

REVISTA MUSICAL

BILBAO

Aparece una
vez
al
mes

NUMERO

AÑO

1911

1

7 de Enero

59/64591
52/483174

Mar y Compañía

Editores de música

PIANOS DE LAS MEJORES MARCAS

Representación exclusiva

EN LAS PROVINCIAS VASCONGADAS DE LA

Compañía Æolian

Unica que fabrica

Pianolas, Pianolas Themodistas y Pianola-Pianos

Grandes existencias en rollos de música perforada

Armoniums para iglesias y salones

Instrumentos para bandas y orquestas

Música de todas las ediciones

Visitad nuestra exposición permanente

y nuestras Salas de conciertos.

Plaza Nueva y Libertad

Bilbao

REVISTA

MUSICAL



SE PUBLICA UNA VEZ AL MES



AÑO II



1910

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

RONDA, 30.—BILBAO

SE CONFECCIONA EN LA TIPOGRAFÍA DEL COMERCIO, BILBAO

R. 139494

ÍNDICE

DE LOS TRABAJOS CONTENIDOS EN ESTE TOMO (Año 1910)

	Página
Número I (Enero)	
La Tonadilla. (Apuntes para un estudio), por Cecilio Roda.	1
El caso Chapí, por Ignacio Zubialde	8
Estreno de «Colomba», por M. Salvador.	58
Movimiento musical en España y el Extranjero. <i>Bilbao</i> , por I. Z.; <i>Barcelona</i> , por V. M. de Gibert; <i>Madrid</i> , por M. Salvador; <i>Berlin</i> , por P. de Música y <i>Roma</i> , por Edoardo Dagnino.	13
Noticias.	23
Número II (Febrero)	
La Tonadilla. (Apuntes para un estudio), por Cecilio de Roda.	25
Estreno de «Colomba» (continuación), por M. Salvador.	30
El Italianismo en el Wagnerismo, por Joaquín Fesser.	31
Estrenos en Madrid. (Salomé), por Cecilio de Roda.	39
Movimiento musical en España y el Extranjero. <i>Bilbao</i> , por I. Z.; <i>Barcelona</i> , por V. M. de Gibert; <i>Oviedo</i> , por X.; <i>Berlin</i> , por P. de Música y <i>París</i> , por Joaquín Turina.	42
Noticias.	49
Publicaciones recibidas.	51
Número III (Marzo)	
La Tonadilla. (Apuntes para un estudio), por Cecilio de Roda.	53
Estreno de «Colomba» (conclusión), por M. Salvador.	58
Manual del Wagnerista de Ocasión, por Eduardo L. Chávarri.	60
Movimiento musical en España y el Extranjero. <i>Bilbao</i> , por I. Z.; <i>Barcelona</i> , por V. M. de Gibert; <i>Madrid</i> , por Miguel Salvador; <i>Valencia</i> , por E. G. Gómá; <i>Burdeos</i> , por J. Daene; <i>París</i> , por Joaquín Turina.	62
Noticias.	73
Publicaciones recibidas.	78
Gran Teatro del Liceo. Festival Wagner.	80
Número IV (Abril)	
La Tonadilla. (Apuntes para un estudio), por Cecilio de Roda.	81
El Centenario de Cabezón. Su biografía, por I. Z.; Antonio de Cabezón, por V. M. de Gibert.	85
Movimiento musical en España y el Extranjero. <i>Bilbao</i> , por I. Z.; <i>Barcelona</i> , por V. M. de Gibert; <i>Gijón</i> , por Jota; <i>San Sebastián</i> , por Lushe-Mendi; <i>París</i> , por Joaquín Turina; <i>Roma</i> , por E. Dagnino.	90
Noticias.	102
Publicaciones recibidas.	104
Número V (Mayo)	
Roberto Schumann (en su centenario), por Mateo H. Barroso.	105
Mendi-Mendiyan, por I. de Zubialde.	108
Movimiento musical en España y el Extranjero. <i>Bilbao</i> , por I. Z.; <i>Barcelona</i> , por V. M. de Gibert; <i>Madrid</i> , por M. Salvador; <i>Oviedo</i> , por X.; <i>Zaragoza</i> ; <i>París</i> , por Joaquín Turina; <i>Roma</i> , por E. Dagnino.	113
Noticias.	124
Publicaciones recibidas.	127
Número VI (Junio)	
Estudios sobre algunos compositores españoles del siglo XVI, por Rafael Mitjana. Don Fernando de las Infantas.	129
Mireuchu, por I. de Zubialde.	133
Necrología.	139
Movimiento musical en España y el Extranjero. <i>Bilbao</i> , por I. Z.; <i>Barcelona</i> , por V. M. de Gibert; <i>Gijón</i> , por Jota; <i>Londres</i> , por A.; <i>París</i> , por Joaquín Turina.	140
Noticias.	148
Publicaciones recibidas.	151

Número VII (Julio)

Estudios sobre algunos compositores españoles del siglo XVI, por Rafael Mitjana. Don Fernando de las Infantas	153
El arte del Piano, por Roberto Schumann.	208
Movimiento musical en España y el Extranjero. <i>Munich</i> , por Cecilio de Roda; <i>Roma</i> , por Edoardo Dagnino.	160
Noticias.	170
Publicaciones recibidas.	175

Número VIII (Agosto)

Estudios sobre algunos compositores españoles del siglo XVI, por Rafael Mitjana. Don Fernando de las Infantas	177
Devaneo musical veraniego, por Joaquín Fesser.	184
El arte del Piano, por Roberto Schumann.	189
Movimiento musical en España y el Extranjero. <i>Gijón</i> , por Jota; <i>Berlin</i> , por P. de Música; <i>Munich</i> , por Cecilio de Roda.	191
Noticias.	197
Publicaciones recibidas.	199

Número IX (Septiembre)

Estudios sobre algunos compositores españoles del siglo XVI, por Rafael Mitjana. Don Fernando de las Infantas	201
El maestro Pedrell, por Nemesio de Otaño S. J.	205
El arte del Piano, por Roberto Schumann.	208
Movimiento musical en España y el Extranjero. <i>Berlin</i> , por P. de Música; <i>Munich</i> , por Cecilio de Roda.	209
Noticias.	219

Número X (Octubre)

Estudios sobre algunos compositores españoles del siglo XVI, por Rafael Mitjana. Don Fernando de las Infantas	221
La música Sueca en tiempos pasados, por Otallo Morales.	227
Más sobre Pedrell, por N. de Otaño S. J.	234
Movimiento musical en España y el Extranjero. <i>San Sebastián</i> , por Lushe-mendi; <i>Berlin</i> , por P. de M.; <i>Munich</i> , por Cecilio de Roda.	238
Noticias.	245
Publicaciones recibidas.	247

Número XI (Noviembre)

Estudios sobre algunos compositores españoles del siglo XVI, por Rafael Mitjana. Don Fernando de las Infantas	249
El retorno á Mozart, por I. de Zubialde.	254
Movimiento musical en España y el Extranjero. <i>Bilbao</i> , por I. Z.; <i>Gijón</i> , por Jota; <i>Madrid</i> , por Miguel Salvador; <i>Zaragoza</i> , por X.; <i>Berlin</i> , por P. de M.; <i>Paris</i> , por Joaquín Turina.	257
Noticias.	268
Publicaciones recibidas.	271

Número XII (Diciembre)

Estudios sobre algunos compositores españoles del siglo XVI, por Rafael Mitjana. Don Fernando de las Infantas	273
Juan Enguita, por Mateo H. Barroso.	281
Movimiento musical en España y el Extranjero. <i>Bilbao</i> , por I. Z.; <i>Barcelona</i> , por V. M. de Gibert; <i>Gijón</i> , por Jota; <i>Madrid</i> , por Miguel Salvador; <i>Oviedo</i> , por X.; <i>Berlin</i> , por P. de M.; <i>Paris</i> , por Joaquín Turina.	282
Noticias.	295
Publicaciones recibidas.	296

GRABADOS

- Retrato de don José M. de Usandizaga, autor de la música de la Pastoral lírica «Mendi-Mendiyán».
- Retrato de don Jesús Guridi, autor de la música del drama lírico «Mirenchu».
- Reproducción de una portada de un libro de don Fernando de las Infantas.

REVISTA MUSICAL

ASOCIACIÓN
WAGNERIANA
DE MADRID
BIBLIOTECA

Año III



Bilbao, Enero 1911



Núm. 1

Sumario.

Estudios sobre algunos compositores españoles del siglo XVI (continuación), por Rafael Mitjana.
El "Carnaval" de Schumann.
El final de Don Álvaro, por C. del Campo.
MOVIMIENTO MUSICAL EN ESPAÑA Y EL EXTRANJERO.—Bilbao, por Nicetas de Zavira é I. Z.—Barcelona, por V. M. de Gibert.—Gijón, por Jota.—Madrid, por Miguel Salvador.—Valencia, por E. L. Chávarri.
Zaragoza, por Z.—Berlín, por F. de M.
Noticias.
Concurso de música religiosa.
Publicaciones recibidas.



ESTUDIOS SOBRE ALGUNOS COMPOSITORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVI

VIII

Infantas como didáctico.

La compleja personalidad de nuestro glorioso biografiado se ha presentado ante nosotros como teólogo vehemente y heterodoxo, como tenaz reivindicador de las tradiciones Gregorianas y como compositor de alto numen é inspiración ardiente. Aun debemos estudiarlo bajo un aspecto un tanto árido y por demás severo, pero que en realidad es el que mejor afirma y consolida su vigoroso y no común talento. La portentosa obra cuyo análisis vamos á emprender—y no por cierto sin gran temor,—es de aquellas, poco accesibles al vulgo, que se mueven en la esfera de la pura especulación ideológica. Sin responder á ningún fin práctico inmediato, su transcendencia é importancia suelen ser enormes, pues contribuyen á ensanchar los horizontes y son fecundas en crear nuevos recursos que vienen á engrandecer los dominios del arte. Así como así—y no se crea que lo digo á la ligera—los *Plura modulationum genera vulgó quae contrapuncta appellantur*, vienen á resultarme dentro del arte de la polifonía vocal del siglo XVI, algo análogo á lo que fueron y son el *Wohltemperirten Klaviers* ó *Die Kunst der Fuge* de Juan Sebastián Bach, al arte de la fuga y á la polifonía instrumental. Por esta simple afirmación puede juzgarse toda la admiración que me inspira la notabilísima obra didáctica de don Fernando de las Infantas, cuyas atrevidas abstracciones ideológicas pudieron espantar á sus contemporáneos—las reservas de *Cerone* nos las prueban—si bien han hallado la más completa consagración en ese incomparable monumento que se llama *Misa solemne* y tiene por autor al colosal Beethoven. La técnica de la variación y de la glosa contrapuntística deben mucho á nuestro insigne compatriota, y conviene recordar que en dichos dos elementos se integran y desenvuelven tanto la *Misa en re* como el final de la *Novena Sinfonía*. En la historia del progreso técnico del arte de los sonidos los *Plura modulationum genera* debieron ejercer una profunda influencia y en semejante obra creo hallar la fuente de muchas conquistas

posteriores, y para hablar con absoluta justicia el origen de aquellos extravíos que acabaron por ahogar la admirable expansión de la polifonía vocal. *Infantas* abrió la puerta á la libertad, así como á la licencia, y si él gracias al extremo y exquisito buen gusto de su época no rebasó nunca los límites de lo razonable dentro de la ortodoxia estélica, señaló el camino que conducía á todos los abusos y aberraciones de sus continuadores.

Conviene, pues, fijarse un tanto en semejante documento que soy—por extraña fortuna—el primero en estudiar. Y ante todo, para proceder con método, ha de quedar bien establecido el señalamiento biográfico del único ejemplar que he logrado ver (1) y que se halla en la ya citada Bibl. de Angsburgo, encuadrado en unión de las respectivas partes de Tenor de los *Liber II* y *Liber III* de *Sacrarum Cantionum...* anteriormente descritos. La portada, grabada en madera, es idéntica á la que figura en dichas obras, y lo mismo ocurre con la primera parte del rótulo, que dice:

NON LIBER A MVSIS NON HIC || AB APOLLINE, NON A FLORE || SED A
SANCTO FLAMINE || NOMEN HABET. ||

En cambio, la segunda inscripción varía por completo. He la aquí:

DON FERDINANDI || DE LAS INFANTAS || Patritij Cordubensis || PLURA MO-
DVLATIONVM GENERA || quæ vulgò contrapuncta appellantur || SVPER EXCEL-
SO GREGORIANO CANTU, || omnibus musicam profitentibus utilissima.

Al pié: Venetijs Apud hæredem Hieronymi Scotti || M.D.LXXIX.

[Un cuaderno en 4.º may. de 148 fol. (Sign. A—T. Esta última T 2. quizá falte T 1.)

Portada.—A la vuelta: Dedicatoria.

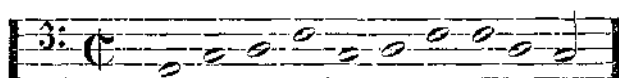
Felicissimo Publicae || Laetitiae Auctori. D. N. || Jacobo, Philippi. II. || Regis. F.
Hispaniarum || Potentissimo Principi.

«*Plerique me in consulté fecisse indicabunt, Princeps Foelicissime, cum inter tot viros, qui in Hispania huius facultatis primi sunt, ego ex meis studiorum rudimentis, et doctrinae quasi incunabilis (ut in initio apparet) collectum opus in lucem protulerim. Quam profecto temeritatem, non minimam reprehensionem adlaturam existimo, praesertim cum has nostrae industriae exercitationes, tibi tanto Principi dicere studeo. Sed reuocat me ab ista cogitatione, parentis tuis summa benignitas quam cum ante tuum exortum (in his rebus suscipiendis, quae ad cultum, et mentes in Deum excitandas conscripsi) expertus sim; non est profecto, quod de te eius filio, non debeam summam spem mihi polliceri, eoquidem tempore, quo omnes te é caelo lapsum, ad huius saeculi foelicitatem existimant. Quare non abs re censuit, ut boni coloni solent, ex fructibus mei inbecillis ingenij, aliquid Altitudinis Tuae ergó consecrare. Ut hoc munusculo quam lenissimo testari possim, me inter tuos fidelissimos clientes, non infimum locum tenere. Opus igitur quod ad te mitto, sub eadem Spiritus Sancti inscriptione, quam alijs meis opperibus apposui, complexus sum: ut meliorem exitum optarem, qui foelicissimus, illius numini haberi solet. Addidi etiam prioribus differentijs, varias vocum inflexiones, cantus, harmoniam interuallis distinctam: quae numerum centenarium expleuerunt. Quae omnia et si profecto talia non sint, ot in arce, quod aiunt, poni possint; tamen spero non leues fore ingenij nostri exercitationes, proprio Marte et industria (sic) adiuuentas. ex quibus non exiguum fructum reportabunt ij, qui in hac Arte versantur. Tibique no leuis erit occasio animum oblectandi, si aliquando contingat (quod alijs Principibus accidit) huius facultatis desiderio teneri. Vale Princeps foelicissime. Venetijs Klendis (sic) Aprilis. 1579. Tuae Altitudini deditissimus cliens, Don Ferdinandus de las Infantas.» (2)*

(1) El mismo *Eitner* (Vid. Vol. V. pág. 244) desconoció su existencia, pues sólo menciona la reducción en partitura manuscrita: *A transcript by Ephraim Kelter, amanuensis to Dr. Pepusch, of the edition of this work printed at Venice in 1579*, que se conserva en la Bibl. del Roy. Cons. of Music de Londres.

(2) Creo inútil insistir sobre el interés que presenta esta dedicatoria.

Contiene el libro cien ejercicios de contrapunto, desde dos á ocho voces, sobre el siguiente tema de canto llano:



La - da - te Do - mi - num om - nes gen - tes.

Comienza el texto en el fol. III. con trabajos á tres voces. Los números 1 á 14, y entre ellos hay que notar el 8.^o: *Canon ad brevem in sub-secunda* y el 14.^o: *Canon ad minimam*, fueron escritos durante la juventud del autor y tras el último puede leerse lo siguiente: *Hic terminantur ea quae facta fuerunt ab auctore in suis principijs.*

Fol. 10. prosigue: *El sequuntur quae addita fuerunt (ul amicis morem gereret)* A. 1576. Desde el número 15 al 47 inclusive prosiguen los ejercicios *Trium vocum*. En esta nueva serie hay que notar los siguientes por sus artificios técnicos. 18. *Per motum contrarium*.—19. *Canon ad breuem in sub-diatessaron*.—20. *Canon in Diapente*.—21. *Canon in unisono*.—22. (Curioso por la combinación de tiempos).—24. *Canon ad brevem*.—27. Se le puede añadir: *Vox quarta ad beneplacitum*.—28. *Canon in sub-tertia per motum contrarium servatis gradibus*.—29. *Canon in sub sexta per motum contrarium servatis gradibus*.—30. *Canon in secunda tonus alior vox eadem et sicut iacet*.—30 bis (1). *Canon in anisono*.—32. (Muy curioso por estar tratado en síncoas).—33. (Interesante por la combinación de compases, diferentes en cada voz).—35. *Trium vocum per motum contrarium servatis gradibus*.—33. *Canon in unisono*.—40. *Canon in sub-diapente qui sub longarum cantu plano ut iacet est difficillimus*.—41. *Canon in sub-diapente qui sub brevium perfectarum cantu plano est diffioillimus*.—42. *Canon in unisono*.—43. *Canon duorum temporum*.—44. *Canon in diapente con Vox quarta ad beneplacitum* y 47, que repite dos veces el tema: *secunda vice in diapason*.—Voces: *iterum sicut iacet*.

Los ejercicios á *Duo*, desde el número 48 al 57, comienzan en el folio 33, y no dejan de ser dignos de estudio á pesar de su mayor sencillez. El más notable es el primero (número 48) que puede repetirse, el tema: *secunda vice in diapason* y la glosa de la segunda voz: *secunda vice ut iacet*.

Como puede suponerse los trabajos á cuatro voces presentan aún mayor interés. Dan principio en el folio 43 y comprenden los números 58 á 89. El gran talento y la prodigiosa sabiduría de *Infantas* se muestran en ellos de modo portentoso, y no se sabe qué admirar más, si la fecundidad inventiva de que hace alarde en las glosas ó la habilidad poco común que demuestra en el manejo de los más complicados recursos técnicos. En este grupo son de notar los números: 58. *Doble Canon in sub-diapason et in sub-diatessaron*.—59. *Fuga ad minimam*.—62. *Doble Canon in diapason et sicut iacet*.—66. *Quatuor vocum et trium vocum relicto soprano et duo pro qualibet parte cum cantu plano*.—68. *Doble Canon in unisono et diapason*.—85. *Canon ad brevem*, y 86. *Canon in unisono*. Es de advertir además que el número 65 está escrito para cuatro voces de tiple y el 83 para triples y un contralto. Los ejercicios números 75 á 84 constituyen una interpretación musical del *Himno: Veni Sancte Spiritus*, en diez estrofas. En todas ellas lleva el tema el tenor, salvo en la quinta: *O lux beatissima*, donde se halla confiado al tiple. En la séptima estrofa: *Lava quod est*, sólo intervienen tres voces (A, T, B). El valor de esta composición, que forma un todo completo y acabado, es grande, pues ateniéndose á la estrecha obligación de respetar el tema impuesto, *Infantas* logra, gracias á su infatigable imaginación, crear á cada paso nuevas y variadas combinaciones, que le impiden caer en la monotonía. En tan complicado y abstruso trabajo no se nota el menor esfuerzo; aquello está escrito con soltura y elegancia, y el gran alarde de ciencia no dañará á libertad del pensamiento.

(1) Es de notar que dos trabajos llevan el mismo número 30, pero esto no altera la suma total de 100 ejercicios de contrapunto sobre el consabido Tema, no tratado en el número 92.

Puede afirmarse al contrario, que el exceso de dificultades, lejos de poner trabas á la fantasía del músico cordobés, la excita y espolea. Y esto se hace palpable á medida que se avanza en el estudio de su portentoso trabajo. Los ejercicios á cinco voces (1), números 93 á 95,—fol. 106 á 115—son aún más notables si la cosa fuera posible. Su interés estriba de una parte en las curiosas combinaciones rítmicas, y de otra en el modo de tratar el tema, cuyas notas prolongan á veces su duración durante nueve y doce compases, lo que resulta de gran importancia para el estudio del desenvolvimiento de los pedales interiores.

De los cinco últimos ejercicios, números 96 á 100 —en los que en verdad pueden observar los entendidos *muchas cosas sabrosas de música*, como decía el buen *Cerone*,—los tres primeros (fol. 116 á 131) están escritos para seis voces, siendo de notar que en el número 97, cada una de las notas del tema, confiado á un tenor, se prolonga durante nueve compases á cuatro tiempos, en tanto que las demás voces (CAT2B) proceden por imitación. El penúltimo trabajo (fol. 132), á siete voces (2CA2T2B) es también de peregrino y maravilloso artificio y el postrero (fol. 133), á ocho partes reales, resulta un sorprendente alarde de ciencia contrapuntística. *Infantas* pone en música el *Psalm: Laudate Dominum omnes gentes*, cuya entonación gregoriana le ha servido de base y fundamento para sus ingeniosas elucubraciones contrapuntísticas. Como puede suponerse, el sabio maestro no prescinde del tema obligado que voluntariamente se ha impuesto, pero como si quisiera hacer gala de su portentoso saber acumulando las dificultades, lo emplea de dos maneras, es decir; una voz (1.^{er} Alto) lo repite invariablemente en toda su integridad, en tanto que otra (1.^{er} Tenor) sostiene durante doce compases cada una de las notas que lo componen, y tan complicado artificio perdura en todo el transcurso de la composición. Si á esto se añade que las seis voces restantes desenvuelven en torno sus combinaciones harmónicas con soltura, desembarazo y facilidad no queda más que inclinarse ante el poderoso cerebro capaz de concebir y realizar tamaña empresa.

Y si examinamos la contextura del tema escogido, nuestro acombro no puede menos que aumentar de grado. La frase en cuestión, compuesta por diez notas, se reduce en realidad á cuatro, pues tres de los sonidos que la forman se repite cada uno tres veces, hecho que circunscribe y reduce la esfera de acción del compositor. Hay que verlo para creerlo y una vez visto sentirse orgulloso de que nuestros músicos del siglo XVI se hallasen á bastante altura para producir tales prodigios de técnica. Ciertamente que fuera extraordinaria é impertinente exigencia pedir á semejante composición un deleite puramente sensual y auditivo que *Infantas* no pretendió nunca proporcionarnos. Aquí la emoción, el interés y el goce son tan solo intelectuales y provienen de la feliz y acertada resolución de innumerables problemas de contrapunto. El fin práctico es hacer la forma dúctil y maleable, y sin trabajos de igual ó análoga índole, no hubiera llegado nunca el arte á gozar de la libertad casi absoluta que hoy disfruta. Por este concepto todos los músicos debemos eterna gratitud al insigne maestro que gracias á un trabajo pertinaz y sapientísimo logró dilatar la esfera de acción de una técnica hartamente limitada por reglas empíricas y convencionales.

Claro está que los puristas pedantescos del temple de *Cerone*, que tanto abundan durante el siglo décimo-séptimo, pudieron hallar en la importante obra que nos ocupa, muchas cosas dignas de censura y hasta algunas que escandalizarían su rigorismo implacable y timorato. Por ejemplo, *Infantas* no se asusta ni de dos quintas seguidas, ni de dos octavas paralelas, lo que es mucho más grave. Al fin y al cabo lo primero, aunque severamente prohibido por las reglas consagradas, no constituía ninguna novedad, puesto que *Morales*, por no citar más que este glorioso maestro español, lo había practicado en más de una ocasión. Lo segundo ya es otra cosa. Realmente puede producir un efecto deplorable, sobre todo si las octavas paralelas se producen entre las partes extremas. Pero esto no sucede en ninguno de los trabajos de *Infantas*, y cuando nota-

(1) El texto indica el número 92 como á *Quinqué vocum*, pero en realidad está escrito á cuatro.

mos semejante transgresión es siempre entre las voces intermedias, en movimiento rápido y en torno de un pedal central. Además, al violentar de tal modo los rápidos y estrechos cánones técnicos de su tiempo, el maestro no lo hace de modo arbitrario ni por mero capricho, antes al contrario las tales genialidades—algún nombre hay que darles—son razonadas y lógicas, como motivadas y exigidas por el desarrollo natural de las diversas ideas melódicas que integran y constituyen la combinación polifónica.

Precisa tener en cuenta que no se trata de un simple proceso harmónico deducido de una idea melódica, sino de una asociación de elementos diversos, todos de igual valor é importancia, que se unen, se separan, se mezclan ó se compenetrán alrededor del tema fundamental, como si quisieran deducir y apurar todos sus corolarios y todas sus consecuencias sonoras. Por esta razón las armonías que nacen del conjunto, no deben ser leídas al uso perpendicular y considerando el acorde, sino de modo horizontal, es decir, siguiendo el desenvolvimiento esencial de la glosa confiada á cada voz ó parte real, puesto en relación con la causa eficiente ó sea el motivo regenerador. Una vez establecido y llevado á la práctica para la lectura de los *Plura modulationum genera*, el procedimiento que acabo de exponer, la obra capital de *Infantas* me resulta aún de mayor trascendencia y alcance. En efecto, en la manera de discurrir del glorioso músico córdobes—circunscribiéndose siempre al arte de la polifonía vocal—me parece entrever como una adivinación genial y maravillosa de la fusión de la *Fuga* con la *Gran Variación* (1), ó sea de las dos más nobles y puras de todas las formas artísticas. Lo particular del caso es que si la primera fué conocida y practicada por los contemporáneos de *Infantas*, no ocurre lo mismo con la segunda, que en realidad ha venido á constituir una de las últimas conquistas del arte. En efecto, la *Gran Variación*, tal y como hoy la entendemos, fué apenas entrevista, en tiempos pasados, por algunos insignes compositores de alto fuste, y entre ellos por el genio universal de *Juan Sebastián Bach*, y sólo *Beethoven* al asociarla con la *Fuga* á fin de infundir nueva vida á la *Sonata*, creó un sistema de construcción musical enteramente nuevo, si bien fundado con toda solidez sobre bases de la antigua tradición. En las últimas creaciones (2) del inmortal autor de la *Misa solemne*, aparece ya en todo su esplendor esta forma superior del arte que en nuestros días ha venido á dar origen á las creaciones tan nobles, levantadas y admirables de *César Frank*. En puridad—y espero que mis explicaciones habrán logrado ponerlo en claro—los *Plura modulationum genera*... vienen á formar un verdadero *ciclo*, compuesto por cien motetes, más ó menos desarrollados, concebidos en la forma de la *Gran variación* y utilizando todos los recursos del *canon* y de la *fuga*. Y si se considera esta deducción lógica en su justo valor, puede comprenderse sin dificultad la importancia que entraña la obra magistral de nuestro desconocido é ignorado compatriota. Ya no se trata de un simple trabajo de carácter didáctico destinado á ensanchar los dominios de una técnica estrecha y diminuta, sino de un altísimo esfuerzo intelectual que extiende al infinito los horizontes de la pura especulación ideológica del concepto musical.

Dejando á un lado esta discusión crítica que pudiese llevarse muy lejos, conviene volver al examen de la importante producción que venimos estudiando. Comprende, como he dicho, 101 trabajos—teniendo en cuenta que dos llevan el número 30—siendo de advertir que el número 92, compuesto sin sujeción al tema obligado, presenta marcado interés por el artificio técnico. Durante todo el transcurso de la composición cada una de las cuatro voces dobla los valores de su relativa inferior, de modo que como el compás es á cuatro tiempos, mientras el bajo canta una *longa*, el tenor hace dos *breves*, el alto cuatro *semibreves* y el canto ocho *mínimas*, caprichosa combinación que demuestra una vez más el prodigioso saber y la no común habilidad de *Infantas*. Respecto á los cien contrapuntos sobre el consabido tema gregoriano, conviene hacer cons-

(1) Compréndase bien que no aludo en modo alguno al *Tema con variaciones* propio del arte de *Haydn* y aun menos á las ridículas *Variaciones* del periodo romántico.

(2) Por ejemplo, las *Sonatas* para piano, op. 106 y 110 y los *Cuartetos* op. 127, 131 y 132.

tár que éste figura cincuenta y seis veces confiado al tenor, cuarenta y tres veces á la parte de cantus y una á la de altus. No es esto todo lo que contiene el volumen que nos ocupa, pues en el fol. 48 y último el maestro cordobés se ha complacido en insertar otras tres muestras de su fertilísima fantasía, tres ingeniosos *canones* á dos voces. Los dos primeros escritos respectivamente sobre el comienzo de la Salutación angélica y el responsorio *Tu es Petrus*, son de fácil solución y pueden citarse como verdaderos modelos en su género. Bien lo comprendió el sabio teórico alemán *Adam Gumpeltzhaimer aus Trossberg* que la reprodujo, en la pág. 40 y 43 de su famoso *Compendium Musicae* (1) dándolos como ejemplos de tal suerte de composiciones. El tercero mucho más enrevesado y sin texto, es de muy distinto carácter, pues sin duda el bueno de *Infantas*, al dar remate á su monumental trabajo, quiso poner en grave aprieto la perspicacia de sus discípulos y nos presenta un Canon enigmático, en apariencia sencillo, pero de nada fácil solución. Creo prudente reproducir—transcritas en notación moderna (2)—dos de dichas muestras del portentoso saber de nuestro biografiado. La resolución de ambos *Canones* no presenta, como he dicho, la menor dificultad.

1.^{er} Canon super excelso Gregoriano cantu.

DUO



A . ve Ma . ri a gra . . ti . a ple

. na, gra ti, a ple na,

Do . mi nus te cum.

2.^o Canon super excelso Gregoriano cantu.

DUO



Tu es Pa . . trus, et su . per hanc pe . . tram e. di . fi . . ca . . bo

Ec. cle . si. am me am, ec. . . cle . si am me am.

(1) He aquí el señalamiento completo de este tratado: *Compendium musicae, pro illius artis tionibus á M. Heinricho Fabro latine conscriptum, et á M. Christophoro Rid in vernaculum sermone conversum, nunc praecepit et exemplis auctum studio et opera A. G. T. (=Adam Gumpeltzhaimer aus Trossberg) Augustae, 1591. Vol. Schönig. (pag. en 4.º)* Hay ejemplar en el Brit. Museum. Cito la primera edición, pues existen hasta doce ediciones,—la última fechada en 1675—de este libro didáctico, popularísimo en toda Alemania durante el siglo XVII. En realidad no es más que una ampliación del *Compendiolum musicae...* (1548) de *Heinrich Faber aus Lichtenfels*.

(2) Las ligaduras del texto original van señaladas con sus correspondientes presillas.

Y con esto creo deber dar por terminado el estudio de la magna obra didáctica llevada á cabo por *don Fernando de las Infantas*. Hasta ahora no he hecho más que analizarla desde el punto de vista más favorable á su real y legítima importancia, pero no todo ha de ser elogio, ya que los *Plura modulationum genera...* como toda producción del ingenio humano, presentan también su aspecto censurable. Por muy grande que sea la admiración que me inspira el maestro cordobés, sería faltar en absoluto á la justicia no señalar que fué uno de los iniciadores de la decadencia del gran arte de la polifonía vocal. Ya he dicho que *Infantas* abrió la puerta á la libertad, pero indudablemente no sospechó que daría margen á innumerables abusos. Su obra de una importancia suma en el orden técnico, incurría en un grave error de origen, á saber, que sometía en absoluto la inspiración al procedimiento. Claro está que él escribió su trabajo con el fin especulativo de demostrar todas las consecuencias que un ingenio fértil y vigoroso podía deducir de un tema por demás sencillo y fácil y en este concepto no merece más que elogios. Pero no todos sus secuaces é imitadores comprendieron el verdadero alcance de su intento, antes al contrario lo consideraron formalmente y vinieron á dar en la idea que la forma y el artificio técnico debían predominar sobre el fondo ó sea la idea. Y esta concepción errónea y antiestética aparece ya á fines del mismo siglo XVI y se patentiza en la famosa disputa, puramente escolástica, sostenida entre el maestro español *Sebastián Raval* y los copositores romanos *Giovanni Maria Nanini* y *Francesco Soriano*.

RAFAEL MITJANA.

El "Carnaval" de Schumann

El distinguido musicólogo francés monsieur A. Boutarel ha publicado recientemente en las columnas de *Le Ménestrel* unos artículos muy curiosos sobre la primera novia de Schumann, Ernestina von Fricken, estudiando la influencia que estos amores ejercieron en la carrera artística del gran músico.

De uno de dichos artículos traducimos los párrafos siguientes relativos á la composición del genial y característico *Carnaval*, obra que fué inspirada por la aludida Ernestina von Fricken, amiga y condiscípula de la que más tarde había de ser la esposa de Schumann, Clara Wieck.

Hacia el fin del verano de 1834, Schumann se percató de cierta afinidad que existía entre su nombre y el de la hermosa ciudad bohemía Asch, por lo que se refiere á las letras comunes de ambos. Según el nombre alemán de las notas de la gama, estas letras corresponden á tonos de la escala diatónica ó cromática. Si consideramos la consonante S como la equivalente de Es, cuya pronunciación es la misma, y si recordamos que esta sílaba S indica el bemol, la serie siguiente saldrá como por ensalmo de las cuatro letras fatídicas:

Es—Mi bemol, A=La, As—La bemol, C—Do, H=Si.

Tenemos aquí las cinco notas sobre las cuales están musicalmente contruidos, con poquísimas excepciones, los veintiún pequeños fragmentos, cuya yuxtaposición forma la bonita pieza de mitología schumanniana titulada:

CARNAVAL

Pequeñas escenas sobre cuatro notas

Cuatro notas solamente vienen aquí anunciadas; en realidad hay cinco, como nos lo indica muy bien el núm. 9, ESRINGES.

Bajo el aspecto de una especie de enigma, ó mejor, de jeroglífico musical, estas notas, que constituyen el esqueleto de cada una de las «escenas», aparecen al descubier-

te, aisladas de todo acompañamiento ó figuración. Están escritas, no en redondas, blancas ó negras sino en cuadradas, como en los viejos manuscritos de la Edad Media.

Muchos artistas se han preguntado si, cuando se ejecuta el *Carnaval*, este famoso número de las *Esfinges* debe ser también ejecutado. La cuestión no está aún resuelta en la hora presente, pero parece que si se quiere bien interpretar el pensamiento de Schumann, la ejecución de dicho fragmento se impone. Las Esfinges hablan, un poco antes de la mitad de la obra, á fin de que, si el comienzo ha parecido singular, extraño ó obscuro, por lo menos el final resulte claro; ellas nos descubren todas las notas-esqueletos así:

Núm. 1. Mi bemol-Do-Si-La.

Núm. 2. La bemol-Do-Si.

Núm. 3. La-Mi bemol-Do-Si.

He aquí ahora de qué manera Schumann ha especificado una parte de sus intenciones en cuanto á este curioso *Carnaval*, en una carta á Ignacio Moscheles, del día 22 de Septiembre de 1837:

«El *Carnaval* es una composición de circunstancia hecha de fragmentos, la mayor parte de los cuales, salvo tres ó cuatro excepciones, son siempre montados sobre las notas A S C H, que representan el nombre de una pequeña ciudad bohemia, donde tuve una gran amiga artista.

«Estas letras, por una singular contingencia, resultan ser las únicas del alfabeto musical que intervienen en mi nombre. He añadido algunas notas explicativas, pero ¿la música por sí misma no habla ya suficientemente? *Estrella* es un nombre como los que se ponen debajo de los retratos á fin de que la imagen impresione más el espíritu. *Reconocimiento* es una escena en la cual dos enamorados vuelven á encontrarse. *Confesión* es una declaración de amor. *Paseo* indica las idas y venidas, en una sala de baile, de la pareja danzante. Del conjunto no puede decirse que sea una obra de arte; lo que me ha parecido interesante son los estados de alma tan diversos para pintarlos con variedad.» Las notas explicativas de las cuales habla Schumann se hallan sobre todo en el *Presto* núm. 11. cuyo título está así formulado:

A. S. C. H.—S. C. H. A.

(*Letras danzantes*)

A S C H es Ernestina von Fricken; S C H A es Schumann. Ella y él, con antifaz, conducen al través de la fiesta su juvenil intriga amorosa, y codean á los personajes clásicos, Pierrot, Arlequín, Colombina, y saludan á sus amigos en arte, Chopín, Paganini; se paran para mirar los dos confundibles Florestan y Eusebio; se detienen para conversar con una hermosa muchacha, Chiarina, es decir, Clara Wieck; finalmente, no pueden contener ya más la expresión de sus sentimientos al reconocerse. La confesión no tarda en llegar sobre la más encantadora melodía que hayan podido borrar, temblando algo bajo el imperio de una opresión apasionada, las notas fatídicas:

As-C-H-Es—La bemol-Do-Si-Mi bemol.

Algunos instantes de dulce conversación se dejan á los dos adolescentes; hablan de su mutua ternura, se pierden en sus ensueños y despiertan para tomar parte en una mascarada final dispuesta en cortejo. Es la *Marcha de los Davidsbündler contra los Filisteos*; un tema del siglo XVII, conocido bajo la denominación de *Canción del abuelo* se intercala agradablemente. Schumann había imaginado la palabra Davidsbündler ó *Confederados de David*, para designar una asociación imaginaria en la cual debían entrar todos los verdaderos artistas de la época. Estos hablan de dar el asalto contra las reputaciones usurpadas. Queríase acabar con los partidarios atrasados de las ideas retrógradas y de las viejas fórmulas, verdaderos pilares de la rutina, que, en el dominio musical, quedaban inquebrantablemente en pie para defender un *statu quo* carcomido, especialmente los más anticuados de las óperas italianas.

Nada de esto puede sorprender si se piensa con qué encarnizamiento y con cuánta parcialidad Weber había perseguido con su odio todo lo que no era, á su entender, puramente germánico. Se ha dicho que el violinista David no era extraño á la adopción

del nombre dado á la Sociedad de estos jóvenes entusiastas. Esto podría quizá demostrarse; pero el prestigio de que goza desde hace treinta siglos el pastor israelita, vencedor de Goliath, es harto suficiente para explicar el título aún famoso de *Davidsbuendler*, ya que los adversarios de las sanas doctrinas y de las aspiraciones elevadas vienen englobados indistintamente, con menosprecio, bajo el nombre de Filisteos, y esta denominación constituye una afrenta, una especie de estigma aplicado á la turba de los que se quería descalificar. Berlioz, inconsciente á este empuje caballeresco, á causa de la distancia en que vivía, fué alistado, sin saberlo, entre los miembros de la santa cofradía, y su *Sinfonía fantástica* benefició de una crítica encomiástica de la pluma de Schumann.

El *Carnaval* fué ejecutado por Liszt, en la sala del Gewandhaus, de Leipzig, el 30 de marzo de 1840.

Schumann, con motivo de esta primera audición de su obra, ante el gran público de los conciertos de orquesta, se expresó de esta suerte:

«Multitud de cosas aquí pueden cautivar á tal ó cual; no obstante, las visiones musicales cambian con harta presteza de un instante á otro para que la masa del público pueda seguir las, ella que no quiere en modo alguno verse precisada á ponerse á cada minuto al acecho de lo que va á acontecer. Mi amable amigo (Liszt) no se ha dado cuenta de esto, y, cualesquiera que hayan sido su comprensión y la genialidad de su ejecución, solamente ha podido ser comprendido por algunos auditores, no de la totalidad de la asistencia.»

No sucedería lo mismo hoy. Sábese mejor identificar con el carácter de las composiciones humorísticas y no pedirles en absoluto una cohesión que, por otra parte, no corresponde á su frágil y delicada estructura.

Podemos, pues, dar las gracias á Ernestina von Fricken; ella es quien nos ha valido este *specimen*, único en su género, de un arte extremadamente original, todo él chispeante aún de vida y de juventud.

(Traducido por la «Revista Musical Emporium».)



EL FINAL DE DON ALVARO

IMPRESIONES DEL AUTOR



(Conrado del Campo envía á la *Revista Musical Catalana* unas rápidas notas sobre esta obra, que por la circunstancia de su próximo estreno y por tratarse de uno de los más prestigiosos compositores de la joven escuela española, creemos de interés reproducir.)

El final de D. Alvaro es un drama, ó quizás pudiéramos llamarlo mejor un poema escénico, en que se resume y sintetiza la acción romántica y vigorosa del drama famoso del Duque de Rivas, una de las obras del pasado siglo en que mejor se refleja y caracteriza el carácter legendario de nuestra raza con sus arrebatos, sus desalientos, sus impulsos de pasión desbordada, que por encima de la razón salta, osada, insensatamente, hacia un ideal confuso que se oculta allá en la mente heroica, en el sacrificio que redime. Obra extraña cuyo *Final* causóme siempre honda impresión y en el que hallé elementos poderosos de musicalidad, dentro del marco escénico. El desafío de D. Alvaro y D. Alfonso presos de irreconciliable odio, bajo el creciente furor de la tempestad que con ellos avanza y se apodera de la alta sierra; el encuentro en tan trágico momento de los dos amantes, en ese inesperado trance, mientras expira implorando «confesión!» el triste D. Alfonso, herido por el acero de D. Alvaro; los severos cantos de los monjes que ascienden por los riscos hacia la cumbre, llamados por el tañido de

la grave campana; el «¡miserere!» inmenso, solemne, que resuena entre el bramido furioso de la tempestad; el sacrificio final de D. Alvaro, vencido, aniquilado por el poder fatal de su aciago *síno*, elementos son, todos estos, de intenso contraste, de honda emoción, que interesaban mi espíritu é incitaban mi fantasía hacia la interpretación musical de tan vigoroso cuadro. ¿Qué faltaba? Crear un cuadro preparatorio que explicase los antecedentes dramáticos del asunto, que nos condujese, mediante una exposición lógica é interesante, al cuadro final. Hallé en nuestro poeta Carlos Fernández Shaw, infatigable propagandista de nuestra ópera, el auxiliar poderoso que escribiera el poema; y, listo éste, con todo el entusiasmo y ardor de un espíritu joven, ilusionado, febril, me lancé á la composición de la partitura, que en poco más de dos meses quedó terminada y orquestada en su totalidad. La brevedad de este plazo, empleado en la composición de una obra, cuyos dos cuadros no duran menos de cuarenta minutos cada uno, es suficiente prueba del ardor con que á la empresa acometida me consagré.

Hablemos algo de la partitura. Delicado es el tema, pero debo abordarlo con toda la sinceridad de mi alma. El problema de la ópera en nuestro país es viejo, complejo, difícil. Su solución, en teoría, se presenta clara á la inteligencia del artista; pero, al penetrar en el estudio de los medios para obtenerla, la duda nos hiere y la indecisión nos asalta. Y es que la ópera, como un producto extremo del vigor sentimental del Pueblo, que es lo que significa cuando se manifiesta con grandeza y *verdad*, necesita un *medio* de esplendor artístico positivo, vibrante, para florecer gallardamente. Conciencia, ideal, amor á la naturaleza, aspiraciones pujantes, espíritu fuerte, plenitud de sentimiento y de vida, culto al sueño en que reposan nuestras plantas y al cielo que contemplan nuestros ojos, poesía vigorosa, ansias de progresar: todo esto es origen de un teatro noble y grande; y cuando ello late, existe, gobierna y empuja á los pueblos, surge espléndida, como aurora luminosa, la Ópera, el drama lírico, con el valor de un Culto, con la significación de un Ideal. ¿Sentimos de ese modo, nosotros, nuestro arte? ¿Tuvieron en tan alto concepto nuestros antecesores músicos, la noble profesión á que consagraron sus esfuerzos? No voy á contestar estas preguntas: voy tan solo á afirmar que nosotros, los que hoy emprendemos la marcha reflexiva de nuestra vida, convencidos, animados, en la plena conciencia de nuestro deber, ó guardamos el profundo respeto que en las precedentes líneas se expresa hacia la música, ó debemos desistir francamente de continuar por una senda que es camino sagrado y por consiguiente sólo debe ser accesible á quienes la siguen con la convicción y autoridad de un sacerdote.

Penetrado de este sentimiento, lleno mi espíritu de esta convicción, he puesto en mi obra la plenitud de mi emoción, he procurado huir de cuanto pudiera encerrar propósitos de vano efectismo con el objeto de servir fines extraños á la pura misión de arte, procurando así llenar con procedimientos sinceros los vacíos inmensos que mi pobre inspiración y mi débil fantasía no han sabido cubrir de emoción y belleza. Así he escrito mi obra: á solas con mi pensamiento; buscando, en nobles influencias de arte, auxilio y guía para mi trabajo, y venciendo con voluntad tenaz las horas de desfallecimiento en que se muestra cruelmente al juicio propio la debilidad de los medios intelectuales con que llevar á término las nobles inspiraciones de tantos años de ilusiones y entusiasmos.

¿Estilo, formas, procedimientos? En cuanto á lo primero, he seguido, ó procurado seguir al menos, libremente la marcha de mi pensamiento, no exento (¿cómo ha de estarlo?) de influencias. En cuanto á la forma, ceñido, por convencimiento, á las leyes esenciales del Drama lírico moderno, he desarrollado mi obra siguiendo los matices dramáticos y poéticos del libreto, llevando el interés interno de la expresión al desenvolvimiento de la polifonía orquestal y acentuando el valor expresivo del diálogo escénico, mediante un recitado de línea melódica que paralelamente se desenvuelva según el valor dramático de las palabras. Los procedimientos empleados he procurado que sean modernos, de constante interés contrapuntístico, de proceso modulativo que se

acomode á los matices y contrastes del diálogo; orquestando con amplitud de elementos bajo el deseo de lograr siempre, á través de las infinitas variedades y modificaciones de color, de valor sonoro, calor y plasticidad, cualidades á que nuestros oídos se han habituado tanto acostumbrados á gozar las esplendideces sonoras que en sus obras acumulan con majestuosa exuberancia los modernos compositores.

CONRADO DEL CAMPO.



Movimiento musical en España y el Extranjero

BILBAO

El día 14 de este mes dió la Academia Vizcaína de Música, su Concierto anual con un programa, interesante en sí, y muy bien escogido para lucir á los chicos... y á los profesores. Helo aquí:

Cuarteto en mi bemol para piano, violín, viola y violoncello de Beethoven, variaciones del cuarteto en la, de Arriaga, Preludio, Fuga y Variación para órgano de Franck (transcripción para órgano y piano del autor), dos coros infantiles de Mas y Serracant y otros dos de Dalcroze, el Rondó Caprichoso, para violín, de Saint Saëns, el famoso Largo de Haendel y una de las Danzas Húngaras de Brahms.

Son muy amables estos Conciertos, no sólo por lo que tienen de estímulo y recompensa á la vez para los mismos alumnos, no sólo aún para la parte de público privativa de ellos,—las familias de los artistas, las cuales se dan aquí el legítimo gustazo de admirar á la esperanza de cada casa—sino también para los aficionados que yendo á ellos con un espíritu de curiosidad y benevolencia, se encuentran á veces con gratísimas sorpresas, y con que, aún haciendo lado junto á la benevolencia, á la justicia, pueden gozar y aplaudir á sus anchas.

Dígame si no es así, oyendo, por ejemplo, á modestos alumnos (los jóvenes Medel, Cebrián, Isusi y Balmaseda) atreverse con un Cuarteto de Beethoven, é interpretarlo muy decorosamente con un aplomo impropio de la inexperiencia que debe suponerse, en ellos: á oyendo al bravo Osorio ejecutar el asendereado *Rondó Capriccioso* de Saint-Saëns, tan bien por lo menos como bastantes que cobran por tocarlo en conciertos serios.

Luego aquella simpática mesnada de *cuerdistas* de ambos sexos, donde abundan los en cortos, fraseando el Largo de Haendel con toda la solemnidad del caso, ó ritmando con brillantez y energía la Danza húngara de Brahms; y el otro grupo de los solistas cantando con sentido y afinación las lindas canciones infantiles de Mas y Serracant y Dalcroze hasta tener que repetir las á fuerza de aplausos del público.

Finalmente, el órgano, tanto tiempo há silencioso, dejó oír sus voces bajo las autorizadas manos del que rige su enseñanza, el joven y eminente Guridi, acompañado al piano por el prestigioso Javier Arisqueta, en el hermoso Preludio, Fuga y Variaciones de Franck, además de la parte que ambos tuvieron como de *ripieno* en el Largo de Haendel.

Nuestra calurosa felicitación á todos, á la Academia y á sus patronos la Diputación y la Filarmónica.

NICETAS DE TAVIRA.

Todo se ha dicho de Rosé y su cuarteto, de su perfección técnica, de la profundidad de su sentido artístico, de lo luminoso de su exposición de las obras, que se hacen claras á todos mediante la colocación de cada idea en su plano correspondiente y la prosodia con que puntualiza todos los periodos del discurso musical. Eu lo que tal vez no se ha insistido bastante es en apreciar al director de esta agrupación como un violinista de primer orden.

Para mí no cabe duda que lo es. Aunque las obras de cámara no den ocasión á desenvolver todos los recursos del mecanismo (y no hemos podido juzgarle en otras), contienen aquí y allá algunos obstáculos que solo los que poseen á fondo el instrumento salvan con gallardía, sin dejar que nadie se aperciba de la dificultad. Y oyendo á Rosé jamás nos sentimos inquietos ni por la acumulación de trazos rápidos ni por la ascensión á las más altas regiones de la prima. Da la sensación de la infalibilidad, tal es la precisión con que se dirigen sus dedos al punto necesario, sin la menor vacilación, aunque tengan que salvar las mayores distancias. Su arco es enérgico y viril, con aquel vigor, no exento de rudeza teutónica, que poseía al gran Joachim aun en sus últimos años. Pero la fuerza no excluye la flexibilidad, y el arco de Rosé se doblega á las subtilidades, ciñéndose á toda clase de articulaciones y produciendo una escala de matices inacabable.

Y en los puntos en donde empieza la interpretación y acaba la pura técnica, en los límites entre la digitación y el estilo, es en donde Rosé se muestra más admirable. Los dos grandes recursos emotivos de todos los violinistas ramplones y de algunos eximios, el *portamento* y el *vibrato*, Rosé los emplea con una economía digna del mayor encomio.

Del primero prescinde casi por completo como medio de expresión y lo desecha en absoluto como recurso para facilitar los saltos peligrosos, gracias á su seguridad de mano. El *vibrato*, lo utiliza ampliamente, pero en cuanto es indispensable á la constante pureza del sonido y á la expresión calurosa de ciertos pasages. No como un perenne temblequeo que hace insoportable la audición de otros violinistas.

Y á despecho de esta sobriedad ¡qué intensidades de expresión llega, cuando se decide á expansionar sus emociones!

Como recuerdo inolvidable de sus tres conciertos de este año, nos quedan el cuarteto de Beethoven, llamado de las arpas, el de Mendelssohn en mi bemol (en cuanto á la ejecución, más que en cuanto á la obra, una de las más amazoñadas de las de su serie de cuartetos), el colosal en sol de Schubert y otro fragmento de cuarteto del mismo autor, retazo de una obra inconclusa, digna compañera de la sinfonia en si menor, una maravilla de gracia, de sonoridad, de modulaciones deliciosas, que Rosé tuvo la amabilidad de darnos á conocer entre dos cuartetos.

I. Z.



BARCELONA

De poca materia dispongo para llenar mi crónica correspondiente al posado mes, no queriendo molestar á mis lectores con la reseña de la mediocre temporada de ópera en el Liceo. ¿Para qué darles cuenta del fracaso de la única representación de *Norma*, puesta en escena sin cantantes (!), ó del estreno de la insulsa *Wally* de Catalani?

Únicamente podemos apuntar en el activo de la buena música los dos conciertos Harold Bauer-Fernández Bordas, celebrados los días 21 y 23 de Diciembre. Fueron dos sesiones inolvidables para los que sólo gustamos del virtuosismo cuando se somete á las leyes del verdadero arte. Conocíamos ya á Bauer, el artista franco, espontáneo, sano, si vale la palabra, y su nueva visita ha confirmado el buen recuerdo que de él guardábamos. En la *Fantasia* de Schumann estuvo sencillamente admirable, rebosando ritmo y pasión; mantúvose á igual altura en la *Barcarola* y en el *Scherzo en do sostenido menor* de Chopin; y en *El Puerto* de Albéniz supo doblegar su temperamen-

to á todas las sutilezas y refinamientos de la obra. Díonos á conocer su transcripción de una obra delicadísima: el *Preludio, fuga y variación* de César Franck; con todo y ser poco partidarios de las transcripciones, hemos de reconocer que Bauer ha dado pruebas del mayor respeto y escrupulosidad y que la pieza, al ser trasladada del órgano al piano, no ha perdido su encanto.

No conocíamos á Fernández Bordas más que de oídas, pero desde los primeros compases de la *Sonata en fa* de Beethoven se nos impuso como violinista de cuerpo entero. Su dicción es á la vez correctísima y expresiva, y su violín tiene un timbre cálido hermoso. No se pueden desear mejores audiciones de la *Sonata* de Franck, de la *Sonata en re menor* de Brahms y de la *Sonata en si bemol* de Mozart. ¿Por qué en medio de la seriedad de los programas hubo de intercalar la *Introducción y Rondó caprichoso* de Saint-Saëns? Sin mengua de nuestra viva simpatía por el distinguido violinista, séanos lícito suplicarle que deje tan trasnochada pieza para otros que han menester triunfos de galería. Mucho más le agradecemos las afiligranadas interpretaciones del *Andantino* de Martini, de *La Preciosa* de Couperin y de las *Variaciones sobre un tema de Corelli* de Tartini.

El público, distraído é incomprensible como siempre, tuvo á bien abstenerse de concurrir á tan notables veladas.

V. M. DE GIBERT.



GIJÓN

Pocos sucesos musicales podemos reseñar en la actual crónica; pero si han sido pocos en cantidad, no es dicho comparativo el aplicable á la calidad. Y como nuestros lectores ya comprenderán á lo que me voy á referir, escuso preámbulos para decir que en el actual mes de Enero hemos escuchado al Cuarteto Rosé.

La Sociedad Filarmónica Gijonesa, cuya labor no será nunca bien ponderada, tuvo el acierto (un acierto más) de contratar al celebradísimo cuarteto vienés.

No es ocasión ni oportunidad de ponderar á los delicadísimos artistas que lo forman, que sobradamente conocidos son para que tengamos necesidad de hablar de ellos. Todos los lectores de esta REVISTA los conocen y el que más y el que menos ha hecho de Rosé y sus compañeros el cumplido elogio que merecen; torpe, además, andaría mi pluma si tratase de buscar el calificativo adecuado, por lo cual, y para que sea conocido el suceso por otros auditorios, me limitaré á copiar los programas ejecutados.

Día 18 de Enero.—Cuarteto en la mayor, núm. 461. C. K., Mozart; cuarteto en do mayor, op. 59, núm. 3, Beethoven; cuarteto en mi bemol, op. 44, núm. 3, Mendelssohn.

Día 19 de Enero.—Cuarteto en sol menor, op. 74, núm. 3, Haydn; cuarteto en la mayor, op. 41, núm. 2, Schumann; cuarteto en mi bemol, op. 74, Beethoven.

Arte serio, verdad, exento de tarantelas, polonesas, rapsodias, nocturnidades y alevosías que con tanto placer se aplauden y que con sobrada frecuencia nos administran.



MADRID

(Vuestro corresponsal ha tenido que aceptar la colaboración de un amigo para perjeñar sus notas; ¡gracias á él, puedo firmar yo! Perdonadme si soy demasiado breve... ¡eso ganaréis, ya que tal vez os quejéis del demasiado espacio que, sin piedad, de ordinario ocupó!).

Sociedad Filarmónica: Cuarteto Rosé.—Los lectores de la *Revista Musical* están ya habituados á leer el elogio de este incomparable Cuarteto. Venga de donde venga la Crónica, de Oviedo, de Gijón, de Zaragoza, donde sea, firmela quien la firme, siempre encontraréis el sentido reflejo de la admiración que produce. Bien lo ha proclamado la Unión de Sociedades Filarmónicas considerándolo en los tres años últimos como contrato único donde coinciden las preferencias de todas las Socie-

dades. ¿Insistiré una vez más en el incondicional elogio, en celebrar las características de su ejecución? ¿para qué?

Me limitaré sólo á deciros algo respecto de las tres obras que por primera vez se han ejecutado en nuestra Sociedad el cuarteto en *sol* de Schubert (ob. 165), el en *mi* bemol de Mendelssohn (ob. 44, num. 3) y el en *fa* de Haydn, (obra 3, num. 5). El de Schubert que podría ser llamado cuarteto del trémolo, por el uso constante que allí hace de él, es una obra encantadora, dramática, digna de su pluma, aunque á veces peque de cierta falta de concisión; el de Mendelssohn tiene un *scherzo* fantástico, aéreo, digno rival del que escribió para *El sueño de una noche de verano*, y el de Haydn, sencillo, fresco, juvenil, sirvió para que Rosé hiciera un alarde de sus inconcebibles pianísimos, de su escrupulosa y admirable dicción, en el andante que canta con sordina, acompañado por el *pizzicato* de los demás instrumentos.

Otra particularidad he de notar: los dos cuartetos que más se han aplaudido, los dos que han hecho vibrar la sala con mayor entusiasmo, han sido (aparte del *scherzo* de Mendelssohn y el andante de Haydn) el en *si* bemol de Brahms y el en *do* sostenido menor de Beethoven,— dato digno de apuntarse por relevar la orientación que lleva nuestra Sociedad.

Al terminar el último concierto, gran ovación, con el consabido *auf wieder sehen*.

Teatro Real.—Desde mi última crónica han pasado por el escenario de este teatro las óperas siguientes; *Sonámbula*, por la Pareto, Macnez y Massini-Pierali, dirigida por Villa; un nuevo *Mefistófeles* con la Kruceniski; *El oro del Rhin*, con las señoras Ortega Villar, Guerrini y Whelcer, y Massini-Pierali (*Wotan*), Manucci (*Loge*) y Challis (*Alberico*), dirigido por Gottlieb; *Lohengrin*, alternando en *Elsa* la Ruskowska y la Gagliardi; la Guerrini (*Ortruda*) y Viñas; (director Marinuzzi); *El barbero de Sevilla*, por la Pareto, Macnez, Stracciari y Massini-Pierali, dirigido por Marinuzzi, y *El ocaso de los dioses*, bajo la batuta de Gottlieb con *debut* de la Saltzman Stevens, y del tenor Bolz, (cantando ambos en alemán), la Ruskowska, Janni y Massini-Pierali.

Como en el teatro Real suelen distinguirse las representaciones más bien por el triunfo personal de algún artista, que por el equilibrio, la igualdad y la ponderación del conjunto, añadiré que en *La Sonámbula* y *El Barbero*, obtuvieron una excelente acogida la Pareto, Massini-Pierali, Stracciari y Macnez, sobre todo el último, que hizo de la parte de tenor en la obra de Rossini, un encaje parecido al que suelen bordar las tiples ligeras; que *Lohengrin* fué un triunfo para Viñas y la Guerrini, y un exitazo para la Gagliardi; y que *El oro del Rhin* y *El Ocaso*, faltos de ese conjunto tan necesario, ni brillaron por lo excelente de las representaciones, ni por lo malo de ellas, debiendo señalar entre los intérpretes á Manucci, un *Loge* muy cercano de la tradición alemana, y á la Saltzman Stevens, artista de nervio, de temperamento y de fibra, para infundir vida á la más desdichada de las hijas de *Wotan*.

Y no ha habido más. Cierro esta carta el 16, atendiendo las indicaciones del Director de la *Revista*, y como el espacio transcurrido desde mi última crónica hasta hoy, lo han ocupado las fiestas de Navidad, las de Año Nuevo y las de Reyes, casi por completo, fiestas en las que no faltan las funciones de tarde en los teatros, no ha habido un solo hueco para conciertos (aparte de los de la Filarmonica), y los artistas que querían darlos, han tenido que elegir días posteriores á la fecha de estas líneas.

MIGUEL SALVADOR.

16 Enero.



VALENCIA

Las dos novedades más importantes verificadas en el año corriente han sido: primeramente la conmemoración del centenario del nacimiento de Schumann, hecha en el Conservatorio bajo los auspicios del que suscribe, quien desempeña allí la cátedra de His-

toría y Estética de la Música; luego, como novedad asimismo muy digna de nota, la parte musical con que el colegio del Corpus Christi, celebró el tercer centenario de su fundador el Patriarca de Indias Beato Juan de Ribera.

La fiesta de Schumann, hubo de ser poco menos que improvisada, pues la apertura de curso retrasada, no dió tiempo á preparar una sesión extraordinaria. Esta fué considerada como una ampliación de la clase de Historia y tuvo un carácter marcadamente escolar, siendo los alumnos quienes llevaron principalmente el peso de la sesión.

El que suscribe dió la conferencia acerca de Schumann, en donde expuso los principales puntos de vista estéticos y musicales del músico y su obra.

La ejecución de obras musicales, unas de conjunto, otras á solo, pudo ser realizada con fortuna.

Merece especial mención, por su labor expresiva, la alumna señorita Rosita Rodrigo, que cantó con expresión algunos *lieder*; los jóvenes Estela (pianista) y Limó (violinista), quienes se mostraron á gran altura interpretando la 1.^a Sonata, op. 105; y por último el alumno señor Iturbi, pianista de positivo valer (que va pensionado al extranjero), quien interpretó con gran primor el *Carnaval de Viena*.

* * *

La fiesta del colegio del Corpus Christi tuvo excepcional importancia. El maestro de Capilla señor Peñarroja es un entusiasta decidido de su arte y no perdona tiempo ni energías para favorecerlo. Su laudable actividad ha de merecer los mayores elogios, cuanto que tiende á favorecer las iniciativas de los compositores valencianos.

Los privilegios del templo y la festividad que se celebraba permitieron la ejecución de una obra de gran empuje: tal fué la Misa solemne de Liszt. Eso sí, no sonaron los trombones, ni los timbales, de acuerdo con las disposiciones pontificias.

De todos modos, el resultado justo es confesar que superó á cuanto se esperaba. El maestro Peñarroja tiene á su disposición una capilla muy disciplinada y bien constituida. Reforzada convenientemente y con el aditamento de la orquesta, la difícil obra de Liszt fué conducida con segura dirección y acabó con toda felicidad.

Por la tarde—en la misma festividad—fueron ejecutadas obras de autores valencianos, algunas de ellas escritas para esta festividad. Se cantó un hermoso *Magnificat* del maestro de capilla señor Peñarroja, delicada é inspirada composición, en donde un motivo temático aparece desarrollado con gran variedad de medios, armónicos y rítmicos, sin que jamás la sensación del conjunto llegue á palidecer. Llama la atención en esta obra el piadoso sentimiento que respira así como su maestra realización.

Se cantó además *Beatus vir* de Amorós, obra (si no estamos mal informados) que ya había sido dada á conocer en otra ocasión.

Para este mismo acto religioso escribió el joven compositor y alumno todavía de este Conservatorio, señor Sosa, un inspirado número musical, *In exitu*, en donde la orientación harmónica es tan feliz como la facilidad de ideas y la acertada instrumentación.

Finalmente, del que suscribe se ejecutó (igualmente por vez primera) un «Himno» para voces y orquesta... y claro es que no puedo hacerme eco de las bondadosas felicitaciones que recibió el autor.

Pero justo es consignar aquí la gratitud que merece de los músicos valencianos el maestro Peñarroja al dar en estas solemnidades tan señalada participación á la música de sus compatriotas.

EDUARDO L. CHAVARRI.



ZARAGOZA

Sociedad Filarmónica.—Las últimas sesiones musicales celebradas en esta floreciente Sociedad han sido las siguientes:

1910: 15 de Diciembre.—Trío holandés. Como ha hecho «tournée» por las socie-

dades del N. de España y éstas han manifestado ya su opinión en el n.º 12 de esta Revista, no há lugar á emitir nuevos juicios sobre los artistas que lo componen.

1910: 26 de Diciembre.—Harold Bauer (piano) y Fernández Bordas (violín). Son artistas conocidísimos en nuestra Sociedad, ante cuyo público (que les aprecia en lo mucho que valen) se presentan por tercera vez.

La sonata para piano y violín, en *si bemol*, de Mozart, fué interpretada con la corrección y elegancia que, tratándose de Bauer y Bordas, era de esperar.

El público lamentaba la escasa intervención de Bauer, como solista, en el concierto, pues la audición de la *Barcarola* y *Scherzo* en do sostenido menor de Chopín, la considero como la más pequeña dosis musical de piano posible, intercalada solamente para cumplir y proporcionar descanso á Fernández Bordas, y escasa é insuficiente para un artista de su fama. Hasta su intervención en la *Sonata á Kreutzer*, parecía más propia de acompañante que de ejecutante activo.

1911: 7 de Enero.—La permanencia en esta capital por breves días de la señora Emilia Quintero (piano) y señorita Emilia Frassinetti (violín), fué aprovechada por la junta de gobierno, para improvisar una sesión musical.

Posee la primera cualidades de digitación que la hacen más á propósito para Bach y Händel que para Paderewsky y Listz, para los que hacen falta una fuerza efectista y un vigor poco frecuentes en el sexo femenino, pero necesarios é inevitables para los pasajes dedicados á la *galería* por este último autor que, dicho sea de paso, cada día me conmueve menos (suponiendo que alguna vez lo haya logrado) y me molesta más. Es por esta cualidad por la que se le escucha con más agrado en la *Chacona variada* de Händel y andante y menuetto de la sonata de Weber que en el *Intermezzo polaco* de Paderewsky y *Rapsodia núm. 12* de Liszt.

La violinista Emilia Frassinetti, joven de gran disposición, posee una agilidad y ejecución poco comunes que la permiten dominar *La Abrezhe*, variaciones de bravura de Paganini. No obstante, su modo de decir y sentir, de verdadera artista, domina en méritos á su ejecución, con ser ésta notable y prefiero escucharla en el andante del concierto de Max-Bruch que cautiva y conmueve por el sentimentalismo de su interpretación, que en los ejercicios acrobáticos de las variaciones de Paganini y habanera de Sarasate y demás movimientos continuos que no demuestran más que la suma destreza de un artista, capaz de despachar ó dar salida á dos mil notas en un minuto.

Y hasta el 25 y 26 que nos deleitaremos con el colosal cuarteto *Rosé*.

Z.



BERLIN

Empiezo, como en la crónica anterior, echando sapos y culebras. Pero, esta vez, no por meterse en camisa de once varas los cantantes de ópera, sino por no saber siquiera cumplir su cometido en su propia mansión. La compañía operística (de la legua) ha vuelto á sus lares hibernales, dando los *Maestros Cantores* (obra clásica ya hoy día), nuevamente estudiada, trompeteando los periódicos que estuvieron el emperador y varios príncipes, que la ejecución fué magistral, y que patatín y que patatán. Fui, invitado por un amigo. Y salí echando pestes. Arteta se acordará de aquella representación de cuando se inauguró el ridículo monumento erigido á Wagner. Estuvo mejor aún que en Bayreuth. Roda recordará la función veraniega de este año, medio entre Pinto y Valdemoro. Pues estuvo cien codos por encima de la de ahora. Blech, en el papel directorial, se portó detestablemente. Ya cuando se estrenó aquí, con el obligado *Tristán*, imitando á Strauss (que hizo maravillas), asomé la oreja del aldeano músico; y estropeó pasajes lindísimos de esa portentosa ópera. Blech no le entiende á *mi* Wagner y al de Roda. Bischof, de Hans Sachs, en el primero y segundo acto permaneció sin relieve, especialmente en la encantadora escena con Eva. Ese hombre conoce el humorismo como yo el hebreo. Todos los maestros cantores se caricaturizaron escandalosa-

mente. Krasa, de Beckmesser, á quien Arteta le vió hecho un artistón, merecía ser echado á puntapiés como en el segundo acto por David (Lieban), el cual asimismo no llegó, ni con mucho, á la altura de otras ocasiones. El famoso quinteto, salvado de la chamusquina por Cosima, fué descuartizado miserablemente. Los tiempos, se llevaron á menudo como si estuviese un loco dirigiendo. A mi izquierda se hallaba una señora que sin cesar corregía el compás con la cabeza. Debí de salir del teatro con una morrocotuda torticolis. Yo sufrí lo indecible. A mí me hace llorar esa música, que llamo «un baño en poesía tudesca». Aquello fué un escándalo en la primera escena operística... Hasta la orquesta, para mí la mejor del mundo, metió la pata varias veces. Se conocía que dudaba de la dirección. No se oyó el laúd ni el que lo tocaba, perdiéndose el efecto cómico.

Apenas suelo ir á la ópera. Con esa representación, me han quitado la gana de volver. El cacareado tenor, que dicen va á Bayreuth, Kirchhof, un ex-teniente, detestable, fusilable, empalable.

Aunque sólo utilizo una quinta parte, próximamente, de los billetes, resultan las crónicas muy extensas y tengo que «comprimirme».

Sobre el violoncelista Barjansky (mayor), que dió un concierto con la Filarmónica en la Sala de Beethoven, tomé muchas notas, que me veo obligado á suprimir. Programa: 1. *Davidoff*, obra 14, segundo concierto en la menor; 2. *Bach*, Suite en mi mayor, para violoncelo solo (el *courante*, agrio y sucio); 3. *Dvorak*, obra 104, la pieza que tocó su colega italiano. En pormenores no puedo meterme. A veces era afectadísimo. El sonido no era siempre ajustado. Había ratos en que temblaba. Otros, en que sonaba completamente falso, desentonado en absoluto. El público estaba con un entusiasmo para mí incomprensible. Yo no pude resistir todo el último número, tan lindamente ejecutado por el niño italiano de marras, y me largué. Es muy desigual. Matiza bien en ocasiones, y posee ejecución.

Unos señores desconocidos me escriben: «No tenemos el honor de conocer á usted más que por sus artículos, escritos en un estilo tan desenfadado, tan natural y tan *allá te va eso*, que nos hacen suponer á su autor franco y altruista. Me gusta la sencillez y la naturalidad». Otro señor incógnito, aunque da su firma y señas como los anteriores, me dice: «Sin conocerle más que por sus correspondencias sustanciosas, me tomo la libertad de escribirle estos desatinados renglones (y aquí me atiza un bombo). «Hace tiempo que deseo consagrarle un estudio amplio de su personalidad. El público no le es benévolo, sino justo. Cuando un escritor se gana las simpatías de los que saben leer entre renglones, es que tiene méritos que sus lectores han sabido aguilatar. Debe usted saber que tiene un círculo crecido de admiradores, que hacen justicia á su talento.» Uno escribe para muchos desconocidos, y como no sabe qué acogida tienen los artículos, es agradable leer la opinión de alguno que otro. Con diferencia de unos días, dos alemanes que han vivido en Madrid y allá vuelven, me han felicitado por mi amor á la verdad, el buen humor, y tal. No puedo ser insincero ni gravetón. A todos los cinco, un ciento de gracias.

La señorita norteamericana Elvyn, dió un buen concierto de piano con la Filarmónica en la Sala de Beethoven. Programa: 1. *Mozart*, concierto en do menor; 2. *Saint Saëns*, Concierto en fa mayor, obra 103; 3. *Liszt*, Concierto en mi mayor. Técnica, excelente; corazón, cero. No podría decir si la artista tiene 20 ó 40 años; tan repintorro-teada estaba. Aplaudióse estrepitosamente.

Confundiendo billetes en el montón que guardo, y cuya fecha alcanza hasta el 8 de Marzo, si Dios quiere, coléme en un *Entretimiento Popular* dominguero, muy visitado, de la Sala de Beethoven. El público, modestísimo; los artistas, *idem*; el calor, inmodesto. Escuché varias *Lied* cantadas por un barítono mediano y una regular tiple, tres piezas de violín, tocadas por una señorita sin pretensiones (al casorio acaso), un recitado archiseriote, y otro lleno de chistes. Era lo que se llama un espectáculo *estropélico*, que quiere decir modesto entretenimiento.

Por el contrario, los conciertos de la Filarmónica madrileña deben de ser algo muy

estupendo, misterioso, piramidal, sensacional. En la clase de historia, preguntaba un maestro á un alumno: ¿Cuándo y dónde venció quién á quién? Yo pregunto: ¿Cuándo tocan quiénes qué?»

La señorita Harrison dió un buen concierto de violoncelo con orquesta en la Singa-kademie. Interpreta bien, matiza al pelo, ejecuta limpiamente, siente hondo, y con el tiempo será una estrella de primera magnitud. Programa: 1. *Lalo*, Concierto en re menor; 2. *Tschatkovsky*, Variaciones sobre un tema rococo; 3. *Haydn*, Concierto en re mayor. El allegro maestoso de Lalo es preciosísimo. Las variaciones, algo latosas.

Un excelente concierto nos dió el Dr. Chessin, dirigiendo la Filarmónica. Programa de *Brahms*: 1. Variaciones sobre un tema de Haydn, obra 52; 2. Concierto obra 15; 3. Sinfonía núm. 4, obra 98 (el andante moderato, demasiado despacio, para mi gusto). El pianista solista era Kreutzer, joven á quien sólo le falta la coleta para tener aspecto de torero. Cuando toca algo peliagudo, parece bregar con un bicho difícil, poniendo cara fosca, y gesticulando espantosamente. Me he convencido de que la distancia influye en el juicio del oyente. Al Dr. Altmann (el mejor crítico, según apunté) le dije que el hombre había tocado algo suciamente, opinión confirmada por el filarmónico bilbaino Bayo. A aquel le pareció que hubo juego limpio. «¿En qué fila está usted?» «Detrás.» «Yo, delante.» Y los críticos dirán que el artista ejecutó bien. Luego es verdad lo de «guerra, pintura y música, de lejos» (yo añadiría «patria»). El público aplaudió frenéticamente.

Muy distinto Shattuck, pianista que tocó también con la Filarmónica en la Sala de Beethoven. Lhévinne le examinaba con los gemelos, y basta. Toca al pelo, con gran limpieza, especialmente las endemoniadas octavas, domina el instrumento, juega con él magistralmente. Programa: 1. *Glinka*, Overture de «Ruslan Ludmilla»; 2. *Rachmaninoff*, Concierto núm. 1; 3. *Grieg*, Primera danza sinfónica para orquesta; 4. *Saint-Saëns*, Concierto núm. 3, en mi mayor. Mucho entusiasmo.

El cuarteto de Pitzner dió su última velada popular, muy concurrida, en la Sala de Beethoven. Programa: 1. *Haydn*, Cuarteto núm. 10, en sol mayor; 2. *Schumann*, Quinteto obra 44 en mi mayor, con piano; 3. *Beethoven*, Cuarteto en do mayor obra 59 núm. 3. El pianista, Mayer-Mahr, toca bien, pero es la coquetería personificada; hasta en el modo de agradecer los aplausos se revela un amor propio inmenso. En la nariz del primer violinista se puede encender un cigarro; ó se le heló en la gira por Rusia, ó le gusta el morapio mucho. A él podría aplicársele un chiste alemán:

—¿Cómo tiene usted siempre la nariz encendida?

—Se me heló una vez.

—¿Cuándo?

—En 1900.

—¡Ah, sí! Ya recuerdo. Un año de excelente cosecha de vino.

Tocan perfectamente, con amor.

En castellano moderno se dice «reirse las tripas». En alemán «reirse con todo el vientre», abultado por la cerveza. Roda dice que por poco revienta de risa con mi primera crónica. Para que ahora se ría... de lo mismo, le revelaré un secreto. Los dos primeros días de pascua de Navidad fui por la tarde á la Opera Cómica, y por la noche al Real. Y oí: tras «Amor gitano», «El profeta»; después de «Tierra baja», «Mignon» ¡vallente pisto! Confieso que ya no pude aguantar más, y me largué antes del último acto. La primera obra empieza como el sueño selvático de Siegfried, con crepúsculo vespertino y todo, y recuerda grandemente «Los cuentos de Hofmann». Una música que cosquillea, y nada más. La primera vez que oí el *Profeta*, en el teatro veraniego Real, me llevaban los demonios las atrocidades efectistas. Esta vez, los magníficos cuadros escénicos, y el interés de oír á un barítono, Berger, convertido en tenor en un par de meses, me atraeron poderosamente, sin poder resistir hasta el final. Para «Tierra baja» tomé una localidad de la cual no podía ver la escena. Quería solo oír. Y oí ¡vive Dios! el modo como se hace una ópera de relumbrón, que dé mucho trigo. La cuestión magna es poseer un buen libreto. Y tener por director de escena al gran Gregor, que

ahora se vá á Viena, y sabe «escenizar» la ópera más detestable. Tras el realismo y verismo de «Tierra baja», oír «Mignon», el dulcísimo y empalagosísimo francés, es cosa que sólo un vientre tudesco puede soportar. El mío se revolvió contra tamaña mes, colanza.

Mi objeto era reunir pormenores para un estudio sobre «La crítica y el público» que en parte he examinado en «Hace falta un Clarín II», en una revista madrileña. Razón sobrada tienen los que desean fundar en Berlín un teatro de ópera que eduque á la gente en las obras de Wagner especialmente, desconocidas aún del público berlinés, como cien veces he repetido, y ahora lo predicán los fundadores del nuevo teatro. Roda está en un error al creer pasadas las obras de Wagner. Todavía están por ser saboreadas del magno público. El va (Roda) muy deprisa. El público grande está aún por digerirle. No le comprende. Wagner dió nn enorme paso adelante, que puede calificarse de secular. Y lo repito: *Trislan* lo comprenderán allá dentro de 30 años. «El profeta» y «Mignon» ¡hoy! ¡Qué risa!

Paul Schramm es un pianista muy decente, y nada más, sin personalidad ni temperamento. Su acompañanta sueca Uta Hahn tiene una regular voz de soprano, pero distra mucho de saber manejarla.

Charlotte Boerlage-Reyers dió un interesante concierto de *Lieder* en la Sing-Akademie. Tiene hermosa y potente voz, pero casi como la Hahn, sin educarla del todo. En piezas vigorosas, sonaba que daba gusto el órgano. En un teatro, haría grandísimo efecto. Sale la voz con una pujanza tremenda. Da gusto oirla, pero al cabo la cosa resulta monótona. Omito programas, por hacerse esto muy largo ya.

Para terminar el año digna y musicalmente, fué á oír la nueva ópera cómica «El olvidado yo», dada en el teatro de su género. Para obra de inocentes, como texto, no está mal. Trátase de uno de tantos á quienes sugestionan que son grandes compositores, siendo unos grandes mamelucos. Pueden ustedes figurarse dos ó tres situaciones grotescas. Por ejemplo, cuando Mantler (Rümelin, el protagonista) tiene que ir á la fuerza al piano (sin haberlo tocado más que con cierta parte estando peneque), la resistencia del hombre á sentarse en la banqueta me hicieron llorar de risa. La música hay que tomarla en serio. Es lo que llaman coloquio musical. Está hecha con talento y gracia. El compositor éste ví que promete, con un buen texto, quitar moños á compositores de chicha y nabo. No es broma lo de la sugestión compositorial. Hace años vino á Berlín un joven creyéndose un Wagner, por tanta ponderación como habían hecho de él en un rincón de provincias. Su concierto fué un tremendo fracaso. Y la familia, que le creía un genio, se llevó un desengaño horroroso. Wendland se llama el nuevo compositor. ¡Lástima de libreto! Naturalmente, los *Maestros Cantores* son la pieza capital en que se ha inspirado, esa obra portentosa, modelo de polifonía, fresca, alegre, salida de un pecho lírico, juvenil.

Liapunow, un señor ya calvo y canoso, dió en la Sing-Akademie un concierto de composiciones propias, confusas, aburridas, de motivos vulgares, desarrollo mal repartido, unas latosidades sin fin, infantiles á veces, sin pensamiento original, con floreísmo abigarrado, de diletante, no llegando jamás á despertar interés, unas vaguedades como improvisadas entre cuatro paredes, burlándose del público. Todo ello como ejecutado por un pianista de afición, que además abusa del pedal. ¡Valientes comentarios haría Lehtvinne! (Este se hallaba satisfecho de su acogida en Madrid). En cambio como compositor de *Lieder*, sobresaliente. Interpretó las la Culp, con su acostumbrada maestría, pero... trompeteando excesivamente con la voz, como para mostrar á la crítica refunfuñona que aún hay látigo en su garganta. Ya no es la Culp de antaño, aunque sea maestra en su género. Quizá deseara mostrar que podía competir en energía con su paisana la Boerlage, que cantó la noche anterior en igual sala. Las piezas interpretadas por ella merece se oigan en Madrid. Obra 11: núm. 1, *Bercense*; 3, *Carillon*; 5. *Nuit d'été*; 12, Elegía en memoria de Liszt, y otras que tengo que omitir.

Dr. P. DE MÚSICA.



NOTICIAS

Un inesperado retraso de viaje, ocurrido á nuestro corresponsal en París señor Turina, nos priva hoy de sus amenas crónicas de la gran capital. Supliremos en parte la falta de sus noticias dando la del estreno en París del *Don Quichotte* de Massenet, que se ha representado en el *Theatre de la Gaité*.

El libro tiene la particularidad siguiente: la de estar hecho por un zapatero. Le Lorrain, que así este se llamaba, sintió un día animarse en sí el sacro fuego que inspiró á su colega Hans Sach, y dando de mano al tirapie escribió una *comedia heroica* que ll vó por título el nombre—cambiada en *ch*, por supuesto, la insuperable *jota*—del inmortal caballero. Tras de inútiles y largas tentativas para obtener su representación, logró por fin hallar un director bastante independiente y exento de prejuicios en Armand Baur, que dirigía El Odeon, y éste puso en escena la obra el 2 de Abril de 1904. Por cierto que el pobre Le Lorrain fué á París moribundo desde un rincón del Mediodía, y gracias á la largueza de un amigo que le pagó el viaje, para ver el estreno de su obra, y murió pocos días después en una casa de salud.

Su comedia era una de tantas *visiones de la España* como pretender darnos los franceses que nunca la han visto. A semejanza de otros autores que han desbalijado á Cervantes para vestir la desnudez de su inventiva, este se ha mostrado tan loco como el Ingenioso Hidalgo, pues da por viva y efectiva á Dulcinea y la saca á escena en carne y hueso, convertida en una dama pizpireta y coquetuela que trae á mal traer á cuatro enamorados. Unode ellos, naturalmente, es Don Quijote, á quien la bella envía á rescatar una joya que la robaron unos bandidos y que, al volver después de obtenerla por la persuasión (!) se encuentra en pago de sus servicios con unas monumentales calabazas, lo que le hace retirarse á la soledad, seguido del fiel Sancho, y morir allí del disgusto.

Con un libro entresacado de esta comedia ha compuesto Massenet una Opera, como todas sus últimas producciones, muy discutida. Sus partidarios proclaman que nunca su musa fué más fresca, más graciosa, más joven; otros aseguran que ya se le conocen mucho las arrugas. El tiempo dirá si el éxito fué un premio á méritos retrospectivos, como en sus últimas producciones, ó si la obra se afirma en los carteles por su valor propio.

La interpretación parece que ha sido excelente y la *mise en scene* de un sabor local estupendo. Un periódico que tenemos delante afirma que «se creía uno en San Sebastián ó Fuenterrabía.»



A propósito de la ópera á que acabamos de hacer referencia, cita *Le Menestrel* las obras líricas á que ha dado lugar en Francia la figura de caballero de la Mancha.

Ya en el siglo XVIII Boismortier escribió, sobre un poema de Favart un *Don Quichotte chez la Duchesse*, que fué representado en la Opera de París el 12 de Febrero de 1743, y el 10 de Mayo de 1869 Ernesto Boulanger dió en el Teatro Lírico un *Don Quichotte* cuya carrera fué corta y poco fructuosa. Hay que mencionar también un *Sancho Panza dans son île* de Philidor, que vió la luz en la *Comédie Italienne* el 8 de Julio de 1762.

En otras naciones han abundado también los autores que han inspirado sus obras en la de Cervantes. Citemos, en Alemania, á Foertsch (1690); Treu (1727); Holtzbauer (1756); Hubatscheck (1791); Dittersdorf (1795); Rauchenecker (1897); Wilhelm Kienzl (1898); Beer-Walbrun (1908); en Italia, Francesco Conti (1722); Piccini (1770); Salieri (1771); Paisiello (1776); Angelo Tarchi (1791); Generali (1806); el conde de Milari (1810); Mercadante (1829); Mazzucato (1836); Luigi Ricci (1881); en Inglaterra el célebre Purcell (1694); Macfarren (1846) y Frederic Clay (1875); en Suiza, por fin, Jaques-Dalcroze, cuya comedia lírica *Sancho* fué representada en Ginebra hace pocos años.



Ha sido nombrado Comisario Regio del Conservatorio de Música y Declamación nuestro erudito colaborador el crítico musical Cecilio de Roda. Felicitamos con todo afecto á nuestro amigo y esperamos de sus iniciativas los más provechosos resultados en bien del progreso artístico.

Las buenas relaciones políticas entre Rusia y Francia se reflejan también en la esfera del arte: Sabido es el éxito que obtuvieron en París en estos últimos años, las dos temporadas de música rusa, organizadas por la Sociedad de Grandes Audiciones Musicales. En justa correspondencia, parece ser que este año tendrá lugar en el Teatro Imperial de San Petersburgo, una serie de representaciones de obras francesas, dirigidas por Messenger, empresario y director de orquesta de la Gran Opera, que acaba de llegar de Rusia y se ocupa en estos momentos de los ensayos de conjunto de *Los Maestros Cantores* que se darán en el próximo mes de Febrero, siguiendo á la obra maestra de Wagner, otras, aunque no de tanta importancia, de mucho interés y novedad para los parisienses, como son: *Siberia* de Giordano; *Cobzar* de Mme. Ferrary; *Dejanire* de Saint-Saëns.

En el mes de Junio se darán tres grandes series de la *Tetralogía*, dirigidas respectivamente por Motti; Nikisch y el citado Messenger.

Wagner sinfonista. Acaban de publicarse en Leipzig la partitura y particellas de la *sinfonía en do mayor* de Ricardo Wagner.

Es una obra de su juventud que data del año 1832 y cuyo manuscrito permaneció mucho tiempo oculto en poder del cantante *Tichatschek*. Se ejecutó por primera vez en Berlín, el 31 de Octubre de 1887 y obtuvo hasta fines del 88 un cierto número de audiciones en Alemania, Austria, Francia, Suiza, Dinamarca y América. Poco antes de la muerte de su autor, fué por él dirigida en el Conservatorio *Benedetto Marcello* de Venecia, siendo ésta la última vez que empuñó la batuta.

En Viena el censor de teatros de la Corte, ha puesto su veto á algunos pasajes del segundo acto á la última producción de Ricardo Strauss. «*El caballero de la Rosa*» que se estrenará dentro de breves días. A lo que parece se trata de ciertos versos de un color un poco subido destinados á caracterizar la joven aldeana que figura en la obra. Weingartner se ha ofrecido á modificar las frases censuradas, pero Hugo von Hoffmannsthal, autor del libro y el compositor, se oponen á ello.

A propósito de esta obra, se afirma que la crítica de Dresde, donde ha de estrenarse, ha decidido no dar noticias de ella protestando con esta actitud de no haber puesto á su disposición la partitura en los ensayos generales.

Nota final: el precio de las localidades se ha quintuplicado para la primera representación.

Un Concurso de Música Religiosa

(La notable publicación *Música Sacro Hispana*, que se publica en Bilbao, ha organizado un concurso de composiciones religiosas, cuyo conocimiento puede interesar á algunos de nuestros lectores, por lo que transcribimos íntegramente sus condiciones, así como el preámbulo que las acompaña á fin de que sirva de ejemplo en la música profana la generosidad de los que han contribuido á realizar el certamen que ha dispuesto nuestro querido colega).

Nuestra Revista ha tomado la iniciativa de favorecer, mediante un Concurso de premios, la difusión y propagación de trabajos y obras de música religiosa, merced al apoyo moral y material de algunos elevados protectores y amantes del divino arte. Es una prueba más de que nuestros trabajos van derechamente encaminados á la práctica, un argumento más de nuestra sinceridad y buena voluntad, que esperamos han de agradecer cuantos se dedican al arte musical sagrado. Nosotros, entre tanto, enviamos á los ilustres protectores de este certamen, un fervoroso voto de acción de gracias.

A ellos, y sólo á ellos, debemos este medio de acción práctica, benéfica en sumo grado para la actuación de los deseos y mandatos del Vicario de Cristo.

Es preciso que nos contemos y que se conozcan los que militan bajo esta bandera. En el Concurso aparecerán los progresos que en estos últimos años se han hecho, aparecerán las firmas que merecen toda clase de garantías y se premiarán, si no con la liberalidad que en justicia merecerán muchas obras, al menos con el aplauso público del mérito reconocido. Ni todas las obras pueden ser premiadas con premio que llegue á las manos, pero sí podrán recomendarse y alabarse los trabajos que merezcan la aprobación y especial mención del Jurado, que se compondrá de maestros y hombres de ciencia competentes, imparciales, sinceros, deseosos de promover el bien y aplaudirlo donde quiera que se halle. Si esta primera tentativa es fructuosa, quizá nuestros protectores extiendan más allá el brazo de su generosidad. Todo es comenzar, todo es corresponder y trabajar con sinceridad.

Condiciones del Concurso

1.ª Pueden tomar parte en este Concurso todos y sólo los músicos españoles ó de nacionalidad española.

2.ª Todos los trabajos habrán de entregarse antes del *15 de Mayo del presente año de 1911*. Desde ese día no se admiten envíos y se procederá al examen de las obras. El fallo del Jurado se publicará en esta Revista, á poder ser, en el número de Julio.

3.ª Será condición esencial que los trabajos sean inéditos, conforme á las normas que en cada premio se indican.

4.ª Todos los trabajos han de remitirse al director de esta Revista P. Nemesio Otaño, S. J., Seminario Pontificio, *Comillas*, (Santander). A él podrán consultarse las dudas que se ofrezcan en la inteligencia de algún punto.

5.ª Los trabajos se enviarán sin la firma de los autores, *con un lema y número* que los distinguan. En sobre aparte, lacrado á poder ser, se incluirá el nombre del autor, su dirección y destino. El sobre contendrá por fuera el lema y el número.

6.ª Si algún tema quedase desierto, la Dirección de la Revista se reserva el derecho de anunciarlo de nuevo sobre el mismo motivo ú otro distinto.

7.ª En igualdad de méritos para el premio de una obra, y de votos favorables por parte del Jurado, se adjudicará aquél á los subscriptores de esta Revista y entre éstos á los más antiguos.

8.ª Siendo pocos los premios, el Jurado calificará con la distinción de *mención honorífica* ú otro título laudatorio, las obras de un tema acreedoras á este elogio.

9.ª Los autores de las obras premiadas quedan con la propiedad de ellas. La Revista se reserva el derecho de reproducirlas *una vez solamente* en su suplemento ó texto, y facilitará á los autores los medios para editar sus trabajos en condiciones favorables para ellos.

10.ª El Jurado del concurso lo formarán competentes y distinguidos maestros de nuestra colaboración.

11.ª Una vez recibidos los juicios del Jurado, se procederá á la pública apertura de los sobres, que se verificará ante testigos, ante el salón de actos del Seminario Pontificio de Comillas.

12.ª El fallo se dará á conocer á los interesados con carta particular y se publicará en la Revista todo el resultado del Concurso. Los administradores de la Revista, señores Mar y Compañía entregarán á los interesados los premios, una vez conocido el resultado.

Premios del Concurso

1.º *Premio de 250 pesetas*, ofrecido por el Excmo. Sr. Arzobispo de Valladolid, al mejor opúsculo que sea como un *Breve Catecismo y guía práctico del músico de Iglesia*, que contengan las normas por que se regula la música religiosa, buscadas en las disposiciones de la Iglesia y en los reglamentos diocesanos más autorizados, que señalen los medios más oportunos para la reforma de la música sagrada, la adquisición de un repertorio y cuanto conduzca á la actuación del *Motu Proprio* Pontificio del 22 de Noviembre de 1903 (1).

2.º *Premio de 250 pesetas*, ofrecido por el Excmo. Sr. Arzobispo de Valencia á la mejor *Música á una voz y acompañamiento*, de *extensión media* para la voz y de dificultad media, más bien fácil.

3.º *Premio de 150 pesetas*, ofrecido por el Excmo. Sr. Arzobispo de Sevilla á la

(1) Pueden tenerse á la vista los opúsculos de Chaminade, Duclos, Nasoni, P. L. Serrano, Torvar, etcétera, etc., los comentarios mejores del *Motu Proprio*, las actas de los Congresos de Música, los reglamentos diocesanos, en tanto cuanto ayuden para entresacar las más interesantes normas y medios que ilustren la práctica ordinaria. Convendrá incluir en ese opúsculo una bibliografía de las obras más necesarias, medios para adquirirlas, á fin de formar un repertorio, etc.

mejor *Sucinta Monografía histórico-critica* de algún músico español, tratadista, compositor ó organista, ó bien de una antigua escuela ó capilla, bien de Universidad, Catedral ó iglesia española.

4.º *Premio de 150 pesetas*, ofrecido por el Excmo. Sr. Arzobispo de Burgos al mejor *Motete original á cuatro voces mixtas solas, en estilo polifónico antiguo*, con texto en honor del Santísimo Sacramento. Se exige la reducción de las voces para órgano. Las voces se escribirán con claves modernas. Los autores cuidarán de imitar el estilo y los autores más clásicos de la polifonía.

5.º *Premio de 150 pesetas*, ofrecido por la Capilla Isidoriana de Madrid, á la mejor *Transcripción á notación moderna, claves usuales con signos de interpretación, de cuatro Motetes ó Villancicos* de buenos autores polifónicos españoles de los siglos XVI, XVII ó XVIII, no publicados en ediciones modernas (siglo XIX y nuestros días). Equivaldrá á los tres Motetes la transcripción de una *misa polifónica* en iguales condiciones. En la transcripción se anotará el archivo de donde se toman las obras y para la adjudicación del premio se tendrá en cuenta el mérito de las obras mismas.

6.º *Premio de 150 pesetas*, ofrecido por don Juan Muñoa, de San Sebastián, al mejor *Motete á cuatro voces mixtas y órgano, en estilo moderno*, con texto en honor de la Santísima virgen.

7.º *Premio de 150 pesetas*, ofrecido por don Miguel Muñoa, al mejor *Miserere á tres voces mixtas solas*. Sólo se pondrán en música los versículos que canta el coro, dejando los alternados para la melodía gregoriana.

8.º *Premio del Tomo IX de la Paleografía Musical* de Solesmes, (que contiene el *Códice 601*, siglo XII, de la Biblioteca capitular de Lucques, con una introducción y descripción litúrgica, y el tonario de este manuscrito comparado con el del *Códice 48.14* del cabildo de Toledo), ofrecido por la Dirección de *Música Sacro Hispana*. (El precio de este tomo es de 100 francos), al mejor artículo para la Revista sobre *la manera de estudiar, preparar é interpretar las partes gregorianas variables de la misa*. El artículo no deberá bajar de 24 cuartillas manuscritas.

9.º *Premio de 100 pesetas*, ofrecido por el Ilmo. Sr. Obispo de Vitoria á *Dos Flores á María, á una y dos voces, coro y estrofa, con acompañamiento*, texto en lengua vulgar (en español, baskuence, catalán, gallego, valenciano, etc.) El texto debe ser literario y piadosamente digno.

10.º *Premio de 100 pesetas*, ofrecido por el Ilmo. Sr. Obispo de Zamora, al mejor *Ofertorio para órgano* (sin pedal obligado), *sobre un tema gregoriano*. La duración de la pieza no debe bajar de cuatro minutos.

11.º *Premio de 50 pesetas*, ofrecido por D. José Itarte, diputado provincial, San Sebastián, á los mejores *Siete Versos de primer tono* para el *Magnificat*.

12.º *Premio de 50 pesetas*, ofrecido por don Vicente Loidi, á la mejor armonización gregoriana del *Pange lingua español* (según la versión publicada en esta Revista por el P. Suñol, O. S. B.), y del himno *Veni Creator*, tomado del Gradual Vaticano. (Se suplica la inserción de este Concurso en las Revistas de interés musical y en los *Boletines Eclesiásticos*).

Comillas 1.º de Enero de 1911.

NEMESIO OTAÑO, S. J.

PUBLICACIONES RECIBIDAS

Tristán é Iseo.—Gula temática en castellano por los señores Cendra y Basail.—Madrid 1911.—Librería de Francisco Boitán. Principio 16. Precio 1,50 pesetas.

Idea felicísima es, en España en donde tan poco abundan las obras de vulgarización didáctica musical, sacar á luz una que nos ayude á comprender por entero á Wagner, que tantas gentes aman por el efecto puramente físico de sus fastuosas sonoridades, sin que hayan penetrado en los pliegues de su arte complejo. El opúsculo de los señores Cendra y Basail, contiene una brevisima historia de la obra y extractos de las cartas del maestro á Matilde Wesendonk, causa determinante de su creación. Viene después una relación del poema, seguida de su traducción en extenso, conteniendo al margen indicación gráfica de los temas que en la partitura van apareciendo correlativamente, y, por último, un cuadro sinóptico de estos temas y otro en el orden de su aparición, escena por escena.

Nadie debe dedejar consultar esta obrilla, si no tiene tiempo y ocasión de estudiar otras más desasrolladas en idioma extranjero, antes de presenciar las próximas representaciones del *Tristán* en el Real de Madrid, en la certeza de que ha de servirles de utilidad suma.

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. Bailén, 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.—Giulio BAS.—Ludwig BONVIN, S. J.—Mateo H. Barroso.—Eduardo L. CHÁVARRI.—José DAENE.—Eduardo DAGNINO.—Juan de ERRASTI.—Joaquín FESSER.—Vicente M. GIBERT.—Rafael MITJANA.—Olallo MORALES.—Pedro de MÚGICA.—J. P. de OLAVARRÍA.—Nemesio de OTAÑO, S. J.—Felipe PEDRELL.—Cecilio de RODA.—Miguel SALVADOR.—Nicasio 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 Berlín, Bruselas, Burdeos, Londres, Milán, París y Roma.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

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

NÚMERO SUELTO, 50 CÉNTIMOS

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Ronda, núm. 20, bajo
BILBAO