

192
Revista Musical



Enero

REVISTA MUSICAL

— HISPANO-AMERICANA —

HISTORIA : ESTÉTICA : BIOGRAFÍA : TEATROS
CONCIERTOS : TRIBUNA LIBRE : BIBLIO-
GRAFÍA Y EDICIONES : REGALOS DE LI-
)-(TERATURA Y OBRAS MUSICALES)-(

PRINCIPALES COLABORADORES:

SRES. ARREGUI (D. Vicente), BARROSO (D. Mateo H.), BAS (D. Giulio), BONVIN (R. P. Ludwig), BORRÁS DE PALAU (D. Juan), BULLA (D. Plácido), BRETÓN (don Tomás), BUSTINDUY (D. José de), CAMPO (D. Conrado del), CHAVARRI (D. Eduardo L.), DAGNINO (Edoardo), DOMÍNGUEZ BERRUETA (D. Juan), ESPLÁ (D. Oscar), ESPINO (D. Felipe), FALLA (D. Manuel), FERNÁNDEZ BORDAS (D. Antonio), FESSER (D. Joaquín), GASCUE (D. Francisco), MITJANA (D. Rafael), NIN (D. Joaquín), OTAÑO (R. P. Nemesio), PEDRELL (D. Felipe), SALAZAR (D. Adolfo), SALVADOR (D. Miguel), TORRES (D. Eugenio), TURINA (D. Joaquín), VILAR (D. Rogelio), ZOZAYA (D. Antonio), ZUBIALDE (I.)

CORRESPONSALÍAS: En las principales capitales de España y del Extranjero.

Aparece una vez al mes.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

ESPAÑA: Un año, 10 pesetas. * EXTRANJERO: Un año, 15 francos.

ANUNCIOS Y RECLAMOS: PÍDANSE TARIFAS

Sumario del presente número:

Inventarios y poemas.—Manuel Abril.

De algunas mixtificaciones célebres.—I. Zubialde.

Sobre dos dramas líricos españoles.—M. Salvador.

Músicos revolucionarios modernos (Arnold Schönberg).—A. Salazar.

Apuntes para la historia del Ritmo Gregoriano (cont.).—L. Bonvin.

LA MÚSICA EN ESPAÑA:

Madrid, Lugo, San Sebastián y Zaragoza.

NECROLOGÍA, REVISTA DE REVISTAS

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS, EDICIÓN MUSICAL

CANCIONERO POPULAR ESPAÑOL por D. Felipe Pedrell.

Diez y seis páginas de música encuadernables (3.ª entrega).

Redacción y Administración: Hermosilla, 81 mod. bajo dra.

REVISTA MUSICAL

Hispano-Americana

N.º 12.-II Época.

M A D R I D

Año VII

Fundador: I. ZUBIALDE

Enero, 1915

Director: A. BARRADO

Inventarios y Poemas

DECÍA en un artículo anterior, que puede haber un *virtuosismo* de compositores, como lo hay de ejecutantes, y producir obras, excelentes en cuanto á las reglas de contrapunto y armonía, pero débiles en cuanto á belleza y á orientación pura y legítima.

Las corrientes *impresionistas* y una especie de *folklorismo* musical que apunta en determinados artistas de la juventud española, me hacen pensar así.

Recoger aires populares y exhibirlos unos detrás de otros, más ó menos aderezados con requilorios orquestales; reunir canciones de corro ó de cuna y servir las en ristra, me parece trabajo de engarzador más que de poeta. Cuando los historiadores artísticos topen, andando el tiempo, con semejantes obras, supondrán al autor de ellos coleccionador benemérito, y elogiarán su propósito de llevar al pentágono melodías inapreciables que, abandonadas al azar, pudieran haberse perdido para siempre; tal vez alaben la montura musical, si hay caso de ello; pero no se les ocurrirá pensar que tales obras pudieron ser presentadas en algún tiempo como trabajo de creación original.

Los clásicos,—es decir, los ejemplares—aprovechaban siempre aires del pueblo, pero los viviseccionaban, los pulían, los desentrañaban, vivificaban y exaltaban de tal manera que, del aire popular, no quedaba más que lo suficiente para mostrar hasta qué maravilloso extremo puede un poeta sacar de una copla cualquiera significaciones bellas que, siendo de la copla, no son del arte, sin embargo, mientras no venga el genio á descubrirlas.

Otro caso análogo es el de un *impresionismo* musical que corre por el mundo y que por nuestras tierras se insinúa.

Imita la orquesta son de cascabeles, rodar de coches, gritos de vendedores, trajín; aparece, en medio de orquestación chispeante, algún trozo de copla, algún aire torero: suena un clarín, etc., y se obtiene un trozo sinfónico del género impresionista, que puede titularse así: «Día de toros». ¿Qué hay en todo esto? Un 50 por 100 de arte imitativo y un 45 por 100 de cocinería orquestal; el arte puro, á veces, no se encuentra. Nada me extrañaría que entre los papeles de los compositores clásicos, hubiera anotaciones de este género con carácter puramente particular, escritos con el solo propósito de conservar así más fácil y fielmente recuerdos de algún viaje ó de algún momento de interesante significación para ellos.

Sabido es—y por aquí se vislumbra el argumento más fa-

vorable á los compositores impresionistas del género aludido—que detalles fútiles, de índole prosáica muchas veces, sirven para evocar emociones y espectáculos vividos y vistos otros días: el rumor lejano de la presa de un molino basta para despertar en mí, por asociación de ideas, la sensación de noches veraniegas que en mi provinciana infancia pasé, oliendo á huerto, contemplando el «Camino de Santiago» y adormeciéndome al son eterno de las aguas que, allá lejos, vertíanse en la presa molinera. Según esto, si una composición musical del género descriptivo imita los detalles necesarios para que surja en mí el recuerdo de aquellas noches, me nacerá en el ánimo sin duda una emoción de poesía. Pero fácilmente se alcanza que este género de sugestión poética es poco consistente por excesivamente personal: quienes asocien sus impresiones veraniegas con los ruidos, ponga por caso, de una panadería cercana, ó de una charanga, etc., y no con ríto ni con presa de molino alguno, ¡adiós evocación!

Y es que hay que dar el alma de las noches de verano, la síntesis emocional, y eso no se consigue poco menos que inventariando los ruidos y músicas de la escena, sino buscando la tonalidad sentimental resultante de la escena cuya emoción se quiere transmitir y creando después—y aquí es donde viene lo de volcar toda la técnica que se quiera—los temas musicales necesarios para conseguir el fin propuesto. Si ahora silban, si ahora tocan las campanas y estallan los cohetes y luego canta un ciego, todo eso cae por fuera y llega á producir cuando más una composición brillante, de animación sonora y de onomatopéyica evocación, pero no de arte serio y profundo. Eso ni siquiera es arte descriptivo, como le he llamado antes: es arte imitativo y nada más. Está más lejos de Bach, Beethoven, Wagner, Strauss y César Franck que de aquella pieccecita de piano que recorrió todas las cachupinadas y que figuraba un viaje con las campanillas de la diligencia, la tralla del mayoral y hasta el untado de manteca en la tostada de un viajero que se detenía para reponer fuerzas.

Ejemplo vivo, ¡y de qué elocuencia!, lo da el talento nunca bastante ensalzado de nuestro Albéniz. Todos conocemos la nota al modo impresionista que escribió Albéniz en un rato de buen humor, *Catalonia*: lo hizo mejor que nadie, porque no en vano se tiene su talento; pero no obstante, esta última composición quedó como capricho, como recuerdo de un viaje y un rato de broma entre amigos: en cambio, cuando trata de hacer *evocación* de Andalucía en *El Puerto*, por

ejemplo, no aparece por parte alguna la reseña de los acontecimientos del puerto: ni pita un vapor, ni chirrían las cabrias, ni canta un marino o borracho: aquí no hay que advertir previamente al público, como sucede con *Cata onia*, si estaba el autor en una feria y si el pintor Casas iba silbando el estri-

billó de una canción ligera. No hay más que oír; y, si conoce Andalucía, se reconocerá el alma de ella en el alma de la música; y, si no se conoce, la música, por sí sola, nos bastará para dárnosla á conocer. Esto es hacer gran arte.

MANUEL ABRIL.

De algunas mixtificaciones célebres

SIEN ser tan numerosas como en la pintura, abundan también en la música las obras apócrifas. Pero, á diferencia de aquéllas, la falsedad de éstas es inocente y no se presta al dolo; se trata más bien de falsas atribuciones, en las que el usurpador no tiene, por lo general, arte ni parte.

Vamos á pasar revista á algunas de ellas, las más comunes y corrientes, pero que revisten mayor interés por la popularidad que han alcanzado ó por el nombre glorioso de aquellos á quienes se ha atribuído su paternidad. Creo inútil advertir que no pretendo descubrir nada que no sepan, no digo los musicólogos, ni siquiera los medianamente versados en curiosidades musicales, y que sólo trato de hacer obra de vulgarización para los demás.

Empecemos por el error clásico, el error por excelencia, citando á la famosa *Aria di Chiesa*, conocida también por el *Pieta, Signore!* y, más que de otro modo, por el *Aria de Stradella*. Y esta *Aria de Stradella*, tan terminantemente denominada que parece ser su aria tipo, su aria única, su aria mejor, no puede ser de Stradella, porque á ello se opone algo más fuerte que la leyenda y aun que la historia: el estilo.

Sería inútil buscar entre la música del siglo XVII, á que perteneció este autor, nada que tenga la fogosidad de expresión, el arrebatado lirismo de esta página, aparte de otras particularidades técnicas que acusan una época bastante más posterior á la en que vivió el compositor italiano. Así lo reconocen las autoridades musicales que, como Niedermeyer, han estudiado las obras auténticas de Stradella y han comprobado su semejanza con ésta, habiendo decretado la falsedad de la atribución, sin que hasta ahora, que yo sepa, hayan podido restituir la obra á su verdadero dueño.

Hay otra aria también, *Se imiei sospiri*, atribuida á Stradella, tan erróneamente como la anterior, pero que dista mucho de haber alcanzado su popularidad.

Más reciente es el descubrimiento que priva de una de sus composiciones á Mozart, autor por fortuna, bastante rico para poder soportar sin mengua de su gloria esta depreciación. Su *Berceuse*, aquella *Berceuse* que nos encantó con su inocencia infantil y su pureza de frase al oírla en boca de las más célebres *liedersangerin*, no es suya. Y sin embargo, además de figurar en todas las ediciones de sus *lieder*, está clasificada con el número 350 en el catálogo de Köchel; como si dijéramos, en el registro oficial que hace fe y sienta jurisprudencia cuando se discute la autenticidad de cualquier obra del maestro de Salzburgo.

Max Friedländer, primero cantor y luego musicólogo alemán, ha hecho el descubrimiento de que esta obrilla se debe á un oscuro compositor, Bernhard Fliess, y ha aducido para ello

razones que han convencido á los pontífices de la musicología, lo que no obsta para que la *Berceuse* continúe figurando como de Mozart en los programas.

Pero, ¿qué más, si hasta el mismísimo Beethoven aparece como autor, aunque inconsciente, de estos manejos fraudulentos? Lenz, en el célebre y un tanto deshinchado libro que le dedica, nos descubre que tres de sus valsos, publicados con el nombre de *Valses Favoritos* (los en la bemol, mi bemol y la menor), no le pertenecen. Lenz no nos dice de quien son los dos últimos, pero sí el primero, que es de Schubert, y aun resulta que en la edición de Crazz, después reproducida por muchos editores, contiene dieciséis compases, que no son ni de Schubert ni de Beethoven y cuya procedencia permanece en el misterio.

Estos buenos valsos reposados del tiempo viejo, nos ofrecen otro ejemplo de falsa paternidad, que es de los más típicos por la persistencia y la universalidad del engaño.

Reissiger, compositor alemán de la primera mitad del pasado siglo—nombre que no suena ya más que para los oídos de algunos viejos aficionados, trayéndolos á la memoria un trío dulzón con que hicieron sus primeras armas—compuso una serie de doce Valses Brillantes, que publicó con su firma, como es de razón. Pero he aquí que á un editor despreocupado y de imaginación exaltada, se le ocurre publicar uno de ellos como melodía aparte, dándole el nombre sugestivo de *El último pensamiento de Weber*. Y ya tenemos á media Europa tocando y á la otra media oyendo tocar el vals de Reissiger, en la persuasión de que aquello era la última llamarada que lanzó, un momento antes de extinguirse, el cerebro del autor de Freischütz.

¡Y pensar qué desgaste de enternecimiento no ha producido este supuesto adiós á la vida!

Pero otro adiós tuvo el privilegio de hacer vibrar, con más enérgico pizzicato las fibras sensibles de varias generaciones. Es este el famosísimo *Adios* de Schubert, flor de romanticismo, acaso la más genuina representación en arte de aquel magnífico movimiento que sacudió á Europa de punta á cabo entre los años 1820 y 1850.

El *Adios* de Schubert era entonces tan indispensable en las veladas de toda nación como los versos de Tieck, de Byron, de Lamartine ó de Espronceda, y no había muchacha clorótica que no lo cantase con verdadero paroxismo sentimental.

Recuerdo haber conocido cuatro supervivientes del vendabal romántico. Eran unas venerables señoras, hermanas, que daban unas reuniones á las que asistíamos con intenciones aviesas, unos cuantos jóvenes tan alejados de ellas en espíritu como puede estarlo un samoyedo de un poeta del Barrio La-

tino. La mayor, ya más que septuagenaria, cantaba, y entre su repertorio, del que no había excluido todavía las más arraigadas cavatinas italianas, descollaba el Adios de Schubert, que nunca consintió en cantar sin que se apagaran todas las luces, dejando encendida una sola, velada por una espesa pantalla verde. Con tan imponente *mise en scène* la oímos varias veces y siempre el efecto en una parte del auditorio era el mismo; en la penumbra se oían primero suspiros, después sollozos y cuando cesaba de oírse la voz caprina de la cantante y volvía la luz, los ojos de sus hermanas estaban anegados en lágrimas.

Ahora reconozco que aquella emoción era legítima y que en este Adios, mirado sin prejuicios de época, se ve una intensidad de expresión y una belleza de melodía que justifican tales excesos sentimentales. Aun diríamos que este *lied* puede parangonarse con los otros del maestro, sino fuera porque el Adios de Schubert... no es de Schubert.

La historia de esta mixtificación es bastante conocida. La meloía es de un simple aficionado llamado Augusto Weyrauch, quien la compuso en 1820 en Dorpat (Livonia). Entonces el *lied* se llamaba *Nach Osten* (Hacia Oriente). Poco después lo cantaba en París un príncipe ruso, que hacía las delicias de los salones en aquella época; y como en Francia no conocían entonces más *lieder* que los de Schubert, ni siquiera se imaginaban que pudiera haber otros, por haber asociado definitivamente las palabras Schubert y Lied, tomaron también éste por hijo de la fecunda imaginación del maestro

vienés, y el aristocrático *dilettanti* no quiso molestarse en llevarles la contraria.

El resto lo hizo una señora, Mademoiselle Launer, apasionada de Schubert, que reunió en un lujoso volumen muchos de sus *lieder* y entre ellos, previo un cambio de texto y con el nombre de *Adios*, la melodía del pobre Weyrauch.

Y he aquí, como éste se quedó sin ella para siempre.

Todos estos casos y otros más que pudieran citarse, no merecerían más atención que la que se concede á una mera curiosidad anecdótica, sino encerrarán un problema que pudiera llamarse el de las inspiraciones momentáneas. Es indudable que ni Fliess, el autor de la *Berceuse* de Mozart, ni Weyrauch, el autor del Adios de Schubert, ni Hauptman von Fricken, que es aquel estudiante que proporcionó á Shumann el grandioso tema de sus Estudios Sinfónicos—ni acaso el autor del Aria de Stradella, que muchos atribuyen al gran zumbón de Rossini, sintiera llegar regular y constante el soplo divino, porque de otro modo, sus nombres llenarían el mundo; pero no es menos cierto que recibieron una ráfaga, quizá una sola, pero que bajaba de las mismas alturas de donde las reciben los inmortales.

Fuese por la acrimonia de un medio hostil, fuese por insuficiencia técnica, ó fuese simplemente por la mediocridad de un espíritu sólo por excepción exaltado, nunca sabremos por qué estos seres, tan efímeros como otros de la naturaleza, sólo vivieron una hora la vida del genio.

I. ZUBIALDE



Sobre dos dramas líricos españoles



CON ocasión del estreno de *Las golondrinas*, hice en esta Revista algunas observaciones de carácter general, que de estar presentes en la memoria de mis lectores, me evitarían largos preámbulos y facilitarían mi trabajo de hoy. Sé que alguien nos reprocha que nos dediquemos á comentar géneros inferiores, y no me detendré mucho á defenderme de la acusación, porque no es pecado gustar más de la zarzuela buena que de la ópera mala, y porque para mí tiene en la historia del arte lírico español una importancia grande la zarzuela, y todo intento de recuperar la tradición y más si el intento pretende dignificar el género, ensanchar su campo, sustituir con ventaja *mercancía* extranjera y elevar el nivel medio del público, me parecerá inmensamente más digno de alabanza que la representación estupenda de óperas manidas.

Pero no á eso quisieran alcanzar mis observaciones preliminares, sino al magno problema de la colaboración literaria indispensable al músico que ha de edificar sobre ella ó con ella su zarzuela, comedia lírica ó drama lírico y nunca tan en razón como ahora, en que hay que declarar ante todo, para ser sinceros, que la «Margot», de Turina, cuando el 10 de Octubre se estrenó en la Zarzuela fracasó por la letra. Cuantas veces la música intervenía, la obra salía á flote, pero, en suma, se fué á pique por las vías de agua que le abriera y el lastre con que le cargara la letra. Siendo tanto más sensible el accidente, cuanto que

el literato en esta ocasión era Gregorio Martínez Sierra.

Mi fe en él, por esto, no se amengua y ya en la ocasión citada decía: «El que un literato del valor de Martínez Sierra se acerque á los músicos es digno del mayor encomio; de esta unión no pueden venir á nuestro arte sino beneficios». Y no decía esto por amistad ó por probar fortuna con mis pronósticos, sino luego de afirmar que «todo drama lírico ha de partir de un drama literario susceptible de expresión lírica y es preciso para que la ópera sea moderna, que el dramaturgo que proporcione el libro esté al tanto de los problemas estético-musicales, que tenga conciencia del estado actual de esos mismos problemas. Y conocida la cultura de Martínez Sierra, la claridad de su percepción y su facilidad de asimilación, y siendo Martínez Sierra un dramaturgo fecundo para quien toda prueba hecha ante el público va coronada de un triunfo... ¿qué más pedir para un músico que su colaboración?...

Pero juzgando por el resultado en esta ocasión, no podemos decir que esté al corriente del problema que le compete resolver en su pretensión de colaborar con los músicos, y si lo está no supo en «Margot», resolverlo adecuadamente.

¿Fué por prisa?, ¿fué por el especial modo con que operó con Turina? ¡No lo sabemos, y este método sólo podemos deducirlo por conjeturas! Martínez Sierra decía, hablando con elogio de su colaborador, que éste no le había exigido apenas retoque alguno á su obra. Turina, en una carta que

publicó *El Universo* (que transcribiremos y comentaremos luego), decía, refiriéndose á la génesis de la obra: «La historia de *Margot* empieza en Marzo en el teatro de Price, durante una representación de *Las golondrinas*, aunque estaba decidida antes del estreno de Usandizaga. Procedimos por un viaje á Sevilla y otro á París, estudiando la obra sobre el terreno. Después se ha ido *fabricando* la obra, á la par, libro y música, escena por escena y en perfecta comunión de ideas siempre. El libro se terminó á mediados de Agosto; yo terminé la música á fin de Agosto (desde el 18 de Mayo), la instrumentación el 27 de Septiembre (desde el 1 de Julio).»

De aquí ya se deduce un sistema vicioso de operar: «*fabricar* la obra, á la par libro y música, escena por escena», no puede dar resultado; la obra literaria, criticada por el rígido buen gusto del literato, *castigada* y revisada por él debe preceder *íntegra* á la primera nota que escriba el músico.

Lo contrario es hacer como en un género inferior. Los artistas del retruécano y del chiste se sabe, cómo proceden; recogiendo una colección de unos y otros, que luego *embuten* metódicamente sobre una trama que por sí es indiferente. El autor de una zarzuela chica, en que necesariamente haya de haber un pasodoble, unas sevillanas, unos cuplés, etcétera, puede presentar la obra de música á la par que el autor del libro elabore su producto y puede adelantarse á él entregándole el suyo y dejando al escritor encargado del conveniente zurcido de los retozos. Pero el músico que aspire á una obra superior, en un plano de *drama lírico*, podrá ir de acuerdo con el libretista en el plan, y podrá concertarlo con él y aun guiarlo, pero si ha de conseguir la unidad de su obra, y ha de aspirar á que ella sea concentrada y cíclica, y pretenda graduar, en consecuencia, su composición, ordenando y dirigiendo los efectos gradaciones, el interés, el claro obscuro, en suma, sin dañar al conjunto de la obra, tiene que conocer, como digo, la literaria entera y tenerla perfecta ante la vista antes de comenzar á componer.

Pero no hagamos suposiciones acerca de esto, ya que la investigación del sistema de operar, aun en las obras luego tenidas por modelo, por maestras, nos proporcionaría enormes sorpresas. Lo positivo es suponer que la responsabilidad del libro sea del literato, pues el músico podrá advertir defectos y solicitar correcciones, pero será ó no atendido, y de serlo, es posible que el literato caiga de un mal en otro, no corrigiendo, por tanto, el primero. Y lo positivo en «*Margot*» es que el plan era bueno. Como se recordará, acaso el primer acto se desenvuelve en un *music-hall* parisien, entre gente alegre; una de aquellas mujeres ligeras es «*Margot*», romántica que sueña un amor apasionado y único. Allí mismo se le ofrece Juan Manuel.

Segundo acto: en Sevilla: Se presenta Amparo, la novia *formal* de Juan Manuel: Su amor mutuo parece que no teme á nada que lo empañe, pero en aquel Sevilla, una noche de Jueves Santo, cuando va á pasar la procesión de la Macarena, Juan Manuel es presa de temores siniestros; una gitana le predice la llegada de su *fantasma*, y no tarda en llegar «*Margot*» y en producirse el drama.

Tercer acto: pone fondo á la escena el real de la feria sevillana. «*Margot*» recuperó á Juan Manuel, que abandona

á Amparo; ésta vió destruída su felicidad; tampoco ha de alcanzarla «*Margot*», que ya sabe el valor del amor de Juan Manuel; además éste tiende á tornarse á su apacible y burgués amor por Amparo... Vese, por lo dicho, que el drama lírico era posible con este argumento, pero la realización de él por Martínez Sierra no era afortunada.

El primero es un acto casi perdido para el drama, y totalmente perjudicial para la obra; es aparatoso y falso y no podía hacer efecto en un público como el de la Zarzuela que desconoce el *Bal Tabarin* y que no sabe si aquella pantomima arbitraria que se desarrolla ante su vista es una cosa seria ó bufa. ¿Quién del público era capaz de recoger la alusión, de apreciar la ironía, la fina crítica que se desprende de aquello?... ¡Y tomándolo en serio lo estimó pretencioso, desmesurado é impertinente! Y si el público no podía comprender la escena, menos había de poder dar el valor que le corresponde á la música, igualmente fina, alusiva, característica, apropiada á la gran farsa.

No menos perdido para el drama es la primera escena del acto segundo; la hablada de los niños, la de las jaulas de pájaros... ¡son cosas tan repetidas y vistas! Gracias á que el encuentro de Amparo y Juan Manuel, el dúo, es hermoso y levanta instantáneamente el interés á lo más alto. Pero se hace la mutación y si acierta el literato con la escena, casi incapacita la obra lírica con tanto menudo incidente, dichos, chistes, pregones, charlas, como allí se producen; es extraordinario cómo el músico pudo caracterizar aquí rápidamente cada uno de estos momentos y trabajar, no obstante, suficientemente, dando unidad á la escena lírica, desarrollando el drama que gracias á él, al músico, se hace patente allí en toda su intensidad. El trozo sinfónico de este final del acto segundo quedará como modelo de obra perfecta y maestra; es de una poesía, de una visualidad, un poder evocador, una intensidad de emoción, verdaderamente extraordinarios.

Y no sigo con la letra, porque basta con lo ya dicho y con lamentar los prosaismos que contiene, para comprender el mal que hizo á la música. Por no comprender el daño que estos prosaismos podían causar, ó acaso por estimar el autor que su lenguaje más *castigado* podría quitar valor de ambiente ó de actualidad á la obra, han podido quedar en ella cosas como la que tantos han comentado y repetido y que iguala á los *monstruos* más acreditados de la zarzuela clásica: «No bebes esta noche? (pregunta un personaje).— Absolutamente nada; desde que estoy en Sevilla soy un modelo de virtudes. Sevilla me ha vuelto al buen camino...»

Para juzgar la labor del músico es preciso tener en cuenta (es un antecedente de gran valor) lo que en la referida carta publicada por *El Universo*, decía Turina. Conocéis uno de sus párrafos, ya transcrito; hay otros dos que copiaré sin comentario, pues no son pertinentes á la cuestión de día, y otros dos que especialmente la enfocan y nos interesan.

Los primeros dicen así: «*Sobre la música regional* creo que es base en países como España, donde todo es color. El hacer arte á la Strauss, á la Wagner, me parece una equivocación en temperamentos latinos y siempre producirá obras latinas vestidas de máscara»:

«*Andalucía es sin duda fuente de lirismo* para COMPOSITORES ANDALUCES. Tan maltratada ha sido por los ex-

tranjeros y los forasteros que me parece inútil insistir en ello. El fondo del sentimiento andaluz es triste, y se empuñan en una continua pandereta»

Dejemos esto y vamos á lo del día.

«Mis deseos y esperanzas al escribir *Margot*, no son otros que ayudar al resurgimiento del drama lírico español, haciendo una partitura en la que la técnica, aunque sea compleja, no estorbe en nada á la claridad; si el resurgimiento actual es un hecho, es precisa la colaboración del público, y á este señor no conviene darle el opio en música.

He procedido como en casi todas mis obras, por *eliminación*, no empleando más materiales que los precisos. La trama de composición está bien clara, y los temas son precisos. La armonía completamente moderna, evitando las cadencias vulgares y el contrapunto completamente eliminado, á excepción de un pequeño trozo fugado».

Una advertencia por nuestra parte: creo que el final del párrafo, por defecto de construcción lo que dice Turina evidentemente no ha querido decir, pues no es característico de la música moderna la eliminación del contrapunto, sino todo lo contrario; de modo que ha de entenderse que lo ha eliminado no por modernidad sino para evitar todo lo que estorbe á la claridad, en su deseo de llegar al público.

Y el último párrafo que nos interesa, dice:

«—Creo que la importancia de la partitura empieza en el segundo cuadro del acto segundo, donde la música está ya tratada en drama lírico (usted verá que es imposible hacerlo antes), y he empleado la declamación cantada. Este número y el último, terrible mezcla de alegría desenfrenada y desesperación, son los más importantes de la obra. El público dirá...»

Lo de que antes del cuadro segundo del acto segundo no pudo empezar á tratar la música en drama lírico, lo hemos visto todos, y confirma este párrafo lo que antes digo, refiriéndome al primer acto y al comienzo del segundo. Los trozos á que se refiere Turina como los más importantes, lo son en efecto y no sólo importantes sino hermosísimos.

He de añadir yo, que me encantó el dúo de Juan Manuel y Amparo (segunda escena, acto segundo); hay en él una transición maestra: el dúo comienza sin mucha caracterización, pero en el momento en que se ponen de acuerdo los novios, en que todo es cordialidad y amor, deliciosamente hace surgir Turina un motivo andaluz tan castizo, que es como si el aire trajera una oleada de olor á azahar...!

Y aún he de añadir, que son hermosas todas las escenas musicales que acompañan á la acción en las casetas de la feria.

Creo que á Turina se le habrá pasado el miedo que tenía de *aburrir* á la gente. Ha hecho música bellísima y ha logrado la belleza con los medios más sencillos, como se lo había propuesto. No todos han apreciado en todo su valor este *sacrificio* de Turina, en alas de la sencillez y en beneficios del vulgo (beneficio y no concesión). y he oído á alguien negarle *temperamento dramático*, á persona que (me he convencido de ello) lo que sin duda echaba de menos es la factuosidad, el alarde, la truculencia, que Turina no *quiere* tener. A otros les parecía la música *muy igual* (uniforme ó *unitosora*, defecto que no se me alcanza, si bien reflexionando en ello he caído que lo que quería decirse era aquello mismo: jotra lamentación por la adorable sencillez!

Además, por huir del calderón, del latiguillo musical, de la nota desgarrada, etc., y tendiendo á una declamación lírica más natural y fluida, eligió Turina un tono ó color de orquesta que no exigiera esfuerzo de parte de los actores, y acaso por eso, porque se oyó demasiado bien la letra, se perjudicó.

Una última nota crítica, que considero de importancia y que pone en mi sentir, muy alto el talento de Turina. Muchos de los que han tratado situaciones parecidas á las que él trata en *Margot*, han procedido de un modo equivocadamente realista (así ciertas procesiones que han desfilarado en escena á tambor batiente y golpe de banda y trompetería!) Daré un pequeño rodeo para explicar el equivocado realismo á que me refiero: Creen muchos que el ideal de la representación escenográfica, pueden realizarse cogiendo los mismos elementos de la realidad y poniéndolos sin más en escena. Que esto no es verdad, lo demuestra un hecho bien conocido; aludo á una representación organizada por un círculo de artistas valencianos; la fiesta debía terminar con una *apoteosis* de Valencia; compuesto el fondo, arregladas las figuras, se dispuso traer una barcaza, *auténtica*, enorme, de la playa... ¡Un ensayo que hubo la precaución de hacer, demostró la necesidad que había de *pintar* á toda prisa una barca fingida, porque la real no resultaba real. Y un sencillo artificio de tela y color, logró la realidad.

En la «procesión» de Turina se ha logrado más que la realidad, porque se ha logrado el ambiente, la realidad conjunta y la expresión del drama íntimo de los personajes, y ha bastado para todo ello un sencillo procedimiento *ideal*, el de la sugestión, el de las alusiones, el de la evocación. Y por el mismo procedimiento hay sevillanas y garrotín en el acto tercero... sin haber *exactamente* ni una ni otras.

Persevere Turina en sus ideas, en sus intenciones, en sus procedimientos, y esté seguro de que el corto número de representaciones de *Margot*, su aparente fracaso, á él no le alcanza. Todos se han percatado de su talento; su obra sólo elogio y aplausos merece.

Dicho esto de *Margot*, unas líneas de registro y comentario para otra bellísima producción lírica de autor español moderno, recientemente oída en Madrid. Refiérome á *La vida breve*, de Falla.

Buscad en la colección de esta REVISTA, y en el número de Enero hallaréis música de *La vida breve*, fotografías de sus autores, del decorado con que en Diciembre se estrenó en la Opera Cómica de París, retratos de los intérpretes principales, un autógrafo de Falla y un artículo de Vicente Arregui, en que se extrae y comenta el drama, se analiza y critica la música y se contienen aquellos datos biográficos que más interesa conocer del joven autor.

Hacer yo otro tanto, en menos espacio y en esta REVISTA, ¡no tendría justificación posible! Pero tampoco puede pasarse aquí en silencio el estreno de *La vida breve*, en Madrid, tanto por la importancia que tiene para nuestra cultura y su valor en la serie de obras de compositores jóvenes, cuanto porque constituye un caso estupendo y ejemplar, significativo del ambiente hostil que han padecido nuestros músicos. Resume él todas las dificultades, de que constantemente hablamos, que se oponen á nuestra producción y como muchos creen que esto del ambiente hostil y las dificultades es un tópico, no está de más recordar que *La vida*

breve fué premiada en un concurso de la Academia de San Fernando el año 1905, y que cuantas gestiones se hicieron para representarla en Madrid fueron inútiles. ¡Y hemos sufrido el bochorno de que Niza y París, conozcan antes que nosotros la hermosa obra!

Manolo Falla ha triunfado con todos los honores. Las cualidades que se le asignaran de nacionalista, ó mejor, de conocedor á fondo del arte de su región, de músico moderno, inspirado, dueño de la técnica, artista de gusto selecto, temperamento dramático, hombre de equilibrio y poseedor del secreto de las proporciones, etc., etc., han resultado en *La vida breve* plenamente demostradas. La nota *ultra moderna*, *pot-debussista*, que algunos se han empeñado en ver en esta obra, tan sólo porque Falla pasó la frontera, creo que no aparece aquí demostrada. Sin que esto sea decir que Falla, no sea adepto á la escuela y muy avanzado, ni menos, que esto no sea una *cualidad*... (No es el momento de tratar el punto).

Si no dijera nada de la letra de *La vida breve*, no me lo perdonaría. Me honré, cuando vivía, con la amistad de Carlos Fernández Shaw, y nuestro afecto mutuo no me impidió el haberle hecho alguna crítica dura acerca de sus libretos. Recuerdo, singularmente, como le censuré el que hizo para la *Margarita La Tornera*, del malogrado Chapí.

Justo es consignar que el de *La vida breve*, es perfecto en mí sentir, para un drama lírico, tanto por la concentración que dió á la obra, su unidad de sentimiento, su intensidad é interés, la gradación bien lograda en los efectos, las pausas dejadas al comentario musical y el empleo de un lenguaje depurado y correcto, como por haber evitado el prosaísmo, la dilución y amplificación oratoria, los episodios impertinentes y demás defectos que siempre he condenado. Sirvan mis palabras de homenaje á su memoria querida—. Y expreso mi opinión así, aunque me ponga con ello en contradicción con lo que Arregui decía en su artículo citado, pues para él el asunto era *una misera* y estimaba como una lástima la ampliación que sufriera la obra al convertirse en la forma actual, en dos actos.

Acaso la cualidad por mí señalada, de una gran unidad de sentimiento sea origen del único defecto que para mí tiene la música de este drama, es á saber, la insistencia en esa nota torturada, dolorosa y sombría, sin que haya un contraste ni un descanso, pues el intermedio de la *vista* de Granada tampoco es tranquilo, ni las danzas dejan de tener un dejo amargo en aquella fiesta, que no acaba en paz.

Mi aplauso entusiasta para Falla.

MIGUEL SALVADOR

NUESTRO PROGRAMA PARA 1915

Con el presente número abre **Revista Musical** el séptimo año de su vida, segundo de su segunda época.

Grandes han sido las dificultades de todo orden con que ha luchado en los doce meses que acaban de transcurrir. Dificultades derivadas, especialmente del estado anormal porque atraviesa Europa, rada propicio á la vida artística de los pueblos, y sin síntomas al presente de una restauración pronta de esa normalidad, quizá nos hubiéramos decidido á suspender *sine die* la publicación de este periódico, de no habernos ahogado el intento obligaciones de gratitud. **Revista Musical** guarda, en efecto, profundo reconocimiento, á todos aquellos de sus colaboradores que con un entusiasmo y un desinterés admirables aportaron su valiosísimo apoyo á esta obra de cultura; á sus abonados, cada vez más numerosos, que con su apoyo financiero, hacen posible la vida de una publicación de este género, y en cariñosas cartas, con elogios que, ciertamente no merecemos, nos estimulan y animan á seguir adelante en nuestro camino.

Y como estamos obligados á corresponder á esas muestras de simpatía por la bella causa y de sincero afecto personal, en quienes con su amistad y sus trabajos nos honran, no sólo proseguiremos la marcha iniciada, sino que llevaremos á la Revista cuantas mejoras y atractivos sean posibles dentro del margen financiero en que podamos movernos.

Varias reformas experimenta la publicación; una de ellas, la más importante y que nos ha sido sugerida por numerosos suscriptores, es la de consagrar á texto el espacio que antes ocupaban las informaciones gráficas, que ahora aparecerán sólo como excepción y en páginas suplementarias, cuando haya lugar. Cada número constará, pues, de 16 páginas completas de texto.

Otra modificación es el empleo del papel mate en

vez del *couché*, que, al decir de nuestros abonados hacía molesta la lectura.

Como regalo á nuestros favorecedores, y sin reparar en gastos, además del hermoso **Cancionero Popular**, del insigne Pedrell, ofreceremos durante el año 1915-16, una obra didáctica extranjera de extraordinaria importancia y de consulta obligada para todo alumno de composición y para todo compositor que desee ir con los progresos del arte músico.

Dicha obra, cuya propiedad para España y América latina, hemos adquirido, y que irá apareciendo en cuadernos mensuales de 16 páginas, en la misma forma que el **Cancionero**, es

La Harmonía Moderna,

por el ilustre tratadista inglés

Doctor R. E. Hull,

y cuyo texto va acompañado de más de 400 ejemplos entresacados de las obras de Strauss, Elgar, Stravinsky, Scriabine, Cyril Scott, Ravel, Debussy, Schönberg, etc.

La Harmonía Moderna

del Doctor Hull, que acaba de publicarse en Londres, alcanzando enorme éxito, será esmeradamente traducida al castellano por nuestro querido compañero el cultísimo musicógrafo y compositor D. Adolfo Salazar y por D. Augusto Barrado.

No obstante los gastos que este nuevo obsequio nos origina, el precio de suscripción á REVISTA MUSICAL continuará siendo de 10 pesetas al año en España y 15 en el extranjero.

EN los primeros meses del 1911, y en la notable revista inglesa de Musicografía, *Musical Times*, leímos las siguientes líneas que atrajeron poderosamente nuestra atención: «Por primera vez en la música alemana, vemos á Strauss entrar en el capítulo de lo pasado. Arnoldo Schönberg es la primera senda que nos conduce á un «más allá» y podemos esperar con confianza en que encontraremos en el camino nuevo, lugares tan importantes como los revelados por su gran predecesor.» Estas líneas estaban firmadas por Oscar Fried y se referían á la ejecución de un poema sinfónico, «Pélleas y Melisende», que se estrenaba en Berlín en aquella época. No hacía mucho tiempo que otro «Pélleas y Melisende» (esta vez en forma escénica) nos había sido anunciado como la «buena nueva» y su autor, generado en plena «Ile de France» como el Mesías que había de dar al traste con toda la música añeja. Y mientras que Claude Debussy bordaba sobre cañamazos venidos de Rusia, los delicados matices de sus inspiraciones, libre de preocupaciones y de convencionalidades de escuela, la recia estirpe germana, orgullosa de su abolengo incomparable, buscaba, al parecer, una reviviscencia volviendo á las raíces tradicionales del gran Bach, ó bien se contentaba con apurar la ya escasa savia de su viejo tronco, en construcciones enormes, violentas, tras de cuyo aparato se descubría la anemia, la pobreza nerviosa, la irremediable decadencia. Y así, mientras que Bruckner, Mahler, Strauss y Reger, siempre atentos al pasado, no concebían sin él al porvenir, dos otras escuelas, la rusa y la francesa, unidas por vínculos misteriosamente estrechos se desenvolvían más libremente en locas excursiones por el jardín vedado, maravillosamente rico de floraciones nuevas.

Pero alguien, en la oscuridad del anónimo, trabajaba rebelde é independiente, en aquellas tierras germánicas, buscando la expresión nueva, reveladora de pensamientos y sensaciones, exigentes de un vocabulario idóneo á su propia extrañeza, de conceptos no desvirtuados por el uso cotidiano, términos plenos de fuerza, no desgastados por el rodar continuo y el pasaje de mano en mano.

Arnoldo Schönberg ha sido hasta ahora una incógnita que había hecho fruncir el ceño á más de un revolucionario en materia musical. M. Lenormand, que en 1912 publicaba un libro precioso iluminado por el vivo «impresionismo» francés, apenas se atrevía más que á mencionarlo de pasada como por compromiso y con aire de asustado. Poco después ya los periódicos profesionales de Alemania, Inglaterra é Italia fueron lentamente despejando la formidable incógnita. La ejecución en Londres de varias obras de Schönberg produjo tan estrepitosa algarada como las de Strawinsky en París, pero mientras que los franceses se contentaron con polémica y literatura, los ingleses, más serios y más metódicos, procedieron á un estudio detallado del que son parte principalísima los artículos consagrados por el Doctor Hull á analizar las «Cinco piezas orquestales» de que habremos de ocuparnos en artículos sucesivos acompañando este estudio. interesantísimo para todo compositor, de los correspondientes ejemplos temáticos. La autoridad en materia armónica del Doctor Hull está ampliamente reconocida por quienes han seguido sus series

de estudios sobre la renovación que actualmente se verifica en la armonía, y sus artículos sobre la música de cámara moderna, ó sobre el órgano moderno que han visto la luz en el *Monthly Musical Record* y en el *Musical Times*.

Y ahora, en fin, indicaremos al lector curioso y progresivo algunos datos sobre la vida y las obras de Arnoldo Schönberg, quien empieza siempre por testimoniar que son una positiva emanación de sí mismo sin relación ni preocupación alguna por las condiciones de receptividad de sus oyentes.

Arnoldo Schönberg nació en Viena el 13 de Septiembre de 1874, trabajando solo en su primera juventud en la música y en la pintura, arte en el que llegó á alcanzar la altura, relativamente importante, que supone la pública exposición de sus obras. Pero abandonando la pintura volvió sus actividades exclusivamente al arte musical y su práctica de auto-didacto, explica en parte su independencia posterior. Dedicóse á la dirección de orquestas para poder vivir, hasta que en 1902, y por recomendación de Ricardo Strauss, fué nombrado profesor de armonía en el Stern Conservatorium de Berlín, cuyo puesto desempeñó hasta Junio de 1903, volviendo entonces á Viena, donde formó parte de una reunión de avanzados intelectuales cuyas producciones comenzaron á dividir la opinión en dos bandos que se atacaban furiosamente. Su nombre fué esparciéndose poco á poco gracias á las interpretaciones de sus obras de cámara por el gran violinista vienés-rumano Arnoldo Rosé y de su excelentísimo cuarteto, á quien nosotros, por fortuna, conocemos tan bien. La protección artística de Oscar Fried, el director berlinés, fué también de gran importancia. En 1910 le fué permitida una serie de lecturas en el Conservatorio de Viena, las cuales trataban la composición desde un punto de vista independiente. En el otoño del año siguiente volvió á Berlín, donde publicó su «Harmonielehre».

Los comentaristas y exégetas de su obra la dividen en tres períodos: el de iniciación, que llega hasta 1901 y comprende 20 *Lieder* con piano (op. 1, 2, 3, 5), un cuarteto de cuerda en re menor (op. 7) un poema para los mismos instrumentos, «Verklärte Nacht» (op. 4), la técnica de las cuales obras procede directamente de Bruckner y Mahler. La segunda época (1901-908), vió nacer al «Gurrelieder», poema sinfónico para orquesta, solistas y coros; el poema sinfónico *Pelleas y Melisenda* ya aludido (op. 5), seis canciones con acompañamiento orquestal (op. 8), una *Sinfonía de cámara* para pequeña orquesta (mi menor, op. 9) y un segundo cuarteto en fa sostenido menor con parte vocal. La tercera época se caracteriza por las vastas dimensiones de las obras que la integran y por lo numeroso de los elementos necesarios para su interpretación. Estas obras son las *Cinco piezas orquestales*, 15 *George-Lieder*, para canto y piano, con letra de Stefan George, un monodrama *Erwartung* y *Seis piezas cortas* para piano (op. 19) (1911).

En esta época Schönberg abandona completamente todo lo que la técnica musical suponía como indispensable: consonancia, tonalidad, desarrollo temático, forma y aun programa, quedándose sin más elementos que el ritmo y el color orquestal.

Los artículos y estudios principales sobre Schönberg aparecieron primeramente en el *Zeitschrift* (Sept. 1911), donde M. Egon Wellesz analiza con gran minuciosidad algunas de sus obras. Hermann Wetzel, dedica en la misma revista (Oct. 1912) una columna hostil á su «Harmonielherer. Arno Nadel (Junio, 1912) y Leonard Welker (Octb. 1912) han escrito en *Die Musik* artículos encomiásticos. Piper (Munich, 1912) ha publicado un libro extenso comentando su

obra. Otros autores como Berg, Guttersloh, Horwitz, Koniger, Linke y Wellecz han hablado en revistas alemanas. Respecto á las inglesas, las ya mencionadas en este artículo han publicado trabajos muy interesantes firmados por el Doctor A. E. Hull, Ernest Niewmann, M. D. Calvocoressi y Charles Mclean, en casi todos sus números del pasado 1914.

ADOLFO SALAZAR.

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL RITMO GREGORIANO (Continuación).⁽¹⁾

Aribón (fines del siglo XI) nos enseña lo mismo cuando escribe: «La nota tremolada cuando lleva la «vírgula» es larga y de una largura (como dice Guido de Arezzo), *doble* de la nota breve; sin este trazo es, según las enseñanzas de Guido, dos veces más corta.»

El mismo *Aribón* nos ha legado este otro testimonio: «Tenor, quiere decir duración de los sonidos», indicándonos con esto la exacta proporción de duración que las notas tienen entre sí (1: 2 ó sea 2: 4), y después pone en relación con lo que acaba decir—(unde, es por lo que, dice él)—las letras c, t, m, que declara ser los signos que muy á menudo se empleaban para indicar esta duración proporcional de los sonidos. La letra *m*, de la cual *Notker* había hablado de manera más vaga que las otras, se halla nombrada por *Aribón* conjuntamente con las dos restantes; esta «*m*» es, pues, como ellas, un signo rítmico, es decir, el de duración media de los sonidos. *Aribón* notémoslo de paso, conocía pues por lo menos tres duraciones diversas de notas.

El pasaje de *Aribón* que sigue conjuntamente al que acabo de citar, es de los más importantes para la historia del ritmo gregoriano por revelarnos el cambio que se había producido en su época en la práctica rítmica y que se acentuará cada vez más en los siglos posteriores. He aquí este pasaje: «En los tiempos antiguos, no solamente los compositores de melodías, sino también los cantantes, prestaban una gran atención para componer y cantar conforme á estas proporciones. Pero *tal preocupación está muerta y enterrada* desde hace mucho tiempo. *Hoy basta con combinar armonías agradables* sin inquietarse de la belleza superior que se deriva de las proporciones.»

Y ya largo tiempo antes de *Aribón*, *Bernon*, abad de *Reichenau*, había hecho oír la voz de alarma de un modo análogo: «*No escuchéis á los que pretenden que no existe razón alguna para distinguir en el canto las duraciones ya largas, ya breves, de un buen ritmo.*» Cualquier gramático os reprochará el colocar una sílaba breve donde debería ser una larga, tanto más, por consiguiente, tendrá derecho á protestar la Música, á quien corresponde la determinación de las dimensiones rítmicas de los sonidos, si no observáis donde es preciso, las duraciones reclamadas por el ritmo...

«Del mismo modo, pues, que en la métrica se componen los versos de pies, cuyas medidas están prefijadas, en la música, todo canto se forma por una reunión apropiada y armoniosa de sonidos largos y breves» (según *Migne* 142, col. 1114).

Como se ve, había pues ya en tiempos de *Bernón* algunas gentes que abandonaban la observancia de las diferencias de valor de las notas; en tiempo de *Aribón*, ya lo hemos visto, estas vistas igualitarias han hecho progresos.

Pero he nos aquí en los siglos XII y XIII: el ritmo á quien *Aribón* á fines del siglo XI, con tal vez alguna exageración retórica, había extendido el acta de defunción, aparece decididamente «muerto y enterrado». Se encuentran en esta época afirmaciones como la siguiente: «La regla infalible es esta: todo canto llano debe ser ejecutado con un movimiento igual y sin dar á ninguna de sus notas más brevedad que á otra. Se le llama *cantus planus*, porque requiere ser cantado con mucha igualdad» (*Elías Salomón*, siglo XIII). Y la notación musical que en los códices de antaño contenía numerosos signos rítmicos y *neumas* de formas tan distintas, se simplifica y se empobrece; se llega incluso á ignorar absolutamente lo que significan los *neumas* en la notación. *Elías Salomón* piensa que tales signos están escritos allí, para adornar los libros y embellecer su escritura, pero no para ser cantados: «*ad decorem et honestatem positionis punctorum et notæ libri, non ad cantandum ut videtur.*»

¿Cuál pudo ser la causa de un cambio tan profundo y tan esencial? Algunos documentos que han llegado hasta nosotros van á revelárnosla. Notemos este pasaje de la última cita de *Aribón*, lo que servirá para ponernos en la verdadera pista: «Hoy basta con *combinar armonías agradables* sin inquietarse de la belleza superior que se deriva de las proporciones». Es una alusión á la *diaphonia* ú *organum*, es decir, á la manera de ejecutar el canto gregoriano á varias partes (polifónicamente), siempre á una quinta ó á una cuarta de distancia, lentamente y con igualdad de valores. Esta novedad, tuvo gran aceptación; la armonía resultante de esta mezcla de las voces era llamada *suave* por *Hucbaldo*, como ya veremos, y antes que él los *Instituta patrum* ya la habían calificado de «*dulcis diaphonia*». *Aribón* mismo se dolía de que se hubiese sacrificado el ritmo por estas «dulces combinaciones de armonía» (*aliquid dulcisonum commisceatur.*) En efecto, *Hucbaldo* lo atestigua: «Nos encontramos, es verdad, con que estas melodías tienen *puntos y vírgulas* que sirven para distinguir los sonidos breves y los largos, pero lo característico de este género de música (*organum* ó *diafonia*) es ser tan grave y lento que apenas es posible observar las proporciones rítmicas; y en el capítulo XIII de la *Música Behiridis*, dice: «Cantando así á dos ó á varias voces reunidas,

(1) Véase el número 9 de esta Revista

bien de acuerdo y *lentamente*, como es propio á este género de música, se verá que resulta de esta mezcla de las voces un concierto suave (Migne 132, col. 974, c. 13), y en las «*Scholias*»: «Sin embargo, si se canta con dulzura y *lentitud* como conviene muy particularmente á esta especie de música, teniendo cuidado de guardar bien el mutuo acuerdo, se obtendrá un canto de una gran suavidad» (v. Migne 132, col. 1000 B.), Hucbaldo, en el primero de los textos mencionados más arriba, observa que el empleo de los neumas rítmicos que conserva en el *órganum*, no tenía objeto determinado, porque la lentitud propia á la diafonía hacía imposible la observancia del ritmo. Electivamente, si se prolongaban de tal modo las notas que estaban marcadas como breves, no era posible acrecentar proporcionalmente el valor de las verdaderas largas sin hacer insoportable la melodía y sin desfigurarla por completo. Se cantaba, pues, sencillamente en notas iguales.

El *órganum* influyó sobre el canto gregoriano, aun cuando dicho *órganum* fuese cantado al unísono prescindiendo de la diafonía; se estaba tan acostumbrado á no diferenciar ya rítmicamente ni los puntos redondos, ni las vírgulas, ni los demás neumas y signos rítmicos, que al cabo de dos siglos se llegó al completo olvido del antiguo ritmo gregoriano. Este ritmo cedió su puesto á la nueva manera del *cantus planus*, es decir, á un canto de notas iguales.

Sería, sin embargo, un error creer que se cantó desde entonces, siempre y en todas partes en canto llano; en efecto, al lado de esta ejecución igualitaria, marcha en los siglos siguientes, otra manera de ejecutar el canto gregoriano con notas de diversa duración. Este modo de cantar no reproducía, es verdad, con toda exactitud el ritmo primitivo, pero sin embargo no era el sistema igualista, de manera que la tradición igualitaria no podría en modo alguno considerarse como la sola en existencia, ni siquiera como predominante, según todas las probabilidades, ni aun en los siglos de plena decadencia y de ruina.

En cuanto al siglo XII, apenas he encontrado en sus autores algún pasaje que pueda esclarecer la cuestión; otros serán, tal vez, más afortunados en sus investigaciones históricas. Pero en el siglo XIII, el fraile dominico Jerónimo de Moravia, que vivía en Francia, nos proporciona los datos que necesitábamos. Este religioso nos ha dejado un tratado *De Música*, en cuyo capítulo 25 considera al canto gregoriano, de las dos maneras siguientes: 1.^a, como existente por sí solo, esto es, ejecutado al unísono, sin ningún *discantus*; 2.^a, en tanto que sometido al *discantus*, es decir, que forma parte de una composición polifónica. Jerónimo declara expresamente en su obra, su intención de tratar del canto gregoriano independiente. En el capítulo siguiente, en el que habla del *discanto*, vuelve á insistir en claros términos sobre la circunstancia que acabo de mencionar, y escribe: «Es preciso observar que todas las notas del *cantus planus* son largas, y ocupan una medida entera... Por el contrario, las notas del *discanto* son medidas por breves y largas», pero añade al margen: «lo que se dice aquí del *cantus planus*, no contradice lo que ha sido dicho en el capítulo precedente, porque allí era cuestión del canto eclesiástico en tanto que es ejecutado solo, mientras que aquí no se habla más que del canto llano, sometido al *discanto*». Es pues, del canto gregoriano propiamente dicho, é independiente, no copartícipe de la música polifónica mensurable, de lo que Jerónimo indica en el capítulo 25, la doble

manera de ser ejecutado: una, la más extendida según parece, empleaba seis diferentes valores (las simplemente largas, las más largas, las muy largas, las breves simples, las más breves ó semibreves y las muy breves ó mínimas); la otra manera, emplea solamente tres distintos valores: la larga ó longa, la breve ó común y la semibreve. Estos diferentes valores de las notas, estaban en ambas maneras combinados muy arbitrariamente y constituían un ritmo fastidioso y antiartístico, que según he indicado ya, tenía muy pocos puntos de contacto con el ritmo gregoriano original, pero que era tan opuesto al igualismo como él.

Y que no se diga que no se trata aquí más que de especulaciones técnicas, de modos de ver que no pasaron á la práctica de los cantores, porque Jerónimo manifiesta que la segunda manera «estaba en uso en varias Iglesias de los galos», y que «algunas otras naciones lo han adoptado también. Y después de estas detalladas explicaciones, repite una vez más: «Ya he dicho bastante sobre la manera de cantar las notas los franceses, y de su modo de hacer las pausas en el canto eclesiástico».

Según el «*Lucidarium musicæ planæ*» de Marchetto de Padua, que vivió en Italia en la primera mitad del siglo XIII, y principios del XIV, la música gregoriana «es un canto anotado y cantado sin medida de tiempo y sin determinación de las notas, pero que cualquier cantor puede anotar y cantar según su gusto». Las notas del canto gregoriano, que según el punto de vista de esta época no eran ni cortas ni largas, tenían una duración igual ó desigual que dependía del buen placer del cantante. Vemos aquí, pues, lo arbitrario, pero no el igualismo como principio general.

En el siglo XIV encontramos en Inglaterra al monje benedictino Walter Odington, quien según el diccionario de música de Riemann escribió su tratado *De Speculatione musicæ*, hacia 1300, y murió alrededor del año 1330. La quinta parte (*De harmonia simplici, id est, de plano cantu*) de esta obra, trata del canto litúrgico considerado independientemente y no como base del *discanto*. En el capítulo segundo, hace resaltar, la necesidad de una notación para indicar los sonidos largos y breves en este canto y da un cuadro de esta notación (notación cuadrada); en cuanto á la significación rítmica de estos signos, Odington reserva la explicación para la sexta parte: *de longis et brevibus posterius*. Esta sexta parte trata, es verdad, de la diafonía, pero como, según Odington, la notación y significación rítmica son las mismas para ambos géneros de música, podía, á fin de no repetirse, referirse solamente á esta sexta parte, en la que, en efecto, enumera en su primer capítulo, tres notas: la larga ó virga, la breve ó cuadrada y la semibreve ó losange. *Dos ó tres semibreves valen una breve*, del mismo modo que *dos ó tres breves valen una larga*, según que el «modus» fuese perfecto ó imperfecto, dado el modo de considerársele en aquella época.

Otro inglés, Juan de Muris (1), maestro de matemáticas en Oxford, nos muestra (en su libro «*Speculum musicæ*», publicado hacia 1340-50, por consiguiente, cuarenta ó cincuenta años después del tratado de Odington) una decadencia notable del ritmo, porque en el libro sexto, capítulo 71, el

(1) Según Riemann, no hay que confundirle con su homónimo Julián de Muris, rector de la Sorbona, en París.

autor juzga innecesarios al canto llano, los pocos valores distintos que indica, pero pueden cantárseles así: «La medida temporal—escribe—es de dos especies. Una mide el tiempo, según ciertas relaciones fijas y determinadas y se la encuentra en el canto figurado. La otra, no es más que una medida relativa, en el sentido de que ciertas notas son cantadas más lentamente que otras, pero sin precisar el grado de lentitud ó velocidad. Puede existir ésta también en el canto llano, porque según la doctrina de Guido de Arezzo, los sonidos repercutidos son breves, y otras notas tales como la penúltima y las últimas de pausa, son más largas.»

En la misma época un tercer inglés, *Simón Tunstede*, fraile franciscano, nos hace conocer en su obra *Quatuor principalia musicæ*, como se ejecutaba este canto en las iglesias de su orden (hacia 1351). Aquí observamos la misma marcada decadencia, pero, sin embargo, el ritmo no se inclinaba á una absoluta igualdad de las notas. Puede juzgarse de ello por los pasajes siguientes: «En el canto llano (dice Tunstede, capítulo 58), todas las notas son naturalmente iguales, pero para dar al canto más melodía y color se quita á ciertos sonidos una parte de su valor, la cual se añade á otros, como va á verse». Y á continuación el autor explica cómo para dar más melodía y color al canto, se introduce toda la diversidad de valores en uso en la música figurada; ¡curiosa manera de cantar el canto llano de notas iguales! Los fundamentos de su ejecución, son las pausas que es preciso hacer en la melodía: «Cuando se va á cantar un «alleluia» ó alguna otra parte del oficio, es necesario hacer tres clases de pausas para obtener una buena melodía, á saber: después de dos, después de tres, ó todo lo más, después de cuatro notas. Cuando la pausa se hace después de dos notas, cada una de éstas vale tres tiempos, porque está en la naturaleza de canto llano el tener todas sus notas iguales. Pero para darles color, la primera nota valdrá cuatro tiempos, y la segunda, dos solamente. Los tres primeros tiempos de la primera nota serán sencillamente tenidos y sin fracción de voz; el cuarto tiempo deberá ejecutarse «florido», esto es, dividido en dos semibreves. La segunda nota será cantada sin floritura, emitida dulcemente sobre su grado, desdoblándola por un movimiento de laringe, y del mismo modo cuando se hace la pausa después de tres ó de cuatro sonidos». ¿Qué quedaba en esta extraña manera de cantar, del ritmo que el canto gregoriano tenía en sus orígenes? Sin embargo, este sistema no es en manera alguna el igualismo.

Encontramos en la persona del carmelita *Juan Hothby* un testigo importante del ritmo del canto litúrgico, tal como era ejecutado, aún en el siglo xv, en la *Italia central*. Nacido en Inglaterra, vivió Hothby de 1467 al 1486 en el convento

de San Martín, en Lucca, y escribió en lengua italiana un tratado que tituló «*Calliopea leghale*», que nos provee de preciosos informes. Vemos por sus explicaciones que el ritmo primitivo se había conservado bien en estos países, por lo menos en cuanto á sus puntos esenciales.

Se deduce de este tratado que no es de la música figurada de quien, el ritmo gregoriano ha recibido sus diversas duraciones, sino que, por el contrario, Hothby declara que «en las proporciones de valor de las notas, es fácil ver que el canto figurado tiene por base el canto llano, del cual se deriva».

Trata, por consiguiente, Hothby, concurrentemente, del ritmo de dos géneros de música, pero llamando expresamente la atención en ciertos lugares, sobre las diferencias que en muchas particularidades rítmicas distinguen el canto gregoriano de la música figurada. Ennumera cuatro especies de *puntos* (notas aisladas), que tenían en su época los nombres siguientes: *cuadrada helmaym strophicus* y *ariscus*. La música figurada añadía una quinta nota, la *minima* ó muy breve «de la que el canto llano—dice Hothby—no hace uso más que rara vez». «Las notas llamadas en el canto llano *strophicus*, *cuadrada* y *losange* (es decir la *helmaym*), se llaman en el canto figurado *larga* (ó *longa*) *breve* y *semibreve*». «El *strophicus* y el *ariscus* designan *notas largas*, las *cuadradas* y *losanges* son *breves*». Explicando los *modos* rítmicos, escribe Hothby: «Sin embargo, en lugar de un *strophicus*, puede ponerse su valor correspondiente, porque el *strophicus* está empleado por dos ó tres *cuadradas*. Si vale tres, se dice que el modo es *perfecto*, y si vale dos es *imperfecto*; de la misma manera «la *cuadrada* vale dos ó tres *losanges*, según el modo». En verdad que este sistema no es el igualismo.

(La terminación en el número próximo).

Aviso importantísimo.

Nuevamente rogamos á aquellos de nuestros suscriptores que no hayan hecho las renovaciones de sus abonos para el año actual, se sirvan remitirnos su importe por Giro Postal, Mutuo ó Sobre Monedero, antes del 15 del mes próximo, pues, de no haberse recibido en esta Administración para esta fecha, las remesas correspondientes, ó indicación en contrario, nos permitiremos girar á cargo de dichos señores, cargándoles los gastos originados por el giro, para compensarnos de la pérdida que nos supone este sistema de cobro.



MADRID

EN EL REAL

A pesar de las dificultades que la terrible actualidad europea ha traído á toda empresa artística del carácter de la del Real, continúa brillantemente la temporada en nuestra primera escena lírica.

He aquí las obras representadas después de publicado el anterior número de esta Revista.

Mencionaremos en primer lugar las representaciones de *Parsifal*, que ha dirigido Mancinelli con talento y autoridad. Debemos señalar una novedad: el maestro Mancinelli ha hecho nuevos cortes en la larga partitura. No discutiremos esto. Sobre la base de un criterio wagneriano íntegro no serán admisibles tales «cortes», teniendo en cuenta las costumbres más ó menos justificadas del teatro, el deseo de reducir la representación á determinada limita-

ción de tiempo y aligerar determinadas escenas que al público en general le parecen largas, fatigándole, lo que resulta en perjuicio de su capacidad emocional ante otros momentos culminantes de la obra; se comprende que el maestro Mancinelli ha obrado siguiendo ese criterio oportunista, generalizado, puesto que no hay obra de Wagner que no sufra «cortes».

Por lo demás, *Parsifal* alcanzó una interpretación muy estimable. La Schubert puso sus convicciones y su maestría wagneriana en la versión que dió á Kundry; Segura Tallien interpretó discretamente á Amfortas y Mansueto fué un buen Gurnemanz. *Parsifal* ha tenido dos intérpretes, el Sr. Vaccari, cuya versión no pasó de regular, y Francisco Viñas, á quien su talento y su conocimiento y entusiasmo wagneriano conceden un prestigio especial para representar los personajes del teatro de Wagner. Así fué su interpretación excelente.

Tristán é Iseo se ha representado también y la interpretación del caballero bretón por Viñas elevó á *Tristán*, verdaderamente, á una categoría heroica. La Schubert consigue en esta obra hacernos olvidar ciertas deficiencias vocales, con una interpretación concienzuda. Segura Tallien ha cantado con acierto la parte del fíel Kurvenal. El inteligente barítono ha intervenido en todas las obras representadas y siempre ha sido justamente aplaudido.

La Anitua, mezzosoprano de hermosa voz, pero de dramatismo rudimentario hizo una Brangania aceptable y Mansueto fué como siempre un excelente artista. Las restantes obras han sido: *La Bohème*, debutando el tenor Taccani, cuya voz es fácil y de un bello y característico color lírico y cuyos méritos sentimentales y dramáticos aparecieron evidentemente inferiores á los vocales.

El tenor Calleja ha lucido, interpretando discretamente el *Otello* verdiano, su hermosa y potente voz.

En ambas obras *Bohème* y *Otello* demostró nuevamente la Fitzjú su espíritu delicado y su sensibilidad.

Norma fué cantada por la Capella, eminente soprano, y por el tenor Calleja y, por último, en *Carmen*, apreciamos el valor del tenor Crimi, una bella voz, y aplaudimos á la mezzosoprano señorita Agozzino. La señorita Bailac también interpretó, sin gran éxito á la protagonista de la ópera de Bizet. Verdad es que su voz deficiente y su escuela de canto no son para otra cosa.

El maestro Saco del Valle ha renovado sus triunfos en la dirección de algunas de las obras citadas dirigiendo las restantes el maestro Gino Neri.—G.

LUGO

Un concierto instrumental.—Las fiestas en la Basílica.

Organizado por la Comisión de Música de este Ayuntamiento, se celebró el día 1.º de año, en el suntuoso salón de fiestas del Círculo de las Artes, un concierto interesantísimo. En él tomaron parte la Banda Municipal, más un doble cuarteto de arco, con piano.

Constituían el programa, las siguientes obras: Prólogo de *Pagliacci*, el *Adagio* de la *Patética*, de Beethoven, el *Mínúeto* de la 8.ª sinfonía del mismo autor; la óverture de *Lysistrata*, de Linke; el *Preludio* de *Parsifal* y *Ein Altblatt*, de Wagner, y la *Marcha Solemne*, de Tschaiwowky, interpretadas por la Banda Municipal; mas el *Preludio* de *Lohengrin*; el *Andante* de la «Casación en sol», de Mozart, y una *Danza Noruega*, de Grieg, que estuvieron á cargo del doble cuarteto.

La interpretación de las obras encomendadas á la Banda fué muy discreta y acertada, demostrando un estudio y preparación cuidadosos y detallados.

La pequeña orquesta cumplió también brillantemente su cometido siendo bisada la *Danza Noruega*.

El director de la Banda, señor Marti, antiguo discípulo del maestro Giner, recibió muchas enhorabuena y es de esperar que

ellas y la favorable unánime impresión que el público obtuvo de este concierto, le estimulen á perseverar con empeño en su artística labor.

El público muy escogido, pero no tan numeroso como fuera de desear, sin duda porque á causa de las escasas ocasiones que se le ofrecen de oír música selecta tiene atrofiado el sentido artístico por el vals de los apaches y otras lindezas de este jaez.

En las fiestas propias de estos días que en la Catedral Basílica han venido celebrándose, se ejecutaron por primera vez los responsorios del maestro Perossi y varias misas del mismo autor, prescindiendo de aquellos antiguos villancicos de panderas y triángulos tan impropios de lugar sagrado.

Por esta acertada renovación del repertorio merece plácemes el maestro de capilla señor Basadre á quien exclusivamente se debe aquélla, ya que en esta diócesis no existe aún la Comisión diocesana para el exámen de la música sagrada que S. S. ha ordenado constituir hace doce años por su *Motu proprio*.

CORRESPONSAL

SAN SEBASTIÁN

Una fiesta musical interesante

La Academia Municipal de Música, ha dado su primer concierto correspondiente al curso de 1914-1915. Fué una bella fiesta, demostrativa de la bondad de las enseñanzas que prodiga dicha institución, dirigida por el inteligente profesor señor Ariz, y á la que pertenecen hombres tan duchos en la enseñanza y tan cumplidos artistas como los señores Larrocha, Cendoya (Germán y Manuel), Esnaola, Catarel, Castellano y Figuerido.

El programa, variado y en extremo atractivo, lo inauguró la *Overture de Le Jardinier Galante*, de Poise, obra deliciosa é irremediablemente rendida por la clase de conjunto del señor Ariz.

El profesor de la clase de instrumentos de arco, señor Larrocha, presentó al alumno Regino Sorozabal, un niño casi, que toca el violonchelo como un maestro. Con mecanismo, sentimiento y afinación perfecta, interpretó entre otras obras, el difícil y brillante *allegro appassionato*, de Saint-Saens. Un discípulo de la clase de canto del señor Esnaola, don José Besátegui, cantó con bella voz de barítono algunas melodías italianas, constituyendo los restantes números del concierto, el primer tiempo del *Quinteto en do*, de Schubert, para instrumentos de arco, por los discípulos del señor Larrocha; la barcarola *Botín de guerra*, de Bretón, por los alumnos de la clase de solfeo; el *Larghetto* y *Finale vivace*, de Thuillé, por los señores Gómez, Sistiaga, Larrumbe, F. Echilla, Moreno y señorita Asunción Santos; el primer tiempo del concierto número 6 de Herz, para piano, por la señorita Victorina Goicoechea, discípula, como la señorita Moreno, de don Germán Cendoya, y que es una pianista que pudiéramos considerar ya completamente formada, y por último, la *Marche Tunisienne*, de Parés, por la clase de conjunto.

El éxito fué considerable, logrando los jóvenes artistas entusiásticas ovaciones, que habrán de servirles de poderoso estímulo para continuar sus estudios, como fué recompensa de los desvelos y esfuerzos del profesorado de la Academia Municipal de Música, para que este importantísimo centro de cultura realice por completo las esperanzas que en él ha puesto el Ayuntamiento al patrocinarlo.—Eova.

ZARAGOZA

Cuantos entienden que las bellas emociones que del arte nacen, no sólo se encuentran en los ricos y variados tejidos de grandes conjuntos orquestales, sino que fluyen íntimas y puras de aquellas

otras de sus manifestaciones, menos arropadas, pero no en menor grado legítimas y verdaderas, quedaron muy satisfechos de la sesión celebrada el 7 de Diciembre, en la *Filarmonica*, con el concurso de madame Vallin-Pardo y el violinista Celso Diaz.

De talento y comprensión nada comunes, madame Vallin-Pardo, se compenetra, se apodera completamente del íntimo pensamiento de cada autor, ya sea el romántico y soñador de los *lieder* schubertianos, ya el del rico sentimentalismo de Schumann ó el del celeste visionario de *Redención*, para expresarlo con arte tan exquisito y lejano de toda afectación, que bien puede ser considerado como cumbre altísima á la que muy pocos llegan en el arte de la interpretación.

Su voz aunque buena, no está sin embargo á la misma altura y carece en los agudos de la flexibilidad y lozanía, que tiene en su tesitura media.

Lo más saliente del programa, ya lo hemos indicado, lo componían *La belle meuniere*, de Schubert, *Redención (air de l'Archange)*, de Franck, y los tres *lieder*, de Schumann; *L'heure du mystère*, *Le noyer* y *Les deux grenadiers*, completado con otros de Liszt, Duparc y Fauré. Es inútil decir, que los aplausos fueron unánimes y entusiastas.

Celso Diaz, joven estudioso, y profesor de la clase de violín en la Escuela de Música de esta capital, colaboró aunque en menor escala, al éxito del concierto, haciéndonos oír el en *mi mayor*, de Bach, *Le Luthier de Cremona*, de Huba, y el *Perpetuum mobile*, de Ries, terminando con la *Danza de las Brujas*, de Bazini, en la que el señor Diaz hizo un alarde de su virtuosismo. Una ovación delirante le obligó á ejecutar fuera de concierto, un estudio de Monasterio, en el que una vez más, mostró sus buenas dotes de artista.

Margarita Caponsacchi llama pronto la atención por su técnica impecable y la dulzura de su sonido, captándose la admiración de todos. Supo, además, dar al programa la necesaria variedad para que un concierto de esta naturaleza no pecara de monótono, interpretando en primer término la *Sonata* para piano y violonchelo, *en sol*, de Haendel é intercalando luego el *alegre, adagio y minuetto variado*, de Locatelli, con el *Chant du Soir*, de Schumann, y el *Allegro appassionato*, de Sain-Saëns, para terminar con la *Sonata en sol* menor de Beethoven.

Al éxito que la notable violonchelista obtuvo en esta velada celebrada el 9 de Enero, contribuyó su marido, señor Jeisler, discreto y atinado en su papel de acompañante.

J. M. DE ORÚE.

NECROLOGIA

Giovanni Sgambati.—Fallecido el 15 de Diciembre último, era un eminente músico italiano que poco conocido de la generalidad del público, había contribuido por la nobleza de sus inspiraciones y la severidad y profundidad de sus medios técnicos, á mantener un concepto elevado del arte de su país. Nacido en Roma en 23 de Mayo de 1843, apareció primeramente como prodigioso pianista, aún en su infancia, llegando á ser una personalidad artística de primera fila. La visita de Lizt á Roma, fué causa de que entablasen amistad ambos virtuosos, y en 1869 Sgambati acompañaba á aquél en un viaje recorriendo Alemania. Sus simpatías por la música clásica alemana se acrecentaron en este viaje, consolidándose por la influencia de Lizt y Wagner que fueron inquebrantables amigos del compositor italiano. Su obra, publicada en parte por Schott cediendo á recomendaciones de Wagner, se compone de dos Sinfonías, una en re y otra en mi; un concierto de piano, un «Epitalamio sinfónico», varios *lieder*, dos quintetos y una «Misa de Requiem» escrita

en conmemoración de la muerte del Rey Humberto. Además varias composiciones para piano que le conquistaron amplio renombre por su gracia y distinción.

Anatolio Liadow.—Fallecido el 28 de Agosto del pasado año, había nacido en Petrogrado en Abril de 1855 y era hijo del director de orquesta del teatro Imperial de Opera. Desde muy niño fué dedicado al arte musical, datando su primera composición (una serie de cantos con acompañamiento de piano) de cuando su autor contaba solo nueve años, pero posteriormente dedicado casi exclusivamente á trabajos de dirección, produjo poco. El número de sus obras se eleva á setenta, siendo la mayoría obras de piano de pequeñas dimensiones. Solamente sus «Variaciones sobre un tema de Glinka» y otras sobre una canción polaca, tienen alguna mayor extensión. En ellas la influencia de Chopin y Schumann predomina, pero no es difícil distinguir á través de ella al compositor eslavo.

Sus composiciones orquestales, muy posteriores á las mencionadas, deben mucho á su maestro Rimsky Korsakoff, y las principales son: Música de escena para el drama de Schiller «La Novia de Messina», dos polonesas, ocho canciones rusas y varios poemas sinfónicos (Baba-Yaga, Kikimora, Danza de Amazonas y El Apocalipsis).

Liadow según parece estaba enfermo del corazón y el disgusto de ver marchar á su hijo al teatro de la guerra, agravó su enfermedad llevándole al sepulcro.



REVISTA DE REVISTAS

ESPAÑOLAS

MÚSICA SACRO-HISPANA.—(Septiembre á Diciembre, 1914).

R. Felini, Pbro.—Los clásicos antiguos y su interpretación. La casa editorial Capra, de Turín, ha permitido á los publicadores de esta Revista, la traducción de esta interesante monografía en la que su autor, maestro de capilla de la Catedral de Trento, estudia la interpretación de los primitivos polifonistas en cuanto se refiere, primeramente, al carácter expresivo de los textos, recomendando muy especialmente un examen detenido de cada una de las voces, cuyo carácter individual debe ser cuidado con preferencia al efecto exterior del conjunto vocal, que en la polifonía tiene importancia accesoria. Posteriormente, hace consideraciones respecto á la entonación y movimiento con que han de ejecutarse este género de obras, aconsejando á los directores que ponderen bien las fuerzas de su coro, para acomodar bien á sus facultades la obra de que se trate, mediante una acertada transposición; cuestión de mayor tacto y criterio de lo que pudiera creerse, porque entran muchos factores en cuenta. Por ejemplo, una obra escrita para cuarteto vocal completo S. A. T. B., aparecería desquiciada y perdido su carácter expresivo, bajada de un tono y cantada por altos, tenores primeros y segundos y bajo, mientras que las composiciones escritas para soprano, alto y tenor son susceptibles de ser bajadas de una segunda menor á una tercera mayor, y las escritas para tiple, alto, tenor y bajo pueden subsirse análogos intervalos. Respecto del *tiempo*, á que han de llevarse tales composiciones no es fácil dar reglas fijas, dependiendo las más de las veces del criterio directorial, pero es posible anunciar reglas generales, como la siguiente: «Cuanto es más rico en movimiento el ritmo de una composición, tanto más sobrio y moderado debe ser el tiempo; cuanto más largo es el ritmo, tanto más ligero debe ser el tiempo, pero siempre guardando las debidas proporciones». Cuando un período homófono sucede á un rico período de polifonía, aquél puede ser llevado con más soltura, retar-

dando cuando se aparece la trama polifónica. Es también posible hacer algunos *rallentando*, cuando alguna voz tiene pasajes en que las síncopas van sucediéndose inmediatamente; pero por encima de todo está la expresión del texto que indica bien claramente á quien se percata de su significado, el grado de rapidez ó lentitud que ha de imprimirse á la obra. Hay sin embargo otra regla capital, que deriva directa y legítimamente del canto gregoriano y que tiene por objeto la fluidez y soltura de las voces, y es la de *observar y dar exactamente el tiempo sin hacerlo apenas sentir*.

Del carácter expresivo de la letra, derivan como es natural las principales sugerencias para el matizado y colorido. El P. Felini se extiende en consideraciones minuciosas, aunque no prolijas y de verdadera importancia práctica, si bien la mayoría de ellas son de corriente aplicación.

W. Kurthen, Pbro.—César Franck y sus obras de órgano. Con este sucinto estudio publicado en la revista *Gregorius Blatt*, se propone su autor informar al público alemán de las obras de órgano de Franck, poco conocidas en aquella nación á pesar de la estimación y alto aprecio que han alcanzado sus composiciones sinfónicas y de cámara. En la primera parte de su trabajo el P. Kurthen, sabe hablar con emoción profunda del sublime desinterés de quien habiendo vivido tan sólo para la manifestación de un arte de intensidad y elevación incomparables, hubo de morir solitario é incomprendido, sin más calor intelectual que un pequeño núcleo de discípulos, que difundiendo luego sus enseñanzas habían de conquistarle el puesto elevadísimo que actualmente ocupa en nuestras admiraciones. En los capítulos posteriores analiza detenidamente las obras de órgano del gran compositor belga. Empezando por las «Six piéces d'orgue», y pasando por la fastuosidad de la «Fantasia, Cantabile y Pieza heroica» (Trois piéces pour le Grand Orgue), llega al sublime «Magnificat», á las pequeñas piezas para armonía y, por fin, á ese tesoro inenarrable de genialidad constituido por los *tres corales*. El análisis que de ellos hace el P. Kurthen, necesariamente sucinto, es completo y sustancial, escrito en un lenguaje cáldo y vehemente que denota al entusiasta. Unámonos á una última opinión que manifiesta refiriéndose al «Recueil de piéces pour orgue ou harmonium», pero puede hacerse extensiva á todas las del gran compositor belga. Verdaderamente, esta colección póstuma es un legado precioso, pero ciertamente, no para... los «ilustrados».

Laurgain.—La música en el Congreso eucarístico de Londres.

Miguel Rue, Pbro.—Preciosidades desconocidas (continuación).

M. Baixuli.—El Corpus Cristi en Valencia.

Anselmo Deprez.—La música de órgano y los organistas.

BIBLIOTECA SACRO-MUSICAL.—(Madrid Septiembre-Diciembre, 1914)

L. Villalba.—La música religiosa y el pueblo (continuación).

José M.^a de Catahorra.—Benedicto XV y la música sagrada. (Habla de las ideas del nuevo Papa en materia de música sagrada, que coincidiendo con las de su antepasado, continuarán el movimiento en favor de las viejas composiciones litúrgicas iniciado por Pío X.)

L. Villalba.—Lo práctico en la reforma de la música. (Se refiere á cuestiones análogas á las anteriores).

REVISTA MUSICAL CATALANA.—(Septiembre-Noviembre, Barcelona).

Joan Salvat.—Realitats i fantasies.

Amadeus Vives.—Lletra oberta.

Gregori M. Suñol.—Una visita á Quarr Abbey. (Habla de interesantes sobre la resonancia de las campanas).

V. M.^a de Gibert.—L'Abat Vogler (1749-1814). (Boceto biográfico del célebre maestro de Weber y Meyerbeer).

F. Lliurat.—Expansions (aproposit de dues fulletes d'album).

LIRA ESPAÑOLA.—(Madrid, Diciembre-Enero).

M. Muñoz.—Futurismo.

M. Salvador.—El caso Rust (resumen de la conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el pasado Diciembre por D. M. S.)

R. Villar.—Conciertos populares.

A. F. Bordas.—Orígenes del violín.

Rolando David.—Alrededor de un artista.

A. González.—La guerra y la música.

ALEMANAS

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Leipzig (Julio-Agosto, 1914).

Johanes Wolf.—Der Fünfte Kongress der I. M. G.

J. Percy Baker.—The Paris Congress. (Resúmenes del último congreso celebrado en París por la Sociedad Internacional de Música).

Hans Niedecken.—Gebhard.—Gluck's Orfeo.

SIGNALE.—Berlín (Julio-Diciembre, 1914).

E. Petschnig.—Der Leidensweg in die Öffentlichkeit.

A. Spanuth.—Der Musiker und der Krieg. Der Musikkritiker und seine Freunde.

Rud. Birgfeld.—Ehrt eure deutschen Meister!

F. Scherber.—Krieg und Kunst.

W. Hirschberg.—Berliner Oper und Konzerte ins 1870-71.

A. Spanuth.—Die Oper im Kriege.

Moriz Schreyer.—Die Rückkehr zur Natur.

F. Scherber.—Das Narrenschiff.

Prof. W. Petzet.—Über Richard Wagner's harmonik und melodik. (Comenta la obra de Emil Ergo, que lleva ese título).

F. Scherber.—Beethoven-Kultus.

F. Scherber.—Weintgartner's ouverture «Aus ernster Zeit».

J. Pisling.—Schlachten auf dem Klavier.

A. Spanuth.—Die Frage des alten Kapellmeisters.

INGLESAS

MUSICAL TIMES (Londres, Septiembre).

Ernest Newmann.—The war and the futur of music.

Es fácil precaver los perjuicios que el arte de la música sufrirá á consecuencia del paroxismo de furor que actualmente ensangrienta á Europa. Ahora mismo notamos ya la carencia total de sus manifestaciones exteriores, primero á consecuencia de la falta del ambiente propicio al arte: la paz y la fraternidad humana; después á causa de los simples hechos materiales. Los artistas, rebajados al simple papel de soldados ante la injusticia igualitaria de la ley guerrera, abandonan su misión de concordia para destruir á su prójimo ó para sucumbir ante él, y un Kubelik ó un Kreisler habrá de pelear frente á un Isaye ó un Thibaud.

El intercambio internacional, muerto, paralizado, hostil; los negocios de edición fundados casi exclusivamente en este intercambio se ven forzosamente paralizados después, la supresión de subvenciones como consecuencia necesaria de la crisis económica, impedirá la formación de toda empresa artística de cierta importancia. Goethe dijo en su día que no podía pelear sin odio y que no podía odiar á una nación á la que el mundo entero, y él mismo debían su cultura. ¿Y qué generación de músicos podrá odiar á la patria que nos ha dado á Wagner y Brahms, Strauss y Hugo Wolf? ¿Quién no llorará ante la patria invadida de un Franck, de un Dukas ó de un Debussy?

Es indudable que nos hallamos en vísperas de una renovación artística de inmensa importancia. Cada gran crisis pasional produce necesariamente una renovación espiritual cuyos efectos artísticos son los más fácilmente ponderables. Las fantasías y morbideces del movimiento romántico francés fueron la consecuencia directa de las guerras napoleónicas, exaltaciones casi morbosas que se vieron acompañadas por un desbordamiento de relajación y bajo mate-

rialismo, secuela del imperialismo triunfante. ¿Qué nos depararán los sucesos actuales, tan análogos en la forma y tan distintos en el fondo á los de la gran época francesa? Precisamente tenemos hoy día un nuevo romanticismo en perspectiva; el movimiento de reacción contra ese realismo pseudo-científico que ha embadurnado de vileza todas las esferas, agitaba á Francia entera que con una sensibilidad nueva se disponía á una renovación literaria y artística. Echando una ojeada por la Europa musical contemporánea, vemos que no nos es posible confiar por tanto tiempo en las figuras germánicas de las que tanto esperábamos. Strauss, Mahler ó Max Reger, nos han inundado de obras voluminosas en las que el esfuerzo equipara á la pobreza. El abarrotamiento y barroquismo parece ser lo peculiar á estos artistas frente á la exquisita y nueva sencillez latina, llena de promesas y aun de realidades admirables á las que involuntariamente se opone esa tenacidad infructuosa á lo Schönberg, el anarquismo anti-estético, fruto desesperado de un espíritu descontento, capaz de sentir nobles aspiraciones, pero dolorosamente impotente para realizarlas. En Italia, el peso de unas garras editoriales casi ahogan la producción. En España, ni aun garras tenemos. Rusia está dividida en dos bandos: uno que preconiza la tradición clásica y sus armazones tan bien arquitecturadas, bando al que escapa el flúido vital para proseguirla; y otro que rechaza violentamente el pasado, seguro del futuro y aun del presente. Inglaterra, fecunda en capacidades, no tiene una sola figura de importancia suficiente.

Mr. Newmann pregunta qué Gericault, qué Delacroix harán olvidar un academismo convencional y frío al modo de los David y los Sugres. A nuestro juicio, no se necesitaba que el *coup-de-balai* de una guerra lo recluyese entre los *cachivaches del antaño*. En la casi mitad del siglo último hemos visto surgir á los Gauguin, los Renoir, los Degas que han hecho envejecer á Delacroix y Gericault...

El Sr. Newmann cree que hay aún un peligro que llegue á impedir la difusión artística redentora, y es el establecimiento de una paz ficticia y momentánea que estreche el amor propio de partido en la esperanza vana de una revancha posible y de una reivindicación futura, sistema que sólo conduciría á nuevos vicios y manerismos, de los que los ajenos á tales pasiones, en resumen, nos veríamos exentos é indemnes mediante una táctica de prudente profilaxis.

Ed. Duncan.—Music and war.

Recuerda el poder bélico de la música, y cómo su primitivo significado fué el de su aplicación guerrera en los pueblos primitivos. Analiza la curiosa excitación bélica de ciertas canciones y cómo los sentimientos revolucionarios, lo mismo que los patrióticos van subyugados por una marcha ó una canción. Se trata de uno de los casos más sencillos de psicología colectiva en el que la asociación de ideas juega un papel más importante que el efecto fisiológico producido por la combinación sonora. Ciertamente es, sin embargo, que son fácilmente computables los coeficientes emotivos de algunos cantos guerreros ó revolucionarios; así el efecto tenebroso de las primeras notas del *Çaira* y el anacrusis bélico de la *Marsellesa*, son exclusivamente musicales, pero otras canciones como el *Malborough*, *La Carmañola* ó el *Himno de Riego*, no tienen más valor que el que convencionalmente se le ha atribuido.

A. Redgrave Cripps.—Chopin as master of form. (cont.) Nos ocuparemos á su terminación de este interesante trabajo sobre el gran romántico.

Harvey Grace.—The complet organist. (Section IX. Of conventions).

MONTHLY MUSICAL RECORD (Londres, Agosto y Septiembre).

Prof. F. Niecks.—The story of Emanuele D'Astorga.

La escasez de los datos informativos que las primeras obras relacionadas con la bio-bibliografía musical ofrecían referente á Ma-

nuel de Astorga, ocasionó que los diccionarios más recientes de Fétis, Grove y Riemann, se dirigiesen á las fuentes de información suministradas en el *Allgemeine musicalische Zeitung*, publicado entre 1798 y 1818 por Johann Friedrich Rochlitz, de abundante caudal en lo referente al compositor mencionado, pero que como se verá después tenían el peligro de provenir no de la realidad de los hechos, sino de la fantástica imaginación de su redactor. Las obras concernientes de musicografía publicadas hasta 1712 hablan poco ó nada de nuestro héroe. Walta (1732), Matheson (1723), Scrieibe (1745), Avison (1762), Hayes (1762) y Burney (1789), apenas hacen más que mencionarle sin ningún dato respecto á su vida; así pues lo poco que Hawkins relata en su *Historia de la música* (1776) era todo lo que sobre Astorga se conocía. Su vida aparecía envuelta en el misterio y rodeada del ambiente novelesco que muestra la historia italiana de su época. Necesitando Rochlitz detalles referentes á su biografía, con ocasión de la ejecución de su célebre *Stabat Mater*, Rochlitz no encontró medio más cómodo que inventar una novela fundándose en los pocos datos que encontraba en diccionarios y biografías, la cual puede leerse en el segundo de los cuatro volúmenes de ensayos titulados *Für Freunde der Tonkunst* (1824-1832). Esta obra y el *Oesterreichischen Biographisches Lexicon* de Bermann (tomo 1. p. 278), de donde Fétis tomó parte de sus datos, contienen lo que Grove, Riemann, y con ellos todos los autores de menor cuantía, habían de escribir relativo á Astorga.

H. Elliot Burton.—Musical notation (cont.)

En el artículo presente se ocupa su autor de las ligaduras, llamando la atención de los compositores para su debida puntualización. Tratándose de acordes basta ligar las notas superiores ó las inferiores, considerando supérfluas las intermediarias. No deben escribirse dentro de los dos pentágramas (habla desde luego de la música para piano), sino fuera de ellos, encima del superior ó debajo del inferior. Recomienda el uso de la doble barra de separación de compás que indica muy claramente no sólo los cambios de tonalidad (con el aditamiento del cambio de alteraciones necesario), sino que ayuda á distinguir las diferentes secciones, labor nada fácil en la forma moderna, ayudando así al lector á comprender las intenciones del compositor.

FRANCESAS

REVUE DE DEUX MONDES.—(París, 15 Diciembre).

Camille Bellaigue.—Beethoven, d'après les temois de sa vie. Comenta la obra de Friedrich Kerst, recientemente publicada por la casa Julius Hoffmann (Stuttgart 2. vols), y que trata detalladamente de la vida del gran compositor.

ITALIANAS

HARMONIA.—(Roma, Agosto-Septiembre 1914).

Giannotto Bastianelli.—Le tre razze europee in conflitto e la loro musica di guerra.

Para el autor cultura y complicación son equivalentes y así vemos al arte retirarse, no hacia las altas cimas, sino hacia las *serres chaudes*. Todo lo que era alabado como espontáneo, comprensible á la mayoría, de aspecto rudo ó demasiado franco se ha convertido hoy en algo disgustante ó antipático. Y fundándose en estos razonamientos Bastianelli, analiza los caracteres de la música de las tres razas actualmente en conflicto sangriento, simbolizándola en tres individuos-tipos que le sirven de base á su investigación: Verdi, Wagner y Mussorgski, y mientras que el grito guerrero vibra potente y salvaje en la obra del alemán, á Verdi en cambio se le advierte no sincero, casi forzado, como hijo de una raza á quien preocupan los problemas del intelecto y va á la lucha, no por propia voluntad sino impelido por irremediables circunstancias. En Mussorgski, todo es lucha y contraste de pasiones excitadas hasta el furor, se siente en él—dice Bastianelli—toda la tragedia histórica de

una raza misteriosa que no ha encontrado todavía su camino, para confluir en el gran océano de la civilización y que va errando como un agua dispersa que busca un cauce que la recoja y la conduzca á su gran destino.

G. M. Viti.—Canti Nazionali del mondo in armi.

Analiza y hace algo de historia de los cantos guerreros, á cuyo impulso bélico combaten los soldados de ocho naciones.

Giulio Silva.—La fonética esperimental e il canto artistico italiano.

Encontrar las relaciones prosódicas del lenguaje hablado y cantado. He aquí un problema que presentado de diversas maneras ha preocupado siempre á los compositores y cuyo estudio detenido puede arrojar la luz vivificadora sobre la magna cuestión de la *verdad* en el canto, por tanto tiempo perseguida. El artículo del señor Silva no agota, ciertamente, tan amplia materia, limitándose á observaciones de carácter general, útiles para quien no haya profundizado en estas cuestiones, de interés capital en el arte músico y tan descuidadas, sin embargo.

LA NUOVA MUSICA.—(Florencia, Noviembre-Diciembre).

Vittorio Ricci.—Plagio ó reminiscenza? (A propósito de la Marcha Real italiana).

A. Bonaventura.—Musicisti Contemporanei. (Comenta la reciente obra de Hildebrando Pizzetti, de este título, en el que el autor habla anecdóticamente de Verdi, Debussy, Magnard y Ravel).

C. del Valle de Paz.—Esami, diplomí, licenze e... viceversa (continuación).

AD. SALAZAR.



Notas Bibliográficas.

Educación por la Música.—Por D. Enrique O'Neill.—Una peseta.

Con este título ha publicado en un folleto la conferencia que dió en el Salón Montano, dedicada á la Sociedad *Amigos de la Música*, el notable profesor de canto D. Enrique O'Neill.

En ella trata, con suma maestría, de la música, y principalmente del canto. Estudia y analiza minuciosamente estas dos ramas de arte, que, como dice, han sido quizá las que se manifestaron con anterioridad á las demás artes, ya que al hombre primitivo le sería más fácil el reproducir los sonidos naturales, pues el principal elemento para producirlos lo poseía de nacimiento, cosa que no ocurre con el dibujo y la escultura, que necesita de elementos extraños.

Expone también con vivos colores toda la historia de estas artes desde el origen, mostrándonos sus progresos, adquiridos gracias á los esfuerzos y estudios de los grandes músicos.

Hace notar, y con razón, la poca importancia que á la música se da en España, y, lo que es peor, no sólo por el pueblo, sino que hasta las autoridades, que son las llamadas á acoger los progresos de la cultura, son las primeras en despreciar y retirar su protección á todo lo que al arte se refiere.

La conferencia del Sr. O'Neill merece leerse.

Georges Cucuel.—*La Pouplinière et la Musique de chambre au XVIII siècle.* (Fischbacher, 1913).

La influencia de este Mecenas en la historia musical del siglo XVIII en Francia, reviste una extraordinaria importancia por la cantidad y calidad de compositores é instrumentistas de los que supo rodearse. La musicología debe á M. Cucuel la investigación y estudio de este círculo artístico al que se llamó *la ciudadela del Ramismo*, y tanto este volumen como en el que estudia la música sinfónica de aquella época, son del más alto interés histórico.

Albert Soubies.—*Le théâtre italien de 1801 à 1913.* (Paris Fischbacher).

En este volumen se ha propuesto su autor describir la historia del *Teatro italiano* desde 1801 á nuestros días, y lo ha conseguido con feliz éxito. La obra se compone de IV-186 páginas y 88 ilustraciones con un cuadro sinóptico de las 244 óperas italianas cantadas en París durante toda esta época.

Georges Cucuel.—*Etudes sur un orchestre au XVIII. L'instrumentation chez les symphonistes de la Pouplinière-Oeuvres musicales de Gossec, Schenker et Gaspard Procksch.* (Paris, Fischbacher 1913).

Estos estudios completan los anteriores del mismo autor sobre los músicos agrupados al rededor del célebre *amateur* del siglo XVIII, quienes constituyen un capítulo de gran importancia en la historia de la música, tanto desde el punto de vista de la forma como por el desarrollo de la instrumentación en la sinfonía francesa.

Alexandre Cellier.—*L'orgue moderne.* (Paris, 1913).

El conseguir un fin práctico es el objeto de esta obra, cuyo autor ha intentado, además, formar un *tratado de registración*, mediante una sumaria descripción de las diferentes categorías de juegos que componen el órgano moderno.



Edición musical.

En esta sección publicaremos un juicio crítico de todas las obras nuevas que tengan á bien remitirnos los autores y las Casas editoriales, tanto de España como del extranjero.

Louis de Bondt.—*Cours complet d'Harmonie.* (Premiere partie, Bruxelles).

Esta obra, cuyo autor es un profesor del Conservatorio de Bruselas, está concebida con un plan nuevo é interesante, siendo más bien una «colección de ejercicios» que un tratado de armonía propiamente dicho. Cada ejemplo va seguido de ejercicios prácticos y los estudios se fundamentan en las obras maestras desde Josquin. Después, hasta nuestros días. Este volumen, ó sea la primera parte de la obra, trata de los acordes de tres sonidos del modo mayor diatónico y de los menores armónico, melódico y antiguo. La segunda parte tratará de los antiguos modos gregorianos y del acompañamiento del canto llano, y el tercero nos conducirá á los tiempos modernos. Es de notar que M. Bondt ofrece frecuentemente, como ejercicios de trabajo características, melodías populares.

L. R. Lozano.—«Solfeo para las escuelas». (Gebruder Hug & C.º, Leipzig. 4 pesetas).

Amancio Amorós.—«Elementos de solfeo». «Lecciones manuscritas graduadas». (Casa editorial Dotesio, Valencia, 5 pesetas la primera. La segunda, dos cuadernos 3 y 4 pesetas).

Las publicaciones de solfeo se suceden con tal rapidez y es tan fecunda la edición española en obras de este género, que nos preguntamos si sus autores se sentirán estimulados por alguna nueva idea de vital importancia que los impulse á desarrollarla en la forma que cada cual crea más conveniente. Pero desgraciadamente, no es así. La mayoría de los métodos del solfeo parecen cortados por el mismo patrón y apenas se diferencian en alguna minucia. Y no es que se haya llegado á tan inconmensurable altura que sea imposible introducir en ellos alguna reforma; por el contrario, la inmensa mayoría nos parecen deficientísimos en el magno problema de poner al discípulo en la atmósfera musical contemporánea. Lo primero que salta á la vista, es la diferencia de extensión existente entre todos ellos, y así ocurre el preguntarse á que consideraciones se habrán atendido sus autores para computar el tiempo necesario á

cada una de las diferentes partes del solfeo: por lo regular, se multiplican hasta el infinito una serie de lecciones de tal vulgaridad melódica y combinaciones rítmicas y de intervalos, tan antiestéticamente dispuestas, que es forzoso que el discípulo haya de plantearse el dilema de ó que de aquellas combinaciones no ocurren jamás en la música, ó si ocurren es con mejor tino y acierto que en esas lecciones. Encontramos en muchas de ellas un completo olvido del estilo vocal, rasgos pianísticos y antiguallas tales como los puntillos más allá de las barras de compás, completamente en desuso y los maravillosos torniquetes ya horizontales, ya en pie que desde hace largos años han desaparecido de las partituras. Si su objeto es el de mostrar los signos que representaban ciertos giros melódicos, ¿por qué no indicarlos todos con todas sus particularidades? La razón, es de que no es este un problema de fácil solución; más fácil es mostrarle desde lejos y pasar enseguida á otra cosa.

Se arguye como defensa de la horripilante fealdad de casi todas las lecciones, que así *no se aprenden de memoria*. ¿Como si no fuera de capital importancia desarrollar *desde luego* esta parte importantísima en la educación musical? Y puesto que no se considera de importancia el valor melódico de los ejercicios ¿cabe dudar de que la mayoría de los métodos de solfeo no contribuyen ni aun remotamente á un desarrollo de la comprensión del discípulo en materia de la *dificultad* significativa de las ideas? Así no es extraño oír vaguedades tales, como la de la pérdida de la melodía en nuestros tiempos, etc.; ya que para tantas gentes ésta desaparece y se esfuma en cuanto el sentimiento final, fuertemente machacado en los métodos, se amplifica y vuela más libremente libertado de las férreas trabas, con las que hasta hace poco se creía imprescindible aprisionarle. Este es un punto capital en el solfeo y que brilla, desgraciadamente, por su ausencia, y es la flojedad de todos los métodos en materia de modulación. No es cuando se estudien las alteraciones, algunos métodos hasta hacen *ejercicios con el bemol y ejercicio con el sostenido* según tenemos á la vista, pero lo hacen siempre bien agarrados á la barandilla, temerosos de un resbalón que nos haga ir á pasar á los pícaros *tonos distantes*. No se procura el ennoblecimiento de una melodía rica en alteraciones, *cantable* dentro de una amplia base final, asemejándose más con sus interpolaciones de claves y ritmos fantásticos á una *steple-chase* que á un ejercicio artístico. Así el discípulo será capaz, una vez ejercitado, de hacer toda clase de gargarismos y juegos malabares; lo que no es probable es que cante con sentido un adagio de Bach ó que se de cuenta de la significación de una obra conemporánea. Nada hemos de hablar del completo abandono de las cuestiones modales; así se ve á mucha gente quedarse estupefacta al oír hablar de otros modos que el mayor y el menor con su correspondiente sensible. ¿Cómo concebir una conclusión lógica sin ese pícaro semitono por algún lado? Rara vez leemos reseñas como la del señor Gáscue en el número de Julio de esta Revista. Y es que ó se hacen colecciones *expofeso*, ó la canción popular con sus particularidades modales no halla acogida en los métodos del solfeo. Se ha argüido algunas veces al articulista que alguna de las indicaciones que se hacen, no tienen lugar en un método de solfeo, sino que son peculiares á los métodos de canto, creyendo positivamente que el solfeo tiene solamente por obligación poner al discípulo en disposición de descifrar todo lo que se le ponga ante la vista, pero no de descifrarlo bien, esto es, con sentido musical.

En fin, ese *garrapateo musical progresivo* que se nos da en muchos métodos manuscritos, sería bien pronto inútil si se ejercitara al educando desde un principio en el arte de la copia, como se hace con la caligrafía en las escuelas, y si se hiciese comprender á los músicos en agraz que bien está que compliquen sus composiciones, todo lo que se les antoje, dentro siempre del terreno musical, sin añadirles dificultades que suponen una crasa falta de estimación en el precioso tiempo de los demás. Naturalmente, nada de lo antedicho reza con el método del Sr. Amorós, culto profesor del Conservatorio de Valencia. Por el contrario, sus *Elementos de*

Solfeo son una obra de verdadero valor didáctico, y en este sentido es de toda justicia recomendarla á los neófitos del Arte Musical.

Joan B. Lambert.—«Cançons». (Dotesio, Barcelona). No es el señor Lambert artista que necesite de presentaciones, habiendo hecho ya méritos de sobra para ser conocido de todos por su producción anterior. Pero desconocida esta, bastaría la reciente publicación de su libro de «Canciones» (textos catalanes de Surinach, Mestres, Verdaguer, Casas, Balaguer, etc.) para acreditarle como un compositor delicado de fina orientación y de exquisito sentido artístico. Sus obritas tienen ese particular refinamiento de aparecer ingenuas, sencillas y espontáneas, condiciones al través de las cuáles se distingue al espíritu escrupuloso y reflexivo. Así, casi todas sus canciones están impregnadas de ese perfume popular, que el artista sabe recoger sobre el terreno, depurándolo después en el crisol de su sensibilidad. Una suave melancolía, una vaga sombra de tristeza se desprende de ellas. Guiado por las indicaciones del prologoista, el gran P. Otaño, hemos buscado de preferencia «Melangia», «Flor de Ilii blanc», «Les Campanes», en las que hemos visto concordar su halagüeña opinión con la nuestra propia, felicitándonos de una tal coincidencia que, honrándonos, supone una misma afectuosidad hacia tan delicadas producciones.

P. Nicolás de Tolosa.—O. M. cap.

Colección de cánticos religiosos en estilo popular. Cantos catequísticos populares.

Cuatro cánticos á la Santísima Virgen (con acompañamientos de órgano ó harmonio, Barcelona, publicación «Lauda Sion». Precios 2,50, 3 y 2,50 pesetas).

No es labor fácil ni asequible para todos reunir las condiciones litúrgicas impuestas á la música sagrada por el «motu proprio» de Pío X, con un aspecto y facilidad de comprensión al alcance de la muchedumbre. El P. Nicolás de Tolosa, con un tacto que acredita al religioso y al técnico consumado, ha llevado á cabo esta casación en las obras anteriormente reseñadas. Su castiza y limpia realización las hace agradables á todo músico, que encontrará en ellas más de un motivo de encanto. Estas canciones tienen trus textos: castellano, vasco y catalán, haciéndolas así asequibles á más de las regiones donde es exclusiva la lengua patria, á esas otras dos tan eminentemente musicales, donde el amor á este arte aparece solidamente hermanado con el del su peculiar dialecto.

Ediciones de la IBERIA MUSICAL (Barcelona, Provenza, 285).

Tomando como modelo á la célebre edición *Peters*, se propone la casa mencionada, la ardua empresa de una edición propia de nuestra península, libre de advertencias y citaciones en otros idiomas que no sean el castellano ó el portugués. Tal decisión es verdaderamente loable, sobre todo desde el momento que entra en cuenta la enorme diferencia de elementos y ambiente comercial. Será labor beneficiosa para todos y eminentemente patriótica el contribuir con nuestras preferencias á la realización de intentos semejantes al emprendido por la casa «Iberia», en la esperanza de llegar á la consecución de una casa editorial *nuestra*, que reuna en sí toda la deslumbrante producción clásica, á cuyo lado había de figurar la propia, aún modesta pero tan rica en promesas. Las ediciones de esta nueva Casa editorial son admirablemente claras y de bella presentación, y las obras clásicas y de estudio escrupulosamente revisadas y digitadas con arte.

Amadeo I. Cianciarullo.

«El Imperio».—«Flor de Lis».—«Maulert».—«La Avenida».—«El Morsito».—«Almendrina».—«Cosquillas».—«Los caramelos».

Tangos criollos de salón, con aspecto alguno de ellos de *reclame* de ciertas casas comerciales. Precio uniforme, 50 centavos. Buenos Aires, edición Juan. V. Cianciarullo.

AD. SALAZAR.