

REVISTA MUSICAL

Año III



Bilbao, Julio 1911



Núm. 7

Sumario.

El plagio en las obras de Hændel, por Felipe Pedrell.
Felix Mottl.

Concordancia de la medida y el ritmo (traducción).

El cuarteto de cuerda y el cuarteto español, por M. H. Barroso.

MOVIMIENTO MUSICAL EN ESPAÑA Y EL EXTRANJERO.—Madrid,
por Miguel Salvador.—Oviedo, por X.—París, por Joaquín Turina.
Noticias.

Publicaciones recibidas.

El plagio en las obras de Hændel

I

Cuando se trata de música, es muy difícil, si no imposible, la averiguación expresa da en estos extremos concretos: Toda asimilación de una obra artística degenera, al fin y á la postre, en plagio. Puede contestarse: En cuanto al sentido material de la letra, sí, degenera, ó mejor dicho, puede degenerar en tan reprochable extremo. Pero siendo la música de esencia tan especialmente vaga, la investigación formulada puede modificarse añadiéndole un nuevo término de gradación, así: Toda asimilación de una obra artística puede degenerar en reminiscencia si el espíritu de la letra no ha informado la asimilación de la materia asimilada, y, por ende, como consecuencia: Toda reminiscencia puede degenerar en plagio si acontece la reminiscencia, porque ha habido más predominio de la forma que del fondo. Así parece más lógico el esquema de la averiguación. Por lo tanto, pues, ¿podrá resolverse en absoluto, afirmando, acaso, que donde acaba la asimilación de una obra artística, empieza la reminiscencia? ¿y cuando termina ésta, comienza, fatalmente, el plagio?

No me atrevería á afirmarlo en redondo. Puede haber, y hay, sin duda, en las pretendidas reminiscencias, contingencias meramente fortuitas, que pueden calificarse de sugerencias evocativas: pueden darse reencuentros de ideas, más ó menos frecuentes de lo que se cree: pueden existir afinidades de conceptos, de sentimientos y de temperamento entre dos personalidades artísticas: puede, en fin, haber mucho de esto y muchas cosas más, que para el caso podrían aducirse, y aun de todos estos extremos señalaríanse, sin dificultad, ejemplos concluyentes, que no vienen ahora á cuento, en una breve impresión como la presente en que no se pretende desflorar, siquiera, una materia que exigiría páginas y más páginas. Pero, singularmente, ¿no podía darse el caso de un artista que no sólo crease su música, sino que por el vigor de asimilación crease, como se ha dicho, y luego lo veremos, la de los demás? ¿Podría, entonces, calificarse rotundamente el hecho de plagio?

Pero hay que salir al paso de la generalidad de las gentes, y á esto voy, y especialmente, de cierta crítica artística, que llamaría cominera, empeñada en hallar plagios en

toda clase de obras musicales, porque se fija más en la contingencia puramente exterior del detalle que no en el revestimiento con que lo ha exornado el compositor, y que les pasó desapercibido por completo, á unos y otros. Ha escrito un compositor una melodía que empieza con las notas, por ejemplo, *do, fa*. Los aficionados á esa búsqueda de contingencias se enfurecen y gritan ¡plagio! ¡plagio descarado! como si no se hubiesen escrito millares de millares de piezas que empiezan con aquellas mismas notas iniciales. El tal pretendido plagio tendría la misma fuerza que calificar de tal, pongo por caso, al que escribiese «cuando», «de cuando acá», etc., como si antes de él no hubiesen empleado tales conjunciones, ora á secas, ora acompañadas de una proposición, centenares y más centenares de personas. El caso sería de lo más ridículo que podría darse.

Pero abundan ocasiones de gentes, y de críticos comineros, que buscan algo más adentro de semejantes pueriles contingencias. Para los tales, de tres distintos temas de Mendelssohn han salido el *leitmotive* de *El oro del Rhin*, de Wagner, el preludio de *Mireille*, de Gounod, y el ritmo de la *Danza macabra*, de Saint-Saëns. Han formado leyenda aquel tema de la *Norma*, de Bellini, sugerido por la sonata en *do sostenido*, de Beethoven, y el otro de la *Sonámbula*, proveniente, asimismo, de otra sonata de propio autor. ¿No sería un solemne dislate empeñarse en probar que Wagner, Gounod, Saint-Saëns y Bellini han plagiado, han caído en el renuncio de espoliar á Mendelssohn á Beethoven, en el renuncio de pedir prestado, como quien dice, al vecino, la miseria de dos, tres ó cuatro compases, cuando demostraron poseer buen caudal de ideas propias y originales? ¿Qué no se ha dicho, acaso, de las influencias, algo más que meras influencias, de aquellas dos ideas madres que se han puesto en contacto en el final de la *Norma*, de Bellini, y en la muerte de Iseo del *Tristán*, de Wagner? ¿Qué no se ha debatido también, sobre las influencias de Hoffmann respecto á Weber, en el ambiente y esencia típica de estilo de la *Undine* del insigne novelista-músico y sobre las de Weber con relación á Wagner? ¿Las mismas causas no pueden sugerir los mismos efectos, y los mismos acentos dramáticos, no pueden inspirar, acaso, al compositor la misma contextura de lineación melódica, y el mismo ó idéntico ambiente armónico? La analogía de situaciones ha producido las analogías musicales de ambiente de aquellas sublimes moribundas Norma é Iseo, como la analogía de invocación de tal pasaje de *Euryanthe*, de Weber, con la plegaria de Elisabeth de *Tannhauser*: ella puede explicar, asimismo, la identidad de estructura de los grandes finales de *Tannhauser* y de *Lohengrin* (acto segundo), con el del acto segundo de *Euryanthe*, que no ha sido calcado, como se pretende, por Wagner, aunque bien pudo servirle de modelo. En el momento en que Wagner escribía *Opera y Drama*, pudo tener, y quizá tuvo, realmente, el presentimiento de que se le achacarían esas influencias, á todas luces innegables, según desde el punto de vista que se examinan, y porque podían tender, andando los tiempos, á comprometer su originalidad, puso su empeño en rebajar el valor de *Euryanthe* como drama lírico, aunque, por singular contradicción, realizado en otros escritos del propio maestro. Sea como quiera, es esto de tan poca monta, que Wagner no tuvo necesidad de volver á crear la obra de su predecesor, porque bien creada estaba para llegar, como ha llegado, como una de las obras maestras de la historia del drama lírico alemán.

* * *

Es innegable, empero, que hay casos en que el concepto asimilado reviste tan excepcional personificación, que se resiste uno á calificarlo rotundamente de plagio, por más que la letra y no su espíritu lo acuse en crudo.

Cuando uno piensa en esto, acuden, en seguida, á la memoria, los casos, los innumerables casos en que se ha puesto en litigio la honorabilidad artística de un Shakespeare y de un Hændel. ¡Qué se me da á mí que Guillermo Shakespeare fuese una mala alhaja, ó por lo menos «el hombre sensual medio», que dicen los franceses; que su arte, como una función primitiva del espíritu, es «la barbarie del alma», diciéndolo con Benedetto Croce! Que disputen cuanto quieran sobre Shakespeare, Franck Harris y Bernardo Saw; que nieguen ó afirmen su existencia; que sea el autor de su teatro y sus

sonetos aquel venal canciller de justicia Lord Bacon; que la tragedia íntima de Shakespeare sea verdad ó mentira, ó que sea el «Deus ex machina» de su «existencia interna»; que Saw acepte la tesis del sensualismo, y que la niegue Harris, se me da á mí tan poco ó cuasi nada como de averiguar la procedencia de los asuntos del *Romeo y Julieta*, del *Coriolano*, del *Hamlet* ó del *Rey Lear*, del origen de las ideas é imaginaciones asimiladas, expoliadas, robadas, todo lo que se quiera, de antiguos romances de cordel, de estúpidos cuentos de hogar, de cronicones del tiempo del rey que rabió, de puro inocentes, tontos! ¿Qué me importa á mí todo esto, repito, y hasta negar en absoluto, si cupiese tal negación, la existencia de ideas originales en hecho de arte? ¿Existen? ¿No existen? Pues á pesar de todo y de todas las especulaciones, Shakespeare me resulta siempre colosal, sublime.

II

¿Ha habido músico con más encono y saña calificado de plagiaro descarado que Hændel?

Era un gran compositor. Ahí están sus grandilocuentes oratorios para atestiguar esa grandeza de concepción, raras veces superada. Era músico extraordinario, de los más extraordinarios que ha producido la humanidad; pero compositor, según han «descubierto» sus biógrafos que plagiaba sin escrúpulo; de aquéllos, en suma, para decirlo con Rossini, «que cometían el plagio asesinando á la víctima para que desaparecieran las huellas del robo».

Los historiadores Chrysander (G. F. Hændel, Leipzig), Seiffer (Prefacio á la gran edición crítica del Mesías, vol. XLV de la colección Hændel), no dejaron de notar la inclinación de Hændel á espoliar á todos sus contemporáneos.

Otro biógrafo, inglés por cierto, Sedley Taylor (el caso es raro tratándose de un hijo del país que ha divinizado en sus entusiasmos la imponente figura de Hændel, y le ha enterrado en la Abadía de Wetsminter, rindiéndole merecidos honores excepcionales), ha demostrado de un modo irrefutable, comparando originales y copias, que Hændel era un espoliador vandálico, y que sus víctimas principales fueron Scarlatti, Stradella, Carissimi, Muffat, Habernam... ¿qué se yo? todo el mundo. Del compositor alemán, Jorje Muffat, tomó Hændel el trío de la ouverture de *Theodora*, la marcha de *Josué*, y el allegro de la ouverture del *Samson*. Al mismo oratorio de *Samson* adaptó, nota por nota, el final del *Jephté*, de Carissimi... todos estos desmanes no son más que un extracto leve de la larga lista de plagios publicada recientemente, pacientemente, por Sedley Taylor en la *Deutsche Tagerszeitung*. Vaya á buscarlos allí el curioso: allí los encontrará citados «in extenso» uno por uno.

Más todavía, más desmanes ha descubierto el buenazo de Sedley Taylor, dedicándoles todo un libro. ¿Qué pretenden probar tales desmanes? Que había erigido en sistema ese «apache» músico, sus criminales plagios. Así pensaría ese ratón de biblioteca, como solemos calificar á los que se dedican á esas enojosas y estériles búsquedas. Y se dió á la caza de todas estas fechorías en una numerosa cantidad de obras que se custodian en el museo Fitz William, de Cambridge. Probó que los tales manuscritos son copias de composiciones de otros autores, que Hændel tenía preparadas para aprovecharlas en un momento dado. Sedley Taylor, desde luego, cotejó algunas de estas copias, y dió fe de que coinciden con obras hasta entonces consideradas como obras originales del autor. Allí estaban los desmanes de transfiguración de lo que imitaba Hændel: allí una de las páginas más célebres que existen en el mundo, la pintura grandiosa y sencilla de un cataclismo espantoso, el famoso coro de *Israel en Egipto*, los versículos más impresionantes del exodo, «y cayó el granizo, el granizo mezclado de fuego, que se deshizo en torrentes sobre la tierra de Egipto»; «una montaña en música», como ha sido calificado el coro; una pujanza de efecto sólo igualada por la simplicidad de medios empleados. ¿Plagio? Sí, dirían todos los Sidley Taylor del mundo, plagio. Cuasi toda la idea de ese monumento colosal de la música, proviene de la *Serena-*

ta, de Stradella, y del fragmento de la misma que canta bufonescamente el bajo. Léanse ambos textos. Coinciden, como diría Taylor en sus infructuosas búsquedas; coinciden y, sin embargo, el espíritu de la obra de Hændel deja á mil leguas las bufonadas de Stradella. En la obra de éste, instrumentos que suenan jugueteando. En la obra de Hændel, una tromba que pasa devastándolo todo. No cabe duda. Hændel tuvo la obra de Stradella á la vista, sí, pero también en la sangre. Convenía que fuese suya y lo fué volviéndola á crear.

Podrían multiplicarse los ejemplos de esa especie de préstamos hændelianos hechos sobre obras de sus contemporáneos, añadiendo á la lista de autores citados de obras que coinciden, según diría Taylor, con obras personalizadas de Hændel, los que Strunk (un Capriccio), Urió (un Te-Deum), Erba (un Magnificat), etc., pero cabría añadir los casos en que el mismo Hændel, comprendiendo que determinado fragmento no aparecía suficientemente asimilado y transformado, hecho, en suma, á su imagen, lo suprimía sin contemplación de ningún género. Si la figulina de no importa qué escultor musical no se prestaba á transformarla en un mármol griego, divinamente sereno, la destruía sin piedad.

En la obra de Hændel, la asimilación de la manera de ser y sentir de otros autores, convirtiéndola en carne y sangre propias, ofrece un poder singular que nadie ha estudiado mejor que el musicógrafo Romain Rolland en unos y otros escritos. El citado autor, para estudiar la imitación y la asimilación de las ideas y de las formas ajenas parte de un fenómeno frecuente y muy formal en la manifestación artístico-musical; y se explica todo cuanto se ha dicho sobre este curioso tema, por el instinto poderoso de absorción, que es una ley del genio particularmente característica del genio musical alemán. Afirma que los alemanes, de quienes se dice que tienen una personalidad especial, y que la tienen en cierto modo, son, no obstante, esencialmente asimiladores y asimilables. Pregúntase, después de esta afirmación, si cabe hacer una distinción entre Hændel y otros autores alemanes italianizados de su época ó la siguiente, como Adolfo Hasse, que comunica á la música italiana, haciéndola suya, su soplo personal y su misma gordura, le transfunde su sangre de modo que no es ella la que se entrega á él, sino que es él quien da á ella. La distinción es necesaria, porque Hændel, justamente, no aparece jamás en ese estado pasivo del artista conquistado por una forma y una idea ajena, él las domina, las conquista, las amaestra y las petrifica por el vigor y las energías de su voluntad. Una obra como *Israel en Egipto*, realiza, en efecto, el milagro de esa obra única más homogénea, más «única», más ceñida, toda ella sellada, grandilocuentemente por el genio hændeliano, compuesta, sin embargo, de materiales de unas y otras provincias. ¿Por qué? «Porque cuanto toca, Hændel lo hace suyo: porque transfigura inmediatamente todo lo que ve, con poder de visionario, presa de extraordinaria alucinación». Añádase á esto que, por dón extraño, su genio evocador se alía á una voluntad soberanamente intelectual, que observa esas visiones, ejerciendo sobre ellas una crítica clarividente y serena. Esa doble naturaleza de Hændel hállase, constantemente, desde los comienzos hasta el fin de su vida, aumentada por las circunstancias de su educación, bien conocidas hoy, gracias á las revelaciones de orden histórico que han dado á conocer á la generación moderna las grandes condiciones de pedagogo y de mentor extraordinario que poseía su excelente maestro F. W. Zachow.

Así no nos sorprende que supiese Hændel, no sólo la práctica y teórica de su arte y de los diferentes estilos de composición, sino que á los diez años, aprendiese á hablar todas las lenguas musicales europeas de su tiempo, y á apropiárselas, por medio del estudio, «como material de expresión personalísima»—así lo afirma Seiffert—«buscando en unas y otras obras el alma oculta de la verdadera obra de arte». Con tal método de enseñanza, crítico, y á la vez, creador, podía entregarse, Hændel, no solamente á la crítica de las obras de los otros, sino de las suyas propias. Pueden señalarse con el dedo algunas frases de su obra general—entre ellas las más célebres y las que más le envanecían—, conservadas toda su vida, afinándolas, retocándolas, como Miguel Ángel su Moisés, suavizándolas con nuevas y más suaves disfumaduras, á fin de

que se calmasen y dejasen satisfechos sus incesantes anhelos de perfección de la obra de arte.

«Cada uno lee y entiende de distinto modo una obra de arte»—exclama Romain Rolland:—«y puede suceder que no sea el creador el que haya tenido la idea más feliz y viva. El ejemplo de Hændel se impone para probarlo. No solamente él creaba su música sino que creaba la de los demás. Stradella, ó Erba, eran para él—por más humillante que parezca la comparación—lo que para Leonardo de Vinci las llamas del hogar ó las grietas de los muros en las cuales veía moverse y agitarse figuras vivas. Así Hændel en los rasgueos de la guitarra de Stradella oía los clamores del Juicio Final.»

«Este privilegio sólo lo posee el hombre de genio.»

Y ahora pregunto: la búsqueda é indagaciones de todos los Sedley Taylor del mundo ¿prueban algo en contra del genio colosal de Hændel?

Oíd el coro de *Samson*, plagiado del *Jephthé*, de Carissimi: oíd la marcha del *Josué*, plaguada de Muffat: comparad, confrontad minuciosamente estas piezas con las obras de donde proceden, y decidme si la impresión de soberana grandilocuencia que por allí ha pasado no es la garra de león, que ha dejado huella de su fuerza; no es su rugido que ha hecho retemblar valles y montes...; decidme, también, si dándoles á los Sedley Taylor de todos los tiempos y todas las edades un cuento de niños, ó una nonada de marcha, concebirán, jamás, un *Hamlet* ó un *Samson*, un *Romeo y Julieta* ó un *Messias*; decidme, en fin, si crearon algo perenne, avivado por la llama del genio, algo que refleja una inspiración primera, madre de todas las inspiraciones posteriores.

FELIPE PEDRELL.

FÉLIX MOTTL

Nuestro corresponsal en Berlín, señor Múgica, nos envía las siguientes líneas:

«Después de Mahler, Mottl. Dos golpes funestos para la vida musical alemana. O, mejor, para la vida musical internacional, pues tanto uno como otro pertenecían en realidad á todo el mundo. Hoy dirijan en Munich, mañana en Londres, la semana siguiente en Nueva York. Y cuando ellos no iban al extranjero, venían acá los forasteros á gozar de su arte. Pero Mottl no ha tenido importancia como compositor. Sus ensayos apenas merecen llamar la atención. Sólo su arreglo, discutidísimo, del «Barbero de Bagdad», de Peter Cornelius (preciosa ópera, pero que no llega á arraigarse bien en las escenas) quedará como trabajo importante. Pero en cambio era uno de los mejores directores de orquesta. El pupitre directorial era su elemento. Nacido en la musical Viena, pronto mostró verdadera pasión por la música. Ya de joven estudiante entró en la Sociedad Wagneriana vienesa, y llamó la atención de Wagner, quien le eligió como auxiliar suyo, así como á Zumpe (predecesor de Mottl en Munich) y Anton Seidl, allá en 1875 y 1876, teniendo Mottl sólo 20 años. Preparábase la primera representación del Anillo de los Nibelungos en Bayreuth. En aquella atmósfera entro Mottl en el mundo de la música, trabajando en la llamada «Cancillería de los Nibelungos». Copiaba, revisaba y ponía en limpio la partitura, tomaba parte en los ensayos, y penetraba en el espíritu de la Tetralogía. Wagner fué su divisa en la vida. A su lado, quedó Beethoven como heroe de su credo. Pero su especialidad era Wagner. Apenas cumplidos los 25, fué nombrado director del Real de Carlsruhe, donde trabajó más de 20 años, haciendo cobrar fama musical á la metrópoli de Baden. Llegó á conocerle todo el mundo. Dirigía perfectamente *Tristan* y los Maestros Cantores. Además de la ópera de Cornelius, hizo representar «Ingwelde» de Schilling, el Ciclo Troyano de Berlioz, y

otras importantes obras. Allá iba gente, no sólo de Alemania, sino del extranjero, á los festejos musicales. Varias veces dirigió en Bayreuth, especialmente en 1896 el Lohengrin, cuya representación con van Dyck, la Nórdica, la Brema, Popovici y Bachmann, quedará siempre como modelo en la historia de Bayreuth. Cuando le nombraron en 1903 para el Real de aquí, continuó la tradición de sus predecesores. Hemos sido ricos en directores de orquesta. Nombremos v. gr. á Bülow, Mahler, Weingartner, Strauss, Nikisch, Muck, Richter. Mottl no era efectista, ni detallista. Estudiaba bien la obra, y sacaba de ella cuanto más jugo podía, sin brillantez afectada, con claridad, transmitiendo al público el pensamiento del compositor lo más sencillamente posible. Han llegado á ser célebres algunos pasajes interpretados por Mottl de modo distinto que los demás. A mí me era lentísima, v. gr., su introducción de Lohengrin. Es verdad que en eso de llevar tiempos lentos se ha hecho célebre Bayreuth. Mottl creía que sus interpretaciones eran las más naturales y fieles. Como vienés de raza, probable es que su ideal más alto haya sido el de llevar la batuta en el Real de Viena. La muerte ha cortado ese deseo, y echado por tierra la soñada felicidad de su casamiento con la artista que representaba el papel de Isolda cuando sufrió el primer accidente.»

Por nuestra parte añadiremos que el período agudo que había de llevar á tan triste fin al célebre *kapellmeister*, comenzó durante una representación de Tristan que dirigía en el Teatro de la Corte, en Munich. Se cantaba la primera escena cuando Mottl se sintió atacado de violentos espasmos al corazón y tuvo que abandonar la batuta. Federico Cortolezzis, que se encontraba entre los espectadores, continuó dirigiendo hasta el final del acto y cedió luego el puesto á Fischer para los dos últimos. Condujeron á Mottl en un estado alarmante al gabinete de espera que le había sido destinado en el teatro y gracias á los cuidados que le prodigaron pudo salir por su pie hasta la calle y montar en un carruaje. El día siguiente los médicos diagnosticaron la gravedad del enfermo y aconsejaron su transporte á una casa de salud, como es de uso corriente en Alemania. Allí Mottl, comprendiendo su estado, pidió ver á su prometida la señorita Zdenka Fassbender, con la que, como ya digimos, estaba próximo á contraer matrimonio, y mostró deseos de celebrarlo inmediatamente, como se hizo en las condiciones de *in articulo mortis*. Pocos días después expiraba.

Descanse en paz el gran artista.



Concordancia de la medida y el ritmo

(Opúsculo de Mathis Lussy.—Traducción de M. H. Barroso)

Mathis Lussy es el primero que ha tratado científicamente aspectos de la teoría musical tan descuidados ó indeterminados como el ritmo y la expresión. En su «*Traité de l'expression musicale*» ha concretado y formulado los principios fundamentales de la dicción y expresión que desentrañan el verdadero pensamiento del autor de una obra. Verdad es que los artistas de corazón intuitivamente lo han realizado, pero Lussy ha descubierto á todo músico el secreto de las interpretaciones emocionales y á veces reveladoras que realizan algunos virtuosos. La lectura atenta de este opúsculo que constituye el capítulo de su obra ya citada creemos que será útil á los músicos y la ofrecemos á nuestros lectores seguros de realizar una buena obra. Tanta importancia concede su autor que generosamente cede su divulgación sin traba ni derecho alguno. Ni aun exige que se cite su nombre.

* * *

«El ritmo es el agente, el vehículo por medio del cual penetra la música en nuestro

«entendimiento. El ritmo es el que transforma una serie de sonidos sin enlace lógico en una entidad estética y hace de ella una idea musical, un elemento inteligible, transportando así una sucesión de notas desde el dominio puramente sensorial al de la inteligencia. El es quien *espiritualiza* la música.»

Se atribuyen estas afirmaciones á los griegos, nuestros maestros en las Bellas artes; que los griegos hayan empleado esos conceptos poco nos importa; los aceptamos como ciertos y misión nuestra será el demostrarlos. A nuestra vez afirmamos que la *acentuación rítmica* es la que hace inteligible la música y arroja luz intelectual sobre una serie de sonidos. Sin *acentuación* rítmica racional conforme al sentido espontáneo resultante de las atracciones que ejercen los sonidos de cada grupo unos respecto de otros, sin poner de *relieve*, por medio de sonidos más fuertes, algunos elementos *constitutivos* de la música, la sucesión de notas queda ininteligible, desprovista de sentido. Parece entonces el cuadro musical á una paleta cargada de colores pero que no ofrece á la vista ninguna composición, ninguna *idea*.

Una música tal puede halagar el oído, pero no puede decir nada al corazón y al alma. ¡Es el *tiempo* (entendemos nosotros), es el *acento* lo que forma la canción! Sí; la acentuación es la que pone de relieve el sentido de una serie de sonidos, como ella es la que fija el sentido de las palabras, de las oraciones y de las frases gramaticales. Más luminoso y accesible á la inteligencia se hace el significado cuanto más natural es esta acentuación, calcada sobre la atracción, la acción y la reacción mútuas de las notas y sobre el sentimiento que ellas son susceptibles de expresar. Cuanto más se aleja la acentuación de este pensamiento, más obscuro y más inaccesible se hace su significado; y donde no impera el espíritu domina un principio puramente sensual.

La acentuación musical tiene por misión revelar á la inteligencia del auditor (quien entonces compara, juzga y comprende) por medio de *sonidos fuertes*, las tres *entidades*, las tres *bases* en que se apoya el moderno sistema musical. Estas *bases* son: la *tonalidad* en sus dos modos, la *medida* (1) y el *ritmo*.

Solamente nos ocuparemos aquí de las dos últimas de estas bases.

Sabemos que las *medidas* son engendradas y limitadas por *acentos* ó sonidos *fuertes* que se suceden de 2 en 2, de 3 en 3 ó de 4 en 4 partes, marcadas por intervalos regulares. Estos sonidos fuertes caen siempre sobre la primera parte de cada medida y se les da el nombre de *tesis*, acentos *métricos* ó tiempos *fuertes*. Cuando se habla de la medida en general se sobreentiende que se trata de esta división, esta fragmentación *binaria* ó *ternaria* de regularidad absoluta. Hablar de *una medida* es considerar un trozo compacto de esta fragmentación, es decir, un grupo de sonidos comprendido entre dos *tesis* ó tiempos fuertes ó sea entre dos líneas divisorias de compás.

Pero en música, las *medidas* y *tiempos* no representan sino palabras mono-bi-trisilábicas. No constituyen oración ni frases como tampoco lo hacen las palabras en el lenguaje hablado. Por sí solo no tienen sentido musical propiamente dicho; el hacerles aptos para expresar un pensamiento musical completo exige agrupar en una *entidad* dos, tres ó cuatro medidas y someterlas á otro principio de disciplina más elevada: ¡el ritmo! (2)

El *ritmo* ejerce una *fuerza atractiva*, lógica; es el espíritu santo de la Música, dice Hans de Bulow; es el mediador entre la expresión virtual de los sonidos, nuestro entendimiento y nuestro sentimiento. El tiene el poder de coordinar una serie de sonidos y una serie de medidas, imprimir á este conjunto el carácter de entidad, de individualidad é impregnarlo de un elemento intelectual. A cada uno de esos grupos, ó *ritmo*, llamado *kola* por los griegos, nuestro entendimiento les atribuye un sentido, un signifi-

(1) Empleamos, por parecernos más clara y significativa, la palabra *medida* por la de *compás*.

(2) Gounod dice excelentemente: Los sonidos solos no constituyen la música como las palabras solas tampoco forman el idioma. Las palabras no forman una frase inteligible si no están *asociadas* por medio de un *enlace lógico* que responda á las leyes del entendimiento. Igualmente los sonidos deben obedecer á ciertas leyes de atracción, que rigen su producción sucesiva ó simultánea, para que lleguen á ser una realidad, un pensamiento musical. — (Menestrel 22 Enero 1882).

cado *psíquico*, porque cada uno de ellos es susceptible de provocar determinado sentimiento, determinada emoción en nuestra alma. Igualmente que las medidas, los ritmos están caracterizados, limitados por *acentos*, es decir, sonidos *fuertes* que se suceden periódicamente de 2 en 2, de 3 en 3, de 4 en 4 medidas, etc. Estos sonidos fuertes se llaman *ictus* ó *acentos rítmicos*. Los ritmos pueden tener su nota *inicial* y su nota *final* en cualquier tiempo y en cualquier parte de tiempo de una medida.

Merced á la atracción que los sonidos, vivificados por el ritmo, ejercen unos sobre otros, el último de cada grupo proporciona al oído la sensación de fin de una *idea musical*, más ó menos completa; es decir, un *reposo* seguido de un silencio.

La palabra *ritmo*, como la palabra *medida*, tiene dos significados, uno general y otro especial. Se habla del ritmo en general y de uno, dos, tres ritmos, etc., como se habla de la medida en general y de una ó varias medidas especiales.

Los grupos rítmicos pueden compararse á las arcadas ó bóvedas en arquitectura. En efecto, de igual manera que aquéllas, los ritmos se colocan sobre puntos de *apoyo*, llamados *ictus*. Así como los puntos de apoyo de las arcadas pueden los *ictus* de los ritmos ser *precedidos* y *seguidos* de notas de adorno que no son en manera alguna indispensables para su solidez. Las notas que se hallan al principio de un ritmo precediendo al *ictus* inicial se llaman *anacrusis* (1), integrantes, anacrusis de adorno, notas de ataque, notas en las cuales la melodía adquiere energía é ímpetu para atacar el primer ritmo.

Las notas que están situadas al final de un ritmo siguiendo al *ictus* final se llaman *notas caudales*, *femeninas* ó *notas de soldadura*. La palabra *ictus* no se aplica más que al *primero* y al *último tiempo fuerte de un ritmo*, sobre los cuales está, por decirlo así, apoyado, mientras que la palabra *tesis* se aplica á todos los tiempos *fuertes* ó *primera parte* de cada una de las medidas que puede encerrar un ritmo. Por consiguiente un ritmo puede tener varias tesis; pero no puede tener más que dos *ictus* á lo sumo.

Medida y ritmo forman, como acabamos de ver, dos entidades, dos individualidades distintas pero que emanan del mismo principio. Son hijos del mismo padre: el infinito del tiempo; tienen la misma madre: la necesidad de dividir el tiempo, de fragmentarlo por medio de sonidos fuertes que informen á nuestro oído de esta fragmentación y la hagan sensible á nuestra inteligencia. Ahora bien; la *medida* se ha detenido en la esfera del *instinto*; no lleva á nuestro oído más que la noción de la división regular, *maquinal*, del tiempo. El ritmo se ha elevado más alto; ha alcanzado la esfera de la inteligencia ante la cual se presenta bajo la forma de *entidad* inteligible, *comprensible*.

Ahora bien, cuando los *elementos de fuerza*, los acentos métricos y rítmicos, que caracterizan medida y ritmo y les imprimen independencia y personalidad, *coinciden*, cuando caen sobre la *misma nota* la *tesis* y el *ictus* ó sea el acento *métrico* y el *rítmico*, comunicanla un redoblamiento de fuerza, de *synergía*, una vitalidad particular y un alcance intelectual y psíquico asombroso. De este acoplamiento de acentos, producto sintético de la compenetración de dos elementos, *medida y ritmo*, surge un efluviio, un rayo de luz intelectual que con fuerza y velocidad fulgurantes invaden el entendimiento. Instantáneamente la razón del auditor y la del ejecutante reconocen la armonía de los fenómenos *métricos* percibidos por el *sentimiento* y de los fenómenos *rítmicos* recibidos por la *inteligencia*. Instantáneamente también esta unidad en la diversidad transporta la razón á la superior esfera en que el hombre *comprende lo que siente*, dándole cuenta de ello en la plenitud de la claridad espiritual, es decir: ¡la conciencia!

¡Únicamente de esta penetración del espíritu del ritmo en la materia que aporta la medida, únicamente de esta espiritual fecundación resulta la compenetración de una obra musical!

¡Y solamente aquel músico verdaderamente superior, que posea la facultad de per-

(1) De *κῆρα* (delante) y *αἰσῶν* (golpear, herir).

cibir esta penetración, puede disfrutar en toda su plenitud estética la exaltación que la música, ese divino arte, puede procurar. Cuando esta fusión no se percibe ó cuando esta asimilación no tiene lugar; cuando medida y ritmo se vuelven la espalda marchando cada uno por su lado; si las notas fuertes las *tesis* que delimitan las medidas no coinciden con las notas fuertes ó sean los *ictus* que determinan las ritmos y si el lazo que debe unir indisolublemente *medida y ritmo* está roto, la unidad se disloca; se disgrega; la idea desaparece. «Se marca el compás maquinalmente», dice Liszt; y el alma sufre sacudidas desagradables, se nota cierto malestar; lo incomprensible y obscuro invade nuestro cerebro y el sentido y el espíritu de la música desaparecen dejando en su lugar solamente un placer puramente sensual!

Fácil es hacer la prueba de lo que acabamos de exponer: cámbiese la medida de algunos trozos correctamente escritos; reemplácese la medida á 2 tiempos por la de 4, la de 6 por 8 por la de 3 por 8 y vice-versa; póngase un canto á 4 tiempos en medida de 3 por medio del desplazamiento de las líneas divisorias de compás, ó cántese á la inversa una canción retrocediendo desde la última á la primera nota y veráse que no hay sentido y por consecuencia desaparecerán claridad, idea é inteligibilidad. ¿Por qué? Porque *tesis* é *ictus* caen al acaso, sobre notas sin importancia métrica ni rítmica; porque ningún lazo, ninguna fuerza lógica y atractiva las dominan ni la disciplinan.

Hay, por consiguiente, medidas buenas y medidas malas ó falsas. Pero decir *a priori* que una medida es buena y otra mala es afirmar una *ley superior*; es reconocer un principio al cual hay que adaptarse, so pena de obrar mal; es, en fin, inclinarse ante una *necesidad*.

¿Cómo y dónde hallar esta ley? No es imposible ni aun difícil.

Conociendo el papel y la importancia de la fuerza del *acento* que resulta de la *concordancia de la medida y el ritmo* no tenemos más que buscar la causa de este fenómeno; los principios en que se funda se deducirán por sí mismos.

En el lugar correspondiente hemos afirmado que la última nota de un *ritmo*, de un *período*, de una *frase* musical debe caer al principio de la medida, sobre el *tiempo fuerte*. ¿Por qué? He aquí la explicación fisiológica y psíquica de esta necesidad, en la cual reside, según nosotros, la base de toda la ciencia, de toda la teoría del ritmo musical:

El hombre nace con inclinaciones estéticas; lleva en sí el sentimiento de lo bello, la necesidad de medida, de regularidad, de orden y de simetría. La Naturaleza ofrécele dos infinitos de los cuales extrae los materiales necesarios para satisfacer sus instintos de creación artística: el *espacio* y el *tiempo*. No pudiendo abrazar ni sujetar esos infinitos él los *divide*, los fragmenta; ¡divide para reinar! En el espacio planta el hombre jalones, puntos de apoyo, para romper la uniformidad de la línea recta. De este modo él realiza la arquitectura y las artes plásticas. Sus puntos de soporte son sólidos, son materiales; la tierra los suministra. En el tiempo, para romper la continuidad y para obtener la ruptura y la sensación de su fragmentación, establece puntos de reposo á fin de satisfacer sus necesidades *rítmicas*; así realiza la poética y la música. Sus puntos de apoyo aquí son intangibles; son impresiones, *instantes fisiológicos*; su organismo, su respiración es quien los suministra.

El *ritmo* es pues á la música lo que es la simetría á la arquitectura. Resulta aquí de la división del infinito del tiempo por medio de notas más fuertes, de mayores valores y de silencios, como la simetría resulta de la división del espacio por la interrupción de la línea recta hecha por medio de puntos fijos ó de descanso.

(Se continuará).



El Cuarteto de cuerda y el Cuarteto Español ⁽¹⁾

¡El cuarteto de cuerda! Felices los que sienten la belleza purísima de esas obras maravillosas escritas para el *cuarteto*. En ellas han dejado su alma los esclarecidos Genios de la música. Las más fragantes flores de su inspiración, las más puras páginas y las ideas más profundas han sido ofrendadas en esa forma, la más perfecta, la más sincera y la más inaccesible de la composición.

Sin el florido ropaje de la instrumentación, sin el colorido brillante de los timbres, sin los efectos pintorescos de la orquesta moderna, descarnada, pura, sobria, la música se muestra en el cuarteto con su valor intrínseco. Si tiene ideas se perciben claramente; su lógica convence ó su falta de lógica se descubre inmediatamente. Interesante en sí misma y de gran unidad estética ha de ser, pues la incoherencia se percibe claramente. Su cualidad esencial es la belleza absoluta.

Y cuando satisface sus condiciones ¿qué obra de arte se le puede comparar? ¡Risueños y poéticos cuartetos de Haydn, purísimos cuartetos del etéreo Mozart, profundos, celestiales, sublimes cuartetos de Beethoven! ¡Sois la belleza suma producida por el hombre!

Pero ¿quién pronuncia el *ábrete sésamo* para esas maravillosas obras?

Sus bellezas duermen en el papel esperando el cuádruple virtuoso que las vivifique; vedadas están para intérpretes mediocres. Los tremendos cuartetos de Beethoven, las estupendas maravillas de los cinco últimos, especialmente, han quedado ocultas algún tiempo por falta de intérpretes exactos. Aún guardan avaros su tesoro y con parquedad lo muestran las raras veces que un *cuarteto* tiene el arte perfecto de ejecutarlos. Beethoven puso su alma en ellos y el alma de Beethoven es un vasto mundo difícil de recorrer y penetrar.

En el cuarteto las partes son más que en ningún otro caso esencialmente melódicas; su polifonía lo exige así. Las cuatro son equipotentes y alternan en importancia, y aun en el caso de alejarse en la perspectiva musical cada voz sigue independiente y el oído percíbelas distintas, no formando el elemento de un todo, de un acorde, de una masa armónica sino con vida propia en contrapunto con las otras tres, libres también como ella.

Las dificultades de mecanismo son dominadas por muchos instrumentistas; pero sostener el canto, expresarlo con pureza de sonido é intensidad de emoción que borre todo rastro material entre el sonido y el auditor, ajustar las cuatro personalidades en un conjunto homogéneo y coincidir en una expresión total y justa de la obra musical, pocas veces se realiza. Larga práctica en ese género, un estudio concienzudo, dominio absoluto del instrumento y aptitudes especiales son indispensables para ello. Pues bien; el Cuarteto Español compuesto de jóvenes artistas, los señores Corvino, Cano, Alcoba y Taltavull nos ha sorprendido y entusiasmado en su primera aparición ante el público de Madrid. La dificultad casi insuperable de formar un buen cuarteto está realizada por ellos.

Dos sesiones de música de cámara han celebrado en los días 20 y 30 de Marzo último en el Teatro Español con un programa variado que demuestra su dominio de las diversas escuelas y géneros. Beethoven y Mozart, clásicos; Mendelssohn y Schubert, dulcemente románticos; Borodin, impresionista y Villar español neto.

El éxito fué más que lisonjero de admiración y entusiasmo. La interpretación perfecta y ajustada, clásica y seria, tiende á la noble corrección del cuarteto Rosé. El que fué cuarteto Vela ha pasado. El Cuarteto Español, con los antiguos elementos de aquél señores Cano, Alcoba y Taltavull, unidos al conocido y notable artista señor Corvino, primer violín, es ya un cuarteto hecho que no promete sino que realiza; y dado el estudio que supone su manera de ejecutar actualmente y la natural perfección

(1) La abundancia de original nos ha impedido publicar antes este artículo que tenemos en cartera desde el mes de Mayo.

que irá obteniendo con ese estudio se puede asegurar brillante porvenir á esos notables artistas. El Cuarteto Español será pronto famoso y su fama pasará las fronteras. Trabajando como hasta ahora pronto lo conseguirán para bien del arte y de los buenos aficionados á la música.

MATEO H. BARROSO.

Movimiento musical en España y el Extranjero

MADRID

Ya en mi crónica pasada os decía que el curso musical podía darse por cerrado; re-chojo todavía en estas cuartillas algunas notas de interés para los aficionados.

Asociación Wagneriana.—Dá cuenta en una circular de 30 de Junio de las gestiones por ella emprendidas para la realización del ideal artístico para el que fué constituida. Por acuerdo de la Empresa del Teatro Real, durante la temporada próxima será representado todo el teatro de Wagner: *El Anillo del Nibelungo*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Tristan y Los Maestros Cantores*, dedicando un día fijo á la semana el teatro á estas representaciones, lo cual permitiría á la A. W. abrir un abono á ocho miércoles wagnerianos, empezando á hora muy temprano para poder *abrir* los cortes que de ordinario se dan en los días corrientes. Los asociados disfrutarán de rebajas en los precios de las localidades.

Da cuenta la circular del ofrecimiento de don Marcelino Menéndez Pelayo de dar en el otoño una conferencia acerca de Ricardo Wagner, y de que á ella seguirán otras que servirán de preparación á las representaciones de *Los Maestros*, drama que será para el público un verdadero estreno. Las conferencias se imprimirán para repartirse gratuitamente.

La Junta directiva hace los mejores augurios acerca de la marcha de la Asociación, pues el número de sus asociados se eleva á 1.550, y acusa recibo de géneros, donativos y cesiones de instrumentos, grabados, libros, etc., que constantemente recibe.

Un libro de Fesser.—Es fama, *mala fama*, que entre periodistas existe un compadrazgo tal, que basta que una producción sea de un *compañero* para que á los críticos les parezca *de perlas*, y aunque esta opinión tenga el mismo valor para mí que el dicho de que es tu enemigo el de tu oficio, no deja de atar mi pluma, de cohibir mi elogio aquella consideración, y si á que es *compañero* añadís que es íntimo amigo mío Joaquín Fesser... ¡comprenderéis con qué miedo de aparecer excesivo y apasionado he de producirme!

Joaquín Fesser (el *Joachim* de *El Correo*) es tan culto como aficionado é infatigable: oye cuanto de música *se hace* en Madrid, y á diario critica y dá cuenta en el periódico de los acontecimientos musicales de la corte con vena fácil y sano juicio. Le es fácil por eso *á fin de curso* hacer un examen,—con tan sólo repasar sus propias notas y revolver su memoria,—de todo el año, resumirlo y dar cuenta del balance.

Así lo hizo el año pasado presentando como consecuencia su folleto *Madrid Musical* que contenía la «Revista crítica de la temporada de 1900-1911».

Para los curiosos, los profesionales, los aficionados, el folleto aquél colmaba su curiosidad, ponía en orden sus propios recuerdos, les condensaba muchos datos que ellos querrían conservar en su memoria y que la pereza ó el olvido se los prohibía. Por eso era apetecida la aparición del nuevo *Madrid Musical*, con la «Revista de la temporada de 1910-1911»; los *problemas nacionales* de la música están tratados en este interesante folleto con preferencia á los universales... á pesar de que éstos no son ajenos, bien sabido es, á Fesser. La vida musical entera de Madrid ha sido acusada al detalle en el libro. No he de decir yo que está bien... ¡no me haré sospechoso! Compradlo; es una buena recomendación!...

Los Concursos del Conservatorio.—Todos los años cuando termina el mes de Junio, los periódicos profesionales y no profesionales de París dedican largos artículos con extensos comentarios á los concursos de aquel Conservatorio, y todos los años también, pónese sobre el tapete la cuestión de si es conveniente suprimirlos ó modificarlos, porque de año en año crece el descrédito de los premios, discútense con más pasión las decisiones del Jurado, aumentan los escándalos en el público que los presencia, y lo que debiera ser un acto escolar, queda convertido en espectáculo, no ciertamente de los más edificantes, ni dignos de imitación.

Aquí, por fortuna, ni conocemos esos escándalos, ni la prensa se ocupa en los concursos, ni las decisiones del Jurado se discuten en otra forma que las de unas lágrimas que derraman las concursantes cuando, por casualidad, no se les concede el primer premio, ó cuando el primer premio no lo ha votado el Tribunal unánimemente.

No he podido asistir á los Concursos de este año, y por ello mi información tiene que basarse en los datos que me han suministrado y en las noticias que he recogido.

En solfeo ha habido 30 primeros premios y seis segundos; en piano 24 primeros y cinco segundos, en canto cuatro primeros, en violín tres primeros, otros tantos en Declamación, 2 en Composición; 10 primeros y 4 segundos en Harmonía, y un primero en trompa, oboe, arpa y contrabajo: total ochenta primeros y quince segundos ¡son bastantes!

De entre ellos se han destacado cinco artistas: cinco verdaderos primeros premios únicos que pienso citar, para no llenar esta carta con interminable lista de nombres propios: José Antonio Cubiles, en piano; Francisco Fermín Fernández Ortiz, en violín; María Rodrigo, en Composición; Teresa Tellaeche, en Canto; y Sara Esteban, en Declamación.

A Pepito Cubiles ya lo conocen los lectores de la REVISTA MUSICAL por haber luchado el año último con Carmencita Pérez de igual á igual en el premio de la casa *Ortiz y Cussó*. Este año ha venido más refinado, más dueño de sí mismo, más artista, aunque quizá con demasiada propensión á actuar de virtuoso un tanto afectado.

Francisco Fermín Fernández Ortiz, es un muchacho de dieciocho años, que lleva dentro á un gran artista. Sólido, serio, sin asomos de afectación, es de los que ocultan al ejecutante, para mostrar la obra, de los que se entregan á ella, de los que parece que viven el pensamiento del autor. Tocó el Concierto de Max Bruch y los Aires bohemios de Sarasate, y como comentario á su mérito transcribo lo que me decía un individuo del tribunal: «Cuando los otros concursantes tocaban el primer tiempo del Concierto de Max Bruch, cada vez que se quedaba el piano solo, me hacía el efecto de que la obra subía, se agrandaba: con este muchacho, todo iba en el mismo plano; casi decaía el interés cuando el violín dejaba de actuar.» El Tribunal, no solo le dió el primer premio por unanimidad, sino que por unanimidad también, le concedió el «Premio extraordinario Sarasate»; 4.000 pesetas que forman la renta de los cien mil francos que el gran violinista dejó al Conservatorio de Madrid para este objeto.

Teresa Tellaeche es una mezzo-soprano, ya completamente preparada para la escena lírica; Sara Esteban una actriz cómica, graciosa y casi completamente formada.

María Rodrigo no defraudó tampoco las esperanzas de sus admiradores: su motete y su escena dramática para voces y orquesta, acusan fibra de compositora, alma, grandes condiciones.

Y á esto pueden reducirse los concursos de este año, según lo que á unos y á otros he oído. Al lado de estas primeras figuras ha habido otras muy discretas, porque no hay que olvidar que estos premios, aun con todo el descrédito que les van dando la excesiva prodigalidad en concederlos, son premios para alumnos, que en el Conservatorio como en las Universidades, sólo acusan una brillante terminación de carrera: nada más. Pero de todos modos, ochenta primeros premios son demasiados premios para otorgados en un año.

MIGUEL SALVADOR.

OVIEDO

Terminó de brillante modo la campaña artística de nuestra Sociedad Filarmónica, con tres soberbios conciertos, encomendados al ilustre maestro Fernández Arbós y á su notabilísima Orquesta Sinfónica de Madrid. Y no empleamos, ciertamente, á humo de pajas el pronombre posesivo; porque, Arbós, ha sido el alma de la Sinfónica, y á su talento y á su tesón, debe la famosa orquesta cuanto es y cuanto vale. Que don Barri- que no se vaya, señores artistas españoles; pues el día infausto en que tal suceda, volverá el desfile de directores exóticos (en manifiesta pugna con los buenos principios pedagógicos), y con él la languidez, primero, y la muerte, después, de la Orquesta Sinfónica, que es lo más serio é importante que tenemos en España, como agrupación musical.

En los tres conciertos de Oviedo, se rindió ferviente culto á los indiscutibles, á los patriarcas del divino Arte, dando en cada sesión musical una simpática nota de nacionalismo, al incluir una muestrecita, pequeña en cantidad, pero grande en mérito, de lo que saben hacer los compositores españoles. De este modo, y, hábilmente combinadas con formidables composiciones de Bach, Beethoven, Wagner, Berlioz, etc., aparecían en los programas bellísimas obras de Albéniz, Conrado del Campo y Pérez Casas, que agradaron sobremedida.

De la interpretación admirable fueron buena prueba las incesantes ovaciones prodigadas, con perfecta unanimidad, por el público ovetense, al insigne Arbós y á su soberbia orquesta. Han transcurrido varias semanas, desde aquel acontecimiento artístico, y todavía se habla de él en Oviedo con el mayor entusiasmo, como de algo que dejó profundas huellas en el espíritu.

En calidad de aficionados, modestos pero entusiastas, y á fuer de españoles amantes decididos de lo suyo (cuando es bueno), hacemos fervientes votos porque la Orquesta Filarmónica continúe organizando sus brillantes *tournees*, y sea nuestro pueblo un obligado punto de etapa.

¡Ah! señores de la Junta, y cuantos más conciertos, mejor. En este caso bien se puede decir que lo que abunda no daña.

X.



PARIS

¿Va usted á la Tetralogía? esto preguntaba yo á dos señoras eruditas, plaga horrible que mis compatriotas no conocen. «¿Cómo quiere usted que yo pueda oír la Tetralogía en francés con los acentos cambiados?» esto contestó una, y en cuanto á la otra se limitó á decir «La he visto diez veces», sin explicar si se refería á la obra de Wagner ó á la lista de precios verdaderamente exorbitantes de las localidades. Por lo pronto se puede decir que ha sido una audición integral, sin ningún corte, irreprochable en cuanto á Nikisch y la orquesta, mediocre como interpretación, y detestable como *mise en scène*. Ya comprenderá el lector que yo no voy á *descubrir* ahora la obra wagneriana, esta gran epopeya musical; lo que sí diré es que á más de los trozos repetidos hasta la saciedad en conciertos, como la Cabalgata, los Murmullos, la Marcha Fúnebre y otros, existen escenas de una belleza incomparable, como las dos escenas de las ninfas, una en el *Oro del Rhin* y la otra en el *Crepúsculo*; la primera escena de la *Walquiria* es por lo menos tan bella como la tercera, la tan decantada *primavera*; el primero y segundo acto del *Sigfrido* me parecen simplemente colosales y en cuanto al tercero del *Crepúsculo* es lo mejor de la Tetralogía. Si me preguntaran que cuál es mi *credo* en arte, yo respondería que la *belleza* ante todo; pero creo también que la *belleza* unida á la *ciencia* es capaz de producir obras maravillosas, y concedemos que Wagner ha llegado al último límite en ambas cosas. Se ha escrito demasiado sobre los

temas conductores y en cambio demasiado poco sobre otras cosas á las que Wagner daba gran importancia, por ejemplo; la *tonalidad* y aunque imposible extenderse en esto en una crónica, explicaré algo de ello. La tonalidad de *mi bemol* parece ser la escogida por Wagner para el *Oro* en toda su pureza, pero una vez que *Alberich* lanza su maldición se convierte en *menor*, hasta en la escena de las *Nornas*. Este tema de la maldición que sólo se presenta en las catástrofes producidas por el anillo maldito, forma el fondo del *Crepúsculo* y envuelve, por decirlo así, toda esta última obra, entonces en *mi menor*. Wotan, dios omnipotente, está siempre representado (y con él, el Wal-halla) en *re bemol*, sin duda el tono más noble y majestuoso de toda la escala, y cualquiera que sea la tonalidad del escrito, Wagner modula con una rapidez y naturalidad sorprendentes hacia *re bemol* cada vez que se hace alusión á Wotan ó á su palacio, Sigfrido adopta el *fa mayor*. Brunilda y las Walquirias el *si menor* con el ritmo del galopar de los caballos. Además y entre las mil cosas que pueden estudiarse en esta obra magna, son dignas de nombrar algunas, entre ellas, la transformación de Brunilda de virgen guerrera en mujer, que sucede en el segundo acto de la *Walquiria*; en esta escena, Brunilda aparece á Sigmundo como la mensajera de Wotan, con el tema de la interrogación que cantan las tubas con una majestad sobrehumana. En el curso de esta escena, Brunilda cambia poco á poco, el tema se acelera, la tonalidad se hace *mayor* y al fin en un desbordamiento de pasión los violines en el agudo cantan este tema en un prestísimo que lo transforma en humano; ya no es la virgen guerrera; se ofrece á Sigmundo como si no existiese para ella ni el Wal-halla ni sus dioses. Un poco antes hay otra caída, la de Wotan, impulsada por Fricka y esta escena me ha parecido siempre soberbia, á pesar de considerarse como el prototipo de la monotonía y en ella está la verdadera trama de todo cuanto viene después. Wotan, disfrazado de viajero, está representado por cuatro enigmáticos acordes que demuestran cuánta belleza puede encerrar la armonía por ella misma. Sigfrido no sufre transformación alguna, es siempre el impetuoso joven que nunca vuelve la cara atrás y que se deja coger por la astucia del diabólico y antipático Hagen; por eso en todo el *Crepúsculo*, su alegre tema de la trompa está siempre envuelto por el de la maldición. Al final de la Tetralogía, Brunilda toma proporciones colosales, tiene en su mano el *anillo* y en su poder infinito, ya más diosa que mujer, no aspira más que á la destrucción, y para eso está allí Loge, el dios del fuego, el maestro del engaño, con sus temas curvados y crepitantes como sus llamas, con sus sonoridades de arpas, triángulos y *pizzicatti*. ¿Qué más puede desear el astuto Loge que rodear de llamas el soberbio Wal-halla cuando ya había exclamado al final del *Oro*: «quién sabe mis designios?» Por eso mueren allí Wotan y sus compañeros con serenidad estoica, con majestad de dioses, mientras la orquesta comenta esta gloriosa muerte con sonoridades triunfales, con el tema omnipotente del Wal-halla en su tonalidad de *re bemol mayor*.

Y ahora, entrando en detalles, daré cuenta de las representaciones en París, en las que, como he dicho antes, fueron la orquesta y Nikisch los que llevaron la palma, lo que demuestra que la orquesta de la Opera puede llegar en finura é interpretación á una gran perfección cuando quiere, y cuando un Nikisch la conduce, no solamente por lo que en sí aporta, sino también por el respeto que infunde á los ejecutantes. No puedo decir otro tanto de los artistas, pues no había ninguno completo á excepción de Delmas, que hizo un magnífico Wotan: Delmas tiene gran voz, es gran actor y en la *Walquiria* estuvo imponente. Van Dyk es un maestrizo y en Loge hace filigranas, pero le falta ya voz. Fabert tiene una voz desagradable, pero en el personaje de Mímo esto no es un defecto, y como además es un buen actor, resultó muy bien su parte. Los gigantes muy bien caracterizados, y se acabaron los elogios.

Me parece muy mal que haya en un mismo ciclo dos Brunildas y dos Sigfridos. Después del trabajo que se tomó Wotan para dormir á la Breval, nos encontramos con que nos la han cambiado al día siguiente por la Grandjéan. Después que dejamos todo radiante de felicidad á un Sigfrido flaco y sin pelo de barba, nos encontramos con un Sigfredo obeso, ventruado, gran barba y melenudo. Esto me parece impropio. La Bre-

val es una ruina aunque con talento y la Grandjéan pudo estar mejor, y es que las notas agudas le cuestan mucho trabajo y falló precisamente la última del *Sigfrido*.

El Oro del Rhin nos lo dieron en un *jiplo* (como dicen en mi tierra), sin entreacto, lo que me parece una barbaridad, pues no hay atención que resista á dos horas y media de música sin reposo, aunque así esté escrito; me parece mejor con el entreacto que siempre han hecho (aquí al menos). Todos íbamos con nuestras partituras bajo el brazo, pero, *Oh Malheur!* al levantar el telón nos dejaron la sala á oscuras. ¿Qué hacer? Lo que hizo una familia que á prevención se habían llevado una linternita eléctrica; el efecto que hizo la linternita al encenderse fué de los más cómicos. Protesta general, linternita al bolsillo y se concluyó el incidente. Los demás días se empezaba á las seis de la tarde y el primer entreacto duraba una hora para que el público pudiese comer, sin tener en cuenta que, para los que como yo viven en el otro extremo de París, resultaba inútil la tal resolución.

Yo comprendo que la *mise en scene* de la Tetralogía es, si no imposible, al menos muy difícil, pero sin duda se puede hacer mucho más de lo que han hecho en la Opera. Todavía la *Walquiria* con su *cabalgata* y su *fuego* (hay más humo que fuego) y el *Sigfrido* con su dragón (la cabeza y la cola) pueden pasar, pero en *El Oro del Rhin* hay cosas ridículas que no pasan. Dejemos á un lado las cuerdas que sostienen á las ninfas, puesto que es imposible hacerlo de otro modo, pero en Nibelheim Alberich quiere transformarse y se agacha y se esconde tras los bastidores, de donde sale una especie de cocodrilo. Más tarde se convierte en un sapo y esto lo hacen (no lo hacen) entre bastidores, de donde sale Alberich ya agarrotado. También muere entre bastidores Falsolt, porque el hombre no puede caerse con motivo de los zancos que lleva puestos. El paso de los dioses por el arco iris (el arco existe, pero los dioses no llegan á él) me pareció más bien el de unos cuantos turistas ingleses escalando la Younfrau ó el Monte Blanco. Y ¿qué decir del Crepúsculo? Allí ni el Rhin sube ni el Wal-halla arde, más bien parece un país desolado, y es lúgubre y triste. No, esto no pasa y hay que exigir más de un teatro de la importancia de la ópera.

Y termino mi tarea peor este año, pro antes me permito enviarle todos mis votos al señor Gibert, para que se reponga del susto que le habrá hecho pasar el corresponsal de Zaragoza, y que, francquista impenitente, le habrá recordado aquellas clases de d'Indy en la *Schola*, en las que, colocado entre Mlle. de Marseillac y el bondadoso Civil, saboreaba una á una todas las bellezas de esos temas de Franck que el público de Zaragoza desprecia, y ¡caso extraño! este público que prefiere el *fondo* á la *forma* y el *arte* á la *ciencia*, ha escogido por ídolos los tres apóstoles de la *forma* y la *ciencia*, pues ¿quién ha podido sobrepujar á Bach en la Fuga, á Beethoven en la Sonata y á Wagner en el drama musical?

Una palabra más, lector; aún me queda que enviar un ¡bravo! (al que se une el de mi compañero Falla), al Maestro Bretón en su glorioso fracaso. ¡Ya lo veis, compañeros y camaradas Conrado del Campo, Villar, Pérez Casas, Arregui! Nada menos que mil madrileños lo han declarado así; no quieren música española. Aunque la cuestión me importe un rábano, me uno á ustedes (Falla también) aunque no sea más que como protesta á las palabras *protección* y *beneficencia* que nos ponen en categoría de mendigos. Mirad hacia Cataluña y veréis á Pedrell y Granados *protegiendo* ellos las sociedades y centros musicales. Y considerad también que si la música española se extiende por Europa se lo debemos á dos musicólogos extranjeros; á Mr. Henri Collet y á Mr. Jean Aubry.

Y hasta el año próximo, lector.

JOAQUÍN TURINA.

11 Julio 1911.



NOTICIAS

Los antiguos lectores de la REVISTA recordarán, seguramente, un artículo que publicamos comentando otro que había aparecido en la *Rivista Musicale Italiana* en el que, encubiertamente, se acusaba de plagio á Strauss á propósito de las coincidencias observadas entre su *Elektra* y una ópera, *Casandra*, debida á un oscuro compositor italiano, llamado Gneccchi. Pues bien; esta obra acaba de representarse en Viena en donde, como es natural, ha despertado un indescriptible interés.

Desde luego la crítica le ha sido en absoluto favorable y con rara unanimidad alaba á su autor, admirándose de que un italiano haya sabido encontrar acentos dramáticos de tan moderna y vigorosa expresión, y posea una técnica tan madura.

En cuanto á la cuestión capital, la del plagio, pocos se determinan á resolverla terminantemente en uno ó en otro sentido. Apenas nadie niega en absoluto la semejanza entre las dos obras, reconociéndola algunos en las ideas principales y limitándola los demás al estilo general de ambas obras, pero en todos los críticos se nota cierta profunda sorpresa, cierta inquietud, para explicar la anomalía del caso, volviendo á salir á luz la famosa *telepatía musical*. Desde luego declaran que hubieran creído hallarse frente á un imitador de las últimas obras teatrales straussianas si no supieran que la *Casandra* de Gneccchi apareció el mismo año de *Salomé*, ó sea en 1905, y resumen sus impresiones diciendo que *Casandra* puede servir de excelente introducción á *Elektra*, ó que es una digna rival de ella, según el mayor ó menor entusiasmo que ha despertado en cada uno la afortunada producción de Gneccchi.

Mientras tanto, éste va ganando notoriedad con estas cosas y su nueva ópera, *Rosina*, sobre un asunto de Musset, será representada en la próxima temporada en Stuttgart, lo que seguramente no hubiera sucedido sin la cuestión suscitada por Tebaldini.

En breve serán publicadas, bajo la inspección de Bruno Walter, varias obras póstumas de Mahler, como la Novena Sinfonía, algunas canciones con orquesta, una serie de obras juveniles para piano, *El Canto de la Tierra*, ciclo lírico, con acompañamiento orquestal, constituyendo una especie de sinfonía, y el oratorio *Das Klagende Lied*. Mahler había comenzado también la composición de una décima sinfonía, pero una de sus últimas disposiciones fué encargar que fueran destruidos todos los apuntes relativos á ella, siendo la propia viuda la que ha llevado á cabo este triste deber.

Desde ahora comienzan en Viena á preocuparse de la fiesta conmemorativa que va á celebrarse el 13 de Marzo de 1912 en honor del antiguo director de aquella ópera.

Hans Richter á quien, como ya dijimos, sus 68 años obligan á abandonar sus funciones permanentes de director, sin renunciar á las ocasionales, va á instalarse definitivamente en Bayreuth, habiendo alquilado á estos efectos una casa perteneciente á la villa y situada en la plaza Luitpold. Piensa fundar una escuela de música para artistas que se dediquen al teatro lírico.

Se había dicho que Strauss, no encontrando un libreto de ópera que fuera de su gusto, había emprendido la composición de una Sinfonía Alpestre, en dos partes: la primera describiendo la ascensión á la cima, con todos los obstáculos que los alpinistas encuentran en el camino, y la segunda el descenso á los valles. Un periodista de Munich ha preguntado al maestro lo que había de cierto en todo esto, á lo que el autor de *Salomé* ha respondido por medio de la siguiente carta:

«De la Sinfonía, solamente un tercio del primer trozo—y no el trozo entero—está terminado. El título mismo (*Alpensymphonie?*) no está definitivamente decidido. En cuanto á los detalles que han sido publicados en algunos periódicos sobre el asunto de la nueva obra, no reproducen más que *grosso modo* el asunto de mi composición. No

solamente ha sido mal comprendido el sentido filosófico y estético de mi programa, sino que ha brotado por entero de la fantasía exuberante de algún repórter. Me sorprende tanto más que noticias de este género se hagan públicas, cuanto que yo no he hablado de mis proyectos más que con algunos amigos íntimos á los que he pedido la mayor discreción.

»Es exacto que trabajo en este momento en un coro *a capella* á veinte voces: es este un trabajo que me ocupa desde hace algún tiempo. Pero no estoy á la hora presente componiendo ni una ópera sobre un libreto de Hoffmannsthal, ni una pantomima, ni nada para el Circo. No he propuesto tampoco á d'Annunzio un asunto *montmartrois* para un texto de ópera, ni, en general, pongo ahora en música cosa alguna que provenga de d'Annunzio. He puesto muchas cosas en música, pero nunca ningún *canard* de los periódicos.»

La función de gala celebrada en Londres con motivo de la coronación de los soberanos ingleses el 26 de Junio pasado, se compuso del segundo acto de *Romeo y Julieta*, por la Melba y Franz, el tercero del *Barbero*, en que brilló la Tetrassini y el tercero de *Aida*, para que triunfase la Destinn.

La recaudación obtenida en esa solemnidad ha sido de 340.000 pesetas, cambio aparte. El precio de las localidades, que habitualmente es de 250 pesetas los palcos y 26 las butacas, fué aumentado respectivamente á 2.600 y 530 pesetas. Se dice que, además, estos precios han sufrido un considerable aumento por la reventa, habiéndose llegado á pagar algunos palcos á 12.000 pesetas y algunas butacas á 1.200.

Los organizadores del homenaje á Pedrell, nos remiten una nueva lista con los últimos donativos:

	Ptas.		Ptas.
<i>Suma anterior.</i>	762,75	S. M. el rey D. Alfonso XIII	250
Rdo. D. Juan Guimerá.—Morella	4	Dr. Cacanella.—Barcelona	10
Sta. María Faura.—Villafranca del P.		D. Luis Romeu.—Vich	10
nadís.	25	Centro Musical Tolosauo.	30
Rdo. D. Bernardo Verges.—Barcelona	25	Morera y Galicia.—Lérida	25
D. José Nicolau, diputado á Cortes	15	D. Francisco Vidal.	25
» Joaquín Nin.—Bruselas	20	» Aureliano Valle, director de la Socie-	
» Jacinto Manzanares.—Valladolid.	5	dad Coral de Bilbao	25
» Vicente Goicoechea	5	D. Angel M. ^a Sancho	5
» Bartolomé Perez Casas.—Madrid.	10	Rtor. del Colegio Máximo.—(Tortosa)	10
» José Jordana.	5	D. Manuel Kindelan.—Madrid	25
» Angel Llober.—Barcelona	5	» José Abareat.—Barcelona	5
» Francisco Millet.—Barcelona	3	» Gustavo Robert.—París	10,75
» José Fernández Bordas	10		
» Manuel Porcaz y Tió.—Barcelona.	25		
		TOTAL.	1.350,75

Sigue abierta la suscripción.

A consecuencia del fallecimiento de Felix Mottl, ha habido que pensar en reemplazarle en las representaciones de este verano en Munich, tanto las wagnerianas del Teatro del Príncipe Regente como en las de óperas de Mozart de la Residencia.

Para las primeras se está en negociaciones con Alfredo Hertz y Toscanini, y para las segundas se pensó desde el primer momento en Ricardo Strauss. Negóse éste en un principio, alegando su deseo de no ver interrumpidos sus trabajos de composición, pero ha tenido que ceder ante una instancia que le han dirigido el príncipe Luis-Fernando de Baviera, el alcalde de Munich y muchos aficionados de aquella capital, habiendo contestado telegráficamente que acepta la dirección de una parte del ciclo mozartiano.

En el concurso de violín celebrado en el Conservatorio de París ultimamente, ha descolado sobre todos los concursantes un joven español llamado Quiroga Losada, (Quiroda, dicen los periódicos franceses) que ha obtenido el primero de los primeros

premios. Reproducimos lo que dice de él «Le Courrier Musical», de perfecto acuerdo con sus colegas:

«Entre los primeros premios hay que colocar aparte al señor Quiroga Losada, discípulo de Nadaud. Su técnica es impecable y tiene lo que pocos violinistas poseen: el don innato de un encanto irresistible. Seguramente que no se contentará con sus éxitos escolares y conocerá pronto otros triunfos.»

Después de los divos del do de pecho, los de la batuta.

El maestro Arturo Toscanini, que dirige desde hace tres años las representaciones del «Metropolitan Opera House», de Nueva York, ha aceptado la invitación de permanecer un año más en América, firmando un contrato que le asigna, por los cinco meses de la temporada próxima (de Noviembre 1911 á Abril 1912) la bonita suma de doscientos mil dollars, ó sea un millón de pesetas. Después de la clausura del Metropolitan, el eminente director de orquesta dirigirá otra temporada no menos importante en el Teatro Colón de Buenos Aires, con el sueldo de setenta mil pesetas mensuales.

Es posible que á su regreso definitivo á Italia, Toscanini reaparezca en el Teatro de la Scala. Se dice que se ha comprometido á reanudar sus antiguas funciones directoriales desde el comienzo de la temporada teatral de 1913-1914.

Un curioso incidente se ha producido en los concursos vocales del Conservatorio de París, concursos que atraen una enorme afluencia de curiosos, razón por lo que ha habido necesidad de trasladarlos, de algunos años á esta parte, al Teatro del Odeon.

Se había celebrado el concurso de ópera cómica, y, al fin de la sesión, llamó el jurado á la escena, según costumbre, á las que acababa de designar como merecedoras de un primer premio. Eran éstas solamente la señorita Kirsch y la señora Thevenet; pero he aquí que también hace irrupción en el escenario la señorita Devriés, afectando creer que había sido llamada. Los jurados se quedaron mirándose mutuamente á la cara sin saber que hacer, pero su presidente, M. Fauré, cuya amabilidad con el bello sexo es proverbial, solucionó la cuestión diciéndose que, después de todo, un primer premio de más ó de menos no hace al caso, y se lo enjaretó también á la intrusa, previa una rápida consulta, por fórmula, á sus sorprendidos compañeros. Esta solución ha sido objeto de los más sabrosos comentarios y las más vivas protestas, pues todos concuerdan en que, aun dado el caso de que Mlle. Devriés hubiese obrado empujada, más ó menos materialmente, por alguien (otros afirman que fué un acto premeditado y anunciado de antemano) merecía una corrección disciplinaria en vez de un premio que tuvo que conquistar por el ardid, ya que no lo pudo alcanzar por el mérito.

PUBLICACIONES RECIBIDAS

MIRENTXU, *idilio lírico vasco, en dos actos, de Alfredo de Echave, música de Jesús de Guridi*. Mar y C.^a, editores, Bilbao. De venta en los almacenes de música de esta villa y en las sucursales de la Casa Dotesio. Precio, 12 ptas.

La deliciosa partitura de Guridi, primorosamente reducida por su autor para piano y canto, ha aparecido en condiciones de verdadero lujo editorial que honra á la casa que la ha sacado á la luz. Es esta una obra digna de fijar la atención de todos los inteligentes, aun prescindiendo de lo que haya en ella de particularismo regional. Avalora á esta edición un verdadero cuadro que aparece en la portada, con la figura de la protagonista, debido al gran é ignorado pintor vizcaíno Arteta.

MENDI-MENDIYAN, *pastoral vascongada en tres actos y epílogo, de José Power, música de José María de Usandizaga*. J. Montes, editor, San Sebastián. Precio, 10 ptas. De venta en los mismos lugares.

Arreglada también por el autor, ha aparecido esta obra para piano solo, así como varios trozos para voz y acompañamiento. Ya encomiamos el año último, con ocasión

de su estreno, las cualidades de fuerza dramática, de intenso color y de lógico desarrollo temático que brillan en la obra del señor Usandizaga. Su aparición ahora, coincidiendo con la de Mirentxu, dará una idea de la importancia de este movimiento lírico-dramático vascongado, tan felizmente iniciado por la Sociedad Coral de Bilbao.

MADRID MUSICAL, revista crítica de la temporada de 1910-1911, por Joaquín Fesser. Madrid, librería de Fernando Fe y demás principales. Precio, 1,50 ptas. De venta también la misma obra correspondiente a la temporada 1909-1910, al precio de una peseta.

El distinguido crítico de *El Correo* y colaborador nuestro señor Fesser, ha emprendido la tarea de hacer un resumen anual de cuanto música se hace en la Corte. Todos los que conocen la rectitud de juicio, la templanza, tanto en la aprobación como en el vituperio, y la amenidad de estilo que son las características de este escritor, hallarán renovadas estas cualidades en el folleto (un verdadero libro), que dedica a la temporada que acaba de transcurrir. Júzguese de su interés por el resumen de su contenido.

INTROITO. Música «pura» y música «impura». Influencia predominante de esta última en la afición y cultura general. Hegemonía consiguiente de la ópera.

LA OPERA. EL REPERTORIO. Estadísticas y deducciones. Favor creciente del wagnerismo. El ocaso de los divos. Progreso cultural. Contra el exclusivismo wagnerista. Eclecticismo.

LOS ESTRENOS. Wally, Tristán é Iseo, Cristo en la fiesta del Purim, El final de Don Alvaro.

LA COMPAÑÍA. Observaciones generales.—Gagliardi, Gay, Pareto, Ruszkowski, Guerrini, Krucenisky, Saltzmann-Stevens, Brozia, De Lerma, Ortega Villar, Wheeler.—Anselmi, Zenatello, Rousselière, Macnez, Grassi, Manucci, Viñas, Pamadas, Gasparini, Bolz.—Stracciari, Giraldoni, Nani, Challis, Janni.—Masini-Pieralli, Rossato, Verdagger.—Marinuzzi, Villa, Gottlieb, Giannetti.—La hazaña de Saco del Valle.

«ENSUEÑOS DEL CRONISTA». Aspiraciones fantásticas para la regeneración del repertorio.

MÚSICA SINFÓNICA. ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID. Escasez de conciertos. Receta utópica para su remedio. Primer certamen musical del Estado. *Leyenda*, de Manrique de Lara; su wagnerismo. Poema sinfónico de Arregui. *Sadko*, de Rimsky-Korsakof. Nuevas obras de Bach. Sobre los arreglos orquestales. El wagnerismo en los conciertos. Éxito creciente de Franck y Brahms. Progresos y éxitos de la Sinfónica.

MÚSICA DE CÁMARA. SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA. «La catedral del género». La Debogis. Lhévinne. Cuarteto Rose. Cuarteto Klingler. Sobre las escuelas de interpretación. El cuarteto de Donnányi, Bauer, Kreisler, Rister. La sonata de Dukas.

CUARTETO FRANCÉS. Fauré. Dvorak. La sonata de Jacinto Manzanares.

CUARTETO ESPAÑOL (antiguo Cuarteto Vela). Cambio de personalidad y de arte. Borodin. Rogelio Villar.

VARIOS. Rosenthal. Borschke. Trío Pichot-Coata. María Gay. Larregia. En el Hotel Ritz. Carmen Trellos. Carmen Pérez. María Luisa Ponsa. Pilar Castillo. Capilla Isidoriana. Banda Municipal. Asociación wagneriana.

CONCLUSION.

MUSIQUE ET MUSICIENS DE LA VIEILLE FRANCE. *Les Musiciens de Philippe le Hardi, Ockeghem. Mauduit. Origines de la Musique descriptive* par Michel Brenet. 1 vol. in 16,3 fr. 50. (Librairie Felix Alcan).

Se encontrarán reunidos en este volumen, producto de los últimos descubrimientos de la erudición moderna, cuatro de los principales estudios de M. Brenet sobre el brillante período de la historia musical francesa que se extiende desde el fin de la edad media hasta el comienzo del siglo XVII. Estos estudios señalan, por decirlo así, algunas etapas, mostrándonos sucesivamente el papel desempeñado por los músicos en las fiestas de la Corte de Borgoña; el funcionamiento de la Capilla de música de los reyes de Francia bajo la dirección del célebre compositor Juan de Ockeghem; el origen y desarrollo de la música vocal descriptiva, batallas, cazas, cantos de pájaros por Clemente de Jannequin y sus antecesores, émulo y sucesores; en fin, la alianza de los músicos con los poetas de la Pléyade en los conciertos dirigidos por Mauduit.

Es este un libro de erudición y de amenidad, en el que las cualidades propias del reputado musicógrafo se acusan con mayor vigor que en ninguna otra obra.

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, armoniums 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, Harmonía, 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 BAE.—Ludwig BONVIN, S. J.—Mateo H. BARROSO.—Eduardo L. CHÁVARRI.—José DAENE.—Eduardo DAGNINO.—DE GEUS.—Juan de ERRASTI.—Joaquín FESSER.—F. GASCUE.—Vicente M. GIBERT.—Rafael MITJANA.—Ojaldo 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, La Haya, Londres, Milán, París y Roma.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

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

NÚMERO SUELTO, 50 CÉNTIMOS

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Ronda, núm. 20, bajo
BILBAO