

nes... Es tan inadmisibles como si en matemáticas prohibiésemos determinado guarismo... Hay muchas cifras que no pueden expresarse sino con él. Si usted lo quita, las matemáticas quedan incompletas y en vez de ciencia exacta se convertiría en una falsedad sin utilidad y en una limitación sin fundamento...

El profesor Contreras, impugnando mi tesis, en el año 1895, cuando me reprobó, quiso anonadarme con esta interrogante sombría: «Si eso que usted apunta es lo cierto, si todo el sistema musical es erróneo, ¿cómo se explica usted que Europa lo acatara, y que la fuerza de la tradición lo sostenga?» Sonrei ante la puerilidad del cargo, demasiado débil ante mis acusaciones concretas y respondí: «Profesor, yo descubro los yerros, pero no los justifico... Eso debe preguntarlo a Europa... Yo denuncio la falsedad de un sistema... Y traigo la verdad de uno nuevo. A los demás toca, si pueden, sustraerse a las imputaciones que formulo...»

II

El Maestro Carrillo, pues, desde el año 1895, presentó a la faz del mundo la Revolución del Sonido 13. ¿Qué es el Sonido 13? Invariablemente, esta pregunta se la formulan los profanos y aún los técnicos a quienes la revolución no les ofrece ningún mensaje comprensivo. El Maestro Carrillo simplificará, ahora, la razón de esa numérica nomenclatura:

— Sonido es cualquier número de vibraciones sin más limitación que las posibilidades auditivas, y semi-ono es la relación entre dos sonidos. En la escala cromática hay, pues, doce sonidos diferentes, que producen, con la llamada octava, doce semi-tonos iguales. Pues bien, a los cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, absolutamente inéditos, y que yo descubrí al fundamentar mi teoría, he dado, genéricamente, el nombre de Sonido 13, por haber roto el ciclo clásico de los doce sonidos.

Una de las más vigorosas reacciones que contra mi sistema se esgrimía, es la de la ineptitud auditiva para diferenciar las matices, afirmandose que un dieciseisavo de tono resulta imperceptible por constituir, apenas, un átomo de vibración. No obstante, yo ofrecí un concierto en Filadelfia con la Orquesta Sinfónica que dirige el gran Stokowsky. Y el crítico del *Evening World* afirmó lo que sigue: «Con el «concertino» de Carrillo fuimos literalmente transportados a un nuevo mundo de soni-

dos. La impresión fué semejante a la de un niño a quien se enseña a dar un primer paso. Se anotaron en la obra bellezas exquisitamente finas de un género de música extraordinariamente etéreo, mucho más etéreo de lo que se ha conocido hasta hoy. Se tuvo la idea en seguida de que este es el camino para el desarrollo de la música más bien que el que indican las obras modernistas, quienes ponen frenéticamente en juego el viejo material de la escala cromática. Es un hecho que después de la finísima música de Julian Carrillo, aún los intervalos cromáticos de una composición tan delicada como «Las Nubes», de Debussy, fueron por un momento como un vulgar postillón, y el coro de «Los Peregrinos» del Tanhauser, pareció llevarnos a un mundo en el cual sólo existiesen los colores primitivos». Quiere decir que una sola audición, un solo ejemplo plástico, reveló, no solo la aptitud del público para percibir las delicadas graduaciones sutiles, y la gama ondulante de todos los matices, que registra la Revolución del Sonido 13, sino que lo hizo inepto para captar la sensación tradicional de los sonidos clásicos, que se percibían ahora bruscos, inarmónicos, sin suavidades ni matices...

Y esto se explica. Yo recuerdo la anécdota muy común en Francia de un ejecutante de singulares aptitudes, perdido en una aldehuela normanda. El piano, único instrumento del lugar, perdió su afinación por el uso. Y el ejecutante se habituó a interpretar los clásicos con desafinada bravura. Circunstancialmente un afinador discurrió por aquellas aisladas latitudes. Y el piano fué encomendado a supericia. Cuando el ejecutante reanudó sus conciertos domésticos, la música de su predilección pareciale desagradablemente inarmónica...

III

Carrillo habla con sencillez, pero simultáneamente con aplomo. Se descubre que debajo de aquella frente roma, donde el filamento piloso adquiere una vegetación casi indómita, como si la savia del genio la impulsara rectamente a las nubes, hay la fuerza creadora de mi temperamento excepcional, de los que raras veces la Naturaleza concibe llenando entonces la vastedad de un ciclo histórico. Su prodigiosa cultura comunica a sus palabras una fuerza de persuasión sorprendente. Todo el vasto sistema musical, que ahora destruye hundiéndolo en un cataclismo de vales, lo apresara en su archivo mental como

una moneda en un puño. Desde los cinco sonidos primitivos que registra el Asia, recorre 46 siglos de civilización genitora, revisando, desde los esfuerzos de Pitágoras hasta los errores geniales de Bach, con una exactitud prodigiosa. Su cráneo es un gran mundo musical del cual él es un Dios Todopoderoso y supremo.

— Hoy día — nos dice — se siente la fatiga de tanto afán estéril perdido en la estilización de una música, falta que traiciona la vida puesto que no registra sus ruidos. Los llamados nuevos, Stravinsky, Hyndemith, Ravel, Debussy, abandonaron sus ensayos renovadores y vuelven vencidos, a la rigidez de las normas clásicas. La última sonata para piano del genial Stravinsky está escrita sin matización de pedales, en una retrogradación escéptica al dulce clavicordio pretérito. Es la desorientación de estos nobles espíritus luchando por reproducir con majestad y probidad la armonía que sus temperamentos perciben sutilmente en el universo sonoro, y cautivos dentro de un sistema precario, sin matices, que no puede expresar lo inexpressado.

La Revolución del Sonido 13 lo expresa todo. Pero lo desecha todo también. No es admisible el aprovechamiento de ninguna de las falsedades existentes. Instrumentos, ejecutantes, caligrafía: todo ha de surgir nuevo, con resplandeciente virginidad, para iniciar un Arte de infinitud insospechable. Es preciso, sin embargo, todo el vigor de una convicción trascendente, y el sentido reivindicador del arte musical vulnerado, para no detenerse indeciso, ante el conmovedor exterminio de un sistema tan cargado de leyendas lustrales con el que han de sepultarse también los prestigios simbólicos de 46 siglos de fiebre creadora. No obstante, la naturaleza lo exige. Y lo que más profundamente me contrasta es la consideración de lo que hubieran podido concebir, contando con la gama suprema de matices que la revolución del Sonido 13 aporta en este nuevo ciclo histórico, aquellos entendimientos portentosos que se llamaron Bach, Wagner, Straus, Beethoven.

IV

— El Maestro Turina — prosiguió diciendo Carrillo — aventuró en «El Debate», de Madrid, un parecer adverso. Y dijo: «Si Carrillo demuestra que se pueden obtener dieciseisavos de tono, yo me comprometo a organizarle un dieciseisavo de banquete...» Los intelectuales mexicanos, enton-

ces, replicaron: «El maestro Carrillo, puede ofrecer al Maestro Turina un dieciseisavo de talento...»

Yo me limité a replicar, concienzudamente, al gran compositor español, en una carta abierta que reprodujeron los periódicos, demostrándole que, para infortunio suyo, había incurrido en ciertos lamentables dislates. Y el Maestro Turina, posiblemente, admitió sus yerros, porque no mantuvo después sus alegatos. El Maestro Carrillo sonrió, con cierta benévola sonrisa absolutoria. Y en seguida resume:

Hay quien sospecha que la Revolución del Sonido 13 es apenas una iniciativa embrionaria, un ensayo vago y tímido que explota posibilidades supremas. Sin embargo, la Revolución es ya una fuerza imponente que concierta todas las voluntades y que solidarizan los más preclaros entendimientos musicales del mundo. Olga Sammaroff en el «New York Evening Post» se pronunció de esta suerte: «Yo tengo la certeza de que ya antes había oído este conjunto de sonidos de Carrillo, aunque no en las salas de conciertos; pero sí en la floresta: el viento a través de los árboles, el golpear del agua en las rocas, el rumor de una ola al romperse en la playa. Carrillo ha aprisionado las sutiles divisiones de sonidos que existen en la naturaleza y ha construido un sistema para hacer posible su uso práctico en la música»: «Lawrence Gilman en el «Herald Tribune» dijo «que allí está aprisionada una milagrosa potencialidad musical, en esa infinitamente sutil e iridiscente tela de sonidos.» El «Musical America» afirmó: «Sus dieciseisavos de tono como glisandos ascendentes y descendentes tienen un encanto que la escala cromática nunca pudo lograr aún en manos de los pianistas más competentes...» Como puede apreciarse todos los pronunciamientos estimativos no extrañan una adhesión a priori, sino expresan la persuadida solidaridad de la crítica que descubre y confiesa extraordinarias sensaciones auditivas, antes no reveladas y que conducen a un arte astral eufóricamente insuperable.

El Maestro Carrillo resume al fin anunciando sus arrestos ejecutivos.

— Pronto quedará organizada mi Orquesta Sinfónica con instrumental nuevo y apta para ofrecer audiciones desconocidas. Porque la Revolución del Sonido 13, que brinda perspectivas abismáticas, puede, sin embargo, encontrar felices intérpretes por la simplificación de mi sistema. El

concierto que dirigió Stokowsky en Filadelfia estaba escrito con los signos de mi invención, y pudo dirigirlo rectificando los errores de los papeles al propio tiempo que los ejecutantes no encontraron dificultad en su lectura. Con esa Orquesta invadiré el mundo. Y cuando la humanidad aprecie que hay una música de delicados matices, que recoge toda la armonía de la

naturaleza y que hace vibrar la escala de las sensibilidades psicológicas, respondiendo cada vibración sonora a un sentimiento, rechazará después la actual escala cromática que apenas supone una telegrafía musical, por cuanto mutila, con sus transiciones bruscas y sin matices el mensaje armonioso que incesantemente palpita en el prodigioso Universo.

EPITAFIO A SCHÜBERT

¿Qué carácter darán las futuras generaciones a los centenarios que con interés patriótico a celebrarse empiezan en honor de los que generosamente se entregaron en los brazos de la ciencia o del arte para que la Humanidad les exprimiera el sabroso jugo de su amor hacia ella? ¿Serán un pedante y vano fetichismo tan frívolo como esponsales de decrepitos donjuanescos?

Los organizadores del centenario del sincerísimo compositor vienés, cautos conocedores de la abulia que en nuestros tiempos impera, se apresuraron a obviar tan patente obstrucción con el marbélico señuelo de «Año de Schubert», organizando una abigarrada serie de festejos en que desde el *foot-ball* hasta la cucaña tuvieron su asiento; efectuándolos prematuramente en las primeras semanas del pasado junio, convencidos, sin duda, de que el día 19 de noviembre de este mes que es la fecha del centenario de la muerte de tan eximio músico, el frío y mal tiempo les robarían gran parte de atractivos a estos festivales que, con el tiempo, serán un fiel maridaje de gratitud, en el cual las generaciones venideras se unirán con lazos de indeleble agradecimiento para los que la existencia fué solo una constante libación de amarguras. Ojalá y tales presagios se confirmen y estas manifestaciones de reconocimiento no sigan la sensual tradición de las clásicas romerías, que con el pretexto de lo que en sí debe ser respeto y compostura para con una sagrada advocación, la orgiaca baraúnda ha sido un voto para realizar el propósito de

expansión que se proponían. ¡Qué diferencia con los que en España han sido un recuerdo de grata festividad popular o vaga e indiferente remembranza con los de Goya y Moratín! La alevosa crítica, como era de esperar, también ha instalado su plataforma denigratoria como siniestra negra mancha de tinta.

Con el mismo descoco que el comerciante desaprensivo viola los preceptos morales de la conciencia utilizando la ciencia de la esterilización del sabio biólogo Pasteur — cuyos propósitos sólo fueron beneficiar la especie humana — aprovechando productos putrefactos para adulterar los comestibles o potables saneando su bolsillo e intoxicando a sus semejantes, una pléyade de detractores ha intentado, con libros y folletos, extraer de lo que nosotros creíamos remanso de tersa y cristalina agua, un légamo con emanaciones de virulenta hediondez: los inicuos esquemas biográficos de Schubert, que con ocasión de su centenario han aparecido.

En una crítica que de un libro de esta índole hace un crítico de música inglés — escrito por uno de sus compatriotas — encomia la labor de este libro biográfico, de Schubert, en el tono de semiimpostura que tal biografía contiene. No conozco el libro; y aunque abomino de leer todo lo que en sí encierre algo de obsceno o denigrante en lo que respecta al ensañamiento crítico, pues considero que «obras son amores y no buenas razones», y porque el placer egoísta en el cual se asienta mientras que el bien y el amor con sangre en-

tran; por las observaciones que el crítico hace del libro, se trasluce la enmascarada animadversión. Claro que las afirmaciones de algunos amigos de Schúbert sobre su enfermedad — si en realidad son auténticas — no merecen todo el crédito de tal confirmación, dado sólo fueron misivas de crítica camarillesca entre sus amigos Chezy, Spann, Baurnfeld y otros; pero tratándose de una persona de tanta sinceridad como lo era Schúbert y supeditado como estuvo a los favores amistosos debido a sus estrecheces económicas ¿hay algo que revele tal suposición por iniciativa de sus propias declaraciones? Si así no es, la duda se encargará de inhumar tan falaz estratagema.

Dice el renombrado crítico que entre líneas se traduce que Schúbert fué víctima de cierta corrosiva enfermedad propia de su sexo. Aun conviniendo que tal aserción ofrezca garantías veraces ¿por qué no decirlo clara y escuetamente aportando toda clase de detalles y datos irrefutables dado que no hay nada que reivindique tanto como la verdad? Si la mentira es temida hasta por el más denodado paladín, la verdad no la teme el más adepto timorato. Y como la posteridad terminará por canonizar a los grandes hombres como lo revela la vehemencia de los centenarios, luz diáfana que aclare y no penumbra que obstruya necesitamos, imprescindible condición de que toda biografía debe ir impregnada para que sea de fácil acceso aun al fanatismo más opuesto: la sincera imparcialidad.

Si el valor de la obra artística o científica del genial hombre por quien un centenario se celebra está definitivamente consagrado ¿qué objeto o fin pueden tener los expurgos biográficos? Al parecer no deben tener ninguno; pero como por encima de la espiritualidad artística y humana del arte está la espiritualidad religiosa de la fe, la Humanidad, después de adjudicarse un Beethoven y un Schúbert músicos o un Pasteur y Franklin científicos, busca coronarlos con la aureola divina que encum-

bre a sus ídolos al último escalafón celestial: al de la santidad. Esto es, sin duda, lo que justifica el recurso de estos expurgos biográficos morales. Dentro de las aspiraciones humanas ¿es posible profetizar de que en lo futuro la Humanidad no engendrará y alumbrará genios que sobrepasarán a los ya conocidos? Siendo así, ¿qué importancia puede tener la condición moral de los ya extinguidos si lo que nos importa es la obra artística de ellos que ya conocemos? La aspiración sería una paradoja si no traspasara los límites de la prosa de la vida; el camino del amor la conduce hasta lo infinito, de lo contrario ¿sería aspiración? Lo que prevalecerá siempre como corolario que rebata la crítica acerba en lo que concierne a la conducta moral de esta calidad de hombres será su obra, y nada más que su obra; la eficaz y verdadera fuente de investigación.

Schúbert, en los primeros compases que dejó escritos, parte instrumentados y parte sólo bosquejados para piano del tercer tiempo de su sinfonía «Incompleta», no revela el menor asomo de decaimiento moral, o de la amnesia que es la principal característica de los hallados por la enfermedad que según estos críticos le abismaba. Lo mismo que en su primer tiempo, la brava, enérgica y sombría tonalidad de *si menor* es su base; el *allegro*, movimiento propicio a soportar más animosamente el patético recuerdo de pretéritas tristezas que el tiempo sinfónico lleva, pero que no acobardan al autor ni por lo visto son motivo de arrepentimiento; el tema de la primera frase que el oboe, en el primer *tiempo*, inicia con el mutuo ascenso de los demás instrumentos, como incitándole a nuevas expansiones, demuestran que aquel ente, fué de espíritu tan fuerte que todas las vicisitudes de la sociedad en que se desenvolvía y luchaba amenazándole con la miseria y las lacras de sus enfermedades, cualesquiera que fuesen, las venció despreciándolas, oponiéndoles el infranqueable bastión de su resignación y bondad hasta flagelarlas con el acendrado romanticismo de su arte

musical, que juzgado por otras generaciones más agradecidas que la nuestra, la responsabilidad de su conducta moral, si verdaderamente existió, tal vez recaerá, más que en él, en aquel ambiente que, en vez de ayuda, sólo una inconsciente sericia le prodigó. Mas todo no era pan ácimo en aquel ambiente de la ciudad danubiana y aún quedaban algunos vestigios de levadura caritativa.

El blasón más conspicuo que ostentar se puede es el de la sobriedad. Schúbert no pudo serlo más porque su única aspiración, su única preocupación era su arte. Los resultados pecuniarios no le importaban. Como viuda indigente que de puerta en puerta va mendigando el sustento del hijo huérfano y amado, pereció antes que por su imaginación pasara la idea de desampararlo. Por su arte todo lo dejó: «Convict», la escuela de párvulos, la familia Esterhazy: la música era para él ambrosía, Era su amor, su existencia misma. Tan grande era su dignidad, que hasta la pobreza era en él una excelsitud; y las pueras de sus protectores — como la de su amigo Franz von Schöber primero, y la de su hermano Fernando después en cuya casa falleció — se le abrían antes de que a ellas llamara. Todos los pensamientos literarios, paisajes agrestes, escenas campesinas, lances de amor y tertulias amistosas los traducía con el mismo lenguaje: el musical. Vivió fraternalmente con el pintor Schwind, cuyas prendas de vestir usaban recíprocamente, y a su amigo Buernfeld, más joven que él, dado el apego y admiración que el joven sentía por Schúbert, le llamaba «su innamorata». La suya no era la fatua y pedante vida bohemia de ostensible exhibición; era el romanticismo conscientemente platónico que es hijo de la humildad, ese romanticismo que a nada teme y a todo se amolda, y a cada embate de la desdicha y el sufrimiento, en vez de desahuciarlo de su amor, más abnegadamente se adhiere a él.

«Mens sana in corpore sano», dice un proverbio latino. ¿Cuál sería el temple psicológico de Schúbert, como el de

Beethoven y Mozart, para imponerse a sus taras fisiológicas que tan despiadadamente le aherrojaban?

Cuando otras civilizaciones nos suplanten y la Música sea el lenguaje de la *armonía* universal, Viena será la Meca, como ya empieza a serlo, de las peregrinaciones del arte musical; y entonces ya no figurarán como epítafio las actuales

inscripciones de «Beethoven» y «Schúbert» sobre los cenotafios de estos apóstoles de la música: sobre el sepulcro del primero los primeros compases que condensan la primera frase de su «Claro de Luna»; y sobre el de Schúbert, los de su primera frase de su «Serenata».

Paulino Cuevas

placer de la audición disfruta del que proporciona la vista de lo mucho, muchísimo bello y emotivo que la escritura de las notas encierra y que ¡Ay! no siempre llega al auditor.

Para no ser más largo y pesado además de discutir el dictado de filosófica y teórica que aplica a la música de Strauss y del no menos peregrino acatamiento a la de Debussy so pretexto de despreocupación técnica (ésta, no se reduce solo a las notas, sino también a las sonoridades ciertamente bien trabajadas cerebralmente en Debussy, he de mostrar mi pasmo más que asombro de que una personalidad en el campo tantas veces repetido de los conocimientos y del estudio, estampe esos juicios que rechazan la hegemonía de un Wágner, de un Strauss, de esas figuras que... por algo y precisamente en el campo del arte más emotivo, se han creado una personalidad ingente e indestructible, ya que está por encima de gustos personales y alcanza la suma de holocausto en los altares donde la alquimia ha analizado en sus ínfimos átomos el valor *verdad* de sus obras.

B. Gálvez Bellido

Director de la "Orquesta de Cámara de Barcelona"

Al margen de un criterio

Me creo en el deber ineludible de salir al paso del doctor Juarros para rebatirle el contenido ideológico-musical de su artículo «La Educación por la Música» aparecido en estas columnas en su n.º 8 (Octubre 1928).

Y por lo mismo que soy un admirador del doctor Juarros en el campo de sus conocimientos, me permitiré dar rienda suelta a mi natural temperamento y decirle en términos concisos o tal vez violentos — de sinceros — que por muy alto que uno se halle en la posesión de una ciencia o de un arte, resulta peligroso aventurarse en disquisiciones acerca de otro que no se conoce sino por reflejo.

Es una triste realidad muy antigua las de inmiscuirse en asuntos musicales no poseyendo más que un regular oído por todo caudal. Y aún, los hay que sin este requisito también discuten. Ciertamente, mi combatido de hoy, es de otra prosapia: aun así, no concibo cómo hombres de ciencia y por lo tanto de capacidad cerebral, entiendan que la música sea un arte que no precise condimentos (técnica) para producir emociones. Precisamente las que suscita en el orden intelectual la lectura de las obras carísimas (en sentido afectivo) del doctor Juarros derivan de la amalgama de sus conocimientos y del arte de manifestarlos (técnica e inspiración). Y precisamente también, el señor Juarros que como todo buen artista, se ha emocionado en su profesión tanto más cuanto más adentró en

ellos, es paradójico que escriba «nadie que se asome sinceramente a estas cuestiones, procedentes de la Biología. (El placer auditivo, el refuerzo estético de la exaltación pasional que la música representa, y el poder de liberación y ennoblecimiento de ideas, apetitos espirituales y emociones rechazadas a lo subconscientes) podrá confundir el éxtasis musical con el placer puramente técnico y superficial de quien acude al concierto o a la ópera con la partitura entre las manos para seguir la Orquesta».

Según este criterio, queda exceptuado del éxtasis, el director que además del

Importante

Por causas ajenas a nuestra voluntad, hemos tenido que demorar la salida del número correspondiente al mes de Noviembre.

Teníamos el ofrecimiento de prestigiosas plumas del Extranjero para colaborar en nuestra revista con motivo del Centenario de Schúbert. Por unas y otras causas, tan solo hemos recibido un interesante artículo del conocido musicógrafo francés y Secretario del Conservatorio Nacional de París, don Jean Chantavoine, artículo que bien a pesar nuestro, no podemos insertar en este número.

Explicadas las causas del retraso sufrido, tan solo nos resta pedir perdón a nuestros lectores, sirviendo estas líneas de contestación a los numerosos suscriptores y lectores que nos han escrito interesándose acerca del particular.

La Dirección

Schúbert (1797-928)

Schúbert, el músico — poeta vienés — el genio cuyo centenario de su muerte celebra actualmente el mundo musical, es ante todo un caso sorprendente de intuición.

Su música que da la impresión de haberse concebido con la mayor naturalidad, todo emoción y encanto, se apodera de los temperamentos sensibles a la belleza musical anegándoles en inefable gozo sonoro. Ternura, delicadeza, dulzura, espontaneidad, finura, sinceridad, son las cualidades artísticas que distinguen sus ideas melódicas siempre nobles y elevadas. El sereno candor que irradian sus melodías, su gusto sonoro, su perfume de los más variados matices, se halla impregnado de acentos poéticos desenvueltos en marchas cromáticas ascendentes, en imitaciones rítmicas del mayor interés musical. Su técnica melódica es la de los grandes sinfonistas alemanes, pero más libremente desenvuelta, de un ambiente armónico de exquisita coloración, debido al empleo de la alteración — presentimiento de la armonía disonante moderna —, más que por la variedad rítmica, notándose la casi ausencia de pedales, notas de paso y retardos, pero saturada de fórmula pentatónicas características de la música popular checa, húngara y polaca (escala mayor con la sexta menor).

Si la construcción de su obra total es deficiente y poco sólida, es debido a su desordenado e indisciplinado temperamento, es porque colabora en su obra más que la inteligencia el sentimiento impregnado de efusión lírica e inspiración melódica. Su papel en la historia de la música es análogo — se ha dicho — al de Goethe en la historia de la poesía lírica: emoción y sentimiento desbordantes, romanticismo.

Schúbert — como Moussorgsky — careciendo de una técnica sólida produce obras geniales y aunque su obra, en general, se resiente de exceso en la proporción más por la repetición que por el desarrollo de sus temas, algunos bellísimos, la belleza

de la forma, la elaboración de la ideas, aún no siendo perfecta, se impone a la admiración por su elegante melancolía, que parece como si presagiara su doloroso y prematuro fin, pues murió a los 30 años en Viena en Noviembre del 1828.

Schúbert no es sólo el autor de las doce sonatas para piano — muy desiguales, algunas muy bellas — de los vals nobles y sentimentales; de los *impromptus*, de los Momentos musicales, de la fantasía en *fa menor*, para piano; del cuarteto en *re* para instrumentos de arco, de el Trío en

mi bemol, para piano, violín y violoncello; de la sinfonía en *do* y de la incompleta en *si menor*, aparte de un considerable número de óperas, obras corales, cuartetos.

Fué también el Maestro del *Lied*, el creador de este inefable género, especie de pequeño poema alemán — expresión del alma nacional de este gran pueblo — en el que se funde la poesía y la música en formas narrativas o de carácter descriptivo «Comentarios espirituales» elegantes y graciosos, sombríos y melancólicos, de suprema inspiración, de la más pura e intensa esencia musical.

Rogelio del Villar.

ORQUESTAS

El primer Concierto de la Sinfónica de Bilbao

El lunes, 15 de Octubre último, dió comienzo a su campaña artística la Orquesta Sinfónica de Bilbao, teniendo lugar el concierto inaugural en la Sala de la Sociedad Filarmónica, con carácter público y acudiendo numeroso auditorio.

La Orquesta Sinfónica de Bilbao, desde que su fundador y director, don Armando Marsick, marchó a Bélgica, su país natal, quedó sin director fijo. En esta temporada se ha hecho cargo de la Orquesta don Pablo Sorozabal, quien dirigirá esta agrupación musical hasta fin de año, que dura el convenio con él concertado.

Pablo Sorozabal es además de director, compositor. Nació en San Sebastian el año 1897, siendo, por tanto, de los directores de orquesta más jóvenes. Cursó sus estudios de violín en la Academia Municipal de Música de la capital guipuzcoana, bajo la dirección del maestro Alfredo Larrocha. Siendo todavía muy joven formó parte de la Orquesta del Gran Casino donde, oyendo los consejos de Arbós y de Larrocha, fué adquiriendo una sólida cultura musical.

El año 1919, pasó Sorozabal a la Orquesta Filarmónica de Madrid, y un año más tarde, después de haber dado a conocer sus primeras composiciones, hijas

de su intuición musical, con una pensión de 1,500 pesetas anuales que le concedió el Ayuntamiento donostiarra, y el violín bajo el brazo, Sorozabal marchó a Alemania a estudiar el arte divino. Fué discípulo de composición del entonces director del Conservatorio de Leipzig, profesor S. Krehl. Después continuó sus estudios con el profesor F. Koch de la «Hochschule für Musik», de Berlín. Además de la composición estudió el violín y la dirección de orquesta. Sus maestros fueron Hans Sitt y Szendrei.

Su debut como director lo hizo el año 1922 al frente de la Grotrian Seinweg Orchester. Un año más tarde, dirigiendo la «Leipziger Sinfonie Orchester», consiguió su primer rotundo éxito como director en la patria de los grandes directores. Sorozabal no pertenece a una escuela determinada, y su credo estético se comprende en estas frases suyas: «Yo admiro a todos los artistas — dice — de todas las escuelas, siempre que veo arte en sus obras. La escuela, el medio, es lo de menos. El que tiene que decir algo y lo dice sinceramente y con naturalidad, hace arte. Naturalmente que para conseguir esto, debe dominar su *oficio* y tener una sólida cultura musical».

Y volvamos, lector, al concierto que dirigió Sorozabal en la tarde del 15 de Octubre en Bilbao. En dicho concierto se dieron a conocer dos obras del maestro director. El programa fué el siguiente:

PRIMERA PARTE

Obertura de «El buque fantasma», Wágner.

Mendian (Paisaje musical), 1.^a vez, Sorozabal.

Txistulariak (Minueto), 1.^a vez, Sorozabal.

Muerte y transfiguración (Poema sinfónico), Straus.

SEGUNDA PARTE

Sinfonía fantástica, Berlioz:

I. Largo. Ensueños y pasiones.

II. Vals. En un baile.

III. Adagio. Escena campestre.

IV. Allegretto non troppo. Marcha al suplicio.

V. Larghetto, Sueño de una noche de aquelarre.

Las obras de Wágner, Straus y Berlioz eran ya conocidas del público bilbaíno. No así las de Sorozabal, que gustaron mucho y se hizo bisar la segunda, esto es, «Txistulariak».

Sorozabal, como hemos dicho antes, no tiene escuela ajena, porque no se debe a ninguna. Sin embargo descubre su verdadera personalidad como compositor, con la rica urdimbre de la escuela alemana y el ambiente de la música vasca, matizada de notas populares. Así, por ejemplo, en su obra «Mendian» el ambiente popular del caserío vasco se difuma con la elevada composición de la escuela alemana.

Como director Pablo Sorozabal no adolece de afectación para empuñar la batuta. Sorozabal vive para la orquesta sin deberse al público, adoptando estudiados movimientos. Posee una batuta clara, precisa y al propio tiempo sencilla: Con gran facilidad se ha compenetrado perfectamente del conjunto orquestal, cual si de antigua la viniese dirigiendo. Así resultó su debut en Bilbao un verdadero éxito para el maestro y para la Orquesta.

Conciertos

Cuarteto Milanés

Un nuevo cuarteto se lanza a la vida musical dispuesto a combatir el ambiente adverso. Difícil es la existencia de estas agrupaciones artísticas que, por su índole especial, para no fenecer prontamente,

tienen que vencer más obstáculos que las grandes entidades orquestales. Desde el comienzo de este siglo, muchos fueron los cuartetos que tuvieron vida efímera. ¿Es que no hay ambiente propicio en España para estas agrupaciones o es que las fenecidas, no supieron o pudieron planear con certera orientación su campo de difusión artística?

El *Cuarteto Milanés* — recientemente reformado — lo componen los señores Merroño y Cruz (violines), Milanés (viola) y Baena (violoncello). El programa de su primer concierto de temporada, lo integraba un *Cuarteto* de Benjamín Godard (op. 33), otro *Cuarteto* (op. 1) del ruso Dersiany y las *Novetas* de Glazunov.

No es esta la ocasión propicia de hacer una crítica excesivamente analítica del *Cuarteto Milanés*. Son buenos instrumentistas, tienen concepto estético de lo que interpretan y si la joven agrupación persiste en sus proyectos voluntariosos de estudio y cohesión, rápidamente llegarán a esa perfección cumbre que es el encanto de los cuartetos; grupo esencialmente homogéneo, en que el intérprete anula su personalidad cuando en la obra le corresponde, al resaltar siempre la primacía de la obra sobre el lucimiento del artista.

Solamente el intento de crear un cuarteto merece plácemes siendo justo el alen-

tar y ensalzar a estos cuatro artistas desinteresados que fueron muy aplaudidos en su primera audición.

Citarel

Madrid 1928.

Orquesta Pablo Casals

En el pasado mes de Octubre y en el Palacio de la Música Calalana dió principio los conciertos de la orquesta que dirige Pablo Casals.

Programa del primer concierto de Tanda Obertura de Eurganthe, Weber; Octava sinfónica en la mayor, Beethoven. Segunda parte: La Presión de San Bartolomé, Catalá; Idilio de Sigfrido, Wágner; Entrada de los dioses en el Walhalla, Oro del Rhin, Wágner; Catalonia, Albéniz.

Director Pablo Casals. Segundo Concierto de Tanda. Primera parte: Sinfonía Camperola (Una Broma musical), Mozart; El aprendiz de Brujo Scherzo, Dukas. director Pablo Casals. Tercer Concierto de Tanda dirigido por los maestros Pablo Casals, Juan Lamote de Grignon y con la cooperación del maestro organista Vicente M.^a de Gilbert y de Pablo Casals, violoncellista.

Programa. Primera parte: Obertura Beethoven, Concert en sol menor para órgano oboes, fagot e instrumentos de arco, Haendel, Organista Vicente M.^a Gilbert, director Pablo Casals. Segunda parte: Andalucía (de la suite Hispánica) cuadro sinfónico violoncello solista Pablo Casals, director Juan Lamote de Grignon. Las travesuras de Till Enleuspiegel, poema sinfónico R. Strass.

TEATROS

El teatro lírico español

¿Una obra catalana del maestro Vives?

En los grandes músicos, por muchos que sean los planos de su inspiración, hay un sentido regional que los abarca todos, aunque no se manifieste desde el primer momento. El maestro Vives, es hoy una de las figuras de más relieve del teatro lírico español, como Falla es el número uno de los músicos sinfónicos. Bastan estos dos nombres para acreditar el de España en todas partes, al lado de lo que queda de la labor gloriosa de Granados, de Albéniz, de Bretón y de Chapí, citados al azar, sin orden ni categoría, porque no hace falta.

Pero Vives no ha hecho su obra teatral completa, como no lo han hecho otros

músicos eminentes autores que han muerto sin embargo, llenos de celebridad. Y no la han hecho porque les ha faltado esa manifestación del espíritu regional que acaso tenían reservada para una ocasión solemne.

El maestro Vives es uno de los catalanes más catalanes que conocemos. Pues bien; todavía no ha escrito Amadeo Vives una obra catalana. Que haya escrito muchas el ilustre Morera, no tiene nada de particular, porque ha dedicado su vida al estudio del folk-lorismo de su tierra pequeña. Pero Vives no es un folk-lorista, sino un músico con toda la extensión de motivos y de escuelas de los músicos que se sienten universales, aunque, como es natural, haya preferido siempre el autor de *Bohemios* los asuntos españoles, que ha buscado con insistencia en las páginas de los clásicos, cantera inagotable de modernidad y de gracia. Por tanto, no está obli-