

REVISTA MUSICAL

Año III



Bilbao, Marzo 1911



Núm. 3

Sumario.

El compás quebrado del zortzico, por F. Gascue. (Conclusión).

Miscelánea, por Roberto Schumann.

Firmas extranjeras: Virtuosos y Músicos, por Armand Forest.

MOVIMIENTO MUSICAL EN ESPAÑA Y EL EXTRANJERO.—Bilbao

por I. Zubalde.—Barcelona, por V. M. de Gibert.—San Sebastián, por

Lushe-Mendi.—Berlín, por P. de Música.—París, por Joaquín Turina

—Roma, por E. Dagnino.

Noticias.

Publicaciones recibidas.

El compás quebrado del Zortzico

(CONCLUSIÓN)

Después de haber citado las canciones laponas, pasa el señor Aranzadi á ocuparse de las canciones de ruedas (corros), de la provincia de Burgos, transcritas por el nteligente músico Olmeda, en compás quebrado de 5/8.

Ante todo, no me parece inoportuno decir, que en mi modestísima opinión las canciones que realmente parecen tener carácter local, las específicas de Burgos ó quizás mejor dicho de Castilla, son bastante pocas en la colección de más de 300 que Olmeda consiguió reunir pacientemente. El efecto útil no ha correspondido ni al esfuerzo, ni al talento musical del autor. Algunas melodías proceden claramente de la jota, otras son verdaderas giraldillas asturianas, sin que pueda precisarse si de Asturias pasaron á Burgos ó vice-versa; en algunas quiero ver ó giraldillas en embrión ó giraldillas en decadencia (los extremos se tocan); la influencia árabe es en ocasiones innegable y por último, y á eso voy, lo es también la influencia vascongada. El mismo Olmeda hace sus observaciones y reservas respecto al carácter específico local de las melodías, y apunta cuanto dejo indicado brevísimamente.

Las únicas canciones que parecen genuinamente castellanas, son las que escribe sin compás, y á las que ya hice alusión. Esas canciones recuerdan, por el estilo y calidad de la línea melódica, los cantares de los madrigalistas españoles del siglo XVI y anteriores. Dice Olmeda que en ellas se conserva la tradición del canto gregoriano. «Estas melodías de que me vengo ocupando en nada desmienten substancialmente, en cuanto á la tonalidad, las afirmaciones que acabo de hacer relativas al ritmo del canto gregoriano. Muchas de ellas obedecen á ese sistema tonal gregoriano no solo por hallarse sobre modos de ese sistema tonal, sino también por el giro de las cadencias, por el sabor que ellas tienen y principalmente por el ritmo.»

Y ya metido en digresiones, debo suplicar á los técnicos tengan á bien sacarnos á

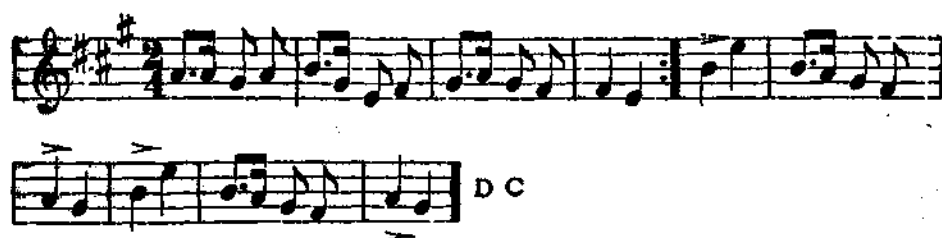
los profanos de las horribles dudas en que estamos respecto á las cualidades esenciales de ese canto gregoriano que de algunos años á esta parte, se nos presenta en todos lados y momentos. Mientras unos autores definen el canto gregoriano como una melopea de notas de igual duración, sin más variante que la de recargar las que corresponden al acento de la palabra, otros sostienen que el canto en cuestión es rítmico, no solo en los himnos, sino también cuando el texto está en prosa. Mientras, repito, unos nos presentan como ejemplos, largas series de notas de igual valor en el tiempo, constituyendo una salmodia solemne y lenta, otros cantan trozos musicales de iglesia, en los cuales los adornos melismáticos no permiten vislumbrar siquiera ni asomo de melopea fundamental. Omeda asegura que muchos cantos castellanos revisten los caracteres esenciales del sistema gregoriano. La confusión entre los indoctos es grande. ¿No habrá una alma caritativa que en pocas páginas nos aclare el punto?

Volvamos á nuestro camino, del que no he debido desviarme.

Las canciones de rueda, acompañan al baile en corro (*reigen* de los alemanes). Omeda tradujo muchas de ellas, cogidas al oído, en compás 5/8, porque indudablemente le pareció más adecuado ese compás que el binario ú otro, para expresar el modismo, el gracejo, el aire especial que el pueblo dá á la melodía. ¿Quién sabe si de no haber tenido conocimiento de nuestros zortzicos, no hubiera escrito esos cantos en compás natural y simétrico, acentuando únicamente determinadas notas, con objeto de conseguir efectos sumamente parecidos por no decir iguales? El primer caso citado por Aranzadi, es el siguiente:



Transcrito en 2/4, el efecto, si se acentúa un poco fuerte la primera nota de cada compás, es igual, puesto que se cantan las ruedas en movimiento animado.



Me parece que existe semejanza indudable, dicho sea de paso, entre el estilo y carácter de esta rueda y ciertos aires vascongados de tamboril.

Me creído siempre que muchas de las melodías vascongadas en movimiento vivo, son de origen exótico. Nuestro carácter no tiende á la viveza y rapidez de movimientos, sino á los tiempos solemnes y acompasados.

En el ejemplo que sigue, se vé de modo palpable la influencia vascongada. No es posible negarlo. Es un zortzico en toda regla, en estilo moderno, salvo la diferencia de velocidad.



Si lo escribimos en 6/8, resulta el efecto muy aproximado, teniendo presente la velocidad del tiempo, en allegretto.



Olmeda y Aranzadi se detienen á comparar el ritmo y carácter de las ruedas castellanas con los zortzicos. Es indudable para todo aquel que esté familiarizado con éstos, que no existe analogía entre unos y otros bailes, más que en aquellos casos en que la melodía de la rueda es de origen vascongado.

El Sr. Aranzadi, que por entender de todo entiende también de piruetas, dice lo siguiente, después de reseñar los diferentes compases que integran el aurreka.

«En el zortzico la desigualdad está dentro de cada compás y se explica por constar de un salto con pirueta derecha (3) y un salto sencillo (2), seguidos de otro salto con pirueta izquierda (3) y un salto sencillo (2), todo lo cual, dicho sea de paso, no merece el nombre de irregular, ni siquiera de desigual en conjunto, comparado con la forzada desigualdad de trabajo de las dos piernas en el baile agarrado, llámese vals, polka, mazurka, habanera ó como quiera.»

Bien desearía yo poder seguir al Sr. Aranzadi en todo eso de las piruetas del zortzico y de la desigualdad de trabajo de piernas en los modernos bailes agarrados. No entiendo absolutamente nada de bailes, pero se me figura que si después del salto sencillo (2) en el zortzico, hiciese el bailarín una pausa sensible y clara, el zortzico constaría de 2 términos iguales; uno el del salto (3) con pirueta izquierda ó derecha y otro el salto sencillo (2) con pausa ó aliento suficiente. ¿Habré dicho alguna barbaridad coreográfica? No lo sé, pero de todos modos las causas del amaneramiento en la melodía han podido originar el amaneramiento en las piruetas y ya esto tiene probabilidades de no ser ningún absurdo á priori. También pudo ocurrir la inversa.

Antes de presentar ejemplos de zortzico en apoyo de mis opiniones, haré notar que el mismo Aranzadi parece no estar muy distante de compartir mis puntos de vista, puesto que dice lo siguiente:

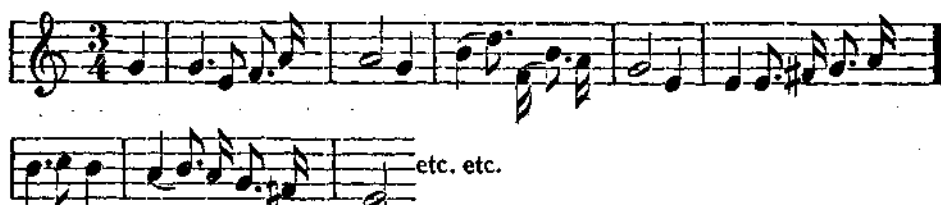
«...pero modernamente puede uno observar también que *Excongaitan (Nere Andrea)* en la colección Echeverría y Guimon está escrita en 3/4 y la oímos cantar en 5/8, sin más diferencia que la negra del primer caso es corchea en el segundo, sin que yo sea capaz de considerar mayor vulgaridad en este ritmo que en aquél, considerando el arte fuera de fronteras.»

Conformes de todo punto. El 5/8, repito, nace de la dificultad de medir y de cierto amaneramiento en la dicción, cuando se escribe en el compás tipo y seguramente más antiguo de 6/8. La costumbre se hizo ley y ese amaneramiento que daba cierto aire de mayor solemnidad al zortzico, adquirió forma visible, escrita en el 5/8.

Es indudable que el 5/8 presta cierta gracia, cierta viveza á la canción, pero no lo es menos, que esa gracia procede de un ligero y feliz amaneramiento del compás.

Para terminar con los ejemplos, examinemos el Canto al árbol de Guernica, hermoso, noble y digno á pesar de sus reminiscencias italianas. No es necesario presentarlo aquí en 5/8 pues no hay quien no lo conozca en esa forma.

Lo transcribo no en 6/8 sino en 3/4 para mayor comodidad de medir bien el compás.



Comparando ambas soluciones, se vé que los caracteres esenciales del célebre zortzico se conservan en la última y no puede menos de ser así; porque en fin de cuentas, la única novedad del 3/4 consiste en añadir una corchea en cada compás, para restablecer el equilibrio.

Las frases tienen el mismo aspecto y el ritmo sufre tan leve diferencia que sólo un oído musical ejercitado puede notarla.

En mis conferencias acerca de la música popular vascongada decía yo también: «No cabe dudar que el zortzico tiene un aire de elegante majestad, debido á que la melodía descansa sobre la ancha base del tiempo que he llamado *de abajo*, cuya importancia es realzada por el tiempo breve, que hace el efecto de apoyatura.» Reproduzco estas palabras que tienen aplicación especialísima en el caso que estoy examinando.

Si se considera la composición de Iparraguirre como himno, es indudable para mí que estaría mejor expresado su carácter en 3/4; pero es indudable también que pierde con esta interpretación la energía y el vigor que tiene en el zortzico. Adquiere serenidad, nobleza, pero disminuye su fuerza emotiva.

Para agotar cuanto se me ocurre en apoyo de mi tesis, presentaré un ejemplo característico, en sentido inverso, citando la conocidísima melodía «Ezcon berriyac», escrita en todas las colecciones en 6/8, que es el compás natural adecuado para ella, y que, sin embargo, la oigo cantar con frecuencia, al pueblo, en 5/8.



He copiado la preciosa melodía de la colección Iztueta, en la cual aparece sin las modificaciones afeminadas que la influencia del italianismo introdujo más tarde en ella. Hay, sin embargo, un fa agudo que probablemente algún cantante, deseoso de lucir su voz, puso en vez de la nota primitiva. En cambio, ¡qué dulce, afectuosa y característica cadencia!

Con el fin de que se puedan comparar las dos versiones, tomo ahora la melodía de la colección Santesteban; pero la escribo en 5/8, es decir, tal como según ya he indicado la oigo cantar al pueblo.



En la colección Santisteban se repite el último período ó frase.

He aquí, por tanto, un ejemplo del amaneramiento que el pueblo introduce en esos cantares, y que, sin embargo, no lo han aceptado aún los músicos, los cuales persisten, y con razón en este caso, en escribir empleando el compás de 6/8.

Supongamos por un momento que tengo razón en mis apriorismos. ¿Quiere decir que haya de renunciarse al empleo del 5/8 para volver á los compases equilibrados y de tiempos iguales? En manera alguna. El arte no debe desechar ninguna forma de expresión, venga de donde viniere y sea ó no absolutamente perfecta. El 5/8 está admitido por los profesionales de la música y tiene derecho, por tanto, á la vida.

Si alguna enseñanza se puede deducir de mi disertación es que no puede emplearse á tontas y á locas el tal compás, ya que su razón de ser es de orden fisiológico y toda vez que sirve para transcribir un modismo, un amaneramiento, un exceso de acentuación que recarga de preferencia ciertas partes del compás. Así como el adorno no debe matar la línea del dibujo, así análogamente los modismos ó gracejos deben emplearse con gran prudencia en el arte verdadero. Tengo suficientes años para haber conocido la época en que los zortzicos se llevaban tan suavemente que apenas se percibía la irregularidad del compás. Más tarde el amaneramiento gracioso, elegante y útil en sus comienzos, fué exagerándose de tal modo, que se adivinaba cierta tendencia inconsciente á no dar siquiera su valor á las dos corcheas del segundo tiempo del compás, sino por el contrario, á abreviar su duración.

El zortzico se llevaba con dureza pronunciada, con martilleo insoportable para el oído. Era la decadencia del 5/8, por exageración del amaneramiento, por entender que la belleza estribaba en la irregularidad del compás, por tomar como principal lo que no era más que accesorio, por creer, en fin, que el artificio de compás y ritmo bastaba para producir una obra artística sin necesidad de preocuparse de la línea melódica esencial. Es el eterno error, repetido en mil formas diferentes.

F. GÁSCUE.

San Sebastián, 28 Diciembre 1910.



MISCELÁNEA

POR ROBERTO SCHUMANN

CARTAS DE "EUSEBIUS," Á "CHIARA," (1)

Verdad y Ficción pudieran también ser tituladas estas cartas. Se refieren á los primeros conciertos que dió Mendelssohn en la sala de «Gewandhaus», en Octubre de 1835.—(Nota de R. Schumann.)

I

En todas nuestras solemnidades musicales me figuro ver una cabecita de ángel que se parece mucho á cierta Clara que yo sé... y se le parece hasta en el repliegue picaresco que se forma alrededor de su barba.

¿Por qué no estarás entre nosotros? ¿Pensaste en nosotros, también, mientras duró el concierto, desde la overtura «El Mar en calma» hasta la «Sinfonía» en *si* mayor?

Ni en el más admirable concierto conozco nada más hermoso que esos instantes que preceden al mismo: cuando se va y viene por la habitación pisando con cautela; cuando á flor de labio surgen las etéreas melodías, y cuando hasta el leve temblor de los cristales del balcón parece susurrar una overtura... ¡Pero he ahí que sueñan los tres cuartos!

Me fui allá, al concierto, con Florestán, y subimos rápidos los escalones que al teatro conducen. Iba yo esta noche muy contento: primeramente, por la misma música que se había de ejecutar, pues luego de un tan seco verano estaba tan sediento de ella; después iba contento por F. Meritis, quien por primera vez había de conducir su orquesta á la batalla; además, marchaba yo en aquella disposición de ánimo, por la cantante María (2) de purísima voz de vestal; y, finalmente, por el público, que acudía convencido de que oiría cosas maravillosas, aunque ya sabes que de su opinión me fio muy poco...

A la puerta del coliseo nos encontramos con el viejo Kastellan—siempre con su cara de Cancerbero—el cual estaba muy atareado y nos dejó pasar después de refunfuñar bastante, porque Florestan, como de costumbre, se había dejado en casa su billete.

Cuando penetré en la sala, ésta aparecióseme brillante como áscua de oro. En mi rostro, lleno de alegría, podía leerse lo que yo en mi interior pensaba: «Entro con buen

(1) Al traducir estas cartas de Schumann—el reciente centenario del cual préstales actualidad—he tenido en cuenta que en ellas se refleja muy bien el peculiar y poético espíritu del artista. Todos los párrafos nos muestran la depurada sensibilidad de Schumann: unas veces vemos en ellos la misteriosa (casi religiosa) impaciencia al disponerse para asistir al concierto; otras, nos muestran la bellísima impresión que al mismo produjeran la vista del mar latino y de Venecia; y por doquier resplandece la adoración que el «músico-poeta» sintió constantemente por Clara Wieck, la musa, la admirable esposa del artista.

Recuérdese que el nombre *Eusebius* era uno de los usados por Schumann en sus *Escritos* y representa, en cierto modo, su aspecto soñador é íntimo, así como el nombre *Florestan* representa el aspecto batallador é impulsivo. Con estos pseudónimos, así como con los que aplicaba á otros artistas, eran designados los compañeros de ideal y de juventud de Schumann, formando la semi-real semi-imaginaria Asociación de los *Davidbändler*, (Los «Hermanos ó Hijos de David») es decir: los románticos, en oposición á la pedantería de los *Filisteos* (los formulistas, los que cultivan el arte para lucrar, etc.) Por esta razón *Felix Meritis* era Mendelssohn, y así se le llama en esta carta. *Chiara*, ó *Chiarina* es el nombre italiano de Clara Wieck; así se la designa en el célebre *Carnaval*.—(N. de E. L. Chévarri.)

(2) Enriqueta Graban, cantante de conciertos: 1806-1852.

pie—me decía—y veo la satisfacción rebosando en todos los semblantes de aquellos á quienes les ha sido concedido el arte divino de inspirar y elevar los espíritus de centenares de personas que están juntas.»

Allí me parecía ver á Mozart moviéndose entre la sinfonía que rápidamente se desliza; allí al viejo maestro Hummel improvisando en el clavicordio; allí á la Catalani, quitándose nerviosamente el chal, porque se habían olvidado de poner una alfombra sobre la escena; allí á Weber, y á Spohr, y á otros muchos. Y entonces también pensé en tí, Chiara purísima: recordé cuán graciosamente mirabas al patio, con los gemelos, desde tu palco.

Distraído andaba yo en mis pensamientos, cuando me sorprendió la mirada de enojo de Florestán, el cual se erguía en su asiento junto á la puerta y parecía decir para sí, muy enfadado: «Por fin te veo reunido otra vez, ¡oh, público! y veo también cómo os enardecéis los espectadores al veros juntos, y cómo charláis unos con otros... Yo quisiera fundar conciertos para sordos, los que servirían de modelo al público para que supiese cómo debiera comportarse con estas señoras, especialmente con las más hermosas... como hace Tsing. Debes, público, convertirte en piedra, cual estatuas de Pagoda, por si se te ocurre contar algo de las cosas que ves en el encantado país de la música... etc., etc.» Mis meditaciones fueron interrumpidas de pronto por el silencio más profundo. F. Meritis se presentaba en la escena, y enseguida todos los corazones volaron hacia él, en poderoso ímpetu de simpatía.

¿Te acuerdas cuando viajábamos una noche desde Padua á Brenta? Era una noche oscura como boca de lobo, y esta obscuridad nos cerró los ojos. De repente, al ser de día, nos despertó una voz que gritaba: «*Ecco, ecco, signori Venezia!*» y el mar apareció ante nosotros, tranquilo, inmenso; hasta la línea lejana del horizonte, su rumor iba y venía, como si las olas hablasen unas con otras contándose los sueños que habían tenido durante la noche. Pues así en la ópera de Mendelssohn «*Calma del mar*», la música inspira dulcemente, se adormece tranquila, y más que pensamiento es deseo de pensar. Después, una frase coral digna de Beethoven sobre versos de Goethe, parece acentuar sus enérgicas palabras, contrastando con los sonidos de los violines entretejidos como telas de araña. Hacia el final, escúchanse unas armonías suaves como si el poeta se hubiese mirado en los ojos seductores de las sirenas... pero he aquí que rompe espumosa una ola más fuerte, y el mar se hace más y más hablador por do quier, y revolotean las velas y ondean gallardetes y la música crece, y crece...—«¿Qué ópera de F. Meritis le gusta á usted más?»—me preguntó un imbécil; entonces se enlazaron en espirales las melodías en *mi* menor, *si* menor y *re* mayor (1), como un canto de las Tres Gracias, y no supe dar mejor contestación que ésta:—«¡Todas!»

F. Meritis dirigía como si él mismo hubiese compuesto la ópera, y la orquesta le secundaba perfectamente. Florestán me sorprendió, pronunciando las siguientes frases: «Así hubiera yo escrito música cuando vine de mi provincia á estudiar con el maestro Raro (2). Mi momento más fatal de crisis fué—continuó Florestán—aqueel estado intermedio entre el arte y la naturaleza en que me vi, sin poder conciliar ambos extremos. Mi ardiente modo de ser, me impidió entonces ir con calma y analizar las cosas, pues necesitaba adquirir la técnica, para poder expresarme libremente. Esta falta de técnica produjo aquel estado de indecisión, aquella detención, aquella rigidez en mi ánimo, que me hizo llegar á dudar de mi talento; pero esta crisis, por fortuna, pasó pronto.» Eso dijo Florestán; en cuanto á mí, personalmente, debo confesar que me molestó la batuta tanto en la ópera como en la sinfonía (3) y asentí á lo que afirma-

(1) Overturas de «El sueño de una noche de verano», La gruta de Fingal» y «Mar en calma y travesía feliz».—(Nota de Schumann.)

(2) Maestro ideal que, en las discusiones imaginarias entre Florestán y Eusebio, solía proanunciar las frases definitivas, la sentencia que ponía la armonía y la paz en la discusión.—(Nota de E. L. Ch.)

(3) Las obras orquestales, en tiempos de Mendelssohn—Matthai daba el ejemplo—eran dirigidas sin que el director marcara el compás con la batuta.—(Nota de Schumann.)

ba Florestán, cuando dijo que en la sinfonía la orquesta debe ser como una república, en donde nadie debe reconocerse superior á los demás.

Pero en cambio era una delicia ver á F. Meritis cómo matizaba los espirituales giros de la composición, desde los más delicados á los más vigorosos: cual un bienaventurado, y sólo con la mirada, se cernía sobre la orquesta, al contrario de esos directores que á menudo solemos ver, los cuales golpean fuertemente y amenazan con la batuta como si fuesen á emprenderla á palos con los músicos y con los espectadores. Tú ya sabes cuán poco puedo sufrir las diferencias de tiempo y las de sonoridad, y cómo es para mí distinto el movimiento según la cantidad de masa sonora. Por esto el *allegro* de un hombre frío resultará siempre más lánguido que el lento más lento de un temperamento sanguíneo. Además en una orquesta numerosa, cuanto más nutrida esté mayor expresión y significación tendrá el conjunto. Por lo tanto, en las orquestas poco numerosas, se debe acudir á remediar la falta de resonancia por medio de movimientos más animados. En resumen: el *scherzo* de la sinfonía me pareció demasiado lento, y también algo análogo podía observarse en la orquesta, la cual interpretaba con intranquilidad lo que debiera ser más tranquilo. Pero ¿qué te importa esto ahí en Milán, y, en el fondo, qué me importa, á mí también, puesto que siempre puedo imaginarme el *scherzo* como quiera?

Me preguntas si María tiene por las *floriture* el mismo interés que tenía en otro tiempo. ¿Cómo puedes dudarlo? Y creo que bien pudo haber elegido para cantar un aria que le hubiese dado más honor como artista que aplausos como ejecutante.

Finalmente, un director de orquesta de Westfalia ejecutó un concierto de violín, de Spohr, bien escrito pero pálido y poco interesante.

Así como había habido lucha electoral para los cargos de Administración pública, de igual manera quiso el público saber qué resultado daría la elección de obras para los nuevos conciertos; efectivamente, las cigarras italianas habían chillado obscureciendo y aislando á las robustas encinas de Alemania. Cierta parte de los aficionados quiso ver en esto una reacción; pero yo lo considero más bien como una casualidad que como una cosa intencionada. Por lo demás, todos sabemos cuán necesario es proteger á Alemania contra la invasión de estos favoritos; y mientras ocurra esto, preciso es apercibirnos á la defensa, más para preservar del contagio á los jóvenes espíritus de nuestra patria que por la inútil defensa contra un poder que viene y se marcha con la moda.

Sería la media noche cuando entró Florestán con Jonathan, un nuevo Davidsbündler, enemigo acérrimo lo mismo de las aristocracias del talento que de las repúblicas de lo intelectual. Florestán ha encontrado, por fin, un adversario que tritura diamantes con la uña como si fuesen pulgas. Pero ya sabrás de estos grandes hombres otro día. Por hoy basta.

No te olvides de mirar varias veces el calendario el 13 de Agosto: ese día una *Aurora* separa tu nombre del mío (1).

Eusebias.

II

A Chiara

El cartero me parece que viene llevando una flor, cuando le veo traer tu carta con el sello rojo escarlata de Milán. Ello me hace pensar con arrobamiento en la entrada al teatro de la Scala, cuando Rubini canta con Meri-Latande... Sí; la música italiana debe oírse allí, entre italianos. En cambio la música alemana puede ser disfrutada bajo todos los cielos.

Con razón yo no había querido ver en el programa del anterior concierto ninguna intención reaccionaria; los artistas venían también agitando sus ramas de saramjo en señal de paz. Esto me alegró y esta vez alegró á Florestán, quien, sólo por torques-

(1) Los días 12, 13 y 14 de Agosto, en el Calendario de Sajonia, conmemoran respectivamente los nombres de los santos Chiara, Aurora y Eusebio.

dad, se había enfadado con algunos Händelianos y otros anticuados que se expresaban contra el arte nuevo y que parecían—colocados allí por Sansón—traídos con sus batas de dormir, no en calidad de frutas frescas procedentes del jardín de las Hespérides, sino de algún frutero de postres, ó de algún cuadro de Tiziano de esos que son «carne sin espíritu...» Decía todas esas cosas Florestán con aspecto tan cómico, que hubieran dado ganas de reír á carcajadas, á no ser porque trataba el asunto con su mirada de águila, lanzando su enojo contra lo italiano, que hace tiempo está pasado de moda, y que, como aroma de flores, se desvanece pronto. No debo decir qué es lo que prefiero: el el pelo erizado de Beethoven ó las muecas y danzas del cisne de Pésaro (1). Dos cosas me sorprenden; la primera es: ¿por qué las cantantes no saben nunca lo que les conviene cantar (ó lo desconocen en parte, ó lo desconocen del todo) y no se enamoran de las delicadezas de un *lied* de Weber ó de Schumann ó de Wiedebein? la segunda pregunta es: ¿por qué se quejan los compositores alemanes si no se ejecutan obras suyas de canto? ¿por qué no escriben fragmentos á propósito, *arias*, *escenas*, etc.?

Las cantantes (no incluyo entre ellas á María), cuando cantan aquello de Torwaldo, «*Dove son? Chi m'aita?*» lo hacen con tal temblor de notas que dan ganas de contestarles: «¿A qué esos ridículos rodeos? *j'aide-toi et le ciel t'aidera!*» (2) Pero al final viene la cadencia con sus flores y trinos, y entonces rompe el público en aplausos entusiastas; Florestán decía: «Cantantes alemanas, no hagáis como los niños—quienes, porque cierran los ojos creen que nadie los ve—manteniéndolos constantemente ocultas detrás del papel de música que lleváis en las manos. Aunque en realidad, salvo este detalle, puede decirse que la única diferencia que puede notarse entre las cantantes alemanas y las de la Academia de Milán consiste en que éstas cantan haciendo rodar los ojos con tanta furia, que llegué á tener miedo de que su pasión artística no alcanzase á matarlas. Claro es que esto último es una exageración mfa, y bien quisiéramos ver nosotros reflejarse en los ojos alemanes algo de las dramáticas situaciones, algo de la alegría y del dolor que tenga la música; pues, en un rostro de mármol, el más inaspirado canto es cosa que hace desesperar; sí, Clara mía, así es como pienso yo.

¿Cómo me hubiera alegrado de que hubieses podido ver á Meritis ejecutar el concierto en *sol* menor de Mendelssohn! Este, con sencillez de niño, se sentó al piano y fué haciendo suyos corazón tras corazón, hasta que todos volaron en tropel hacia el artista. Cuanto á él, parecía volar abstraído por la región de los dioses, feliz en su arrebamiento. «*Sois un maestro consagrado en vuestro arte*»: así le gritó Florestán á Meritis al final de la obra, y tenía razón completa.

Ayer fui á ver á nuestro querido amigo Florestán, el cual nada me había dicho aún sobre el concierto. Estaba hojeando un libro en el cual escribía algunas notas: aquel libro era su «*Diario de memorias*» y aprovechando un momento en que Florestán se marchó, pude leer lo siguiente: «Hay muchas cosas en el mundo acerca de las cuales no es posible formular una opinión; por ejemplo: la sinfonía en *do* mayor, con fuga, de Mozart, casi toda la obra de Shakespeare, Meritis cuando ejecuta el «*Concierto*» de Mendelssohn».

En aquella sesión también he de decirte que disfrutamos mucho oyendo una vigorosa overtura de Weber—la cual ha servido de patrón á muchas overturas menos bien hechas por otros autores—cosa que también ocurrió con un concierto de violín ejecutado por el joven *.*; siempre es grato para él poderle anunciar á quien se esfuerza en el estudio, que su arte conduce á la maestría.

(1) Hay aquí un juego de palabras intraducible, en el cual, ó puede entenderse aplicado á Rossini el mote arriba escrito (que le daban sus admiradores), ó el de «mona de Pésaro». Schumann escribe la palabra *schwans* con diéresis, con lo cual la idea de «cisne» puede evocar, ó confundirse con las de movimientos de cola de animales cuadrúpedos; también se puede relacionar dicha palabra, por su aspecto fonético, con *schwein*=«cerdo». En francés también se usó mucho esta burla, pues la fonética de las palabras *cigne* (cisne) y *singe* (mono) se presta muy bien á ello.—(Nota de E. L. Ch.)

(2) «*Ayúdala y te ayudará el cielo*». En francés en el original de Schumann.—(N. de E. L. Ch.)

De las diversas sinfonías que todos los años se ejecutan, no he de hablarte ahora. Participo de tu misma opinión acerca de la sinfonía en *la* de Onslow (que sólo habrás oído dos veces y que ahora sabes de memoria, compás por compás) sin que pueda yo, dar cuenta exacta de toda ella en este rápido recuerdo. Por una parte me parece notar que en esta obra, los instrumentos se juntan y se mezclan demasiado; y sin embargo, los términos principales se distinguen muy bien de los secundarios, y la línea melódica se presenta siempre tan firme á través de esa instrumentación, que á mí me parece muy notable esta manera de destacarse el canto entre las espesas combinaciones de instrumentos. Hay en todo esto un no sé qué, el cual me es más fácil sentir que expresarlo. Entre otras cosas que acaso recuerdes mejor, te citaré la buena factura del Minué, en donde todo brilla como perlas y diamantes; en el Trío, me parece asistir á una discreta escena de amor, mientras que por la puerta del fondo se ven pasar las parejas que bailan, y en la estancia penetra la voz de los violines esparciendo dulces confesiones. ¿No es así?

Esto me hace recordar la sinfonía en *la* mayor, de Beethoven, que oímos hace poco.

Por la noche fuimos algo entusiasmados á casa del maestro Raro. Ya conoces á Florestán cuando está de humor para fantasear y se sienta al piano é improvisa como si hablase en sueños, y sonríe y llora y se levanta y de nuevo vuelve á comenzar. Zilia estaba en un rincón; otros Davidsbündler se acomodaron aquí y allá formando grupos; naturalmente, se charló mucho.

«Risa (así murmuraba Florestán mientras ejecutaba la introducción de la sinfonía en *la* mayor), risa me da esto, pues me parece ver aquel minúsculo escribano que se encontró en una batalla de gigantes y que halló, en la última fase de este trozo, su destrucción definitiva». Luego, cuando Florestán ejecutó el «Allegretto», marchó por él con gran delicadeza, deslizándose ligeramente, porque no era oportuna la idea de bromear, ante aquellas melodías que nos hablan eternamente de la inocencia y de la absoluta belleza de la música (por cierto que el arte no debe emplear las desdichadas quintas y octavas seguidas y reales—según indica el tratadista Marschner,—pero... también éstas pueden tener su hermosura, como nos lo prueban algunas arias de estilo sacro, y el mismo Beethoven, en el cual no es raro verlas empleadas). En casi toda esta sinfonía siento palpar bajo mis dedos un gran sentimiento; Beethoven se ha entregado siempre en sus sinfonías al más alto sentir, á los mayores pensamientos acerca de Dios, la inmortalidad y el curso de las estrellas. Efectivamente, el hombre de genio, con su corona de flores llega hasta el cielo, por más que extienda profundamente las raíces en su querida tierra.

Volviendo á la sinfonía, te diré que las siguientes ideas no son mías; son de alguien que las escribió en un antiguo cuaderno de Cecilia (quien, acaso por demasiada delicadeza hacia Beethoven, lo conservaba en una de sus habitaciones)... «Parece que vemos aquí una alegre boda; la novia es una niña celestial que lleva una rosa, sólo una, en el pelo. Mucho me equivoco, ó también vemos en la introducción reunirse los invitados, y saludarse con afecto; mucho me equivoco asimismo, ó escuchamos alegres flautas que recorren los calles del pueblo, cuyos álamos blancos en flor están adornados con cintas de colores, en obsequio á Rosa, la novia. También creo ver á la madre que, pálida y con mirada angustiosa, le dice á la muchacha; «¿Sabes que hemos de separarnos?» y Rosa, derramando lágrimas, se arroja en sus brazos... llevando en la mano la otra flor, la rosa que le diera el novio... Pero he aquí que todo calla: la plaza ha quedado desierta (Florestán llegó ahora al «allegretto»), y sólo se ve un gorrión que vuela, ó una flor de cerezo que se desprende silenciosa... El órgano canta en el templo, el sol sube en el horizonte, y en sus rayos oblicuos juguetea el polvillo de la iglesia; las campanas suenan alegremente; por el camino de la iglesia vienen más fieles, y entran los invitados poco á poco, se abren y cierran las sillas haciendo su *cric-crac*, algunos aldeanos miran el gran libro de canto del facistol, otros á lo alto de la iglesia, el cortejo se aproxima... Los niños de coro van delante con cirios encendidos y con incensarios; luego vienen los amigos, que no cesan de volver la cabeza atrás, para mirar á los

novios; he aquí que sale el sacerdote, sube al altar y les habla á la novia y al muchacho más feliz de los presentes; les dice de sus deberes, del círculo sagrado y de su objeto, de cómo encontrarán la felicidad en la concordia y el amor... Luego les pide el sí, que significa unión eterna, y ellos lo pronuncian con firmeza él, despacio y conmovida ella... no puedo continuar la descripción: haced el final á vuestro gusto.» Así dijo Florestán, y atacó el final del «allegretto», que sonaba como si ahora el sacristán cerrase las puertas del templo, haciendo resonar sus llaves por la iglesia silenciosa y solitaria...

Y basta. La charla de Florestán me ha emocionado y mi mano traza letras temblorosas. Mucho más te diría, pero he de salir de casa. Figúrate un compás de espera hasta mi próxima carta, en la creencia de que podrá tener un principio mejor.

Eusebius.

TRADUCCIÓN DE E. L. CHÁVARRI.



Es práctica habitual en esta clase de publicaciones el hacer un resumen del principal contenido de sus similares, constituyendo una sección con uno ú otro título, pero siempre aproximado al de «Revista de Revistas», que es el que mejor responde á su misión. Este sistema tiene, con todo, el inconveniente de no darnos más que una idea condensadísima de los artículos señalados, dejando al lector la curiosidad de tener de ellos más completa noticia. Por eso nosotros hemos preferido elegir para cada uno de nuestros números un trabajo de los que publiquen las principales Revistas extranjeras, haciendo de él un amplio resumen ó traduciéndolo por entero si su interés lo aconseja y sus dimensiones lo consienten.

Inauguramos hoy esta sección á la que le daremos el título general de

FIRMAS EXTRANJERAS

Virtuosos y Músicos

POR ARMAND FOREST

La Revista S. I. M. (Boletín de la Sociedad Internacional de Música) es la que publica este artículo, en el que se debate tan importante cuestión como es la preparación de los instrumentistas en relación con la misión que han de llenar en la orquesta.

«El verano último llegaba á París un *Capellmeister* americano. Era el motivo de su viaje el de reclutar, entre los instrumentistas franceses, algunos elementos que faltaban á la perfección de su orquesta. Los ofrecimientos pecuniarios eran tentadores. Por la intervención de diversos agentes se puso en relación con gran número de músicos de orquesta y comenzaron las audiciones.

Las inscripciones fueron numerosas para los instrumentos de viento (flautas, oboes, clarinetes, fagotes) y encontró, colmando con creces sus deseos, artistas que poseían una bella sonoridad y una musicalidad perfecta, todas las cualidades, en fin, de un verdadero músico de orquesta.

Por el contrario, fué muy grande su desilusión por lo que respecta á los instrumentos de cuerda. Encontró artistas que tocaban perfectamente, pero que eran demasiado *virtuosos*, insuficientemente maleables y de incompleta musicalidad.

El maestro Toscanini afirmaba que para formar una orquesta ideal sería preciso componerla de este modo:

Flautas, oboes, clarinetes y fagotes; elementos franceses.

Violines, violas, violoncellos y metal; elementos alemanes.

Contrabajos; elementos italianos.

Yo protesto de tal opinión, principalmente en lo que concierne al metal y á los contrabajos. He oído á grandes orquestas americanas; se hallan compuestas de metal alemán y he notado con placer que de la comparación entre el metal de estas orquestas y el de nuestras orquestas francesas salía triunfante el último. Es, un progreso reciente, pero real.

Por lo que hace á los contrabajos, nuestros instrumentistas no tienen nada que envidiar á sus colegas italianos. Pero, desgraciadamente, no sucede así con nuestros violinistas. Hay que reconocer que los «atriles de violín» de nuestras orquestas son muy débiles. Y esta no es una opinión mía exclusivamente. Si investigamos la de los críticos llamados á juzgar las ejecuciones de nuestras seis sociedades de conciertos (Sociedad de Conciertos del Conservatorio, Conciertos Lamoureux, Conciertos Colonne, Philharmonia, Conciertos Sechiarì y Conciertos Hasselmans) hallaremos que al tratar de los dos tercios de estas asociaciones juzgan la armonía (1) perfecta y el cuarteto débil. Y yo se por experiencia que estas asociaciones experimentan, á pesar de los concursos á este efecto organizados, las mayores dificultades para formar «atriles de violín» que den un buen resultado, siquiera sea relativo.

¿A qué causas atribuir tales dificultades?

No es número de violinistas lo que falta. Cuando se formó *Symphonia*, en Octubre de 1909, los directores de orquesta Paul Vidal, Busser, Bachelet, etc., hicieron un llamamiento á los violinistas. El número de los inscriptos pasó de cien; apenas quince dieron buen resultado; todos los demás eran notoriamente insuficientes.

Y, sin embargo, el Conservatorio produce anualmente seis primeros y segundos premios y numerosos accésit, por término medio, gentes todas que conocen perfectamente la técnica de su instrumento. Pero á pesar de esta indiscutible cualidad, no son aptos para ocupar convenientemente una plaza en una de nuestras grandes orquestas y menos aún para tomar parte en la ejecución de una obra de música de cámara. ¿Qué les falta, pues?

No se les ha iniciado en las dificultades de la música de orquesta; les falta la modestia, la probidad artística: no saben que tienen que llenar una misión de conjunto, que deben considerarse como parte integrante de un todo y que deben hacer, momentáneamente, abstracción completa de su personalidad para traducir tan solo el pensamiento del compositor, que el director de orquesta se esfuerza en realizar.

En el curso de los años pasados en el Conservatorio, no han estudiado más que con la vista fija en el resultado del año escolar: su solo punto de mira es el *Primer Premio*, este primer premio que, bien considerado, no es más que un *premio de violín*. El trabajo musical no existe en estas clases y todo se reduce á largar horas consagradas al estudio de conciertos complicados, enloquecedores de dificultad técnica; de esos famosos conciertos que deben conducirlos rectamente al no menos famoso primer premio: á la Gloria.

Y todos estos alumnos están guiados, están empujados en esta dirección por cuatro profesores excelentes, en verdad, pero que no piensan más que en la lucha entre ellos entablada, lucha de la que sale victorioso el de los cuatro que haya obtenido mayor número de primeros premios entre sus discípulos. A éste será á quien le caigan las buenas lecciones, hasta el día en que el resultado del concurso favorezca á otro de sus colegas, volviéndose la rueda de la fortuna; y así se justifica á sus propios ojos la razón de sér de su función.

En suma, no tienen que hacer más que continuar las prácticas establecidas desde... la creación, en el Conservatorio, de las clases de violín; buscan lo que sus antecesores tuvieron la fortuna de encontrar; crean y crean *virtuosos*.

Y he aquí el error. No ven, cegados en la lucha, que el camino por el que guían á sus discípulos es terriblemente corto y que, mañana mismo, ese camino no existirá ya.

(1) Llámase así al conjunto de instrumentos de madera y metal.

No, la carrera de virtuoso no existirá mañana y los Isaye, los Kreisler, los Thalband, que llenan aún los carteles de los grandes conciertos, serán los últimos. La evolución de la música moderna, dirigiendo el gusto del público por una nueva vía, ha condenado á un próximo olvido á las manifestaciones, á menudo contestables desde el punto de vista artístico, del virtuosismo. El Concierto ha muerto y arrastra fatalmente en su caída al concertista, al virtuoso.

Y este cambio que se opera con el gusto del público, este desprecio de los compositores modernos por toda creación de «música de solista», esta evolución, en fin, no ha sido notada por ninguno de nuestros profesores oficiales. Crean, crean siempre virtuosos para su gloria personal, cuando debieran crear músicos sólidos, documentados, que poseyeran, no solamente la virtuosidad, sino una instrucción musical irrepachable.

¡Qué responsabilidad no asumen para con esos jóvenes que vienen á engrosar todos los años el número de violinistas mal dispuestos á la lucha en pos de los únicos puestos que la evolución de la música moderna ha dejado disponibles! ¡Y de qué triste mentalidad están animados estos alumnos! No hay un primer premio que no se crea con derecho á ser un gran virtuoso: algunos creen haber llegado ya á la meta. Y todos intentan seguir esta vía fatal, pierden sus mejores años y después de una larga lucha estéril caen en la realidad é intentan tomar de nuevo el único partido posible: la colaboración en un conjunto orquestal. Mas, para la mayor parte de ellos, es demasiado tarde; los años perdidos les retienen hacia atrás; no han aprendido lo que necesitaban conocer y permanecen siendo *primeros premios* con la desilusión, por añadidura, de un esfuerzo inútilmente realizado.

Ahí veis adónde van nuestros violinistas actuales. Ved adónde conduce la enseñanza del Conservatorio y he ahí la causa de nuestra debilidad, que obliga á buscar en otra parte los elementos fuertes y pujantes que aquí no podemos producir.

Es hora de poner un remedio: hace diez años que la enseñanza del Conservatorio debiera haber tomado una nueva orientación. En esta época ya preveía yo lo que nuestra indolencia nos había de traer. Ya en conversaciones privadas había expresado mis temores, expuesto mis ideas. Muchos años de viajes en el extranjero me han permitido comparar los diversos métodos de enseñanza. La comprobación de los hechos me ha convencido de que estaba en lo cierto y me alienta para lanzar el grito de alarma.

Sigamos un derrotero distinto del que hasta el presente hemos seguido. Fuera de é no existe salvación.

La escuela francesa muere y dentro de poco no será más que un recuerdo. Me atrevo á esperar que mi clamor será escuchado. Se impone una gran reforma, aunque haya grandes dificultades que vencer. Es todo un programa el que hay que seguir y me propongo exponerlo en un próximo estudio.



Movimiento musical en España y el Extranjero

BILBAO

Hay que alabar á estos virtuosos que abandonan de buen grado sus habituales fanfarronadas y se reposan de tiempo en tiempo en la gran música. Hay que alabarles, y merecen que se les aplique el calificativo en el sentido recto y natural, pues virtud es la de renunciar á la ostentación de su destreza.

Pero no todos pueden hacerlo: la mayor parte, en cuanto salen á la luz del arte clásico, muestran sus lacras, como una belleza de teatro sorprendida en pleno sol. Les falta la superior cultura, la sensibilidad afinada, el fervor, abnegación, un alto ideal,

todo lo que caracteriza á los grandes artistas: á éstos la virtuosidad sólo presta el medio de emanciparse de toda preocupación material para dedicar la entera fuerza de su espíritu á la penetración del espíritu de la obra.

Jacques Thibaud entra de lleno en la reducida categoría de los grandes artistas virtuosos, y lo mismo diríase de Granados si éste quisiera lanzarse de lleno al torbellino de la conciertería ambulante. Ambos nos mostraron toda la elevación de su talento y la exquisita musicalidad de su naturaleza en las dos sesiones de sonatas con que acababan de regalarnos en la Filarmónica.

¡Qué fiestas de arte! como dirían nuestros vecinos los franceses con una locución que deberíamos adoptar para estos casos excepcionales. ¡Qué fruición, qué goce tan absoluto y definitivo! Pocas veces hemos visto igual unanimidad de apreciación, ni parecido desencadenamiento de entusiasmo. Los más descontentadizos osaban apenas apuntar ligeras reservas. Decían, por ejemplo, que la sonata en mi de Bach, podía ser comprendida con mayor severidad de líneas, con mayor gravedad y compostura de estilo; á lo que replicaban otros que Bach es vario, y que pues la alegría, el dolor, la austeridad y la gracia caben en su música, se han de reflejar todas en la interpretación también; que tal era el caso de la sonata en mi, en que la gracia elegante y fácil predomina, y, en fin, que después que Isaye nos mostró, con sus interpretaciones sentidas y *cantabiles* el lado sensitivo de Bah, que yacía oculto por la grandeza impasible de las interpretaciones teutonas, es cuando se ha propagado y crece el culto al viejo maestro.

Otros no se rendían á la común satisfacción por la manera de presentarnos la sonata en si bemol de Mozart, cuya serenidad encontraban turbada por la precipitación en los movimientos vivos; lo que parecía á los más justificado por la gracia y esbeltez así obtenidas. Pero en las demás obras, en la sonata en re de Schumann, en las en do menor y la mayor de Beethoven, y en la de Franck, no había quien no proclamase perfectas las interpretaciones de Thibaud y Granados. Los dos artistas, el uno con la voz de oro de su violín, la innata elegancia de su persona, el fuego de su temperamento; el otro, con su naturalidad, su penetración inteligente, su arte de variar los matices y ponderar los valores, fueron admirados con entusiasmo y aclamados con estrépito.

Y cuando, terminado el último concierto, sentíamos resonar en la calle un reguero de aplausos que iba señalando el paso de los artistas, pensamos en que tan inusitada manifestación de cariño no había sido provocada por ninguna rapsodia de Listz, sino por una sonata de Beethoven, y respiramos con el aire de la noche una bocanada de optimismo.

1. ZUBIALDE.



BARCELONA

El día 22 del pasado mes de Enero, tuvo lugar con su acostumbrado esplendor la llamada Fiesta de la Música Catalana. No habiendo podido asistir á ella por hallarme ausente de Barcelona dicho día, sólo puedo transcribir en breves palabras algo de lo que de ella me han contado. Cantó el Orfeo Catalá, la composición para voces mixtas que alcanzó el primer premio en el certamen, titulada «Agonía», con letra de Guimerá y puesta en música por el joven compositor Juan B. Lambert. Es, según me han dicho, una obra vigorosamente trazada y técnicamente atrevida é interesante, pero que adolece de un defecto, capital á mi entender, y es que está concebida de un modo instrumental, sin tener en cuenta la forzada limitación de las voces. Entre las demás obras premiadas, muchas de las cuales no fueron ejecutadas, sobresalen unas inspiradas *Melodías* de José Cumellas Ribó y un precioso *Cuarteto* para instrumentos de cuerda compuesto por Rogelio Villar, sin contar las colecciones de cantos populares ya sen-

cillamente transcritos, ya armonizadas, que vienen á enriquecer nuestra documentación folklórica.

Notabilísima ha sido la tanda de seis conciertos celebrados los días 23, 25, 27, 28 de Enero y 6 y 12 del corriente Febrero. Los dos primeros corrieron á cargo de la eminente Wanda Landowska. Cuanto se diga en loor de esta artista, es poco. Escasean los que, como ella, cultivan el arte con tanta seriedad y respeto y, es preciso añadir, con tanta emoción, pues no se vaya á creer que la verdadera emoción es una cosa desenvuelta y descabellada, sino algo más íntimo, más oculto á la grosera percepción del vulgo. Wanda Landowska siente hondamente la música clásica anterior á Beethoven y la hace revivir con una lozanía y una riqueza de expresión extraordinarias. Nada en ella que huela á frialdad académica ni á reconstitución arqueológica; con su arte mágico ella nos prueba que obras que muchos «progresistas» de la música dan por muertas, poseen una juventud y una hermosura eternas; me darán la razón los que la hayan oído interpretar Sonatas de Mozart y de Haydn. Pero, muchas obras han de ser ejecutadas precisamente tal como las ejecutaron sus autores. Las mal llamadas composiciones para piano de Bach, sólo adquieren su verdadera significación y descubren sus recónditas bellezas cuando se tocan, como lo hace la Landowska, en el clavicémbalo, al cual se comienza ahora á hacer justicia, instrumento rico de timbres, más emparentado con el órgano antiguo de lo que á primera vista parece y muy superior á nuestro piano moderno para hacer resaltar con claridad y precisión la maravillosa trama polifónica de los maestros de otros tiempos. La *Fantasia cromática y Fuga* en la cual han puesto sus pecadoras manos con más ó menos acierto todos los pianistas mayores y menores, tocada por Wanda Landowska en el clavicémbalo, es una revelación. No adquiere menor relieve el tan elegante y expresivo *Concierto Italiano*; mas, nada demostró la eficacia del instrumento como la transformación sufrida por una obra tan sencilla como es el *Preludio en do mayor*, el primero de los cuarenta y ocho, aquel que Gounod quiso mejorar (?) añadiéndole su estúpida melodía. Sólo el clavicémbalo puede traducir las riquísimas armonías y resonancias de dicho Preludio. Hemos de agradecer muy especialmente á la delicada artista una serie de piezas que nos dió á conocer con el título de «Música de la época de Shakespeare». *Les Cloches* de William Byrd, *Les feuilles tombantes* de Peerson, la *Gallarda* de Richardson y *Les Bouffons* de John Bull nos recordaron cuán floreciente estuvo un día el arte musical británico, y la segunda de dichas piezas muy particularmente nos dió á entender á cuánta profundidad de expresión les era dado llegar á los músicos de aquel país. No es de extrañar: cuando el inmortal dramaturgo decía: «El hombre que no tiene música en el alma, ni se mueve al oír concertar suaves sonidos, es capaz de toda traición, maldad y estratagema», era lógico que surgiese una pléyade de músicos eminentes que con sus composiciones corroborasen y diesen mayor fuerza á la sentencia del artista que mejor ha sondeado los misterios del corazón humano.

Ejemplares fueron los programas de los conciertos tercero y cuarto de la serie. Día 27, *Cuartetos, en do*, de Mozart; *en la menor*, de Brahms; *en fa*, op. 18 num. 1, de Beethoven. Día 28, *Cuartetos, en sol menor*, de Haydn; *en do sostenido menor*, op. 131, de Beethoven; *en re menor* (La muerte y la doncella), de Schubert. Y estos programas, confiados al cuarteto Rosé, nos elevaron al tercer cielo. Huelga hacer aquí el elogio de los valientes instrumentistas que forman el mencionado cuarteto, pues repetidas veces en esta REVISTA y especialmente en el número de Enero próximo pasado se les ha prodigado los elogios más entusiastas y unánimes, sobrado merecidos, según hemos podido comprobar ahora nosotros. Por mi parte, escuchádoles creía revivir aquellas inolvidables sesiones de Joachim en la Société Philharmonique de París, el año 1905, en que me fueron revelados los sublimes últimos cuartetos de Beethoven. Había imaginado que aquellas impresiones no tornarían, pero el cuarteto Rosé ejecutando la obra 131 hizo el milagro: pocas veces me ha sido dado sentir tan hondamente el divino arte.

Después de cuatro sesiones de música tan trascendental, Clara Sansoni nos llamó

otra vez al mundo real. En ella vimos de nuevo la encarnación del concertista virtuoso. Posee un mecanismo extraordinario, del todo varonil. Es muy joven, y, como es natural, posee todo el fervor y espontaneidad de la edad juvenil. Por esto, sin pararse en chiquitas, nos anunció y nos dió una audición íntegra de la *Iberia* de Albéniz, ejecutando seis números en cada uno de sus dos conciertos, y añadiendo *La Vega* en el segundo. En esto anduvo algo presuntuosa, pues la interpretación de *Iberia* es harto difícil. Emparentada de cerca como está con el arte impresionista de Debussy, no debe ser ejecutada brutalmente como una rapsodia de Liszt, sino con delicadeza, buscando no la fuerza sino la riqueza de las sonoridades; ha de ser una *Iberia* de ensueño, no una chiflona realidad. Yo creo que tal debía ser el pensamiento del autor, y únicamente con semejante interpretación se hacen agradables y dejan de ser repulsivas las disonancias que pululan en toda la obra. Así lo comprenderá la misma Sansoni el día que su talento innegable vaya madurando, y no dudamos que, transcurrido algún tiempo, volverá á nosotros con una *Iberia* idealizada y depurada, semejante á la que nos dió á conocer el invierno pasado nuestro Joaquín Malats.

El día 13 de Febrero tuvo lugar el homenaje á Enrique Granados proyectado por algunos de sus admiradores con más buena fé que acierto, y del que no me ocupó por haber hablado de él la Revista.

En cambio me ocuparé del recital de obras suyas que nos dió este maestro el día 11 del corriente, y que era tan esperado por sus amigos y admiradores. Despertaba el más vivo interés el programa, compuesto como sigue: 1.ª Parte: *Valses poéticos*, (1893), Granados; *Azulejos* (preludio), Albéniz-Granados; *Sonata* (1905), Scarlatti-Granados; *Allegro de concierto* (1905), Granados. 2.ª Parte: *Goyescas* (1910-1911): 1.º *Los Requebro*; 2.º *Coloquio en la reja*; 3.º *Quejas ó La Maja y el ruiseñor*; 4.º *El fandango de candil*. 3.ª Parte: *Canto de las Estrellas* (1910), poema para piano, órgano y voces, inspirado en una poesía de Heine, ejecutado con la colaboración del Orfeo Catalá y del organista señor Colomer, (presbítero).

El resultado no defraudó las esperanzas del auditorio, pudiéndose saborear y aplaudir con cariño las delicadísimas inspiraciones del eminente pianista. Interesante fué comenzar con una obra de su primera juventud, los *Valses poéticos*; en ellos se revela ya su temperamento poético y soñador, y forman contraste con la obra que terminaba la primera parte, *Allegro de concierto*, pieza mucho más libre de forma de lo que diera á entender su título, pero ciertamente de empuje. En *Azulejos* nos legó Albéniz una variante de la idea única que dió vida á sus últimas inspiraciones; Granados ha tenido el mérito de concluir esta pieza inacabada sin que se advierta su intervención.

Goyescas era la obra de la noche. Nada da mejor idea de la composición que la breve nota explicativa que acompañaba al programa: «Esta obra ha sido inspirada en los majos de los cuadros y agua fuertes de Goya y en las Tonadillas clásicas de aquella España tan característica. Si algún complemento cupiera á las *Goyescas*, si algo de literatura debiera aplicárseles, sería sin duda Ramón de la Cruz y no poco de Pérez Galdós en sus episodios (corte de Carlos IV)». En *Goyescas* ha derrochado Granados toda su fantasía, escribiendo una obra altamente pintoresca. Es generosa en ideas y, si bien la cualidad de éstas decae alguna que otra vez, mantienen siempre el interés los artificios de la escritura pianística continuamente cargada de tremendas dificultades, que no parecen tales bajo los dedos agílistimos del autor.

El *Canto de las Estrellas* es en realidad la agregación de dos obras distintas: es á la vez un concierto de piano y un poema musical. Difícil era fundir estas dos concepciones tan distintas en una sola composición, pero Granados ha sabido resolver el problema, desenvolviendo la obra en un encantador ambiente de poesía y sacando hermosos efectos del diálogo de los coros y de los dos instrumentos, que realzan perfectamente la idea literaria.

V. M. DE GIBERT.

15 de Mayo.



SAN SEBASTIAN

La audición del «Manfredo», poema dramático de Lord Byron y Schumann, que tuvo lugar la tarde del domingo 5 del presente mes en el Palacio de la Económica Vascongada, fué un verdadero éxito. Don Francisco Gascue, el infatigable crítico musical, al cual nunca agradeceremos como se merece los trabajos que se toma por darnos á conocer, con estas conferencias, tantas espléndidas manifestaciones del divino arte, nos hizo pasar horas verdaderamente deliciosas. Con tal cariño había preparado su notable trabajo; con tal afán habíase hecho cargo de la importancia de su artística labor que, francamente, todo lo que aquí podemos consignar en alabanza suya es poco, y debe considerarse, no como consecuencia de la afectuosa amistad con que nos honra, sino de la justísima admiración á su talento, y á sus grandes méritos. El Orfeón Donostiarra, con valiosos elementos, bajo la dirección del maestro Esnaola, y distinguidos amateurs tomando parte en la orquesta, habíanse propuesto secundar la labor del señor Gascue, y á fe que todos ellos contribuyeron con esplendidez al resultado brillante de la jornada artística de dicha tarde.

El señor Gascue presentaba su trabajo en cuatro partes. En la primera, el insigne conferenciante hizo una deliciosa disertación, sobre el «Manfredo», explicando cómo los poemas melodramáticos, de la clase del que le ocupaba, después de una época en que habían estado en boga, habían caído en desuso, citando causas que á ello han contribuido, señalando entre ellas como la más principal, lo difícil que resulta para el oyente atender á un mismo tiempo al recitado y á la parte orquestal. Citaba también cómo una de las dificultades en esta clase de obras, el que abundando las apariciones fantásticas, son siempre éstas de enojosa interpretación, y para corroborar esta afirmación señaló al efecto opiniones de Schiller sobre el particular.

En la parte segunda, el señor Gascue entró de lleno en el poema objeto de su conferencia. No vamos á pretender dar detallada reseña de las partes interesantes de la obra, porque nos veríamos precisados á hablar de toda ella, pues, como vulgarmente se dice, no tiene desperdicio; pero no podemos resistir á la tentación de citar varios de aquellos pasajes ideales, ante los que nos sentimos emocionados y llenos de goce inefable.

El comienzo, en el que Manfredo aparece solitario, triste, y en medio de su exaltación interroga á los astros, no pudiendo olvidar su amor á Astarte; la aparición, bello recitado mientras la orquesta acompaña, interpreta una delicada melodía característica de Schumann; los momentos en que en su loco delirio acércase á la siena que siente latir... que le hace vacilar y en su desesperación desea que el selvático Jungfrau venga sobre él y lo aplaste; el momento en que la orquesta señala en el corno inglés lindando canto pastoril... y Manfredo, casi exánime, es recogido por la fuerte mano de un cazador de ganuzas, quien lo lleva á su choza... todo esto es de un encanto grandísimo, y toda la parte de un efecto ideal.

En la parte tercera, después de un entreacto precioso, ejecutado por la orquesta, conviene señalar la aparición del hada de los Alpes. En esta escena mientras la orquesta toca una deliciosa página coquetona en extremo, con la dulce sonoridad de la sordina, Manfredo, en su desconuelo y agobiado por sus pesares, dice al hada que desea morir... En el monólogo que sigue, llegamos á la parte más interesante de la obra, en la que más intensidad adquiere la fuerza dramática. Escúchase á continuación el himno de los genios en honor de Arimanes, himno vibrante, señorial, que ofrece la particularidad de estar escrito en modo menor, sin duda por tratarse del Genio del mal, y que los coros del Orfeón cantaron con perfección suma.

Y llegamos á la aparición de Astarte. La cuerda murmura suavemente con sordina, y después, como un golpe genial de Schumann, la orquesta en pleno, entra en una parte recordando el tema del Canto de Arimanes. Este pasaje brillante después del tema suave, poéticamente sencillo de Manfredo, mientras se dirige á Astarte implorando su perdón, es de una belleza suprema. Con esto termina la parte tercera.

La cuarta parte comienza con un melodrama breve, tranquilo, con solo la cuerda en la orquesta. Un sacerdote, sabedor de que Manfredo va á morir, entra en su cuarto y trata de convencerle para que confiese sus pecados... Un criado anunció al Conde Manfredo que el sol va á ponerse... Manfredo asómase á la ventana y despídese del astro del día. Parte interesante ésta en que Manfredo lamentase al sol de que siendo el que todo lo alegra, y tan risueña convierte con su presencia la naturaleza, no haya sabido mandarle un rayo siquiera de luz para alegrar su corazón destrozado. En este recitado, después de ligeros apuntamientos de orquesta, ésta inicia un acompañamiento muy interesante hasta el final. La escena de los espíritus infernales que vienen á buscar á Manfredo y que éste, lleno de energía, arroja de su lado, y el coro religioso siguiente, número final, en que órgano y coros entonan expresivo canto de exquisito sabor religioso, mientras Manfredo muere, son de una fuerza dramática de primera magnitud.

Todo esto que aquí á la ligera señalamos y otra gran parte que por razones fácilmente comprensibles no lo anotamos, constituyen el grandioso poema que gracias á la actividad y al estudio decidido del señor Gascue, hemos tenido ocasión de conocer. La obra, no solo por la novedad, pues es la primera vez que por aquí se escucha una conferencia de este género, sino también por el hecho de haberse podido llevar á cabo con elementos de casa, sin necesidad de concurso extraño, dato éste digno de anotarse, ha merecido la entusiasta aprobación y calurosos elogios de todo el que tuvo la feliz idea de asistir á semejante artístico acto. La orquesta, muy bien bajo la dirección felicísima del maestro Ernaola, mereciendo citarse especialmente la labor realizada en la difícil overtura, y en el entreacto, preludio de la parte tercera. Muy bien las solistas señoritas Florez y Martínez; así como los orfeonistas Isasti, Gorostidi, Ernaola y Sdizar. ¿Y del conferenciante? ¿qué diremos de él que no se sepa? Nadie ignora lo que vale, y la manera como sabe hacer estas cosas. Vaya, pues, un amable saludo de admiración para él, y un aplauso sincero para todos los que contribuyeron al hermoso resultado de esta conferencia, sin olvidar felicitar á la Economía Vascongada por haber obtenido con este acto uno de los más importantes triunfos artísticos de su vida.

LUSHE-MENDI.



BERLIN

El lector dirá que casi siempre empiezo refunfuñando, y no le faltará razón. ¿Ustedes saben lo que ha hecho con este cura la REVISTA MUSICAL? Un verdadero estropicio. Antes, mi vida se deslizaba plácida, encantadora. Mis veladas eran poéticas, á la luz del quinqué, dándole que le das á mi ocupación favorita, el estudio del diccionario castellano histórico, y la confección de críticas lexicográficas. Un edén era mi existencia. Nombráronme corresponsal musical. Y ¡adiós felicidad! Una noche sí y la otra también, al concierto. Estoy de música hasta la coronilla. «Aborrezco la música ya», le dije hace poco á la Debogis. Estas dos malditos años he oído más notas que antes en veinte, y he sufrido dos concertitis crónicas serias, yo que antaño era un roble. Y todo ¿para qué? Para arrimar al misero lector una canturria concertil, diciendo que Angúlez toca al pelo, que Besúñez debiera rascarse sus propias tripas en vez de las de su violín, y que Merliúñez destroza tímpanos. ¿No es crueldad, por parte de Arteta, Roda, Gortázar, ó como se llamen esos tíos músicos, sacarme á mí nocturnamente (y con alevosía) de una mansión que saben aquellos es ideal? Dios se lo tendrá en cuenta, y les echará al infierno, do continúan en actividad los destrozatímpanos que aquí nos hicieron pasar ya un purgatorio. ¡Vierais mi *fila*, v. gr., al escuchar la disonancia de la séptima sinfonía de Mahler! Aquello era una tortura irresistible. Pues bien, trátase de un maestro reconocido. ¿A cuánto maestrillo, maestrasto y maestrucho no he tenido que aguantar? Si la REVISTA me paga un perro chico por cada pifia gorda que me ha reuelto las entretelas, construyo una casa de campo enseguida. En cambio, si es ver-

dad, he tenido noches de conciertos magníficos. Y observen ustedes que aun no he ido á oír á Nikisch ni á Strauss, con la Filarmónica, y la orquesta del Real. Es que no puedo. Habría de reventar.

Me voy dejando en el tintero, que no es chico, unos cuantos conciertos vocales é instrumentales. ¿Por dónde empezar? Por uno de los grandes.

Un último buen concierto dió en la Filarmónica, con la orquesta de la casa, reforzada, el Dr. Chessin, á quien ya conocemos. La REVISTA MUSICAL ha hecho un índice de los artículos de 1910. Creo que voy yo á hacer uno con los nombres de los artistas y las páginas en que hablo de ellos. La primera vez le cité á este ruso en la pag. 18. Programa: 1. *Mendelssohn*, Overture de la Gruta del Fingal; 2. *Liadow*, El lago encantado, estreno, obra 62 (oliendo á Wagner, especialmente á Tristan); 3. *Id*, Kiki mona, obra 63; 4. *Liszt*, Batalla de los Hunos; 5. *Wyschnegradsky* (12 consonantes para 2 vocales), La Negra, estreno, 6. *Strauss*, Muerte y Tránsito, que escuché por primera vez, y que, con permiso de Roda, me parece mucho más hermosa composición que «Vida de Heroes»; él coloca ambas á igual altura.

No es broma lo que he dicho acerca del índice. Si todos los corresponsales lo hacemos, antes de contratar á un artista pueden consultarse fácilmente nuestras opiniones, y discutir sus méritos. Como diccionarista que soy, suelo seguir un método paciente. Anoto los vocablos, en cuanto se publica una crítica mía, y el título de ésta. Así es que resulta cosa de coser y cantar ir apuntando en un artículo dónde me he ocupado de tal ó cuál palabra (son cientos de ellas; mejor dicho, miles, pues poseo el léxico más rico en voces).

Jascha Sussmann es un buen violinista, aunque algo rudo á veces. Parece que se le da un camino de los aplausos; sabe que vale mucho, y en vez de hacer reverencias se entretiene con el violín. Programa: 1. *Mendelssohn*, Overture de las Hébridas; 2. *Id*, Obra 64, concierto en mi menor; 3. *Beethoven*, Las romanzas en fa y sol mayor; 4. *Brahms*, Obra 47, concierto en re mayor. La Filarmónica, bien dirigida por Schrattenholz, quien con Busch pertenece á la categoría de directores empalados, tiesos como un huso.

Cuando tenga algo de vagar, he de ocuparme algo de los diversos directores, del público, del reclamo, de los bastidores concertiles, de las salas, de los virtuosistas, de todo lo que corresponde á la maquinaria de los conciertos. Aquí y acullá digo un poquitín de todo ello. Pero quisiera repartirlo en grupos. Los críticos mismos merecen estudio. El *l'isuf* concertístico es también importante. Las agencias del ramo deberían asimismo ser objeto de crítica. Pero ¡guarda, Pablo! Hay que andarse con mucho tiento. Veo caras foscas á veces, desconfiadas, que me miran como individuo peligroso, y eso de meterse en un avispero es grave.

Beatrix Leech es una violinista aceptable. Tocó en la Sala de Büdthner, con la orquesta de la casa, que se portó al pelo bajo la dirección de Edmund von Strauss. Programa: 1. *Tschalkowsky*, Concierto en re mayor; 2. *Mendelssohn*, Concierto en mi menor; 3. *Bruch*, Concierto en sol menor, núm. 1.

En la Singakademie dió un concierto muy notable el violinista Persinger. Programa: 1. *Händel*, Sonata en sol menor; 2. *Bruch*, Concierto en re menor, obra 44; 3. *Corelli*, Chanson Louis XIII et Pavane; 4. *Hummel*, Danza alemana; 5. *Porpora*, Minuetto; 6. *Debussy*, En bateau; 6. *Ertel*, Scherzo y Pasacalle; 7. *Saint-Saëns*, Introducción y Rondó caprichoso.

Gabrilowitsch será un gran pianista, según dicen. A mí me deja como un témpano. Y en cuanto vi asomar una chopinada gorda, ahuequé. El corresponsal parisiense sabe que me arrimaron una chopinería espantosa. Y ahora me escamo.

La obra 61 de Beethoven es estupenda, ¿verdad? Pues me dan escalofríos en cuanto la veo en el programa: ¡Caracoles con las beethoveniadas y los chopinazos que nos arriman violinistas y pianistas! Señores, no hay que abusar. Parecen algunas piezas un trampolín para lanzarse en el vacío de la conciertería.

Porque se trataba de un violinista célebre, Hubermann, resignéme á escuchar como

primer número la dicha obra 61, creyendo oír una magistral ejecución, y me llevé al gran chasco, en la Sala de la Filarmónica, con la orquesta de la casa. Fué una de tantas interpretaciones como nos han atizado este invierno, en que esa maldita composición me asedia como hace dos años la chopinería á la sazón reinante. Siguió la cuarta sinfonía de Brahms, dirigida por Wetzler, de Riga, y soñón número dos. Larguéme echando pestes de rascatripas y batutistas, con escándalo de unos conocidos, los cuales me lanzaron miradas de conmiseración al saber que tenía ya el resto del programa sentado en la boca del estómago. El médico me tiene prohibido oír música. Conque, en adelante, haré lo que la mayoría de los críticos, escuchar un par de números, y ¡largol! Hace un año, en Wiesbaden, donde recobré la salud, no me permitieron ni siquiera ir una vez al Real de allí ni á los magníficos conciertos del *Kursaal* soberbio, teniendo entrada libre y debiendo contentarme con el salón de lectura, aburrido, tétrico, con unas pinturas murales abracadabrantes.

El Cuarteto Waldemar Mayer dió un buen concierto en la Singakademie, muy concurrido. Programa: 1. *Haydn*, Obra 17. núm. 5. en sol mayor; 2. *Spohr*, Solo de violín, recitado y adagio del concierto VI; 3. *Arensky*, Idem, serenata; 4. *Gatkin*, Idem, zarda rusa; 5. *Schumann*, Quinteto obra 44, con el cual me han dado ya una soba enorme; lo tengo bailando en la mollera.

Betty Tannenbaum es una violinista que promete. Tocó, en la Sala de Beethoven, con la Filarmónica. Programa: 1. *Dvorak*, Concierto en la menor, obra 53; 2. *Saint-Saens*, Obra 61; 3. *Sauret*, Farfalla, capricho. Se conoce que toma la cosa muy en serio.

Schattschneider es un gran director de orquesta. En la Singakademie dirigió con la Filarmónica reforzada: 1. *Bach*, Suite en re mayor; la overtura, grandiosa composición; 2. *Rudorff*, Tercera sinfonía, obra 50 (estreno), un trabajo clásico; 3. *Marschallk*, Serenata, obra 30, tarantela, intermezzo (lo mejor) y mazurca, estreno; 4. *Strauss*, Muerte y Trasfiguración, pieza soberbia.

Reduzco los comentarios á la más mínima expresión, según prometí. La receptibilidad musical no alcanza el grado de la enorme productividad concertil berlinesa. Una revista tiene que dedicar varios críticos á reseñarla. Y aun así, estos suelen quejarse de la inundación de concertaría. Yo suelo regalar los billetes, por no poder ya aguantarla. Y luego me encuentro á lo mejor, en las reseñas, con que he perdido un gran goce musical.

Siegfried Wagner anunció uno de sus conciertos. Y, como conozco el paño, no fui. Opté por *La Bella Risette*. Siegfried quiere ser Wagner II, y este es en realidad Ricardo II (Strauss). Pudo Siegfried embolsar cientos de miles con operetas, y el pobre se mete donde no le llaman. Por supuesto, como director de orquesta, le ponen verde al hombre. A mí me ha costado la excomunión de Bayreuth el haberlo dicho en alemán, muy clarito. Qué aproveche. Conozco á «los locos de Bayreuth», según decía Passini, como si los hubiera parido. Excomunicaron á Ricardo II, por cantar las verdades del barquero. Hasta el yerno de Wagner, Beidler, fué anatematizado del Graal bayreuthiano. «Hosanna, Siegfried!» gritan Humperdinck y los incondicionales de Bayreuth. Ya le dirán á Siegfried, á quien fué presentado allá hace 12 años: «señor mío, usted maneja bien las voces, bastante bien la orquesta, y posee cierta dosis de chiste musical; ¿por qué no compone usted operetas, y les da en las narices á Léhar, Leo Fall, y otros compositorastros de chicha que explotan el negocio agarrándose hasta á Wagner I y Ricardo II, cuando lo exigen los efectos orquestales?»

De veras, da ira que unos musicalcastros dominan la escena, sin tener dotes para ello. Contemplaba yo, durante la función, la efigie de Offenbach, plantada en la techumbre. Con una opereta suya podrían hoy hacerse varias de ellas para el público actual. ¡Qué espontaneidad, qué gracia, qué soltura, qué inspiración la de aquel hombre! Aun en nuestro país, ¡qué galanura, qué chiapa nos gastaban los *Bufos Madrileños*! Hoy, con un par de sentimentales valsees bailados así ó asao, efecto asombroso. Caros, casi caros, dúos, de refilón; conjuntos, mediocres. ¡Y tantos! Así como

un principiante de picapleitos anunciaba: «se desea un criminal decente para un *deten-* sor, pagándole bien,» parece anuncian hoy los compositores de operetas: «búscase un autor estúpido, que confeccione un libretto lo más majadero posible.» Y ¡viva el arte! Y ¡vivan los trimestres!

Por memo que sea un músico,
Tiene, con todo, su público.

Ahora parece que empieza una reacción. Dos teatros líricos dan, los domingos por la tarde, *Mademoiselle Nitouche*, y la *Mascota* (*Nuevo Teatro de Opereta*, al cual le sale en las narices mismas otro *Novísimo Teatro de Opereta* en la *Opera Cómica*). El tenor Braun, de aquel coliseo, ha tomado por su cuenta, con capitales vieneses, un teatrillo, donde quiere dar las operetas cómicas de antaño que tanto nos regocijaban en la juventud lozana, sin necesidad de las picardías de burdel de hoy.

El director de la REVISTA me decía hace poco que no aluda á esas obras, porque los jóvenes de hoy las desconocen. Y añadía que una vez las sacó á relucir, y se quedaron los mocetes encantados.

Uno muy «vivo» ha tenido la buena idea de establecer un tren especial á Dresde para el *Rosenkavalier*. Tomáronse al punto los billetes, y el hombre ha «contratado» otro tren, con tres precios. Eso de salir á las dos de la tarde y volver á las mil y quinientas de la noche después de echarse al cuerpo, rendido, una obra que exige recogimiento y «compresión», además de comprensión, que aproveche. Esperemos á ir allá libremente, ó á que la den aquí, preparándola con ese pasito de caracol que estilan en el Real berlinés, un antro académico aburrido.

Tierra Baja ha celebrado el aniversario 300. Guimerá ha contribuido mucho á tal anomalía de verse una ópera representada en Berlín, en un solo teatro, con un exitazo repolludo de contaduría que deja tamañitos á Wagner y Strauss.

Goldschmidt, el fiel acompañante de Sarasate, acaba de fallecer. Tuve ocasión de oír de su boca algo muy curioso allá cuando topamos en un tren desde Biarritz á París. No es cosa de contarlo ahora. A alguien le sabrá la cosa á cuerno chamuscado, cuando la refiera. En este momento, expresemos nuestro pésame á la constante compañera de Sarasate y Goldschmidt, la cual mostró hace poco en Berlín tener una potencia pianística de primer orden, que dejó turulatos á los pontífices de la formidable crítica musical berlinesa.

Dos palabras á la señora corresponsal de El Haya. No condeno yo sistemáticamente los fragmentos de Wagner en concierto mientras existan villas que no puedan permitirse el lujo de un teatro wagneriano. En el mismo Berlín, hay casi diariamente conciertos populares para la educación del vulgo inmusical. Si es verdad que tenemos un teatrete algún tantico wagneriano (repoquisimo, por cierto). Pero la gente de medio pelo, y aun la de pelo entero, apenas puede adquirir localidades. Y cuando no hay lomo, longaniza como. O cuando no hay pan, buenas son tortas. Sea dicho con el respeto que se debe al bello sexo, máxime tratándose de una colega, crítica y plúmiva musical. La inundación norteamericana está convirtiendo al Real berlinés en una sucursal de Zamarramala, donde asoma el arte como los fuegos fatuos, de higos á brevas, y eso bombeando los éxitos con cañones Krupp, á estilo de los esperpentos musicales de la sicalipsis madrileña prostituida.

Dicen que los ingeniosos rara vez son maliciosos, y que estos no son en general ingeniosos. Los alemanes tienen muchísimo ingenio, y un poquillo de malicia. Véase este chiste:

- Esa cantante tiene el órgano bastante desarrollado.
- Querrá usted decir el órgano del olfato.

DR. P. DE MÚJICA.



PARIS

«La verdad es que la Misa en re de Beethoven es una lata»; esto me decía un amigo el otro día al salir del Concierto Colonne, donde la había oído por primera vez; y yo, en mi gran estupefacción, me acordé del artículo que sobre la música francesa escribió Cecilio de Roda y en el cual censuraba á los franceses por hacer cosas pequeñas, juguetitos y rinconeritas de salón, de donde proviene generalmente el terror hacia las grandes obras que requieren una profunda atención, como la Misa de Beethoven, la de Bach y la 9.^a Sinfonía, epopeyas musicales que rayan á gran altura para que puedan hacerles mella algunas opiniones aisladas. Debussy ha escrito hace unos meses en un periódico esta frase: «Wagner era un genio, pero los genios pueden equivocarse». ¿Qué ha querido decir con esto el ilustre músico? Yo no podría decirlo, pero sí afirmaré que es un mal ejemplo para sus secuaces que pueden hacer mangas y capirotos de un Bach ó de un Beethoven, escudados en que antes habló el *ídolo*; porque, eso sí, se podrá poner en tela de juicio la Misa en re ó el «Crepúsculo de los Dioses», pero «no me toquen ustedes al «Pelleas»; aquellas obras ó gustan á la primera audición ó son una lata, pero en el «Pelleas» no le es á usted permitido dar una opinión antes de diez ó doce audiciones, y iguay del que no la dé á gusto de estos señores! Lo ponen de mal gusto y *arriaré* que no hay por donde cogerle. Además es indiscutible que si Wagner se equivocó en opinión de Debussy, él no ha hecho más que coger el principio dramático wagneriano y llevarlo al exótico. Jean d'Udine (al que algunos llaman loco por el hecho de decir la verdad) escribía hace días en el «Courrier Musical» y á propósito del Fervaal de d'Indy: ¿Quién nos dice que este principio dramático hoy á la moda sea el verdadero? Tan ridícula es la antigua ópera con sus romanzas, dúos y concertantes, pero al fin y al cabo cantadas por cantantes, como el moderno drama donde los cantantes sólo sirven de estorbo con la sempiterna y monótona declamación y el simple comentario á la orquesta. ¿Es Wagner quizá el que ha mostrado el camino? En manera alguna, puesto que en Wagner la declamación no es continua y como dice Udine, la Sinfonía orquestal vive del drama por decirlo así, es una ola tumultuosa donde se pintan las pasiones humanas, es un alma que siente y vibra. ¿Es quizá Gluck? La declamación de Gluck está cortada continuamente por los admirables *airs* y los deliciosos *ballets de que están sembradas sus obras*. Tendremos que remontarnos á Monteverdi, y allí encontraremos la continua declamación, lo que equivale á decir que el drama moderno, es decir, el drama á la moda, no es más que un retroceso á los balbuceos del arte dramático, á la época florentina.

Bueno, y á todo esto caigo en la cuenta que no he dicho una palabra todavía de lo pasado por aquí durante este mes, por lo cual nos dejaremos de divagaciones y empezaré por la Opera, en la cual bate el record el wagnerismo con «Los Maestros Cantores», «El Crepúsculo de los Dioses», «La Walkiria» y el «Tristan»: nada de novedades en ningún teatro. En la Opera Cómica *reprise* del «Pelleas et Melisande» con una nueva protagonista en la persona de Mme. Carré, la cual no contaba con la intervención de los melenudos del barrio latino, los cuales con su peculiar olor á vinagre invadieron el *poulailler* y al final de la representación lanzaron á la artista, y lo mismo que si fuera una patata ó un tomate, el nombre de Mary Garden, la creadora de Melisande. ¿Estaremos volviendo á los tiempos de la barbarie? se preguntaba Willy á la semana siguiente en su *lettre de l'Ouvreuse*.

En Lamoureux los tres Faustos — de Schumann, Berlioz y Liszt (una parte de los dos primeros)—y en Colonne, como he dicho ya, la Misa en re de Beethoven, de la que hablé extensamente el año pasado. Sechiari estrenó en su orquesta tres baladas de Debussy; no las he oído y como cada crítico dice una cosa diferente, es imposible dar en el clavo. En la orquesta de Hasselmanns estreno de «La Ménace», poema de Roussel, que tampoco pude oír, pero me dijo el autor que *ça á très bien marché*; naturalmente el hombre no me podía decir que era muy bonito su poema. Estreno de una Sinfonía de Casella en el género de su admirado Malher, muy bien orquestada, mucho ruido, bellas ideas y sin personalidad. Esto de la personalidad lo ha dicho alguien, cundió la fra-

se y ahora decimos todos á una: «Ese chico Casella, tiene mucho talento pero le falta personalidad». ¿Verdad que parecemos corderitos? En la misma Orquesta estreno de «Héliogabale», música de escena de Severac, que á mí me pareció magnífica, sobre todo el ballet con los instrumentos catalanes que hicieron gran efecto en la masa del público. Después supe que á los profesionales les había sabido á rejalgár esta obra, cuya frescura y espontaneidad era un ataque á sus opiniones ultramodernas, pero sin embargo he visto que la opinión de algunos críticos concuerda con la mía *et ça m'a flatté*.

Pasando á la música de cámara, Parent y Capet continúan con los cuartetos de Beethoven, y Lejeune sus cuartetos de la escuela Tcheque, entre los que figuran los de Novak; según dicen es de los mejores de su país. En una *soirée*, en casa de Ecorcheville, tuve ocasión de oír, interpretado por el mismo Lejeune, los *Caprichos Románticos* de Conrado del Campo, pero ya hablaré de ellos más extensamente cuando los oiga de nuevo en la S. M. I., que proyecta para el 6 de Abril un festival español. El Cuarteto Touche ha tocado en la Nacional un cuarteto con piano de Labey en primera audición, y en segunda uno mío de cuerda, lo que me ha permitido ver de cerca el mérito del admirable viola de este grupo, uno de los más acabados artistas que he conocido y que se llama Vieux.

Y ya que hablamos de este instrumento, daré cuenta al lector de un concierto de viola, lo que ya es de por sí original, y más aún cuando el artista es una mujer, Mlle. Lise Blinoff, que pertenece á la Orquesta Colonne; porque aquí es costumbre admitir algunos elementos femeninos en las orquestas, quizás para destruir la monotonía de tanto frac y tanta pechera planchada, y estos elementos están siempre en los instrumentos de cuerda, violín, viola ó violoncello. Solamente y por excepción vi el otro día en una orquestilla una compositora profesora de armonía que tocaba el fagot, espectáculo que me quitó el apetito por unos días.

Volvamos al concierto de Mlle. Lise Blinoff, que es rusa, y que posee una bonita sonoridad, al mismo tiempo que una gran fuerza de arco, lo cual le permite sacar gran partido de este instrumento tan expresivo y tan olvidado de los compositores. Una sonata de Labey, la romanza en sol de Beethoven, sin transportes y muy bien dicha por la artista y una deliciosa gavota de Leciair formaban el programa con el cuarteto B. la F. de Rimsky-Liadov-Borodine-Glazounow y del cual yo prefiero la serenata de Borodine, bella como todo lo que hizo este autor. Este cuarteto fué interpretado, por cierto, muy bien, por cuatro señoritas, Mlles. Leroux, Reboul, Blinoff y F. Reboul; Daudelot les hacía los honores en el *foyer*, yendo de una en otra como mariposa de flor en flor.

La Nacional y la Independiente continúan sus conciertos cada una en la vía impuesta por ella. La Nacional nos dió una sesión muy interesante con obras de Magnard y Chabrier. Magnard músico-campesino hecho en el molde de d'Indy, es algo áspero en sus manifestaciones musicales, pero esto mismo da cierto color á su música, muy interesante aunque larga en sus desarrollos. En cuanto á Chabrier es y será siempre un maestro, y aquella noche la eminente Blanca Selva, la pianista de más libras que conozco, rayó á gran altura en el scherzo-valse, verdadera perla musical, y Mme. Ranaux cantó la escena lírica «La Sulanita» acompañada de un coro de señoritas conducidas á empujones y otras menudencias por la *implétable* Mme. Chevallard.

JOAQUÍN TURINA.

París, 14, Marzo 1911.

de la

ROMA

La temporada sinfónica.—La serie de conciertos se presenta este año un tanto incierta y parece pálida junto á la magnífica serie de más de 40 (!) conciertos del año pasado. Pero hay que tener en cuenta que, con motivo de la próxima Exposición Universal habrá aquí una espléndida temporada de ópera, y además de los conciertos, una serie de ejecuciones históricas en la que pasarán ante nosotros las obras maestras del melodrama italiano desde 1600 hasta el día. La temporada actual *espera*,

piés, y anda por eso un poco distraída. Una sola cosa no vacilo en criticar, y es la *falta de una dirección artística* en los conciertos. Sin ella la temporada sinfónica será una especie de *panoptikum*, no un templo del arte.

Este año nos han presentado música italiana en mayor número. En el primer concierto (director; Leopoldo Mugnone) oímos un poema sinfónico de C. Palumbo, distinguido pianista napolitano: Roma. Es una composición barroca en la que se ve á un *profesor*, privado de genialidad creadora, afanarse por *hacerse el moderno*.

¡Oh la mentalidad de ciertos *ilustres* compositores y profesores!

Con razón decía Múgica: «Roda está en un error al creer pasadas las obras de Wagner. Todavía están por ser saboreadas del magno público»... y de los profesores, añadía yo.

Esta gente cree que el movimiento moderno consiste en una serie de notas desentendidas, buscadas con candil sobre el piano, ó echando la mano al azar, sobre el teclado, como el gato de Domenico Scarlatti. ¡Oh Beckmesser: volved á la *Tabulatural*!

La *Sinfonía Marinaresca* de A. Scontrino tiene un excelente primer tiempo, esotroito con amplia factura y dominio de la forma: así pudiera ser el nuevo sinfonismo itálico; de una arquitectura equilibrada y también completa. Esta página, si bien acaso no muy original, merece quedar. En el *scherzo* la escuela se apodera del compositor y en el adagio (*Canto de las Sirenas*) un motivo vulgar, melodramático, de un sentimentalismo de cromolitografía pretende elevarse al sinfonismo. En el último tiempo (*Tempestad*) las reminiscencias wagnerianas se funden con una inoportuna *reprise* del canto de las sirenas: los trombones, groseros y vulgares, cierran indignamente este trabajo.

Tullio Serafin nos dió en los conciertos tercero y cuarto dos buenas ejecuciones: volvimos á oír con placer la 3.^a sinfonía de Brahms y el simpático *Chasseur maudit* de César Franck. De italiano, una larga composición de G. A. Fano, ingeniosa, pero un poco pesada, y un trozo sinfónico de A. Lozzi (*La nave de Cleópatra*) de buen color, pero pobre de invención y uniforme. Ni la sinfonía en mi mayor de A. Franchetti, ni la *Francesca da Rimini* de A. Bazzini lograron ocultar sus defectos, defectos de la edad juvenil en Franchetti y de la senil de Bozzini.

El 4 de Diciembre hizo su presentación Félix Weingartner. En el primer concierto dió á conocer el poema sinfónico *El rey Lear*, que nos pareció una música muy desigual. Más interesantes fueron los otros dos conciertos de los que doy el programa: 2.^o concierto: Berlioz, Overture de *Cellini*; id. tres canciones (con acompañamiento de orquesta); Weingartner, Sinfonía núm. 3 op. 49; id. tres canciones con orquesta.

Tercer Concierto: Brahms, 2.^a Sinfonía; Mozart, aria de *El matrimonio de Figaro* y aria de *La flauta encantada*; Wagner, preludio de *Tristan* y muerte de Iseo; Weingartner, cuatro canciones con orquesta; Weber, *Oberon* (overture).

Un amigo me hace observar que ciertos directores de orquesta deben tener una organización cerebral muy especial, como el estómago de un glotón desmedido. Para pasar del sobrehumano dolor de Tristan y del inmortal delirio de Iseo á... cuatro canciones de Weingartner, y al romanticismo vaporoso de Oberon, se necesita un estómago de avestruz ó la impasible buena voluntad de un turista *parvenu* y... anglo-sajón. Los grandes directores deben preparar grandes programas, á mi parecer. Las tres canciones de Berlioz fueron para nosotros la revelación de un género en el cual su *pendant* (las de Weingartner) no podía menos de salir perjudicado.

Pero la curiosidad se acentuaba al llegar la 3.^a Sinfonía; una verdadera *novedad*, pues que la ejecución de Roma (8 Diciembre) venía inmediatamente después del estreno (27 de Noviembre) de Viena. La crítica vienesa ha considerado que esta es la obra más interesante de Weingartner, y es verdad; ha encontrado en ella la señal del estancamiento de una facultad grandiosa, y es verdad también. Si el autor ha querido pintar un estado de ánimo lo ha conseguido ampliamente: es una *lucha*, sí; pero de intenciones, de ideas, de estéticas, en un ensayo confuso, descarriado, caótico.

El autor está consueñado de que sea un gran compositor; en gran práctica y, sobre

todo, su incontestable habilidad en la instrumentación, han hecho torcerse á sus facultades volitivas hacia la imitación de algunos de sus contemporáneos como Strauss y Malher. Pero dice Schumann: «A los ingenios de segundo orden puede bastar con enseñorearse de una forma: á los de primer orden exigimos que la hagan progresar. Sólo el genio puede crear con libertad.» (1)

Weingartner es un ingenio de segundo orden. El ejemplo de las rarezas en que se complace la genial musa de Ricardo Strauss ha embriagado á la académica y elegante musa de Félix Weingartner y la ha hecho concebir esta terrible composición en la cual ha amontonado dificultad sobre dificultad como para *épater le bourgeois*. El adagio que la crítica vienesa encuentra *cantabile y religioso* es un trozo *pesadísimo* por el ritmo y la instrumentación, menos original todavía que las demás partes de la Sinfonía. No hablo de la *trouaille* del vals final (la Sinfonía quiere ser una apoteosis de Viena!) Es el mismo absurdo estético de la Sinfonía *Aus Haben* de la primera manera de R. Strauss, en donde se pretende representar la Italia en la cancioncilla napolitana *Funiculi, funicula*.

Pero el principal error del compositor ha sido el de *buscar formas de tal libertad, que su musa asmática y anémica no puede llenarlas*. Es este un error general que parece invadir al pueblo alemán; quiere *hacer grosso*, no *grande*. Contemplad sus monumentos modernos (2); se aplastan bajo su propio peso en vez de triunfar con sus proporciones. Y volviendo á los sinfonistas; si no existe una *idea* genial dentro de las formas extravagantes, éstas sólo son dignas de irrisión. El *sol latino* ha contribuido en algo á la genialidad de Ricardo Strauss; estos otros continúan siendo para nosotros los verdaderos *bárbaros*, digan lo que quieran los pretenciosos pangermanistas.

Me parecieron graciosas y poéticas las melodías con orquesta. Excelente la dirección de la 2.ª Sinfonía de Brahms y del preludio de *Tristan*; la *Muerte de Iseo* careció, en cambio, de aquella sabia proporción en los *tiempos* que debe preparar dignamente la soberbia peroración final. Las cuatro canciones de Weingartner fueron cantadas por la señorita L. Marcel, cantante correcta, pero no extraordinaria; y es inútil decir que las composiciones de Weingartner parecieron bien pálidas junto al reciente eco de la inmortal tragedia wagneriana.

Una ejecución brillante de *Oberon*, como puede darla Weingartner, cerró la serie de conciertos del célebre *Kapellmeister*.

E. DAGNINO.

(1) *Gesammelte Schriften* (Symphonie von H. Berlioz).

(2) Por ejemplo los varios erigidos á Bismark.



NOTICIAS

El creciente proselitismo que ha hecho en Madrid el arte de Wagner desde que han aparecido en el Real sus grandes obras en condiciones de ser comprendidas, ha tenido por consecuencia la formación de una Asociación Wagneriana que nace con una pujanza increíble.

Apenas hace un mes que el entusiasta wagnerófilo don Manuel Cendra, autor del Guía temático de *Tristan*, del que hablamos en el número pasado, lanzó la idea y ya su realización es un hecho, llenándose rápidamente de firmas los boletines de adhesión, hasta el punto que ha alcanzado á casi un millar el número de inscriptos.

Pronto se celebrará la Junta general en la que quedará designada la Directiva y aprobado el Reglamento que ha de regir.

Entre los propósitos de la Asociación, consignados en la circular distribuida, figuran los de procurar á los asociados un local provisto de uno ó varios pianos y harmo-

aluna y de una nutrida biblioteca, tanto musical como literaria, de todo cuanto se haya escrito en diferentes idiomas sobre el teatro de Wagner; la impresión de Guías temáticas, en castellano, de todas las obras dramáticas del maestro, repartiendo éstas gratuitamente entre los socios, la edición de partituras económicas de piano y de orquesta y la organización de conciertos exclusivamente wagnerianos, con elementos vocales e instrumentales.

Posteriormente parece que también ha surgido el proyecto de enviar todos los años a Bayreuth a dos de los socios, a expensas de la Asociación, designándolos por sorteo, así como el propósito de la nueva entidad de intervenir en la organización de las representaciones del Teatro Real, a fin de impedir anomalías como la que supone haber sido representadas este año las cuatro partes de «El Anillo» casi en orden inverso del normal.

Felicítamos muy sinceramente a los promotores de tan útil y provechosa idea, tanto por sus iniciativas como por el éxito con que han dado principio a sus trabajos.



Se ha publicado ya el programa definitivo de las fiestas teatrales de Munich, que durarán del 30 de Julio al 9 de Septiembre y que consistirán, como es sabido, en representaciones wagnerianas en el teatro del Príncipe Regente alternando con otras de diversas óperas de Mozart en el de la Residencia.

Véanse las fechas señaladas:

Tristan e Iseo: 31 de Julio; 9, 12, 25 y 30 de Agosto.

El Anillo del Nibelungo: 2, 3, 5, 7 Julio; 18, 19, 21, 23 Agosto; 1, 2, 4 y 6 Septiembre.

Los Maestros Cantores: 14, 28 Agosto, y 9 Septiembre.

Las obras de Mozart se representarán:

Don Juan: 30 Julio, y 26 Agosto.

El Matrimonio de Figaro: 10 Agosto, y 8 Septiembre.

Sebastián y Sebastiana y La Clemencia de Tito: 15 Agosto.

Así hacen todas: 16 Agosto.

El rapto en el Serrallo: 29 Agosto.

Pedido de billetes é informes: *Amliches Bayerisches Reisebureau. G. m. b. H, vorm Schenker C.º Munchen, Promenadeplatz 16.*



También el Teatro de Bayreuth anuncia sus funciones para las siguientes fechas:

Los Maestros Cantores: 22 y 31 Julio, y 5, 12, 19 Agosto.

Parsifal: 23 Julio, y 1, 4, 7, 8, 11, 20 Agosto.

El Anillo del Nibelungo: 25, 26, 27, 28 Julio, y 14, 15, 15, 16, 17 Agosto. Siegfried Wagner dirigirá «Los Maestros Cantores», Muck «Parsifal» y Bailing la Tetralogía.



A los Organistas.—Concurso internacional de composición musical.—*Tres mil francos de premio.*

La Procure de Musique Religieuse, 22 et 24, rue Jeanne d'Arc, á Arrás, (Francia); abre un concurso de Composición musical, cuyo objeto consiste en escribir *tres piezas para Organo ó Harmonium*, formando un total de diez páginas como máximo. Una cantidad de 3.000 francos en metálico, se distribuirá entre aquellos de los concurrentes que sean premiados.

Pueden pedirse condiciones detalladas. Además, todos los organistas y los aficionados a la música que hagan la petición á las señas arriba consignadas, recibirán gratuitamente una de las piezas premiadas en el Concurso, una vez hecha su publicación. Para obtener tales ventajas, pueden desde ahora dirigir la petición.

Se ruega se indique si lo que desea es una pieza fácil ó de mediana dificultad ó con pedal obligado. Aquellos de nuestros lectores que se ocupen en música religiosa no deben dejar de aprovecharse de una prima musical de tal valía.



Hans Richter, el director que mejor ha encarnado, en el común sentir de los inteligentes, las cualidades propias de su misión, va á retirarse. Es una gran pérdida para el arte en general, pues sus ejecuciones de las obras maestras eran una perpetua enseñanza, y muy especialmente para la villa de Manchester, que había conseguido apropiárselo casi exclusivamente.

Con motivo de su retirada, refiere Hermann Klein en el *Daily Mail* la siguiente anécdota, relativa á la revelación de sus dotes dictatoriales:

«Sucedió esto en el festival wagneriano que se celebró en el Albert Hall en 1877. La recaudación debía servir para enjugar una parte del déficit causado por las repre-

sentaciones de Bayreuth en el año anterior. Wagner había ido á Londres para dirigir por sí mismo, y había llevado consigo, como segundo, á Richter, que tenía por entonces 35 años.

Los cantantes procedían de Bayreuth, pero la orquesta era de Londres, hallándose compuesta de un centenar de elementos artísticos escogidos, pero que no habían tocado nunca juntos. Por otro parte, así como la mayoría de los instrumentistas de la época, no estaban en manera alguna familiarizados con las últimas obras de Wagner.

Desde la víspera habíamos festejado al gran hombre con un banquete que se prolongó hasta muy tarde; sin embargo Wagner se hallaba bien dispuesto cuando empuñó la batuta para dirigir el ensayo á las diez de la mañana. Se comenzó por la *Kaiser-marsch*: la ejecución fué mala. Los músicos ingleses no comprendían bien la manera de Wagner de llevar el compás y no se enteraban de las observaciones que les hacía, aunque el pobre Deichmann, el jefe de los segundos violines, hacía esfuerzos inauditos para traducírselas. Se probó otra pieza, creo que la óverture de «El buque fantasma» y todo anduvo tan de cabeza como la vez primera. Wagner se iba poniendo nervioso, y tan pronto se secaba el sudor, como dirigía á todas partes miradas suplicantes é amenazadoras.

Pronto la cacofonía fué tan intolerable que Wagner tiró la batuta desesperado. Yo no sé lo que dijo en su arrebato de cólera, pero vi que se celebraba un conciliábulo, en el que tomaban parte con el maestro y Richter, los dos primeros violines, Wilhelmy y Franke. En fin, vimos subir á la tarima, en vez de Wagner, á un teutón de aspecto robusto, de gran barba oscura y gafas de oro. Cogió la batuta, golpeó el atril para obtener silencio y en un instante el orden más completo reemplazó al caos. A partir de aquí, los músicos tocaron perfectamente y las interpretaciones fueron excelentes. El efecto producido por su presencia, por su magnetismo, por su mirada, fué eléctrico.

Este triunfo señaló el principio de la carrera de Richter en el país británico.»



PUBLICACIONES RECIBIDAS

«*Le langage musical*», *Etude Medico-Psychologique*, par les Docteurs E. Dupré et Marcel Nathan, 1 volume in 8.º de la «*Bibliothèque de Philosophie Contemporaine*» 3 fr. 50.—(Librairie Félix Alcan.)

Esta obra, rica en documentos personales y en consideraciones originales, está consagrada á la psicología normal y patológica del lenguaje musical.

Se divide en tres partes. En la primera, después de mostrarnos los orígenes del lenguaje en general y del musical en particular, y haber analizado el proceso del lenguaje musical interior, bajo sus formas convencionales y descriptivas, los autores estudian las amnesias motrices y sensoriales, simples y complejas.

La segunda parte comprende la relación de los desórdenes del lenguaje musical que se observan en las neurosis, y el desequilibrio psíquico, especialmente en las obsesiones, las fobias y las asociaciones mórbidas más interesantes (audición coloreada, etc.)

A esta relación sigue el estudio de las alteraciones del lenguaje musical en la psicosis.

En la última parte los autores reasumen la historia y critican la legitimidad de los desórdenes psíquicos atribuidos á los grandes compositores.

Después de un corto capítulo consagrado al estudio de la misión terapéutica de la música, los señores Dupré y Nathan formulan en pocas páginas las conclusiones que se desprenden de cada uno de los capítulos anteriores.

La misma casa editorial Alcan, acaba de publicar *L'Anneau du Nibelung*, análisis dramático y musical de la Tetralogía por A. Pochhammer, traducción del alemán al francés por J. Chantavoine.

Esta obra sigue escena por escena, página por página y casi nota por nota la compleja marcha de los cuatro grandes trozos que forman la colosal composición, mostrando el origen, el desarrollo, las variantes y el sentido de cada *motivo conductor*.

Gracias á ella puede penetrarse en el detalle de la obra wagneriana, y constituye para los aficionados que desean familiarizarse con ella, un guía indispensable por su precisión y claridad.

Los señores Profesores de música que se suscriban á esta Revista tendrán derecho á la publicación gratuita de un anuncio de dos líneas.

Eugenio Jauregui. Afinador de pianos.—Se hacen toda clase de arreglos y reparaciones en pianos, ormoniums y pianolas. Ballén, 19, 2.º derecha.

Escuela de canto. (Método Lamperti).—Dirigida por el tenor Lucio de Laspiur.—Plaza Nueva, 8 Bilbao.

Ismael Echazarra.—Teoría musical. Piano, Armonía, Contrapunto, Fuga.—Marqués del Puerto, 4, enfrente de la «Sociedad Filarmónica».

Violines antiguos y violoncellos.—Compra á altos precios.—Dirijirse al **Sr. Sanz**, calle de San Lorenzo, 9.—MADRID.

REVISTA MUSICAL

APARECE UNA VEZ AL MES

PRINCIPALES COLABORADORES

Rafael ALTAMIRA.—Enrique de BENITO.—Guallo BAS.—Ludwig BONVIN, S. J.—Mateo H. BARROSO.—Eduardo L. CHÁVARRI.—José DAENE.—Eduardo DAGNINO.—DE GEUS.—Juan de ERRASTI.—Joaquín FESSER.—F. GASCUE.—Vicente M. GIBERT.—Rafael MITJANA.—Osaldo MORALES.—Pedro de MÚGICA.—J. P. de OLAVARRÍA.—Nemesio de OTAÑO, S. J.—Felipe PEDRELL.—Cecilio de RODA.—Miguel SALVADOR.—Nicetas de TAVIRA.—Joaquín TURINA.—Guillermo URIBE.—R. P. Luis VILLALBA.—Ignacio ZUBIALDE.

CORRESPONDENCIAS

NACIONALES: de Barcelona, Gijón, Granada, León, Madrid, Oviedo, San Sebastián, Santander, Zaragoza, Valencia y Zaragoza.

EXTRANJERAS: de Berlin, Bruselas, Burdeos, La Haya, Londres, Milán, París y Roma.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

ESPAÑA: 1 año, 5 pesetas.—EXTRANJERO: 1 año, 6 francos, ó moneda equivalente

NÚMERO SUELTO, 50 CÉNTIMOS

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Ronda, núm. 30, bajo
BILBAO