera parte. - Sonata para violín y piano; César Franck.

Allegretto ben moderato, Allegretto, Recitativo Fantasia, Allegretto poco mosso, (Gaos y Dumesnil).

Segunda parte. - Tocata y fuga; Bach.

Estudio (un suspiro); Liszt.

Juegos de agua; Ravel.

Polonesa, op. 53; Chopin.

(Dumesnil. Piano Pleyel-Moor).

Tercera parte. - Romanza; Wagner.

En el jardín (la fuente); Schumann.

Aria; Bach

Scherzo; Tor Aulin. (Gaos).

Piano Pleyel-Moor de doble teclado, enviado expresamente.

5 de Noviembre de 1928. - Primera parte. - Sonata, op. 13, para piano y violín; Grieg.

Lento doloroso. Allegro vivace. Allegretto tranquilo. Allegro animato. (Dumesnil y Gaos).

Segunda parte. - Sonata, op. 53; Beethoven. Prelude en do menor; Chopin.

Asturias; Albéniz.

Papillons; Rosenthal. (Dumesnil. Piano Pleyel Moor).

Tercera parte. - Larghetto; Mozart.

Habanera; Saint-Saëns.

Vals; Brahms.

Liebesfreud; Kreisler. (Gaos).

Piano Pleyel-Moor de doble teclado, enviado expresamente.

17 de Noviembre de 1928. - Madeline Grey Cantante; Maurice Ravel Pianista; Claude Lévy Violinista; Orquesta Sinfónica de Valencia, dirigida por los maestros Maurice Ravel y J. Manuel Izquierdo.

Primera parte. - Ma Mere L'oye.

I. Pavane de la belle au bois dormant.

II. Petit poucet.

III. Laideronette, imperatrice des pagodes.

IV. Les entretiens de la belle et de la bête.

V. Le jardin féerique.

Alborada del Gracioso. (Orquesta dirigida por el maestro J. Manuel Izquierdo).

Segunda parte. - Sonata para piano y violín.

I. Allegretto.

II. Blues.

III. Perpetuum mobile. (Violín, Claude Lévy, y piano el autor).

Melodies Hebraïques.

I. Kaddis (en hebreo).

II. Canto hebraico (en yiddich y hebreo).

III. L'enigme éternelle (en yiddich).

(Canto, Mlle. Grey, y piano el autor).

Tercera parte. — Tzigane, Rapsodia de concierto, (Violín, señor Levy, y orquesta).

Scheherazade.

I. Asie.

II. La flûte enchantée.

III. L'indifferent. (Canto, Mlle. Grey, y orquesta).

La Valse. (Orquesta dirigida por el maestro Maurice Ravel).

24 de Noviembre de 1928; Carmen Andújar, Cantante; Trio de Bruselas.

Primera parte. — Trio en si bemol mayor, op. 99 (Trio de Bruselas).

Segunda parte. — Fantasia en do mayor, para piano. (Piano, señor Scharrés).

II. Pescatore (batalla).

Marguerita all'arcolajo (del Fausto).

La rosellina.

Il mignajo e il ruscello.

Il bruto colore.

Canto, señorita Andújar; Piano de acompañamiento, Daniel de Nueda.

Tercera parte. — Ave María.

Moment musical. Cello, señor Kuhner.

Ringraziamento al ruscello.

La trotella.

La giovane religiosa.

Serenata.

Amor senza riposo.

Canto, señorita Andújar. Piano de acompañamiento, Daniel de Nueda.

Rondó brillant, en si menor, op. 70, para violín. Violín señor Harvaut.

7 de Diciembre de 1928. — Emilio Sauer, Pianista.

Primera parte. — Sonata núm. 1, en re mayor; Sauer.

Motto: Ils marchaient en plein printemps baignés de soleil. Moderato assai. Scherzo. Intermezzo.

Tema con variazioni.

Segunda parte. — Fantasia, op. 17, en tres partes; Schumann.

Fantasia-Impromptu, op. 66; Nocturno, op. 27, núm. 2; Mazurca, op. 29, núm. 3; Estudio, op. 10, núm. 3; Vals, op. 42; Chopin.

Tercera parte. — Rêve d'amour; Ronde des lutins; Liszt. Marche de cavallerie; Schubert-Liszt. Gran piano Bechstein.

14 de Diciembre de 1928; Cuarteto de Londres.

Primera parte. — Cuarteto en do, op. 59, núm. 3; Beethoven. Introduzioni. Andante con moto. Allegro vivace. Andante con moto quasi allegretto. Menuetto y trio. Grazioso. Allegro molto.

Segunda parte. — Suite en estilo antiguo en sol, op. 34; H. Waldo Warner. Prelude, (Fughetta). Sarabande. Bourrée y coral. Introducción y giga.

Tercera parte. — Cuarteto en re bemol, op. 15

Dohnanyi. Andante, Allegro. Presto accitato. Molto adagio. Animato.

21 de Diciembre de 1928; Orquesta Sinfónica de Valencia, dirigida por el maestro J. Manuel Izquierdo.

Primera parte. — Sinfonía incompleta; Schubert.

I. Allegro moderato.

II. Andante con moto.

Segunda parte. — Sinfonía Alpina, op. 64; R. Strauss.

Noche, Salida del sol, La subida, Entrada en la selva. Al lado de la cascada, Visión, En una pradera alpina. Por espesuras y malezas en caminos perdidos, En el ventisquero, Momentos de peligro, En la cumbre, Se levanta la niebla, El sol se apaga gradualmente. Elegía, Calma precursora de a tempestad, Tempestad, Descenso, Puesta de sol, Final, Noche. Se ejecuta sin interrupción.

Tercera parte. — Pastoral; Arriaga.

Kikimora; A. Liadow.

La Walkyria (cabalgada); Wagner.

Secretario, Enrique Pecourt

Associació d'Amics de la música Badalona

30 Octubre de 1928.

Primera parte. — Minuet en re mayor; Haendel. Concerto Grosso n.º VIII.

En sol menor; Corelli, per a concertinos, orquesta de corda y piano.

I. Vivace-Grave-Allegro.

II. Adagio-Allegro-Adagio.

III. Vivace-Allegro-Pastorale ad Libitum.

Segunda parte. — Concert en re mayor; J. S. Bach; per a piano amb acompanyament d'orquestra de corda.

I. Allegro.

II. Adagio.

III. Presto.

Tercera parte. — Concer n.º 1 en La menor; Saint-Saëns, per a violoncel, orquesta de corda y piano.

Suite; Ole-Olsen, per a piano amb acompanyament d'orquestra de corda.

I. Allegro vivace.

II. Mazurca.

III. Serenada.

IV. Humoreske.

V. Papillons.

Piano gran cua Grottrian-Steinweg, de la casa Werner.

21 de Novembre de 1928; Emil Sauer, pianista.

I. Sonata appassionata op. 57; Beethoven. Allegro assai. Andante con moto. Allegro, ma non troppo. Presto.

II. Al Lucinacions; Schumann.

Nocturn op. 25 núm. 7; Schumann.

Scherzo op. 16; Mendelssohn.

III. Fantasia Impromptu op. 66; Chopin.

Nocturn op. 27, núm. 2; Chopin.

Estudi op. 10, núm. 9; Chopin.

Vals op. 42; Chopin.

IV. Polka de Bohemia; Sauer.

Caixeta de Música; Sauer.

Murmuri del Vent; Sauer.

V. Sonni d'Amor; Liszt.

La Campaneta; Liszt. Piano gran cua Bechstein de la casa Ricard Ribas.

Sociedad Filarmónica de la Coruña

Días 6, 7 y 9 de Septiembre de 1928. A cargo del cuarteto español: Abelardo Corvino, primer violín; Augusto Repullés, segundo violín; Enrique Alcoba, viola; Vicente Hernández, violonchelo; con la cooperación del pianista Juan Quintero.

Primer concierto. Primera parte.

Cuarteto en si bemol (K. V. 458); Mozart.

I. Allegro vivace assai.

II. Menuetto moderato.

III. Adagio.

IV. Allegro assai.

Segunda parte. — Cuarteto en la menor op. 29, núm. 1; Schubert.

I. Allegro ma non troppo.

II. Andante.

III. Menuetto. Allegretto.

IV. Allegro moderato.

Tercera parte. — Cuarteto en mi bemol op. 16; Beethoven. Para piano, violín, viola y violonchelo.

I. Grave. Allegro non troppo.

II. Andante.

III. Rondó.

Segundo concierto. Primera parte. — Cuarteto en re menor (llamado de las quintas). Haydn.

I. Allegro.

II. Andante o più tosto Allegretto.

III. Menuetto. Allegro ma non troppo.

IV. Finale. Vivace assai.

Segunda parte. — Cuarteto en la mayor op. 18 núm. 5; Beethoven.

I. Allegro.

II. Menuetto.

III. Andante cantabile con variazioni.

IV. Allegro.

Tercera parte. — Cuarteto en sol menor K. V. 478 Mozart.

I. Allegro.

II. Andante.

III. Rondó

Pnra piano, violín, viola y violonchelo.

Tercer concierto. Primera parte. — Cuarteto en do (Imperial); Haydn.

I. Allegro.

II. Poco adagio cantabile. — Variazioni.

III. Menuetto. Allegro.

- IV. Finale. Presto.
 Segunda parte.--Trio Serenata en re mayor, op. 8; Beethoven.
 I. Marcia. Allegro.
 II. Adagio.
 III. Menuetto. Allegretto.
 IV. Adagio.
 V. Allegretto alla Polaca.
 VI. Ante quasi Allegretto, variazioni.
 VII. Marcia Allegro.
 Tercera parte.--Cuarteto en mi bemol, Mendelssohn.
 I. Adagio ma non troppo.-Allegro non tardante.
 II. Canzonetta. Allegretto.
 III. Andante espressivo.
 IV. Molto Allegro e vivace.
 5 de Octubre de 1928. Conchita Supervía acompañada al piano por María Gil.
 Primera parte.--Se tu m'amí: Pergolesi. (1710-1736).
 Le papillón: Campra.

- Ochietti amati; Falconieri, siglo XVI.
 Orfeo, che farò senza Euridice; Gluck.
 Canción del Solveig; Grieg.
 Les filles de Cadix; Delibes.
 Segunda parte.--II Barbiere di Siviglia, Cavatina; Rossini.
 Sansón y Dalila, Aprile friorero; Saint Saens, La Cenerentola, Rondó; Rossini.
 Tercera parte.--Granada; Albéniz.
 El paño moruno; Falla.
 Farruca; Turina.
 La Marehenera, Petenera; Moreno Torroba.
 26 de Noziembre de 1928. Homenaje a Schubert en el primer Centenario de su muerte.
 Primera parte.--Cuarteto en sol mayor, op. 161. Schubert.-Allegro molto moderato.-Andante un poco moto.-Scherzo.-Allegro assai.
 Segunda parte.--Cuarteto en re menor, op. póstuma; Schubert.-Allegro.-Andante con moto.-Scherzo. Allegro molto.-Presto.

mas, notas de adorno, modos diversos, todo iluminado con ejemplos a propósito.

La conferencia del P. Pujol, trató de *El Canto litúrgico de los fieles*, y se enderezó a inculcar a todos la participación activa en las funciones eclesásticas por medio del Canto Gregoriano; recomendó la asistencia de los fieles a la Misa mayor, visperas y procesiones de la parroquia; varios numeritos Gregorianos amenizaron el momento. Las ejecuciones prácticas de ambas conferencias, corrieron a cargo de las Schola cantorum de los PP. Carmelitas y Seminario de Vitoria, unidas con los coros de tiples de Pasajes Ancho y de los Seminarios de Saturrarán. Castillo Elejabeitia y Vitoria, bajo la dirección del P. José Domingo de Santa Teresa Carmelita; su desempeño fué muy acertado por punto general; acaso caería mejor en Canto Gregoriano más igualdad en la intensidad de la voz y mayor retardo de las finales, junto con un ritmado más puro.

El P. José Antonio de San Sebastián, Capuchino y D. Resurrección María Azkue, leyeron en las sesiones segunda y tercera, sendas conferencias sobre el Canto popular religioso vascos. El Padre San Sebastián hizo varias consideraciones sobre su origen y naturaleza; el canto popular vascos es sumamente religioso, inclínase a creer en su procedencia, Gregoriana, sugerida no sólo por la semejanza de los modos y del ritmo libre, sino aun por la filiación directa de varios cantos con respecto al *O filii, Veni Sancte Spiritus...* Varios misioneros de los siglos XVII y XVIII, aplicaron poesías religiosas a cantos populares profanos. El discurso del señor Azkue fué un mosaico de fina erudición y notables investigaciones sobre el nutrido folklore vasco. Los numerosos modelos de una y otra conferencia fueron saboreados del público, merced a la habilidad de los coros ya mencionados.

La Polifonía ocupó lugar preferente en el Congreso. Don Francisco Pérez de Viñaspres desarrolló el tema: *Consideraciones acerca de los polifonistas clásicos españoles*, y don Vicente Ripollés, el tema: *Importancia de la Polifonía, en la Liturgia, y poder expresivo de la misma*. Los numerosos ejemplos con que se ilustraron estas conferencias fueron realizados por la Schola Cantorum del Seminario y la Sociedad Coral de Bilbao, alternanjo con la Schola Cantorum «Santa Cecilia», también de Bilbao. En verdad, que la última sesión solemne fué un derroche de polifo-

MUSICA RELIGIOSA

El IV Congreso Nacional de Música Sagrada

Brillantes han sido los festejos celebrados en Vitoria con motivo del Congreso de Música Sagrada allí convocado. Han contribuido al relieve del conjunto el número y valía de los congregistas, el esplendor de las sesiones solemnes, el interés y buena armonía de las de estudio no menos que varias solemnidades litúrgicas.

Las cuatro sesiones solemnes, constituyeron un alarde de erudición sacro musical en todos sus aspectos. El musicológico estuvo muy bien representado por el M. I. Sr. Artero, quien con párrafos escritos a cincel y caldeados con el fuego de entusiasmo, cantó un himno a los principios de la restauración sacro musical en España y una endecha gemebunda a nuestro presente, proponiendo a seguida, varios medios de reanimar la restauración, algunos de ellos, aspiraciones malogradas de otros Congresos, la creación de una Revista Sacro Musical, de una Escuela Superior de Música Sagrada, de una poderosa editorial que estuviera al servicio de los compositores y se encargara de reeditar las obras de nuestros clásicos, la reanimación de la Asociación Cecilian.

la intensificación del canto popular religioso y el promover la beatificación de Papa del *Motu Proprio* Pío X.

El señor Artero se hizo aplaudir por su hermosa oración, si bien la segunda parte estaba recargada de negro, quizá en demasía; también olvidó la labor intensa, aunque no relumbrante, que nuestra Revista *Tesoro Sacro Musical*, viene realizando desde 1917 en pro de la música popular religiosa; tanto más cuanto en España no hay ninguna otra revista redactada en castellano que trate exclusivamente del arte sacro-musical.

Sobre el canto Gregoriano, dió una conferencia en esta sesión el P. Germán Prado, Benedictino de Silos, en sustitución del designado P. Casiano Rojo, del mismo Monasterio, y otra en la siguiente el P. David Pujol, Benedictino de Monserrat. Versó la primera sobre *El arte y la expresión en el Canto Gregoriano*, y no hay que decir que en el asunto se mostró competentísimo, como bien manoseado por el conferenciante (véase *Tesoro Sacro Musical*, 1925). Analizó todos los medios de que echa mano la melopea litúrgica para excitar el sentimiento; en general, la acomodación de la melodía al texto literario, subidas para explicar la alegría, bajadas para denotar la tristeza, intervalos de salto o inmovilidad de la línea, melis-

nía, pues además de las piezas que acompañaban la conferencia, se celebró la Exposición de S. D. M., con el *Tantum ergo* en fa sostenido y el *Te Deum* a dos coros y siete voces, del inmortal Goicoechea.

Las sesiones de estudio en que se disculidaron los temas del Congreso, fueron tres. Para constituirlos se dividieron los congregistas en tres secciones, según sus preferencias o los cargos para que algunos fueron designados. Las tres secciones actuaban simultáneamente y como presididas por varios Prelados, deslizáronse con el mayor interés y amigable armonía. Parece, no obstante, que la máxima animación concentróse en la sección de *Canto popular y disciplina eclesiástica*. Las conclusiones redactadas por los diversos ponentes, discutidas y reformadas por los congregistas y ultimadas por una Comisión especial, fueron leídas en la solemne sesión de clausura. Resaltan por su importancia, las referentes a la ordenación del canto de las mujeres en la Iglesia, a la mejora económica, moral y artística de los organistas y músicos y a la intensificación del canto popular en el templo; también se determinó la reorganización de la Asociación española de Santa Cecilia y se nombró su Director al Ilmo. Irujo, Obispo de Lérida.

Las solemnidades litúrgicas no desmerecieron del conjunto espléndido de estas fiestas jubilares del *Motu Proprio*. La Misa de Comunión general en San Vicente, dicha el día 21 por Su Eminencia, en que habló fervorosamente del canto popular y en que las jóvenes y los niños cantaron admirablemente; la *Misa de Requie* el

día 20 en la citada parroquia, y la *Misa Pontifical* del 21 en la Iglesia de los Carmelitas, con las *Visperas Pontificales* por la tarde, cantado toda en Canto Gregoriano por el coro del Seminario; la *Procesión del Rosario*, con faroles, que se cerró en la plaza de la Constitución, fueron actos sabrosísimos que dieron a conocer la belleza y popularidad del canto litúrgico. Finalmente, el *Pontifical* de Su Eminencia en la Catedral, el día de Santa Cecilia, con la sabia, fervorosa y práctica oración del Ilmo. Irujo y la ejecución de la admirable *Missa IV toni*, de Victoria, fué digno remate de tan solemnes fiestas.

No puedo terminar sin rendir un homenaje de respeto y gratitud en nombre de todos los congresistas al eminentísimo Cardenal Primado y al Ilmo. Obispo de Vitoria. Su Eminencia adornó con el resplandor de su púrpura todos los actos del Congreso, con su amabilidad y gracejo sostuvo el interés y la concordia en todas las reuniones, con su voz potente, incansable, fervorosa triunfó de las multitudes y se adueñó de todos los corazones. El Ilmo. Sr. Mújica no sólo merece encomios por la acertada organización del Congreso, sino también por la atinada y celosa cooperación que a él ha prestado, decidiendo sabiamente a las veces con su intervención puntos difíciles de la Asamblea.

Quiera Dios que la labor del IV Congreso Nacional de Música Sagrada no se reduzca al ruido de hermosos discursos y sonido de preciosos cantos, sino que sea el principio de una era nueva de restauración en el arte sacro-musical de nuestra patria.

Juan M. Fernández, C. M. F.

Es claro que celebrándose los concursos en puntos tan diferentes, de tan distintas costumbres y tradiciones y con medios y elementos de la mayor diversidad, no pueden desarrollarse sobre un pie de igualdad; pero siendo comunes y conocidos los flacos de todos, idénticos en todas partes los medios de desvirtuarlos y hallándose, afortunadamente, en contacto espiritual los que aman el arte por sí mismo, pueden ser trazadas normas generales, aplicables a todos, que desembaracen los caminos y aplaquen las más vivas inquietudes.

Nosotros sin erigirnos en doctores, mas deseando contribuir al fin propuesto, nos atrevemos a indicar las siguientes

BASES

1.ª Todas las Bandas podrán inscribirse, «la primera vez», en la sección de su agrado. Se entiende por «primera vez», la que lo sea efectivamente en el lugar de la inscripción y todas las veces que lo hicieren, habiendo transcurrido tres años, al menos, sin acudir al concurso de la misma localidad.

2.ª En los años siguientes a su primera inscripción, sin haber transcurrido el lapso antes prefijado en ausencia completa, no podrán inscribirse en sección superior a la en que no hubiesen obtenido, al menos, el 2.º premio.

3.ª Ninguna Banda podrá valerse de músicos que no sean de su plantilla.

4.ª El Jurado hará la clasificación por orden de méritos de las Bandas, dentro de cada sección, con números correlativos, para que se adjudiquen los premios a los primeros de la clasificación que se hará pública inmediatamente de haber deliberado.

5.ª Para prevenir los fraudes posibles y aun frecuentes, en lo tocante a la Base 3.ª, se dispone.

a) Los Directores, al tiempo de su inscripción presentarán lista de músicos con nombres, apellidos y domicilio; y pasado el plazo de inscripción, un número de copias de esta lista igual al de Bandas de su sección correspondiente, para ser entregadas a sus Directores.

b) Sobre el tablado antes de actuar se tomará una buena fotografía de toda la Banda, de que se dará una copia a cada Director, como se dió la lista.

c) En el Ayuntamiento o Sociedad que hubiese organizado el certamen se designará una oficina o empleado, al menos, ante quien hayan de presentarse reclamaciones.

d) Los Directores dentro de los 15 días siguientes a la adjudicación de premios, presentarán en la dicha oficina, contra recibo, las reclamaciones y comprobantes de inclusión ilegal de músico extraño a una Banda. Las pruebas testimoniales serán ofrecidas para cuando las reclame la oficina, que no podrá dilatarlo más allá de cinco días de presentada la denuncia.

BANDAS DE MUSICA

Un anónimo lector—suponemos que será lector—nos remite para su publicación el siguiente artículo, que ofrecemos a la consideración de los directores de bandas. A este primer artículo, seguirán otros que acabarán de completar la idea que nuestro comunicante tiene formada de tan complejo asunto, ofreciendo además soluciones que fomenten al mejor funcionamiento de los cántabros musicales.

Certámenes musicales

Nótorio es ya e indiscutible la importancia que, para el porvenir musical y cultura popular, tienen en la actualidad estas honrosas lides; pero, desgraciadamente, como toda obra humana y espe-

cialmente aquellas en que entran en juego las pasiones, aunque nobilísimas, son causa de hondas sacudidas de amor propio que se desborda al fin hasta romper los diques de la nobleza y de la justicia. Por ello entendemos que los constituidos en Directores de la opinión artística, deben emprender activa campaña conducente a desvanecer recelos más o menos justificados, a cegar las fuentes de posible inmundicia profesional y a asegurar la obra de la justicia, todo lo cual desarrollará en artistas y admiradores el empeño por las obras del arte, sin que les ataje el temor de una parcialidad irritante que malogre los buenos propósitos y derrumbe traicioneramente el edificio de sus ilusiones.

e) Comprobada una denuncia, la oficina encargada como juez requerirá al Director denunciado, a que reintegre el premio cobrado, aun por los tribunales de Justicia. Efectuado el reintegro, se correrán los números de la clasificación, excluida de ella la Banda culpable, entregándose la compensación pecuniaria correspondiente a los números siguientes a la Banda excluida, procurando dar la mayor publicidad al hecho delictivo y a la sanción.

f) La Banda y el Director incurso en esta responsabilidad quedarán inhabilitados por cinco años para presentarse al mismo certamen, siéndolo igualmente, durante el mismo plazo, todas las Bandas que hubiesen sido ensayadas por el mismo Director. Las comprobaciones necesarias a este extremo se harán en los mismos plazos y con iguales efectos que los indicados para músicos intrusos, según los apartados d y e.

Parécenos que, por estos medios, si llegan a encarnar en la opinión de las Comisiones de Certámenes, se conseguiría detener la osadía de los desaprensivos y calmar la suspicacia de los concurrentes.

Sin embargo, quedan todavía observaciones pertinentes que explanaremos otro día.

X

Hacia el final

1.º ¿A su juicio, cual ha de ser el sueldo mínimo que debe percibir un director de banda en un pueblo de 10.000 habitantes?

2.º ¿Qué medio se le ocurre a usted para llegar a conseguir la seguridad en el pago de sus haberes por parte de los Ayuntamientos a los señores directores de bandas, únicos elementos que sufren hoy día este inconveniente?

3.º ¿Cree Vd. en la eficacia de reglamentos que fijen los derechos, deberes y obligaciones de los señores directores de bandas y profesores con los Ayuntamientos, al fin de acabar con tantos manifestos abusos por parte de aquéllos?

4.º ¿Considera Vd. eficaces los concursos de bandas?

5.º ¿Cree Vd. viable la creación de una junta central consultiva a base de Madrid, Barcelona, Valencia—por ser éstas las bandas mejor organizadas y de más fuerza—junta que atendería en cuantos asuntos se refiriesen a bandas municipales, siendo en su funcionamiento y marcha administrativa idéntica

cas a otras juntas ya creadas de profesiones liberales y de carácter técnico?

6.º ¿Qué opinión tiene Vd. formada del porvenir musical en España, de estas manifestaciones musicales de carácter popular llamadas bandas?

Pro Directores de Bandas

Unión y constancia

A la Orquesta Sinfónica de Madrid, le ha sido concedida una importante y merecida subvención.

No hemos de entrar en detalles de la organización y marcha de aquella entidad musical, tan sólo recogeremos que, al fin, han sido premiados veinticinco años de unión y constancia.

La subvención concedida a la Orquesta Sinfónica por el Gobierno es el reconocimiento a méritos indiscutibles, es verdad, pero para nosotros supone el reconocimiento al puesto que deben ocupar en la organización pública de un pueblo, los que profesan el arte de la música.

Y para ello, ha sido preciso la cohesión y disciplina constante de un grupo de profesionales, que año tras año, sufriendo trastornos económicos, venciendo obstáculos de adaptación y de personal, ofrecía a todos los públicos la espléndida prueba de su valer artístico, y caminaban y luchaban con tesón y entusiasmo por un camino, en que si es verdad que había halagos y satisfacciones interiores, por lo demás quedaban bien mal parados.

Pero al fin, ha vencido la unión y la constancia con una realidad que deseamos sea cada vez más completa.

Y es el hecho que queremos ofrecer a la consideración de los Directores de bandas municipales y civiles de España.

Cada día que pasa sin que los directores hagan nada por su unión, son mejoras que se pierden. La constancia, esa gran fuerza dinámica que impulsa al trabajo a las colectividades para conseguir aspiraciones y medrar con ambición noble, no aparece por ninguna parte en este problema que defendemos.

¿Es que temen al sacrificio que pudiera ocasionarles la realización de estas necesidades para ellos? Nosotros hemos predicado con el ejemplo y con..... otras cosas más importantes, y aquí estamos luchando.

A los que en el transcurso de esta encuesta han contestado, y están dispuestos a la unión, deben trabajar con constancia, deben aprestarse con entusiasmo a sentar la base de su «Federación», bien solos, o bien unidos a la Federación de Directores de Orquesta y Pianistas, todo ello con la urgencia que requiere el asunto de que nos ocupamos.

Así se podrá comprobar lo que puede la unión y la constancia. Aprestarse a la organización, es deber imperativo de los directores de Bandas.

Y, en esta ocasión como en todas las de nuestra actuación, nos inclinamos más por «hacer» que por hablar.

Vengan en buena hora esas adhesiones para reunirse en Asamblea en Madrid, Barcelona, Valencia, Córdoba, en donde sea, a fin de que lo más rápidamente posible, se puntualice el plan a seguir. Nosotros, ahora como siempre, estamos dispuestos a cuanto sea necesario. Una vez más nos dirigimos a los directores de Bandas que nos han ayudado y a cuantos nos leen, y los invitamos por estas líneas a que se decidan por la celebración de la Asamblea, principio que siendo de unión y disciplina, les llevará al triunfo.

Teniendo en cuenta que muchos de los señores Directores de Bandas a quienes nos hemos dirigido no contestan a nuestras preguntas, por no querer repetir lo dicho ya por otros compañeros, hemos puesto en propaganda un Boletín de Adhesión, a fin de facilitar las contestaciones y aumentar el número de señores Directores que están conformes con nuestra campaña. He aquí su texto:

Boletín de Adhesión

Muestro mi conformidad a la encuesta iniciada por la Revista BOLETÍN MUSICAL, y siendo mi opinión idéntica a la expresada por la mayoría de mis compañeros, tengo a bien firmar el presente Boletín de Adhesión, al propósito de aumentar e intensificar la indicada campaña.

(Nombre de la localidad y fecha)

El Director.

Sr. Director de la Revista BOLETÍN MUSICAL, Avenida del Gran Capitán, 38, Córdoba.

Han contestado a dicha propaganda don Saulo Sánchez, Director de la banda de Navas del Marqués (Madrid); don Aureliano Real Pérez, director de la banda de Aracena (Huelva); don Ramón Borodía Cetina, director de la banda provincial de Zaragoza; don Vicente Feliú, director de la banda de Benicarló, Castellón de la Plana.

Banda Municipal de Zafra

El Ayuntamiento de la ciudad de Zafra saca a oposición la Dirección de la Banda Municipal dotada con el haber anual de dos mil cuatrocientas pesetas, más lo que produzca el cargo de organista de la Parroquia, anejo al otro, que se calcula en más de mil pesetas.

Las solicitudes se dirigirán a dicha Alcaldía acompañadas del certificado de nacimiento y de

penados, antes del 10 del próximo Enero. La oposición tendrá lugar en Badajoz el 21 de dicho mes con sujeción al siguiente programa.

Primer ejercicio

- A. Armonizar un bajo numerado
- B. Transcribir una frase de partitura de piano a pequeña orquesta y pequeña banda.

Segundo ejercicio

- A. Dirigir la primera fantasía de la zarzuela titulada: La del Soto del Parral.
- B. Ejecución en armonium de una composición de libre elección.

Ejercicio Complementario

Contestar a varias preguntas referentes a Bandas, trasportes, solfeo, instrumentos y rudimentos de música sagrada.

El opositor que fuere reprobado en un ejercicio no podrá pasar al siguiente y por tanto se le considerará como eliminado.

Dada la importancia de esta ciudad aumentada por la reciente creación del Instituto Nacional de 2.ª Enseñanza, no elemental, es fácil suponer como ingreso anual por todos conceptos la cantidad de CINCO MIL pesetas.

Publicaciones Musicales

La Tonadilla Escénica. Tomo primero, Tipografía de Archivos Madrid.

La Real Academia Española ha incluido entre sus publicaciones, el notable estudio de José Subirá sobre la Tonadilla Escénica (Tomo primero, Concepto, fuentes y juicios. Origen e historia), avalando de esta manera el mérito que tiene la Tonadilla Escénica y refrendando la autoridad y valía de su autor.

Antes de hablar nada de esta importante obra, permítasenos una breve divagación. No ha mucho se lamentaba el escritor señor Baeza en un importante rotativo madrileño, de lo descuidado que está entre nosotros el uso del estudio biográfico. ¿Qué diremos entonces los músicos? Así, cuando ante nuestra vista aparece la Tonadilla Escénica, tenemos que creer, que, desmedida afición mueve a su autor para trabajar con paciencia y esmerado historial en obra que tan gran servicio ha de prestar, y tan poco interés ha de despertar entre los profesionales de la música, debido principalmente a lo poco que se lee.

José Subirá ha estudiado con honda atención todos los detalles conducentes a la historia de la tonadilla, con minuciosidad admirable busca los antecedentes, precisa la personalidad y valor de cada compositor. Muestra como nació, floreció y murió la Tonadilla, sin olvidar las influencias y condiciones que tuvo dicho género de música; los elementos pasionales que contribuyeron a la exaltación y descredito de la Tonadilla.

En toda la obra de Subirá, aparece la calma y sinceridad para enjuiciar, ecuanimidad que da más

valor a la personalidad musical de Misón, Esteve, Laserna, Guerrero y otros felices cultivadores de la Tonadilla.

El hecho de leerse la obra que nos ocupa sin afección ni cansancio alguno, demuestra con cuánta amenidad e interés ha expuesto Subirá los detalles históricos. Figuran en la obra unos curiosos apéndices que merecen ser señalados, por parecernos admirable enseñanza para la evolución y desarrollo de nuevos trabajos que en estas y otras ramas de la historia musical se puedan acometer.

Esperemos la continuación de la «Tonadilla Escénica», y mientras, otorguemos con gran satisfacción a José Subirá, el título de feliz cultivador de esta orientación musical, esperando que el camino andado por él sirva de eficaz estímulo para poder contar en la España musical, con afortunados continuadores.

El Piano amigo del Niño. Por Marcelle Cherdjian Charrey. Versión castellana de Rafael Benedito. Imp. Sáez Hermanos-Madrid.

E. Jacques-Dalcroze, en el prefacio que ha escrito para la obra de Marcelle Cherdjian-Charrey «El Piano amigo del niño» y verida al castellano por Rafael Benedito, asegura con su autoridad y práctica en la enseñanza musical del niño, que, leyendo la obra que nos ocupa, ha experimentado un verdadero sentimiento de redención.

Poco más añadiremos nosotros para llevar al convencimiento del lector, bien sea maestro o incipiente estudiante, de que se le ofrece una obra de real positivo valor pedagógico.

No en un capítulo, sino en todos, aparece el deseo que ha guiado a su ilustre autora de escribir un libro altamente interesante.

Leyendo las páginas del volumen «El Piano amigo del niño» queda patente cómo su autora ha estudiado a fondo el problema de la enseñanza musical del niño, concluyendo por demostrar cómo, sin sujetarse a un método rutinario y aburrido, pueden conseguirse ventajas insospechadas para el joven alumno.

«El Piano amigo del niño» de Marcelle Cherdjian-Charrey descubre por medio de la pulcra y cuidada versión castellana de R. Benedito, el difícil «secreto» de enseñar, don privilegiado que hace no exista lo difícil, lo árido, y lo pesado se convierta en alegre y sencillo y que lleguemos a dominar determinada disciplina sin someter nuestro espíritu y capacidad mecánica a penoso sacrificio y estéril esfuerzo.

En el texto van intercaladas 10 ilustraciones.

Revistas recibidas

- «La Rassegna Musicale», Torino.
- «Le Menestrel», Música y Teatro, Director Jacques Herugel, París.
- «Revista Nazionale di Musica», Roma.
- «Diccionario de la Música Ilustrada», Rambla de Santa Mónica, 19, Barcelona.
- «Revista Musical Catalana», órgano del Orfeo Catalá, Barcelona.
- «Lyrica», París.
- «The Gramophone», Londres.
- «Corriere Musicale dei Piccoli», Florencia (Italia).
- «Pro-Arte Musical», Habana.
- «Tesoro Sacro Musical», Madrid.
- «Harmonía», Madrid.
- «Musical Hermes», Barcelona.

«Scherzando», Girona.
«Fvicions», órgano de la Associació Obrera de Concerts, Barcelona.

NOTICIAS VARIAS

En la sala Agolian se han organizado estas últimas semanas diversas conferencias ilustradas con ejemplos musicales.

Nuestro colaborador José Subirá habló en tres sesiones, dedicadas respectivamente al Centenario de Schubert, a «La poesía en la música» y a la Música Esclava bajo el doble aspecto polaco y checoslovaco.

Nuestro colaborador J. M. Mantecón («Juan del Brezo»), dió otras tres conferencias que versaron sobre la historia del Vals, Liszt y su época y «El homenaje de los compositores franceses a España».

A esas sesiones acudió un público tan distinguido como numeroso. Entre los concurrentes a algunas de ellas estaban los Ministros de Polonia y Checoslovaquia.

Santa Cruz de Tenerife

Hacia mitad de Octubre último tuvimos en esta capital la satisfacción de asistir a los tres conciertos que en la Plaza de Toros nos brindó la famosa Banda Municipal de Madrid.

Íntil y pretencioso fuera que nos dedicáramos a hacer crítica de la actuación de tan notable colectividad. Ello no es necesario pues sobradamente conocida es la labor del ilustre maestro Villa al frente de la primer Banda Civil de España.

El público aplaudió sin cesar y presa del mayor entusiasmo los números que integraban los tres programas, compuestos de obras clásicas en su mayoría. Desbordante fué el entusiasmo del público al ejecutarse en el segundo concierto, la tan querida fantasía característica de nuestro llorado paisano Teobaldo Pomer, «Cantos Canarios», que en su repertorio tiene la Banda Municipal de Madrid, instrumentada para ella por el director que fué de la de Santa Cruz de Tenerife, maestro Uralde (q. D. h.).

La Comisión de festejos del Excmo. Ayuntamiento de esta capital, ha abierto un concurso entre todos los compositores residentes en el Archipiélago Canario, al objeto de premiar el mejor «Intermedio Sinfónico» que designe el Jurado que oportunamente se constituirá en Madrid. La obra premiada será dada a conocer por la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife en las fiestas de la Primavera, Mayo de 1929, durante el Concurso de Bandas que en dicha fecha tendrá efecto y será dirigida por su autor, a menos que haga expresa renuncia a ello.

El Excmo. Ayuntamiento ha publicado el anuncio para cubrir por concurso la plaza de Director de la Banda Municipal, interinamente desempeñada por el joven maestro vasco don Everisto Ireta. Se han presentado dos maestros más a dicho Concurso.

Comenzaron en Octubre las clases de la Academia Municipal de Música con 150 matriculados entre hembras y varones.

LAUREANO CALVO.

Fábrica Especial de Instrumentos de Música

Clarinetes, Flautas, Oboes, Corno inglés, por la antigua casa

HENRI DOLNET

(Sucesor de Dolnet-Le fevre et Pigis)

Proveedor de las bandas militares, de la Marina y de Conservatorios franceses y extranjeros.

MANTES (S.-et A.)

Pídanse catálogos

¡Profesores...! ¡Pianistas...! ¡Jefes de Orquesta...!

Apresurados a escribir a

Jermann & Lizárraga

Comisiones y representaciones de Música extranjera

León, 40 y 42 - MADRID

y podráis adquirir a precios económicos, todas las obras musicales editadas en el mundo entero.

Operetas, Operas, Obras clásicas y de concierto, Oberturas, Suites, Foxtrot tangos, Valses (todo arreglado para cuarteto, quinteto, sexteto, pequeña orquesta, etc.), Estudios, Conciertos y Partituras de bolsillo.

Pianos, Armonios,
Instrumentos de Música

ONOFRE LLADÓ

Rambla, 8

PALMA DE MALLORCA

"ANDALUCIA"

REVISTA ILUSTRADA

ÓRGANO REGIONAL DE TURISMO

SERVICIOS

INFORMACIONES, PRESUPUESTOS, REFERENCIAS, ITINERARIOS Y TODO CUANTO NECESITE EL TURISTA
PARA VISITAR ANDALUCÍA

COMPLETAMENTE GRATUITOS

ALQUILER DE FINCAS PARA TEMPORADAS Y CUANTAS GESTIONES NECESITE EL VIAJERO

TENIENTE CARBONELL, 2 (ANTES VELAZQUEZ)

CORDOBA

Conservatorio Oficial de Música C O R D O B A

Faustino Fuentes

Gran Almacén de Música, Pianos
e Instrumentos

20, ARENAL 20

MADRID



Inmensa surtido en música nacional y
extranjera — Obras para la enseñanza
oficial de Conservatorios y Escuelas.

Almacén de Música

Pianos-Instrumentos-Accesorios de Música



E. LUNA

Alfonso I, 31

ZARAGOZA

P La más alta calidad solamente **N**

H es exigible a la primer **O**
O marca. **N**

N Phonola - Rönisch es el auto- **I**
G piano que su marca lo **S**
L acredita. **C**

A Representante: **H**

J. HAZEN

Fuencarral, 55 : Teléfono 14-24 M.
MADRID

Guía Comercial

Hoteles

ALGECIRAS

Hotel Anglo-Hispano. Estación Puerto
Hotel Marina-Victoria. Don Luis de
Torres, 7
Hotel Reina Cristina. Paseo de la Con-
cepción
Hotel Rit. Joaquín Costa, 1

ALICANTE

Reina Victoria. San Fernando, 19

ALMERIA

Gran Hotel Continental. Conde Osa-
lia, 17
Hotel Simón. Príncipe, 20 y 22

AVILA

Hotel Inglés. Plaza de la Catedral, 4

BARCELONA

Cecil Pensión (antes Blan). Caspe, 15
Hotel Colón. Pl. de Cataluña y P. de
Gracia
Hotel España. San Pablo 9
Hotel París. Cardenal Casañas 4
Majestic Hotel Inglaterra. P. de Gra-
cia 70 y 72
Nouvel Hotel. Santa Ana 20
Palace Hotel. Ronda San Pedro 41
Regina Hotel. Vergara 2, 4, 6 y 8
Victoria Hotel. Plaza Cataluña 12 y 13

BILBAO

Hotel Excesior. Plaza Nueva 12 y 14
Hotel Marañón. Correo 23
Hotel Torrontegui. Plaza Nueva 12

BURGOS

Gran Hotel Norte y Londres. Alonso
Martínez 1
Hotel La Vascongada. Almirante Boni-
faz 16 y 18
Hotel Avila. Almirante Bonifaz 20
Hotel Universal. Idem Idem 7 y 9

CADIZ

Gran Hotel de France et Paris. Plaza
de Loreto
H. Loreto. Cánovas del Castillo 36
Hotel Roma. Buenos Aires 11

CARTAGENA

Gran Hotel. Plaza Perfumo

CORDOBA

Hotel Simón. Gran Capitán 7

LA CORUÑA

Atlantic Hotel. P. Méndez Núñez
Gran Hotel Francia. Alameda 13 y 5
Hotel Londres. Santa Catalina 4
Hotel Roma. Castelar 3 y 5
Palace Hotel. Real Avenida de los Can-
tones y Marina.

GERONA

Hotel Italianos. Ciudadanos 16
Hotel Peninsular. Progreso 3

GRANADA

Carmen de la Cañada. Generalife
Gran Hotel París. Gran Vía Colón 5
Gran Hotel Inglaterra
Royal Hotel Washington Irving. Alham-
bra

JAEN

H. Central. León y Llerena 16

LAS PALMAS

Quiney's Hotels

LEON

Hotel Reina Victoria

LUGO

Hotel Méndez Núñez. Reina 1

MADRID

Grand Hotel. Arenal 19 y 21
Gran Hotel Málaga. Alcalá 8
Hotel Florida. Gran Vía y Pl. Callao
Hotel Inglés. Echegaray 8 y 10
Hotel Roma. Av. Conde Peñalver 9
Majestic Hotel. Vázquez 49
Palace Hotel. Plaza de las Cortes
Sawoy Hotel. Paseo del Prado 26

MALAGA

Reina Victoria Hotel. Marqués de La-
rios 9

MELILLA

Hotel Reina Victoria. General Pareja 9

MURCIA

Gran Hotel Regina. Alameda Colón
números 23 y 24
Gran Hotel. Príncipe Alfonso 31

OVIEDO

Hotel Covadonga. Mendizábal 1
Hotel Francés. Jovellanos 1

PALMA DE MALLORCA

Grand Hotel. Plaza Weyler 1 y 3

PAMPLONA

Gran Hotel. Plaza San Francisco 37
Hotel La Perla. Plaza la Constitución 1

PONTEVEDRA

Hotel Méndez Núñez. Oliva 32
Palace Hotel. Andrés Muruais 12

SAN SEBASTIAN

Hotel Albéniz. Vergara 16
Hotel de la Paz. Echaide 6
Hotel Europa. Drim 2
Hotel María Cristina
Hotel Regina. Caminos 3
Hotel Royalty. Avenida de la Libertad 11

SANTANDER

Hotel Gómez. Colosia 1
Hotel Ubierna. Méndez Núñez 8
Royalty Gran Hotel. Av. Alfonso XIII
Gran Hotel del Sardinero. Pl. Linares
Gran Hotel Inglaterra

SEVILLA

Cecil Hotel. Plaza San Fernando 15
Gran Hotel de París. Pl. del Pacifico 1
Hotel Inglaterra. Plaza San Fernando 8
Hotel Royal. Pl. San Fernando 19 y 20
Hotel Simón. Velázquez 12

VALENCIA

Hotel Europa. Rivera 2 y 4
Hotel Inglés. Plaza Canalejas 5
Palace Hotel. Paz 42
Regina Hotel. Lauria 6
Reina Victoria. Bascas 6 y 8

VALLADOLID

Hotel Inglaterra. Doña María de Mol-
na 2

VIGO

Gran Hotel Continental. Lage 11

ZARAGOZA

Gran Hotel Continental. Coso 52
Gran Hotel Europa. Plaza Constitu-
ción 8
Hotel Fénix. Coso 92
Hotel Inglaterra. Alfonso I 19
Hotel Oriente. Coso 11 y 13

Guía de Concertistas y Agrupaciones Musicales

Orquestas

MADRID

Orquesta Sinfónica. Mayor 91
Orquesta Filarmónica. Pavia 2
Orquesta Lasalle. Av. Pi y Margall
Orquesta Benedito. Alcalá 50

BARCELONA

Orquesta Sinfónica. Bruch 129
Orquesta Casals. Alfonso XIII 440
Orquesta de Cámara. Plaza del Teatro 8

VALENCIA.-Orquesta Sinfónica. G. V. Germanías 27

JATIVA (Valencia).-Orquesta Sinfónica «El Españolito». Avenida Canalejas, 30

CORDOBA.-Asociación de Profesores de Orquesta. Plaza Séneca 26

BILBAO

Orquesta Sinfónica. Elcano 2 2.º

SEVILLA.-Orquesta Bética. Dama 3

SAN SEBASTIAN

Orquesta Sinfónica. Bertrán 11

ALICANTE.-Orquesta de Cámara. Calderón de la Barca. 34

ALCOY (Alicante)

Sinfónica Alcoyana

ZARAGOZA.-Orquesta Sinfónica Reconquista. 14, 2.º

PARIS

Orquesta Colonne. Rue Tocqueville 13

Orquesta Lamoureux. Rue Moncey 2
Orquesta Filarmónica. Rue la Boétie 18

Orquesta Padeloup. Rue Grussol 5
Sociedad de Conciertos. Rue de Conservatoire 2 bis

BELGICA.-Royal Zoological Conciety
Société des Nouveaux Concerts

REPUBLICA ARGENTINA

Orquesta Municipal. Teatro Colón
Orquesta Filarmónica
Orquesta Asociación Profesores. Sarmiento 1.676

LONDRES

Bath Pump Room Orchestra
Royal Philharmonic
Margate Municipal Orchestra
London Symphony Orchestra

MILAN (Italia)

Augusteo Orchestra. Vittoria 6
Orchestra Of la Escala Boccaccio 23

ZARAGOZA

Orquesta Sinfónica, Reconquista, 14

Quintetos

MADRID

Doble Quinteto. Plaza Principe Alfonso 17
Quinteto Hispania. Gravina 20

PARIS

Quinteto Chayley. Rue Blanche 47
Quinteto Instrumentale. Rue de Laborde 34
Sociedad de Instrumentos de Viento. Rue Laborde 34
Société Moderne d'Instruments à vent Rue Miganard 13
Société des Instruments Anciens. Rue de Steinkerque 2
Société Viole et Clavecins. Rue Adolphe-Focillon 5

LONDRES

London Wind Quintet. Wigmore St 124

MILAN (Roma)

Roman Quintet. Vandegari 12

Cuartetos

MADRID

Cuarteto Español. Plaza Principe Alfonso 17
Cuarteto Francés. Av. Pi y Margall 6
Cuarteto Milanés. Alcalá. 4

BARCELONA

Cuarteto Casals. Alfonso XIII 440

PARIS

Quatuor Kretly. Rue de Duceaux 18
Quatuor Loiseau. Rue de Moscou 35
Quatuor Luquin. Rue Laborde 6
Quatuor Merckel. Rue La Boétie 45
Quatuor Parent. Rue de l'Université 37

Quatuor Pascal. Rue Vinense 34
Quatuor Pelletier. Rue de la Brèche-au Loups 21

Quatuor Poulet. Av. Saint Philibert 8
Quatuor Talluel. Rue d'Artois 11
Quatuor Tourret. Rue de Berne 23
Quatuor Vandelle. Rue de Tronchet 31

Quatuor Vocal. Rue de Tronchet 31
Quatuor Marguerite Villot. Rue Didot 48

Quatuor Zghera. Rue Belloni 4
Quatuor Andolfi. Av. de Clinchi 62
Quatuor Bartillon. Av. de L'Observatoire 24

Quatuor Bastida. Rue Duperre 11
Quatuor Capelle. Bd Saint-Martin 3

Quatuor Capet. Rue Banche 47
Quatuor Carembas. Rue Tronchet 31
Quatuor Chailley. Rue Chaligny 20
Quatuor de Harpes. Rue Steinkerque 2
Quatuor Duttendorfer. Rue Cortambert

LONDRES

Quatuor Cañeral. Wigmore Str. 127
Quatuor Spencer. Dyke, String, Heler Road 22
Quatuor Hendall. Strny. Pembroke, Str. 2.º
Quatuor Kinsey Piano. Bryanston Str. 19
Quatuor London New Bond Str. 101
Quatuor Virtuoso. Ibs-Tillett 0

BERLIN

Cuarteto Deman. Bambergerstr 22
Cuarteto Havemann. Neubabelsberg, Berlinerstr 145

BUENOS AIRES

Sociedad de Cuarteto. Florida 940

Tríos

BARCELONA

Trío Barcelona. Plaza Letamendi 25
Trío Ardevol. San Fernando 34 1.º
Trío Hispania. Portal del Angel 1 y 3

PARIS

Trío Casadesus. Rue Notre Dame Lorette 54
Trío Paris. Rue La Boétie 45
Trío Lazarus. Rue de Petrograd 30
Trío Vendevoye. Rue Caulincourt 77
Trío Vocal Henchin. Rue Lemecier 15
Trío de la Schola-Cantorum. Rue Didot 48

BELGICA

Trío de la Cuor de Belgique. Rue de Traremberg 36

LONDRES

Trío Chamber Musik. Wigmore Str. 124
Trío Chaplin. Iffs Tiller, c/o.

Pianistas

MADRID

Carmen Alvarez. Santa Isabel 15
Enrique Aroca. Carrera S. Jerónimo número 30, Jesús Aroca.
José Balsa. Bola 8
Miguel Berdion. P. la Castellana 64

José Cubiles. Pl. Oriente 6
 José Franco. Gravina 20
 A. Lucas Moreno. Pl. Oriente 2
 José M.ª Alvarez. Av. Pi y Margall 6
 Joaquín Turina. Alfonso XI 5
 Tomás Terán. P. Príncipe Alfonso 17

BARCELONA

Tomás Buxó. Rossellón 355, 4
 María Carratalá. Rbla. Sta. Mónica 73.^o
 Margarida Chala. Enrique Granados 93
 Frederic Longas. Merced 18
 Franck Marshall. Rbla. Cataluña 116
 Brai Net. Aragón 287, 4, 2
 Julio Dons. Paseo San Juan 131
 Alejandro Ribó. Bolívar 3
 Baltasar Samper. Vía Layetana 21.
 Alejandro Vilarta. Valencia 145

CORUÑA

José Ganel

CORDOBA

Luis Serrano

VALENCIA

Leopoldo Querol. Montornes 34
 José Bellver

ZARAGOZA

Pilar Bayona. San Miguel 12, trip.^o

PARIS

Louis Aubert. Boulevard Perrière 13
 Mlle. Emma Boynet. Avenue de Neuilly 48
 Alexandre Brailowsky. Rue de Tocqueville 48
 Robert Casadesus. Rue Vaneau 54
 Maurice Faure. Boulevard Perrière 9
 Boris Golschmann. Rue d'Edimbourg 18
 José Iurbi. Villa Blaise-Pascal. 6 Neuilly-sur-Seine
 Mlle. Wanda Ladowska. Rue Lapey e 12
 Paul Luyonnet. Boulevard de Courcelles 71
 Joaquín Nin. Rue Henri-Heine 27
 M. Francis Plante, a Saint-Avit pres Mont-de-Marsan
 Edouard Risler. Rue de Lisbonne 25
 Arthur Rubinstein. Rue la Boétie 45
 Ricardo Viñes. Rue de Sergent-Hoff 4 bis

Violinistas

MADRID

Antonio F. Bordas. Sagasta 28

Abelardo Corbino. Eloy Gonzalo
 Julio Fraucés. Av. Pi y Margall 6
 José del Hierro. Mayor 6
 Enrique Iniesta. Av. Conde Peñalver
 Rafael Martínez. Arrieta 5
 Fermín F. Ortiz. Av. Pi y Margall 6
 Carlos Sedano. San Marcos 24
 Telmo Vela. Av. Pi y Margall 6

BARCELONA

Margarita Caballé. Pl. Letamendi 2
 Francisco Costa. Pl. Tetuan 14
 Depita Diéguez. Ronda San Pedro 58
 Juan Manén. Ronda Universitat 11
 Eduardo Toldrá. Aragón 360

PARIS

Louis Aubert. Rue Darcet 14
 Lucien Capet. Rue Philibert-Delorme 1
 M. et Mme. Marins Casadesus. Notre Dame-de-Lorette 35
 Paul Carpentier. Rue Jean Bart 35
 Alfred Jacquot. Boulevard de la Gare 180
 Albert Jarosy. Rue l'Assomption 69
 Manuel Quiroga. Boulevard de Strasbourg 21
 Jacques Thibaud. Rue d'Amsterdam 83
 Paul Viardot. Avenue Wagram 136

BELGICA

E. Isaye. Avenue Brugman 48
 A. Zimmer. Rue Dodonne

INGLATERRA

D'Aranyi. Jelly. Elm Park Gardeus
 Cecel Bouvalot. Percibal Ave 2
 Adila Fachiri. Netherton Grove

ITALIA

Mario Corti. A. Regolo 27
 Alberto Curci. Giardinetto 48
 De Vito. Giaconda. Garulli 45

Violonchelistas

BARCELONA

Pablo Casals. Avenida Alfonso XIII 440
 Gaspar Casado. Paseo San Juan.
 Bernardino Gálvez Bellido. Plaza del Teatro 8
 Antonio Sala. Calle Claris 16
 Trinidad Sierra. Plaza Letamendi 2
 Ricardo Pichot. Perpignan. Cerona

MADRID

Juan Casaux. Avenida de Pi y Margall 5

DAMPLONA

Aurelia San cristofol.

SEVILLA

Segismundo Romero. Plaza del Pacifico 6

PARIS

Felix Alard. Rue de Condamine 66
 Fernad Audier. Rue Dombasle 38
 Bergeron-Brachet. Mme. Edwige. Rue Pierre-Nicole 36
 Mme. Marguerite Chaigneau. Rue de Chanaleilles 9 (Seine-et-Marne)
 Touy Close. Rue Milton 5
 Felix Delgrange. Rue la Boétie 18
 Maurice Marechal. Rue Notre Dame de Lorette 54
 Francis Touche. Boulevard de Strasbourg 25
 Domingo Taltavull. Rue Henri-Heine 27

BRUSELAS (Bélgica)

T. Close. Avenue Montjoie 25
 F. Fischers. Rue des Coteaux 45
 Pitsch. G. Rue de la Vanne 23

INGLATERRA

Jhon Barbirolla. Marchamont 46
 Beatrice Harrison. Ibbs and Tillet 134
 May Mukle. 3 la Alma Square

Organistas

BARCELONA

José María Comellas. Orfeo Catala. Alt de San Pere 13
 Eusebio Daniel. Ronda S. Antonio 78
 Vicente María de Gilbert. Orfeo Catala
 Robert Goberna. Gerona 169, pral
 José María Musset. Santa María del Mar.

J. María Padro. Catedral de Gerona

BILBAO

Jesús Guridi

MADRID

Bernardo de Gabiola y Lazpita. Preciados 37
 S. Moreno Ballesteros. Parroquia de la Concepción
 Francisco Carrascón. Parroquia del Buen Suceso
 Ignacio Busca de Sagastizabal. San Francisco el Grande

SAN SEBASTIAN

J. Sorozabal. Embeltrán 11

PALMA DE MALLORCA

Juan María Thomas.