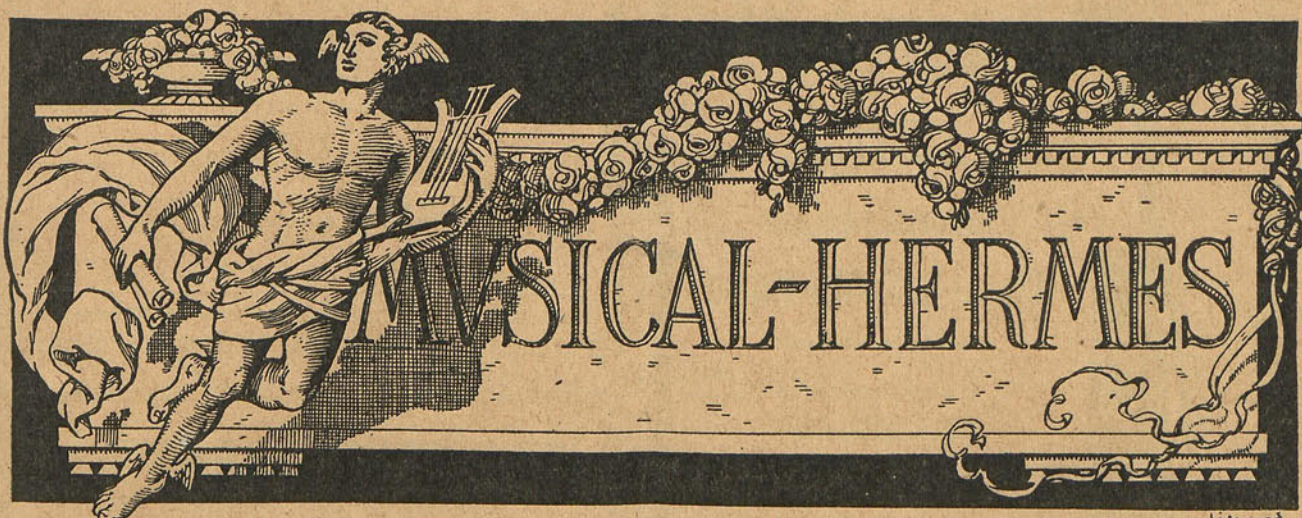




## REVISTA DE LA CASA PARRAMÓN

Redacción y Administración Calle del Carmen, 8, 1.º—Teléfono 13964—BARCELONA

### SUMARIO

Realismo y humor en la música, por Leland J. Berry-Birmingham, (C. Quintana, trad.)—Noticias de concursos.—Premios musicales.—Enseñanza de la música

por la educación metódica del oído.—Miscelanea.—Curso de Armonía, por F. Bisfort.—Un nuevo concierto de Beethoven para violín y orquesta.



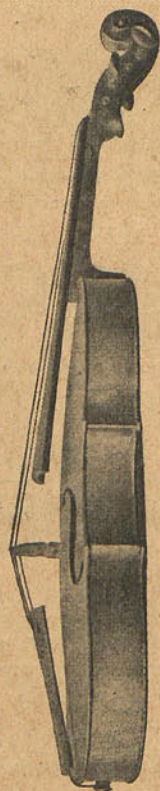
Una de las características de los instrumentos **Conn** es la gran facilidad de emisión de sonido de las diversas familias de instrumentos para Banda y Orquesta. Por esta suprema ventaja la inmensa mayoría de Bandas de Niños que existen en América, están equipadas con instrumentos **Conn**. Los artistas de todo el mundo que saben lo que vale esta ventaja—sobre todo cuando hay que tocar hora tras hora—no tienen otra aspiración que poseer uno de los maravillosos instrumentos que construyen las grandes fábricas de

**C. G. CONN DE ELKHART (IND.)**

Pidan catálogos e informes al Distribuidor Autorizado

R. PARRAMÓN

CARMEN, 8 - BARCELONA



## Lutheria de Arte

garantizada,  
hecha completamente a mano

Gran Prix Paris 1900

**Ch. J.-B. Collin-Mezin**

Maestro luthier experto

CASA FUNDADA  
EN PARÍS, 1867

Violines y violoncellos  
tipo Solista

Único agente en España:

**R. Parramón**

Carmen, 8

**BARCELONA**

## LA LUTHERIE FRANÇAISE

76, RUE MONTORGUEIL, PARÍS (FRANCIA)

TODA CLASE DE INSTRUMENTOS DE CUERDAS,  
DE MADERA Y LATÓN

INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN Y JAZZ-BAND

PLATILLOS DE SMIRNA Y TURQUÍA  
PARCHES PARA TAMBORES Y BOMBOS

BUSTOS DE MÚSICOS

ESTA CASA SOLAMENTE VENDE A COMERCIANTES ESTABLECIDOS

## Fábrica de Organos de Ntra. Sra. de Monserrat, S. A.

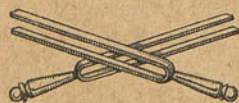
**SILVIO PUGGINA** DIRECTOR

Organos de todas clases para Iglesias y Salones. Tubular, neumáticos eléctrico y reversible; con uno, dos, tres o más teclados. Transpositores para todos los teclados. Organos para Salón, manuales y automáticos. Fabricación propia de los tubos y fundición de metal. Reparación Conservación.

Proyectos y presupuestos de todos los precios se enviarán gratis a quien los solicite y facilite los datos necesarios.

FÁBRICA EN COLLBATÓ

Oficinas: **BARCELONA - Aragón, 279, 1.º**



MARCA DE FÁBRICA  
REGISTRADA

# PIRASTRO

LAS MEJORES CUERDAS DEL MUNDO

FABRICADAS POR

**Gustav Pirazzi & C.º**

Offenbach a M.

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE MÚSICA

FRANCFORT A. M. 1927

**Medalla de Oro, Premio del Estado  
del Imperio Alemán**

DE VENTA EN LOS BUENOS ESTABLECIMIENTOS DE MÚSICA DE TODA ESPAÑA

DISTRIBUIDOR GENERAL **R. PARRAMÓN** - CARMEN, 8 - BARCELONA

NOTA: La Casa PARRAMÓN no sirve estas cuerdas a particulares en las poblaciones donde existe algún comercio que las tiene a la venta.

# Armoniums "Kasriel"

La gran marca francesa que ha obtenido los mejores premios y diplomas de Honor, en Londres, 1871, París, 1807, 1878, 1900, etc.

FUNDADA EN 1839

MAS DE DIEZ MIL VENDIDOS EN ESPAÑA

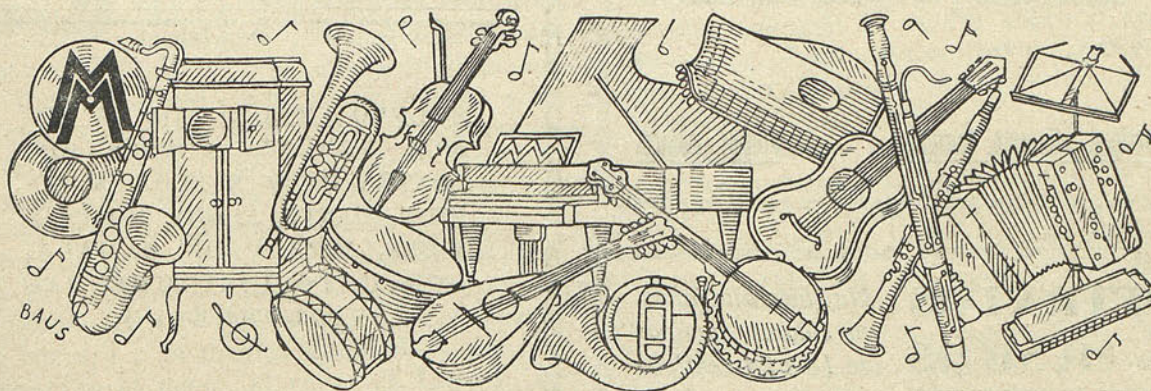
Nuevos Modelos que suplen los órganos de tubos;

Catálogos y precios en los principales almacenes de pianos

---

---

## Feria de Leipzig



PARA INSTRUMENTOS DE MÚSICA Y DEL RAMO FONOGRÁFICO: DEL 3 AL 9 DE MARZO DE 1929

Informarán los representantes honoríficos:

FEDERICO O. RISSMANN, Lauria, 104 - Barcelona. — OSCAR STEIN, Puerta del Sol, 3 - Madrid

VIAJES ECONÓMICOS

LEIPZIGER MESSAMT · LEIPZIG

---

---

## Casa Sánchez de la Higuera

Casapalma, 7  
Málaga

Conde de Offalia, 26  
Almería

**Pianos~Autopianos**

**Pianolas Eléctricas**

de las acreditadas marcas

**R. Parramón**

**Gebrüder Böhrmer**

**y The Victor**

**INSTRUMENTOS DE ORQUESTA  
Y BANDA**

## SAXOFONES RENÉ GUENOT DE PARÍS

NIQUELADOS, PLATEADOS, DORADOS

Sonoridad, Afinación, fantasía

Precios módicos

## RETRATOS de MÚSICOS



(Existentes: Mozart,  
Beethoven, Wagner,  
Schubert, Schumann,  
Verdi, etc.)

Muy bien dibujados,  
en colores, láminas  
de 18 x 24 centíme-  
tros; tamaño de la  
cartulina, 25 x 32  
centímetros

a 2'50 ptas. uno

Los mismos con  
marco y cristal:

8'50 pesetas

## Librería Nacional y Extranjera

72, Rambla de Cataluña, 72

**BARCELONA**

Música para todos los instrumentos

Ediciones Extranjeras



DEPÓSITO GENERAL DE LAS RENOMBRADAS  
EDICIONES **LYRA** PARA ORQUESTA

Solicite Vd. el catálogo

## Academia AINAUD

Canuda, 31, 2.º (Sala Mozart)

SOLFEO Y TEORÍA DE LA MÚ-  
SICA, ARMONÍA, COMPOSICIÓN,  
CONTRAPUNTO Y FUGA, ARMO-  
NIUM, CANTO, PIANO, VIOLÍN Y  
VIOLA, MÚSICA DE CÁMARA,  
CONJUNTO INSTRUMENTAL  
VIOLONCELLO

CURSOS GENERALES: CLASES PARTICU-  
LARES EN LA ACADEMIA Y A DOMICILIO



**Gran Sala de Audiciones**



## REVISTA DE LA CASA PARRAMÓN

Redacción y Administración: Calle del Carmen, 8, 1.º—Teléfono 13964—BARCELONA

### REALISMO Y HUMOR EN LA MÚSICA

por Leland J. BERRY.—BIRMINGHAM



A simple mención de los gatos en la música nos parece siempre algo a la vez desconcertante y divertido; y sin embargo, el célebre Scarlatti compuso una "Fuga del gato", la cual describe un gato corriendo a lo largo del teclado de un clavicordio. Este ejercicio, según parece, gusta bastante a estos animales, y si buscamos su reflejo en una pieza de piano titulada "Los gatos sobre las teclas", nos convencemos de que este tema no tiene espacio limitado.

Strawinsky encontró un medio de inspiración en el patético "miau" de este animal, y en cambio parece que siempre haya puesto una barrera a la música dedicada a nuestro compañero el perro, al revés de Chopin, de quien se dice que uno de sus mejores valsos está inspirado en las vueltas de un perro en persecución de su propia cola, y de Rossini, que escribió una vez una pieza a la memoria de un can muerto.

Camilo Saint-Saëns compuso para orquesta su "Danza Macabra", cuya música describe la danza de un esqueleto sobre la piedra de un

sepulcro. Los xilofones representan el golpear de los huesos contra la losa de mármol que cubre la tumba. El esqueleto sólo puede estar fuera hasta el amanecer, de modo que en cuanto oye el canto del gallo, vuelve a su tumba, cayendo la piedra sobre sí instantáneamente. Todo esto se ilustra gráficamente por medio de varios instrumentos de la orquesta.

El tema de los caballos en movimiento parece ha gustado a un buen número de compositores. Un ejemplo espléndido de ello se encuentra en "La Walkyria" de Wagner, en la parte conocida por "Cabalgata de las Walkyrias". En el desarrollo de esta composición Wagner reprodujo con maravillosa fidelidad el relinchar de los caballos, el golpear de los cascos al galope y la marcha impetuosa de un grupo de jinetes.

Tenemos después a Tschaikowsky imponiéndose la tarea de escribir una composición para piano, tomando como tópico una "troika". La "troika", es un vehículo ruso con tres caballos enganchados juntos. El caballo del medio trota, mientras los dos sujetos

a cada lado van galopando. El ritmo notable creado en esta pieza de música, se reproduce con el mayor éxito, aunque la composición no es fácil de ejecutar al piano.

Los esfuerzos de un barco azotado por la mar gruesa, han proporcionado al notable compositor ruso Rimsky-Korsakoff argumento para su suite de "Sheherazada". La orquesta acompaña a Simbad el Marino a uno de sus peligrosos viajes, y el aullido de la tempestad, indicado por medio de los instrumentos de viento de madera, es horroroso. Cuando por fin, el buque, vencido, se destruye en medio de un estrépito de timbales y platillos, todos los músicos desde el primer violín hasta el tocador de triángulo, quedan completamente bañados de sudor, mientras el director de la orquesta parece compartir también la suerte del barco... El naufragio ha sido completo.

Un ejemplo divertido de ilustración musical se halla en el primer acto de la ópera "La Bohème" de Puccini, representado por tres artistas del grupo de carácter, que bajan a obscuras las escaleras de un estudio situado en una buhardilla entre juramentos y tropezones, pero por fin pueden llegar ilesos a la calle. El peligroso descenso de cada tramo de la escalera se reproduce fielmente por la orquesta,

y una última nota profunda indica la feliz llegada.

"El encantamiento del fuego", en La Walkyria de Wagner, está inspirado en las fluctuantes llamas de fuego, y aun cuando este efecto es poco perceptible en el arreglo de la música hecho para piano, la hábil instrumentación orquestal de Wagner da una sensación muy realista de esta escena.

Todos los ejemplos que se han citado no son más que unos pocos de compositores que han hallado el modo de hacer que la orquesta imite la risa, el llanto, el relincho del caballo, e incluso a gatos y perros, y sólo faltaba que Mendelssohn la hiciese rebuznar como un asno, como ocurre en su "Sueño de una noche de verano". Simboliza este sueño a Bully Bottom, cuya cabeza ha quedado transformada en la de un asno, por obra y gracia de un duende socarrón.

Todas estas impresiones, sin excepción, están muy bien escritas, y no hay razón para que los asuntos serios, dramáticos y de otra índole cualquiera no puedan también interpretarse musicalmente. El arte de la música posee un alma viviente que se adapta fácilmente a cualquier transición.

(C. Quintana, Trad.)

## NOTICIAS DE CONCURSOS

En el Concurso Nacional de Bellas Artes que se celebró en Madrid, dedicado a conmemorar el centenario de Goya anunciado en nuestro número 2, ha obtenido el premio de tres mil pesetas una Sinfonía para gran orquesta, origi-

nal del maestro compositor don Amadeo Cuscó y Penedés, quien había ganado ya otro premio del Estado el año 1926 con su Cuarteto II.

Felicitamos al maestro Cuscó por su nuevo triunfo.

## PREMIOS MUSICALES

Eusebio Patxot y Llagostera

Don Eusebio Patxot y Llagostera, pianista ampurdanés, natural de San Feliu de Guixols, falleció en aquella ciudad el 12 de junio de 1893, a la edad de 47 años.

El "Orfeo Catalá" de Barcelona, asociándose a los deseos de don Rafael Patxot y Jubert, el cual con estos premios musicales ha querido honrar piadosa y graciosamente la memoria de su difunto padre, dirige a los compositores catalanes la presente convocatoria.

Se ofrece un Premio de 10,000 pesetas a la mejor obra lírica para la escena (drama, comedia, etc.), en tres o más actos, sobre texto cata-

lán completamente musicado, o sea, con exclusión de hablado. En igualdad de méritos musicales será preferida la obra que reúna mejores cualidades escénico-literarias. Acompañará a cada partitura una reducción para canto y piano y una copia del libreto.

Término de admisión: Hasta el día 30 de junio de 1930.

Para más detalles pueden los compositores a quienes interese, dirigirse al señor Secretario de los Concursos Eusebio Patxot y Llagostera, don Juan Salvat, calle Alta de San Pedro, número 13.

# ENSEÑANZA DE LA MÚSICA POR LA EDUCACIÓN METÓDICA DEL OÍDO

por André Gedalge

(Conclusión)

Deberáse partir de la noción que, en la extensión de la octava, todos los sonidos pares e impares están siempre y respectivamente colocados de manera idéntica. Cuando un sonido *par* está escrito sobre una línea, todos los sonidos *pares* están ascritos sobre líneas y los sonidos *impares* están colocados en los espacios; *inversamente*, cuando un sonido *impar* está colocado u ocupa una línea, todos los sonidos *impares* están colocados sobre las líneas, y los sonidos *pares* ocupan los espacios (o interlíneas).

De manera que, DO, MI, SOL, SI, están siempre colocados en la misma forma; igualmente ocurre con RE, FA, LA, DO.

Cuando se rebasa el límite de la octava, los sonidos que primero eran pares, resultan impares y vice-versa, los sonidos impares pasan a ser pares.

12. Una vez se sabe leer de corrido *sin clave*, colocando sucesivamente I (luego DO) a cualquier altura del pentágrama, será cuando podrá hablarse al alumno de las claves, de su empleo, haciendo que el mismo alumno sea quien busque la clave apropiada cada vez que el sonido sea cambiado de emplazamiento. En pocos momentos se adquiere, y de manera definitiva, esta práctica. Pero de ningún modo ni bajo ningún pretexto hay que hacerlo antes de que la lectura corriente quede bien asegurada sin el empleo de las claves.

*Todas las claves deben ser indicadas a un mismo tiempo; precisa tener cuidado en no hacerlas estudiar separadamente.* De otro modo, equivaldría a destruir en un momento los resultados obtenidos, pues el niño no podría explicarse el porqué se limita la lectura única y exclusivamente a la clave de sol (o a cualquier otra clave que tomásemos aisladamente).

Para ser buen músico, es absolutamente necesario conocer y practicar con facilidad todas las claves, ya que son indispensables para el transporte: *no puede ser considerado buen*

*músico el que no sepa transportar.* Además, la experiencia demuestra que es más fácil aprender en esta forma todas las claves a un tiempo que aprender una sola: el mayor obstáculo que se presenta para la lectura musical es el uso exclusivo, en los comienzos, de la clave de sol.

13. Es de absoluta necesidad insistir sobre los diferentes ejercicios indicados en el manual, propios para desarrollar las facultades de atención y de reflexión, al mismo tiempo que la memoria musical. Se repetirá con frecuencia el ejercicio siguiente: hacer entonar un sonido, después de haber advertido a los niños fijen bien la atención; una vez dada la entonación (lo que puede hacerse durante el transcurso de una explicación cualquiera), hablar de otra cosa o bien continuar el trabajo interrumpido. Transcurridos unos segundos —más adelante se hará transcurridos unos minutos— pídale al niño dé otra vez la entonación cantada anteriormente; este ejercicio conviene repetirlo cambiando de altura el sonido dado. El mismo ejercicio puede ser presentado de varias maneras: la entonación puede ser puramente vocalizada o situada como grado de una escala; como también, si se quiere, indicada por el nombre de la nota, la función tonal, etc., según sea el grado a que hayan llegado los estudios musicales del alumno.

14. Deberán hacerse cantar muchos ejercicios a dos y tres voces, ya sea indicando con dos punteros, (lectura en la pizarra sobre la serie anotada), ya sea indicando los grados verbalmente, dividiendo los alumnos en dos o tres grupos, tal como va explicado en el manual.

15. Precisa insistir en los intervalos de segunda, haciendo frecuentes ejercicios (primer libro de solfeo), como también en los de quinta (segundo cuaderno). Tan pronto como los alumnos habrán aprendido el nombre de las notas, alternando frecuentemente entonacio-

nes numéricas y entonaciones con nombre propio, se hará la diferencia del tono y del semitono (ejercicios del tercer cuaderno) y de nuevo se cantarán las lecciones de los cuadernos primer y segundo, transportándolas, siguiendo estrictamente las indicaciones dadas al efecto y *nombrando los accidentales* (sostenidos o bemoles), al propio tiempo que la nota, cosa tan indispensable como el nombrar los signos de acentuación o puntuación al deletrear el lenguaje escrito.

En cuanto los intervalos de 2.º, 8.º, 5.º, están bien fijados en la memoria, y que la entonación III-IV o VII-VIII quede bien aprendida, precisa avanzar con valentía. Pero, ante todo, es menester atenerse, en todo y por todo, cuanto concierne las explicaciones sobre los elementos que son la base de la música, a las prescripciones dadas en el manual: hacer que el

propio niño *halle por sí mismo* la razón de ser y las definiciones de los hechos que se les someta a estudio. Sólo en estas condiciones podrán obtenerse resultados rápidos y aumentará en cada lección el interés por parte de los alumnos.

La señora H. Renaudin (en la actualidad directora de la Escuela maternal, rue de Vinai-griers), cediendo a nuestros ruegos, ha tenido la amabilidad de enviarnos un pequeño resumen de las primeras lecciones de enseñanza musical dadas (a alumnos de seis a ocho años) por ella misma, en su clase de la Escuela de París, rue Monge, 88; creemos que a los señores maestros les interesará y agradecerán la publicación de dicho resumen, que no es sino la aplicación de los principios expuestos en la obra: *Enseñanza de la música por la educación metódica del oído*.

## II

# TRES MESES DE ENSEÑANZA MUSICAL EN LA ESCUELA MATERNAL

En la primera lección, explico, siguiendo las indicaciones del libro, las diferencias entre canto, palabra, ruido, sonido, música.

Luego que he advertido a los niños que habrán de repetir lo que les voy a cantar, entono los grados de la escala de I a VII—ellos lo repiten; como se dan cuenta que la tonadilla no termina bien, entonces añado el VIII.

En esta primera lección me doy cuenta inmediatamente cuáles son los alumnos que, debido a sus condiciones vocales un tanto deficientes, solamente pueden cantar, 3, 4 ó 5 grados de la escala, o bien que tienen dificultad en reproducir con cierta facilidad y afinación a la vez, los sonidos que oyen.

Los alumnos que se hallan en este último caso, precisan, durante algunos días, de unos cuantos ejercicios apropiados, de vocalización, cosa que hago, cuando así conviene, al principio de cada sesión. Para ello, siguiendo siempre las instrucciones dadas por el maestro Gedalge en su libro, tomo como intermediario uno de los alumnos de la clase, mejor dotado de voz.

Lección 2.ª Cantamos la escala en orden ascendente y descendente. Apoyando ligeramente los dedos pulgar e índice a la garganta, y sujetándola ligeramente, nos daremos cuenta, constataremos, que el sonido VIII es más *alto* que el sonido I, etc.; que el sonido I es más *bajo* que los otros sonidos que hasta ahora hemos cantado.

Lección 3.ª Escribo en la pizarra todos los grados de la escala según su respectiva posición en la serie, y, suponiendo que los alumnos saben ya entonar con cierta seguridad de afinación, cantamos la sucesión ascendente que va de

I a V — — — — de V a VIII  
o de I a III — — — — III a V, etc., grados

que con el puntero voy indicando uno a uno. Luego, indicando cada grado en la misma forma, cantamos las sucesiones descendentes de VIII a V — — — de V a III — — de III a I.

## Lección cuarta:

A.

|                      |                  |
|----------------------|------------------|
| Dada la entonación I | hacer entonar II |
| " " " II             | " " III          |
| " " " IV             | " " V            |
| " " " V              | " " VI           |
| " " " VI             | " " VII          |

Luego que he hecho entonar a toda la clase los sonidos I-II-IV-V-VI a la misma altura, es decir, dándoles a todos la misma entonación, el niño aprecia perfectamente que:

$$I-II=II-III=IV-V=V-VI=VI-VII$$

B.

|                        |            |
|------------------------|------------|
| Dada la entonación III | entonar IV |
| " " " VII              | " VIII     |

Haciendo cantar III y VII con idéntica entonación, o sea, a la misma altura, el niño se apercibe que:

$$III-IV = VII-VIII$$

C. Hacer cantar el intervalo I-II. Luego, cantando III a la misma altura que acaba de cantar I, hacerle entonar III-IV.

Al preguntar entonces a un alumno si ha cantado lo mismo las dos veces, contestará: "Hemos cantado menos alto". Hágase observar entonces que su garganta se movió menos; que al cantar, dieron una entonación menos alta.

Durante las lecciones sucesivas, procúrese acostumar al niño a cantar con afinación absolutamente perfecta: I-II y III-IV, o bien: II-III y VII-VIII, etc. como asimismo en un intervalo vocalizado: I-II o III-IV.

Ejercítense los alumnos cantando la escala cromática con las numeraciones III-IV o VII-VIII.

Cuando considero que el alumno conoce bien los dos intervalos, hago que se ejercite en superponer dos III-IV, a fin que se dé cuenta de manera experimental y sencilla, que la dicha superposición de dos III-IV equivale al intervalo I-II.

Para que puedan comprobarlo, hago cantar a un grupo: I-II, mientras otro grupo, partiendo del mismo sonido inicial, canta III-IV.

Al llegar al sonido que nos da la entonación del IV, cantado por segunda vez, habremos igualado la altura del II cantado por el primer grupo.

Así, pues, dos veces III-IV = I-II.

Tal como dos medias manzanas = 1 manzana.

III-IV es, pues, la  $\frac{1}{2}$  de I-II.

Si I-II es un *tono*, III-IV es un *semitono*.

Hacer cantar los intervalos iguales a un *tono* (cinco).

Hacer cantar los intervalos iguales a un *semitono* (dos).

Llegados a este punto de los estudios, les indico el nombre de las notas y su posición relativa sobre el pentágrama. Les explico bien que, cualquiera que sea el emplazamiento de DO en el pentágrama, su inmediata superior será forzosamente RE, y así sucesivamente.

Una vez han aprendido y tienen bien fijada en la memoria la escala de DO, les hago notar que:

DO-RE — RE-MI — FA-SOL — SOL-LA — LA-SI se cantan igual que: I-II — II-III — IV-V — V-VI — VI-VII, que MI-FA y SI-DO se cantan como III-IV y VII-VIII.

En cambio, si entonamos MI-FA como I-II, nos apercibimos que FA es más alto que el que comúnmente oímos cuando entonamos la escala; para subir nos servimos de una escalera. Y precisamente es lo que acabamos de realizar: delante de FA hemos colocado una escalera con dos barrotes (o peldaños), a la que llamaremos *sostenido* #

Si hacemos lo propio con SI-DO, obtendremos igualmente SI-DO sostenido.

Si cantamos DO-RE como I-IV, notaremos perfectamente que RE es más *bajo* que lo que habitualmente oímos o entonamos: y es que, sencillamente, hemos colocado un *b* (bemol), a fin de bajarlo de entonación, y por lo tanto diremos: DO-RE bemol.

Transformar en semitonos, los tonos:

RE-MI — FA-SOL — LA-SI

Una vez dadas estas explicaciones ya podemos cantar las escalas de RE — de MI — de SI — o bien, parte de las escalas de FA, SOL, LA, puesto que la extensión de voz de los niños de corta edad no les permite abarcar la octava de dichas escalas (1).

(1) Cuando hayan estudiado el intervalo de octava, precisa hacerles ejecutar estas escalas en la forma siguiente; los niños cantan, por grados, del I al V, en orden ascendente; luego, repitiendo ese mismo grado a la octava inferior, continuarán en el mismo orden hasta terminar en el VIII.

El niño observa el cambio de emplazamiento de los semitonos, mirando la pizarra donde, al efecto, tengo inscritos:



Este ejercicio no tiene otro alcance que el de proporcionar al alumno una cierta satisfacción intelectual, ya que estando, como es de suponer, bien ejercitado en la entonación de la serie

I — II — III — IV — V — VI — VII — VIII, los niños cantan correctamente, en todo momento, la escala, ya sea empezándola por DO, RE, o MI, etc.

Después de esto podemos cantar, en todos los tonos, cualquier ejercicio que contenga únicamente intervalos de segunda. Por supues-

to, la posición de DO sobre el pentágrama, la cambiamos muy a menudo.

Los intervalos de octava, de quinta, de tercera, los estudiamos siguiendo estrictamente las instrucciones indicadas en el manual.

Así, pues, yo digo a los niños:

Repetid, cantando, lo que yo, y procurad recordar bien la primera y la última nota:

I-II-III-IV-V—I-V

A fin de fijar bien en la memoria el intervalo, aprendemos lo que ellos mismos llaman la *canción de las quintas*: I-V — II-VI — III-VII — IV-VIII, etc. (en orden ascendente y descendente).

La canción de las terceras: I-III — I-IV — III-V, etc.

En cuanto al estudio del compás, no tengo nada de particular que hacer notar; para ello sigo fielmente todas las instrucciones dadas en el libro: *Enseñanza de la música por la educación metódica del oído*.

Nuestra Revista se reparte gratuitamente.  
Toda persona que desee recibirla sírvase enviar nota de su domicilio a esta administración

## MISCELANEA

El gran violinista Ysaye fué una vez invitado a cenar en casa de un millonario que había hecho fortuna en el comercio de calzado. Terminada la cena, el huésped mandó traer un violín y pidió a Ysaye tocara algo para obsequiar a los convidados. Disimulando su contrariedad, el músico hizo lo que se le pedía.

Pocos días después, el millonario fué, a su vez, invitado por Ysaye a cenar. Una concurrencia muy distinguida se reunió con tal mo-

tivo en casa del Violinista, quien hizo las delicias de sus huéspedes, pues mientras estaban tomando el café apareció con un par de botas viejas y entrególas al millonario.

—¿Qué quiere usted que haga con esto?— preguntó asombrado el millonario.

—Usted me pidió que tocara después de cenar—respondió Ysaye—. Ahora yo le pido me remiende estas botas. Cada cual según su oficio... ¡A la recíproca!

## AFICIONADOS A LA COMPOSICIÓN

Se corrigen toda clase de composiciones musicales, se hacen instrumentaciones y arreglos para cualquier conjunto (quinteto, banda, orquesta, etc.) y se hacen copias. ~ Precios convencionales. ~ Razón en la administración de esta Revista

# Manufactura Artística de Instrumentos de Música

Casa fundada en 1803



**GRAND PRIX.**—Exposición Internacional de Turin 1911.

**GRAND PRIX.**—Exposición Universal de Bruselas 1910.

**DOS GRANDS PRIX.**—Exposición de Lieja 1905.

Hours Concomrs en las Exposiciones Internacionales de Chicago 1893 y San Luis 1904.

Único Diploma de Honor en la Exposición Universal de Amberes 1885

## GRAND PRIX. ~ Ginebra 1927.

# CURSILLO DE ARMONÍA

(Continuación)

Cada parte cogida aisladamente forma, en realidad, una melodía; pero como aquí el interés no está en el desarrollo de estas melodías (\*), sino en el estudio del encadenamiento y buena marcha de los acordes, es conveniente que la sucesión de sonidos, en cada una de estas partes, se verifique por intervalos muy próximos: de 2.<sup>a</sup> y de 3.<sup>a</sup>, siempre que sea posible. Conviene evitar el salto de 4.<sup>a</sup> mayor, tanto subiendo como bajando (Fig. 3, C). El de 5.<sup>a</sup> menor se permite bajando (Fig. 3, D).

Cuando una parte sube o baja de 2.<sup>a</sup>, se dice que marcha por *grados conjuntos*, y por *grados disjuntos*, cuando recorre otros intervalos mayores.

Puede escribirse cada parte, separadamente, en un pentagrama (Fig. 3, F), o reunir varias en uno mismo (Fig. 3, E). Es conveniente practicarlos de las dos maneras, para acostumbrarse a leer en varios pentagramas a la vez.

25. *Posición* de un acorde es la diferente colocación o disposición de las notas que lo integran. Si están juntas, es decir, escalonadas inmediatamente, a partir de la parte más cercana al bajo (Fig. 4, A), se llama *posición cerrada*, y si, al contrario, están separadas (Fig. 4, B), *posición abierta*. Esta última produce más buen efecto, siendo propósito para voces o conjunto de instrumentos, y la posición cerrada para los instrumentos de teclado, en los que la mano no puede abarcar grandes extensiones.

Aunque se cambie la posición de un acorde, éste no varía si tiene la misma nota fundamental.

Al disponer la posición de los acordes, se ha de procurar que las distancias entre las notas, guarden la debida proporción, no estando demasiado separadas unas de otras. Así es malo el ejemplo C, y buenos A y B (Fig. 4).

Entre el bajo y la parte inmediata al mismo, puede haber mayor distancia que entre las

otras partes, cuya separación es conveniente, en general, que no pase de 6.<sup>a</sup> (Fig. 4, A, 1.<sup>o</sup> y 2.<sup>o</sup> acorde; B, 2.<sup>o</sup> acorde).

Téngase presente, que es muy distinto escribir para voces o conjunto de instrumentos, o para el piano. En éste pueden tocarse, con ambas manos simultáneamente, acordes muy separados (Fig. 4, D), porque no hay manera de ejecutar notas intermedias por no disponer de más dedos. Además, como por medio del pedal pueden resonar muchas cuerdas a la vez, produce un efecto pasable. Esta misma disposición de notas (D), en una orquesta sería completamente incorrecta y produciría un efecto desastroso al oído. Tendría que disponerse en una forma parecida al ejemplo E (Fig. 4).

El estudio de la armonía elemental a cuatro partes se hace, en general, como si realmente se escribiera para cuatro voces: tiple, contralto, tenor y bajo; procurando que las tres voces superiores recorran una extensión que no pase de *sol* a *la* (Fig. 4, F), y el bajo de *fa* a *do* (Figura 4, G).

Conviene además que las voces no se *crucen*. Esto sucede cuando una voz superior, hace notas más bajas que la inmediata inferior. Así, por ejemplo: el tenor no puede hacer notas más graves que las que tiene el bajo; la parte de contralto no las puede hacer más bajas que el tenor, y así sucesivamente. Sólo se permite el cruzamiento de las voces en casos muy excepcionales y aún pocas notas.

26. Antes de pasar adelante, vamos a aclarar un punto, que es muy importante para los que empiezan a escribir para voces, toda vez que es motivo de muchas equivocaciones y errores.

Como hoy día hay la costumbre de escribir todas las voces en la clave de sol, aunque sean de hombre, menos el bajo, que se hace en clave de fa, se ha de tener en cuenta que la voz masculina canta, en realidad, a 8.<sup>a</sup> baja de lo que está escrito en clave de sol. En la armonía

(\*) Esto se estudia en el Contrapunto.

a cuatro voces, que se hace generalmente para estudiar y tocar en el piano, para simplificar, y también para facilitar la lectura a los principiantes, se colocan, muchas veces, las tres voces superiores en un solo pentagrama,

(Fig. 4)

Fig. 4 shows musical notation for various chords. Examples A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O are shown on staves. Examples L, M, N, O are specifically labeled as 'Perf. mayores' and '5ª menor'.

en clave de sol, como en el ej. H (Fig. 4). Este acorde, tal como está escrito, estaría bien para el piano, o instrumentos, pero no para ser cantado por las cuatro voces que hemos dicho (25), porque la nota *mi*, que corresponde al tenor, sería ejecutada a 8.<sup>a</sup> baja, resultando, en realidad, como en el ej. I (Fig. 4). En éste

las voces están demasiado separadas y, además, no es el acorde que habíamos escrito. Para que al cantar resultaran las notas tal como están en el ej. H, sería indispensable escribir la nota *mi*, del tenor, a 8.<sup>a</sup> alta; pero en un solo pentagrama no es posible, porque siendo la nota más aguda, correspondería al tiple. Es necesario, por lo tanto, destinar un pentagrama para el tenor (Fig. 4, J), o bien escribirlo en el mismo pentagrama del bajo (Fig. 4, K), que estando en clave de fa, las notas que se escriben son las mismas que se cantan.

27. El acorde perfecto se encuentra en todos los grados de la escala del modo mayor, menos en el VII (Fig. 4, L). En los grados I, IV y V es mayor, y en los II, III y VI menor.

En el VII grado resulta el acorde: *si re fa*, que se compone de una 3.<sup>a</sup> menor *si re*, y una 5.<sup>a</sup> menor *si fa*. Se llama acorde de 5.<sup>a</sup> menor (\*).

28. Así como en el lenguaje hay ciertos descansos que se expresan por medio del punto, punto y coma, etc., en la armonía hay también unos puntos de reposo, más o menos acentuados, que se hacen por medio de los acordes perfectos, y se llaman *cadencias*. Así podemos decir que *cadencia* es: una sucesión de dos acordes, que indica una conclusión final o accidental de la armonía.

Las cadencias pueden reducirse a cuatro: *cadencia perfecta*, *cadencia plagal*, *semicadencia* y *cadencia interrumpida*. Esta última se llama también *cadencia rota*.

En la *cadencia perfecta* (Fig. 4, LL), el bajo salta del V grado al I y es la que da más completa sensación de reposo y conclusión. Es apropiado para terminar una frase, o composición musical. La *cadencia plagal* (Fig. 4, M), marcha del IV grado al I, y produce al oído un sentimiento de terminación menos acentuado que la *cadencia perfecta*. Sirve también para conclusión de una frase. La *semicadencia* (Fig. 4, N), que va del I grado al V, indica un descanso, pero accidental, en el que el sentido musical queda en suspenso, es decir, que pide una continuación. No puede servir, por lo tan-

(\*) Este acorde no puede ser perfecto, como los demás de la escala, porque la 5.<sup>a</sup> si fa, no es mayor; para serlo sería necesario que el si fuese ♯, o el fa ♯, pero esto no es posible porque estas dos notas no pertenecen a la tonalidad de do.

El acorde de 5.<sup>a</sup> menor, causa de muchas discusiones, ha sido considerado por algunos como consonante, pero en realidad no lo es, por que contiene el intervalo, si fa, que es disonante, además no da sensación de reposo al oído, sino que pide una resolución. (19)

to, para una conclusión definitiva. La cadencia *interrumpida* (Fig. 4, O), va del V grado al VI. Esta cadencia parece que ha de resolver en el I grado y produce la sorpresa de marchar al VI; por esto resulta mucho más acentuada aún la suspensión del sentido musical que en la semicadencia.

Estas cuatro cadencias es necesario escribirlas en todos los tonos, en posición cerrada y abierta. Asimismo se han de tocar mucho en el piano, hasta saberlas completamente de memoria, en todos los tonos y en las dos posiciones.

(Continuará)

F. BISFORT

## UN NUEVO CONCIERTO DE BEETHOVEN PARA VIOLÍN Y ORQUESTA

Cuando en otoño pasado tuvimos ocasión de hablar con el Maestro Manén, nos explicó confidencialmente que estaba trabajando en la revisión y terminación de una obra empezada por Beethoven y que éste había dejado inacabada. En vista del gran interés que esta noticia había de tener para los lectores de nuestra revista, pedimos al Maestro Manén su autorización para publicarla, pero por motivos que respetamos, no nos fué concedida.

Mas, siendo hoy del dominio público este acontecimiento, vamos a dar algunos detalles relativos a la gestación de un trabajo de tal importancia.

Se trata de un concierto para Violín y Orquesta, empezado por Beethoven en su juventud y pertenece por consiguiente a su primera manera.

Solamente estaba terminada la primera parte y se ignora por qué no llegó a dar fin a la obra.

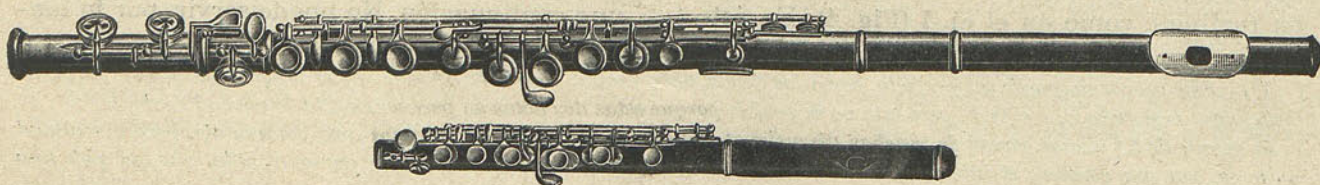
El trabajo que ha debido realizar el Maestro Manén para terminar tan interesante obra, es de los que acreditan el arte y la ciencia de un músico, pues ha debido tener en cuenta los conocimientos y los procedimientos musicales usados por Beethoven durante su juventud, midiendo y pesando, como quién dice, cada nota para que el conjunto resultara como todo

el salido del propio cerebro del coloso de Bohn. Además, ha tenido que eliminar algunos instrumentos que, indudablemente por inexperiencia había acumulado éste en su partitura (tenemos entendido que en el original había dos violas y dos violoncellos). Nuestras referencias son de que el éxito ha coronado tan loables esfuerzos. Los violinistas han de estar de enhorabuena: tendrán una obra más de Beethoven, la cual, según los antecedentes, posee la inspiración de quien la empezara y la técnica del compositor y violinista que tan felizmente la ha terminado.

En Holanda se ha dado de la nueva obra, una audición privada en la cual nuestro gran violinista ejecutó, como es natural, la parte concertante. El reducido público, compuesto en su mayoría de críticos y musicólogos, saludó la obra con el mayor entusiasmo, asegurándole el éxito más lisonjero para cuando sea estrenada públicamente.

Son ya muchas las ciudades de Europa que se disputan el honor de la primera audición. Manén nada ha contestado todavía. Nosotros nos atrevemos a recordarle que como violinista tiene en nuestra ciudad un público muy devoto y entusiasta y que siempre acoge con verdadero cariño y sabe comprender el alto valor de sus composiciones musicales.

Las **Flautas y Flautines «Orthoton»** construidas por el artista  
**OTTO MÖNNIG**



Son los más perfectos de afinación, mecanismo, sonoridad y facilidad de emisión. Su boquilla patentada que permite obtener mucho sonido con poco esfuerzo ha sido muy imitada pero no igualada por ningún otro fabricante.

PÍDANSE PRECIOS AL DISTRIBUIDOR PARA ESPAÑA: **R. PARRAMÓN - Carmen, 8 - Barcelona**

# J. THIBOUVILLE-LAMY

1790

68<sup>bis</sup>, Rue Réaumur, PARIS (3<sup>e</sup> Arr.)  
Proveedores del Ejército y del Conservatorio Nacional de Música de París

1928

**Sonoridad perfecta**



**Nuevo Cornetín**

que toca

**Mr. A. Bernard**

CORNETÍN SOLISTA

de la

Banda de la Guardia Republicana



**Afinación impecable**



**Trompeta de que se sirve**

**Mr. P. Vignal**

Profesor del

Conservatorio Nacional de París

Esta trompeta ha sido adoptada por la mayor parte  
de Conservatorios de Francia y del Extranjero y se  
toca en todos los Grandes Conciertos

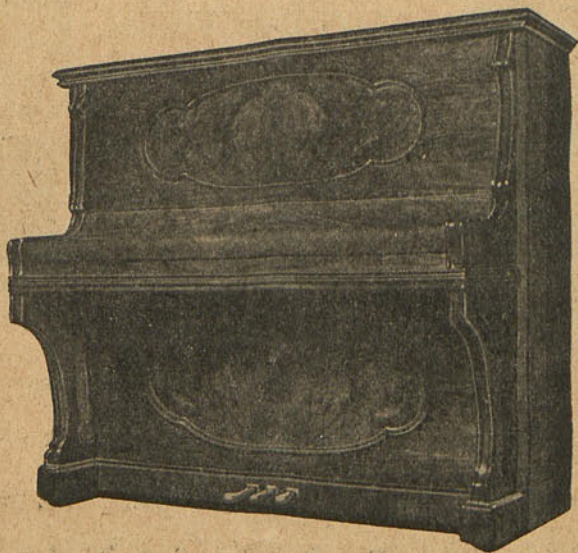
**Nuestros violines gozan de una reputación mundial**

## PIANOS R. PARRAMÓN

**7**

*Modelos  
a cuerdas cru-  
zadas*

\*  
CLAVIJEROS SISTEMA  
AMERICANOS



**5**

*años de ga-  
rantía contra  
defectos  
de construc-  
ción*

SOLIDEZ - SONORIDAD - SUAVIDAD

ALQUILER, VENTA A PLAZOS, CAMBIOS, AFINACIONES Y REPARACIONES

# FABRICA GENERAL DE INSTRUMENTOS DE MÚSICA

1812 - COUTURIER - PELISSON - 1926

Ancns Etabls **BLANCHON & C<sup>ie</sup>**  
GAILLARD, MARTEL, LOISELET & C.<sup>ie</sup>  
SUCESORES  
273 Cours Lafayette - LYON (Francia)



ESPECIALIDAD  
DE INSTRUMENTOS DE LATÓN Y MADERA  
PARA BANDAS Y ORQUESTAS

INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN & JAZZ-BAND  
PLATILLOS DE TURQUÍA Y SMYRNA

INSTRUMENTOS DE CUERDA  
CUERDAS ARMÓNICAS Y TODOS ACCESORIOS

CASA LA MAS ACREDITADA EN ESPAÑA

Trata solamente con los Almacenistas

EXIGIR LA MARCA REGISTRADA

# Hermosa Colección de

## VIOLINES ANTIGUOS AUTÉNTICOS

Reparados  
artísticamente

Italianos  
españoles  
franceses  
alemanes



**R. Parramón, Luthier**

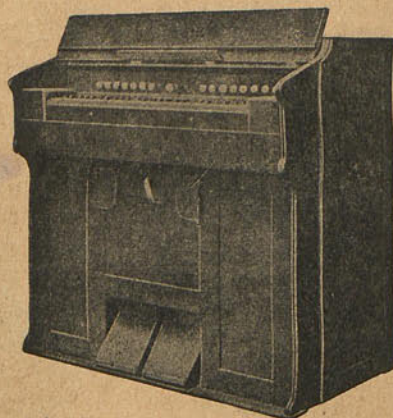
**Carmen, 8 ~ BARCELONA**



CHRISTOPHE, 9 JUEGOS, 23 REGISTROS

LA MAS ANTIGUA  
MANUFACTURA  
DE ARMONIUMS  
DEL  
MUNDO

Fundada por A. DEBAIN en 1832



DEBAIN, 5 1/2 JUEGOS, 17 REGISTROS

ANTIGUOS ESTABLECIMIENTOS REUNIDOS

**H. CHRISTOPHE & ETIENNE  
RODOLPHE FILS - COTTINO - A. DEBAIN**

**A. CHAPERON, SUCESOR**

PEDIR CATÁLOGOS Y PRECIOS EN LOS ESTABLECIMIENTOS DE MÚSICA

Gráficas CALMELL, Salmerón, 104 - Teléfono 71788 - Barcelona