

que D_7 es disonante; pero no se dice en *qué consiste* el elemento disonante y aquí empieza Riemann con su genial explicación: El sonido disonante *fa* surge de la *subdominante* (**S**) (1), que forma vidente contraste con la dominante (**D**). La **S** tiene tendencia a bajar, la **D** a subir. La antigua teoría acentúa la independencia de los acordes de séptima secundarios, etc., mientras que Riemann defiende su derivación de **TSD**. Dentro del edificio armónico son considerados desde un punto de vista *simplificado*.

No solamente el *fa* en D_7 es un elemento disonante, sino también la **D** cuando se juzga partiendo de la tónica (Consonancia aparente).

La consonancia completa de la **D** solamente aparece cuando se presenta en forma aislada. Los acordes del II, III, VI y VII grado que según la antigua teoría se presentan como acordes independientes y que tienen el mismo valor que la **TSD** los basa Riemann como *acordes derivados* de **TSD**. Si *re fa*, el acorde disminuído de la antigua escuela es D_7 sin el *sol*.

Si más tarde en *fa la do re* se deja la quinta *do*, surge aparentemente un *acorde menor*. Si dejamos en *re mi sol si la* quinta *mi*, entonces, se produce aparentemente un *acorde mayor*. Estos son los «acordes relativos (2) de consonancia aparente» propio de las disonancias características (según el antiguo esquema acordes del II, III y VI grado). Esto produce puntos de vista inesperados, sea, que aparezcan pasajeramente como representantes de sus armonías principales o que, en verdad se produzcan durante cierto tiempo como armonías consonantes.

También los «acordes de cambio sensible» son por disonancias «características» (sensibles), armonías modificadas de **TSD** con el carácter de «consonancias aparentes».

Los acordes menores se derivan de los acordes mayores y viceversa — ésta es una forma característica del sistema tonal, que no encontramos en la teoría usual. La sustitución de la *primera* tiene lugar por la *contrasegunda menor*.

$II^<$ es el signo para el «acorde de cambio de sensible» en mayor, $2^<$ es el signo para el mismo en menor $T II^> = si [do] mi sol$. Aparece un acorde menor de consonancia aparente, casi idéntico a la **Dp** (*p* tonalidad paralela, relativa de *sol* mayor, esto es *mi* menor).

$^{\circ}T 2^< = la do [mi] fa$. Produce un acorde de consonancia aparente mayor (en *la* menor), casi idéntico con $^{\circ}Sp$. La *contrasegunda* pertenece cada vez al acorde de *modo* contrario. No

(1) Varios tratadistas, como también Riemann (en sus primeros tratados de armonía) llamaban lógicamente a la subdominante, dominante *inferior* (*untere Dominante*, **U D**) y a la dominante, dominante *superior* (*obere Dominant*, **O D**), pero como abreviatura es más claro quedarse con la **S** para la inferior y la **D**, para la superior.

(2) En alemán se llaman *paralelos*, nombre que también empleamos indistintamente. N. del T.

se trata aquí de jugueteos con signos ortográficos, sino de la conservación de una idea *homogénea* de las funciones tonales.

$\left. \begin{array}{l} A. B. C. \\ do si la \\ sol sol mi \\ mi mi do \\ T II^< Tp \end{array} \right\}$	La antigua teoría lo cifraría	A. B. C. T III VI
	Pero esto equivale a pasar sin motivo alguno	
	y de modo impreciso de un acorde menor extraño a otro sin relación con la STD .	<i>B</i> es un
	acorde alterado de tónica.	

(La idea de A no ha quedado eclipsada, sino que se traslada a B). Un acorde de tónica, pero, con la disonancia característica de la sensible *si*. La idea de la tónica tiene que ser sostenida (...). La consonancia, como acorde menor, es solo aparente. Si representa la lucha con *do*. B es pues, un acorde *disonante* en cuyo fondo descansa la tranquilizadora consonancia de la tónica. La disonancia está formada en la imaginación por la consonancia de **T**. La *unidad* de la comprensión armónica se ha conservado, la base sustentante de la **TSD** trasciende a todas partes.

Si se enlazan los acordes relativos con los principales, se producen marchas armónicas, que Riemann basa sobre el tono entero, o sea, el cambio de tritono. Si siguen acordes del mismo modo, Riemann los llama «marchas», si siguen diferentes acordes (*mayor y menor*) los llama «cambios». Una marcha de tritono es la combinación de la marcha de dos quintas con una marcha de tercera: *do - fa sostenido = do - sol - re - fa sostenido*. Un cambio de tono completo es por ej. $do^+ - re^{\circ} = do mi sol$ (hacia la parte superior) - $re^{si^b} sol$ (hacia la parte inferior). Un cambio de tritono es: $mi sol si - fa^+$. Si a *fa* cuarta aumentada.

Los acordes de consonancia aparente de la sexta dórica, de la séptima mixolidia ect., pueden considerarse como una labor ornamental en torno a las columnas **TSD**.

La escala mixolidia es por ej.: *sol la si do re mi fa sol* (el *fa* es en ella característico).

Lo característico de lo mixolidio es lo siguiente:

	A.	B.	C.	
Clave de sol $\frac{3}{2}$	<i>mi</i> (redonda)	<i>re</i>	<i>fa</i>	El si^b es la séptima mixolidia; si en B le siguiera la 3.ª de la $^{\circ}S - la^b$ estaría satisfecho el postulado del sentimiento armónico actual. Pero sigue el <i>la</i> , y esto da a la sucesión de acordes el aspecto mixolidio. Momentáneamente
Clave de fa $\frac{3}{2}$	<i>do</i> <i>si^b</i>	<i>la</i>	<i>re</i>	parece que vacila la tonalidad, pero en esto se basa el encanto del mixolidio. (Riemann: «la séptima mixolidia conserva su gravedad que la atrae hacia abajo»). Por el la^b que no aparece, surge la tristeza profunda que es propia de esta antigua sucesión tonal. — También la segunda frigia (sexta napolitana) es sólo una alteración de la TSD : $^{\circ}S 2^<$ en <i>la</i> menor: <i>re fa (la) si^b</i>
	T ⁷	Sp		

parece que vacila la tonalidad, pero en esto se basa el encanto del mixolidio. (Riemann: «la séptima mixolidia conserva su gravedad que la atrae hacia abajo»). Por el la^b que no aparece, surge la tristeza profunda que es propia de esta antigua sucesión tonal. — También la segunda frigia (sexta napolitana) es sólo una alteración de la **TSD**: $^{\circ}S 2^<$ en *la* menor: *re fa (la) si^b*

El si^b (la contrasegunda menor, la nota característica de la sexta napolitana ($re\ si^b$)) es una nota de cambio de la $^{\circ}S$ prima o sensible. Se podría definir $re\ fa\ si^b$, en el sentido de nuestro sistema, como acorde de si^b mayor = $^{\circ}SSp$ [relativo de la subdominante de la subdominante], pero entonces nos aparecería desplazado). La lógica natural reclama lo más inmediato (S). La antigua armonía por grados define $re\ fa\ si^b$ como acorde del VII grado rebajado, en do mayor, re . Con esto rebasa el sistema propio de la escala tonal y recurre a una escala «cromática» para salir del paso. ¿No es esto una falta de consecuencia? En la interpretación de la $^{\circ}SSp$ no se abandona naturalmente el terreno de las funciones que están siempre en relación de una quinta. El método racional de Riemann da valor a una unión de los acordes que son regulados por sus relaciones tonales más cercanas.

También el terreno de los retardos, etc., con sus efectos disonantes lo comprende Riemann desde el punto de vista de las variantes de TSD . ¡Qué embrollo de conceptos no había antes de Riemann en el terreno de la figuración de los acordes! Su ordenación lógica en un sistema es difícil. Pero gracias a su exposición de caracteres distintivos muy seguros, Riemann ha realizado una labor muy importante. Él distingue aquí: A. a) *Notas de paso*, b) *notas cambiadas*, c) *apoyaturas*. B a) *notas del acorde arpegiadas*, b) *retardaciones*. (Retardos. El retardo *era antes* una nota del acorde), c) la *anticipación* (se transforma *luego* en nota del acorde). La nota cambiada vuelve a la nota de partida, representa el principio de la variedad frente a la rigidez. Los sonidos cercanos a un acorde que aparecen en forma de *saltos* y que caen sobre tiempos «leves» o «graves» son apoyaturas.

Clave de fa re | \bar{si} \bar{fa} sostenido, \bar{la} \bar{sol} fa sostenido — el la gira en torno de sol . A base de estas líneas lógicamente fundadas se puede orientar uno muy bien en el laberinto de los adornos de TSD . La antigua costumbre se aferraba aquí al cifrado más bizarro. En Riemann se nos revela el problema de muchas formaciones, como adornos de acordes por formaciones de retardo, etc., propias de la escala o de tonalidad extraña a ella. Por desgracia, Riemann no se mantuvo siempre fiel a sus indicaciones. En la Composición musical, libro I (1) nos habla de una «nota cambiada» que salta. Esto se confunde con una apoyatura.

La base de la *secuencia* es muy profunda. Es una marcha por grados por la escala (ya Fetis lo dijo). No tiene una base armó-

(1) Manual que acaba de publicar la Colección LABOR, en cuya sección musical figuran también, ya traducidas al castellano, las más importantes obras de Riemann, cuya lectura recomendamos con todo interés a quienes comprenden la trascendental importancia de su sistema: gracias a dichas publicaciones, la bibliografía de lengua castellana ha colmado ya la sensible laguna que representaba el desconocimiento de las obras del insigne musicólogo, para todos los amantes de la moderna cultura musical.

Como aclaración del presente artículo, puede consultarse singularmente el Manual de Armonía y modulación, de Riemann, que Editorial Labor tiene en prensa y aparecerá al fin de este año.

nica, sino que es una «formación melódica». Un principio original de armonía existe para ella, naturalmente, pero tiene un efecto de *imitación* en una línea melódica, sin que aparezcan para la armonía momentos nuevos. Son «copias mecánicas de las sucesiones armónicas originarias». Las TSD que influyen en la continuación de la armonía se estacionan en la secuencia, y después de su desaparición entran de nuevo en vigor.

Para la homogeneidad del sentimiento de la tonalidad son importantes las «cadencias intermedias». Por medio de ellas se conservan las relaciones con las TSD que dominan también en el terreno de las armonías *más distantes*. Se relacionan con un acorde que sigue como tónica (pasajera). Son funciones tonales de un sentido más amplio. Una flecha en sentido retrógrado hace valer el acorde precedente como tónica para la siguiente cadencia intermedia puesta entre paréntesis. Un corchete indica la tónica *tácita* de la cadencia intermedia precedente.

Riemann denomina a la *modulación* «cambio de función tonal». Aquí es importante la «conversión», $\bar{3} \bar{9}^{\circ}$ significa en la menor: $si\ re\ fa\ la^b$. (Conversión del $\bar{3}$ [*sol sostenido*] $\bar{9}^{\circ}$ en la^b). Luego Riemann se preocupa de la fuerza moduladora de las marchas. El fundamento de la modulación en relación con las diferentes marchas armónicas original suyo, es muy perspicaz y único en la construcción de los elementos más sencillos. Como que la marcha de tono entero, según Riemann, representa el paso de una dominante a la dominante opuesta ($S-D$, $D-S$, etc.) ésta posee la fuerza de modular hacia la tonalidad de la armonía saltada. De los acordes originarios de la armonía tonal se puede conseguir una multitud de giros moduladores. La diferencia de modo de las dos D permite ganar nuevas $^{\circ}T$ ó $+T$. El «cambio de contra quinta», el «cambio de quinta sencilla» se transforman en vehículos de la modulación.

La tabla para la modulación por medio del acorde de $\bar{3}$ y $\bar{7}$ es muy interesante. Si elevo la primera en mayor do^{+o} $\bar{1} \bar{5}$, entonces surge el acorde de do sostenido *mi sol*, formado de dos terceras menores; rebajando la primera en menor $^{\circ}mi^b$ $\bar{1} \bar{5}$, surge un acorde de $\bar{3}$ y $\bar{7}$ (disonante) $la\ do\ mi^b$, cuyo desarrollo puede tener lugar tanto en mayor como en menor.

También surge por derivación de otras funciones tonales este acorde convertido en un medio efectivamente modulante. O también se logra el mismo resultado cuando transformo en la menor: $re\ fa\ (la)\ si^b = si^b+$ en $S^{VII} = la^{VII} = fa\ re\ si$ (cambiando cromáticamente el si^b y el si). La alteración cromática de la primera, transforma toda consonancia aparente en este acorde, importante para el desarrollo de la modulación. Los acordes de tercera y novena $S^{\bar{9}}$ y $S^{VII IX}$ sirven, además, para la conversión funcional enarmónica de ciertas notas. Riemann nos previene del empleo demasiado frecuente de las conversiones funcionales enarmónicas. Utilizadas con discreción, permiten una «mística mi-

rada a lo lejos», en los dominios más apartados del mundo sonoro. Los acordes de cambio de tercera ayudan al cambio de **T** en **Tr**. Las modulaciones basadas en la tercera menor — cambio de tritono, etc., — conducen mediante la conversión funcional adecuada a tonalidades más *alejadas*. Las *armonías de cambio*, conducen a las marchas modulantes más atrevidas. Se originan introduciendo en los tres sonidos de la armonía como sustitutos sus segundas menores superiores o inferiores. Como éstas alcanzan sólo un significado figurativo, no encierran ninguna fuerza directa moduladora. Apesar de ello pueden ser tratadas según su naturaleza de consonancia aparente, como verdaderas armonías (pasajeramente). Las modulaciones por medio de la marcha de tercera, se emplean igualmente, pero el acorde de tercera conduce de modo directo a la tónica, sin que se note sentimiento alguno de falta de ajuste: en la marcha apartada de *mi* a *do* mayor, no se nota que *mi* sea una transición. El cambio cromático de semitono conduce «empezando mucho antes», a las regiones apartadas.

Para que la modulación sea definitiva, según Riemann, se ha de afirmar el pensamiento musical en la tonalidad alcanzada por medio de una cadencia, y, además, tomar en consideración sus

relaciones rítmico-métricas, para vencer la resistencia opuesta por nuestro sentimiento tonal. Este convencimiento falta en la teoría antigua. E. Friedrich Richter en su Tratado de armonía (traducido por Pedrell) en el ejemplo 192, compás tercero, hace constar un giro hacia el modo mayor, a través de *re* menor, mientras que en el compás cuarto la modulación ya parece vacilar. Esta inseguridad en la interpretación antigua se deriva de no haber conocido las funciones tonales. En el ejemplo 192, el acorde de *re* menor (**Sp**) cae sobre un tiempo leve, es sólo transitorio. Una modulación no produce efecto si no se afirma en el tiempo grave. En el ej. 192 falta una cadencia final porque sólo ésta afirmaría definitivamente el carácter de la menor. — Riemann dice: una verdadera modulación final, exige que coincida la cadencia métrica y la armónica. No basta el deseo para que una modulación sea efectiva.

La estricta lógica y la consecuencia con que Riemann basa todas las formaciones aún más complicadas en los principios de **TSD** resultan, para el músico, de una evidencia clarísima, y proclaman la trascendental importancia de su sistema.



H u g o R i e m a n n

Hasta que la Colección Labor — encomendando el delicado trabajo de traducción al cultísimo y competente maestro Antonio Ribera —, emprendió la meritoria empresa de dar a conocer la obra teórica del alemán ilustre, fallecido poco ha, a los profesionales y aficionados que deseen adquirir una cultura musical extensa e intensa, Riemann era desconocido en España para la generalidad de los músicos.

Era ya hora de que se divulgasen entre nosotros los excelentes manuales técnicos de uno de los musicólogos de mayor autoridad de la época contemporánea, cuyas materias abarcan las ramas más complejas y variadas referentes a la teoría del ritmo, fraseo, dictado musical, bajo cifrado, reducción al piano de partitura, armonía, contrapunto, fuga, formas musicales, estructura melódica, análisis armónico-temático, pedagogía del piano, instrumentación, historia, estética, ciencia acústica, materias tratadas por Riemann con amenidad, novedad y profundidad, resumidas

en su magnífico Diccionario de la Música, verdadera enciclopedia musical aún no traducido — (1) como algunos de los manuales citados — al castellano.

Se tildan de anticuados algunos aspectos de las teorías de Riemann, por ejemplo, las que se refieren particularmente a la tonalidad y a la armonía, no participando nosotros de la que estimamos equivocada opinión, ya que los principios fundamentales del arte musical en que basa Riemann sus teorías los consideramos inmutables, sancionados por las obras de las figuras geniales nacidas en un país en el que el arte sonoro produjo los más grandes genios del arte musical, y en el que la técnica ha llegado al máximo grado de perfección y progreso, consecuencia de la evolución histórica de una esplendo-

(1) Los «Elementos de Estética Musical», traducido por Ovejero, Jorro editor, Madrid, se han leído mucho, así como el «Manual del Pianista», traducido por Gerhard, de la colección Labor, Barcelona.

rosa tradición artística. ¿Qué sinfonías ha producido — se ocurre preguntar — el arte musical después de las de Beethoven y Brahms? ¿Qué sonatas, trios, cuartetos, se han escrito superiores a los de Mozart y Beethoven, si se exceptúan los clásicos italianos del violín? ¿El teatro lírico, a qué ha quedado reducido después del teatro wagneriano, como afirma con sincero convencimiento la crítica francesa más comprensiva y competente? Si exceptuamos a César Franck — el último wagneriano de categoría y definida personalidad — y a Strauss — la figura más interesante de la época actual —, no encontramos por doquier otra cosa que improvisación, fantasía, imitación: impresionismo, nacionalismo; lo pintoresco casi siempre vacío, desde los puntos de vista ideológico y estético, de la calidad y belleza de las ideas y del supremo y difícil arte del desarrollo, (2) aspectos secundarios del gran arte de los sonidos. Pues bien: en este ambiente que produjo a un Helmholtz, célebre por

(2) Actualmente hay una saludable tendencia a volver a las grandes formas sinfónicas.

su teoría física y fisiológica de la Música; a un Stumpf, que recogiendo y perfeccionando las ideas del eminente físico deriva aquellos problemas matemático-acústicos a un orden psicológico del arte explicando la consonancia y disonancia, no como fenómenos acústicos, sino psicológicos — fusión de los sonidos —, en este ambiente nace Riemann en Grossmehra, cerca de Sondershausen el 18 de Julio de 1849. ¿Cómo sus teorías no han de tener, en general, la firmeza y solidez de lo seriamente elaborado, todas las garantías que se deducen de la investigación ordenada y metódica de la verdad científica y de la lógica artística?

En unos cuantos rasgos sintéticos referiremos los datos biográficos más salientes del musicólogo alemán. Comenzó los estudios de teoría musical con Frankneuberg y el piano con Bertel. En Berlín y Turinga cursó el Derecho y la Historia y en 1873 se decide a estudiar la música en serio ingresando en el Conservatorio de Berlín; se doctora en Filosofía en Gotinga, siendo más tarde profesor de piano y teoría en el Conservatorio de Hamburgo, Sondershausen y Wiesbaden. En Leipzig

dirige el Instituto de Ciencias Musicales, y entre otros cargos honoríficos fué miembro de la Academia de Roma, Florencia y Londres.

Riemann, de vastísima erudición técnica, histórica y estética, escribió luminosos ensayos a cual más sugestivo y sugeridor sobre temas de historia y estética y un interesante análisis temático sobre el «Arte de la fuga», de Bach entre otros muchos.

Cultivó también la composición: un trío para piano, violín y violoncello; dos cuartetos para instrumentos de arco; una sonata para violín y piano, piezas, sonatillas y estudios para piano, estas últimas destinadas a la enseñanza; *lieder*; coros para hombres y mujeres, completan su producción.

Felicísima y muy laudable ha sido la idea del BOLETÍN MUSICAL dedicando al genial teórico un cordial recuerdo — al que me asocio con estas breves líneas — en el oportuno momento en que comienza a ser conocida en España su monumental obra teórica gracias, en parte, a las magníficas ediciones de la Editorial Colección Labor.

Rogelio Villar

disciplinas musicales, me parece el más lógico y normal: Estudiante primero de filosofía y de historia, se encuentra, en plena pubertad, capacitado para adquirir una posición, un método de trabajo, desde donde lanzarse con utilidad y provecho a la persecución de los problemas musicológicos puros. Metodológicamente no existe diferencia entre cualquiera de las disciplinas históricas (musicales, filosóficas ó típicamente historiológicas), ni entre el planeamiento de teorías líricas, lógicas o filológicas, por ejemplo; por ello a la base de toda preparación de un crítico, aunque sea musical, deben hallarse necesariamente esto que de un modo genérico llamamos humanidades. Entre las que muy particularmente incluyo, para el musicólogo, la filosofía y la metodología histórica, o la historia propiamente dicha. El perfecto conocimiento de la materia en que se trabaja, esto es la música, naturalmente, es imprescindible; la presunción de su conocimiento, excluye toda discusión, y queda por ende sobreentendida. No así lo otro, y menos aquí, donde se imagina que al músico le basta, y en general a quien se dedica a la música, conocer la exacta cantidad de técnica que se necesita para las más perentorias necesidades de la ejecución o composición. Ello explica que la existencia del grado de doctor en música, como lo hay en las universidades inglesas, alemanas y americanas, parezca una de las especies más raras que produce la fauna universitaria del mundo. Se me antoja que hoy uno de los medios de dignificar la música, y por lo tanto toda suerte de profesión musical, desde la de compositor, hasta la de timbalero, sería crear en nuestras universidades, mejor que en nuestros conservatorios, para los que quedaría lo que hoy poseen casi exclusivamente, el aprendizaje de la mecánica de un oficio, unas secciones que se ocuparan teóricamente del estudio y enseñanza de las disciplinas musicales.

Ahora puede preguntar el desdeñoso a toda técnica y producto exclusivamente

En el décimo aniversario de Hugo Riemann

In Memoriam

Los periódicos profesionales de música, con gran admiración y respeto conmemoran estos días, el décimo aniversario de la muerte de un musicógrafo: Hugo Riemann. Esta profesión es apenas comprensible entre nosotros, y desde luego incapaz de proveer a las más estrictas necesidades de la vida. Ignoro si se abre un posible futuro para los que ponen sus enteras actividades al servicio de la música, como disciplina crítica, al exclusivo estudio de sus valores históricos y teóricos. Bien es cierto, que es demasiada exigencia pretender la existencia de la profesión crítica,

cuando a duras penas, puede conllevarse la de compositor sinfónico; a no ser por el apoyo y ayuda de editores extranjeros y de ejecuciones que excedan los límites de nuestra amada patria. Hasta ahora, entre nosotros, sólo hay medios de vida posible para los que se emplean en el cuplé o en la música de zarzuela. Pero la esperanza, gran dama que todo lo alienta, y no permite desfallecedores abandonos, nos ayuda a creer que algún día todo habrá de arreglarse.

El proceso evolutivo que lleva el espíritu de Riemann al cultivo teórico de las

gneosológico, ¿pero cuál es el valor del crítico? Veámoslo en el caso de Riemann. Riemann bucea, con técnica de historiador, en los archivos de la historia de la música, poniendo a flote, haciendo posar la atención en torno de una porción de hombres y hechos valiosos, no exclusivos para la música, pero también para la historia. Ya sabemos que el fenómeno histórico lo integra un *sustratum* de hechos particulares, cada uno de los cuales son necesarios para delimitar la fisonomía de una época — las épocas son los individuos históricos — su significación, que queda, y ha quedado, muchas veces, coja e incompleta por inadvertencia o desdén de alguno de sus factores — véase, a guisa de ejemplo, más o menos discutible, pero interesantísimo, como Spengler en su «Decadencia de Occidente», vertebrata el fenómeno musical, dentro del complejo histórico —. Pero los estudios de Riemann han sido también utilísimos para los músicos que estiman como lo único interesante, las disciplinas estrictas de su técnica profesional: Contribuyó a discriminar porciones de ese árduo problema de rítmica y métrica, que se halla a la base de todo problema musical: armónico, constructivo, etcétera, y cuyo conocimiento es imprescindible para perseguir la íntima estructura de la música. No es posible ninguna sólida estructuración musical, sin una gran comprensión, e intuición, del ritmo, necesaria y útil, tanto para los compositores, como para los intérpretes, y aun para los auditores y lectores.

La cultura de Riemann le capacitó para alcanzar interesantes y sagaces resultados en el estudio de la armonía; renovando sus estudios, alterando formalmente la técnica del bajo cifrado, ahondando en el problema fundamental de la armonía, ya explícito desde tiempos de Rameau, de las funciones tonales, cuyo acabado conocimiento, es el único capaz de hacer buenos armonistas. (Ni el armonista moderno puede prescindir, en *strictu sensu*, de la función tonal, aunque no la entienda de la misma manera que el siglo XIX.) No

hubo ningún problema musical en el que Riemann no dejara muestras de su enorme cultura y sagacidad. Sus actividades se pusieron también al servicio de esa ciencia tan desdeñada por nuestros músicos, y para la que es indispensable una sólida preparación filosófica, la estética; la estética en cuyo fondo palpitan la sangre y la vísceras de la música; ocupóse de la composición, de la orquestación, de la técnica del piano, y aun de cosas de menos empeño intelectual, pero de gran valor utilitario, ejemplo el dictado musical, etc. Es decir ninguna de las disciplinas y porciones que estudia la música, le fué ajena a sus actividades, a su vida modelo de alto valor y por el esfuerzo y amor que

puso al servicio de la música teórica y práctica. El crítico, no pudo refrenar en su espíritu, la comezón de creador. Dió a la estampa algunas composiciones, merecedoras de todo respeto, más que por ellas mismas, por la mano de quien venían. Pero Riemann no tuvo necesidad de ser compositor, músico si lo fué como lo atestigua su abundante obra, para alcanzar el respeto, la admiración y la memoria de los hombres, le bastó ser crítico. Sea su gloria perdurable y eficaz su ejemplo para los que creen que sólo son dignos de aprecio los que hacen música para batir con los pies o tararear en los salones.

Juan del Brezo

El Cine sonoro

Andrenio, el ilustre publicista, recientemente, en uno de sus artículos, hacía algunas observaciones respecto a los resultados que obtendría la introducción del cine sonoro en España. El conspicuo maestro Lassalle, uno de los vigías y paladines del arte musical de este país, en la publicación de sus manifestaciones en «La Voz» del día seis, revelaba una sincera impaciencia y preocupación ante el inminente peligro, no sólo artístico, sino el grave que, con la implantación de tal artefacto, se cierne sobre la única profesión española que, seguramente, frente a frente pueda competir con las extranjeras con verdadera independencia: la de músicos instrumentistas.

Es lógica la sorpresa cuando falta la prevención; y los españoles, como hace varias centurias que perdimos la intuición de la precaución, vamos bogando en el mar de la incertidumbre, estrellándonos contra los escollos de la indecisión. Un día es un ataque a la industria frutera, otro a la vinícola, y el postrero, aparentemente, será a la artística; pues aunque el arte parezca contaminarse de envilecimien-

to al parangonarlo con las demás explotaciones industriales, como su existencia se balancea a merced de las auras administrativas, con las mismas armas ha de defenderse. Los Estados Unidos de América del Norte se han propuesto como todo a venedizo que no puede adaptarse a la corriente social por carecer del tradicional abolengo, someterla ellos a su imposición de nuevos ricos con los insistentes golpes dados con el ariete de la industria impulsada por la religión que allí predomina: la capitalista.

Los que por vocación están completamente entregados a la vida artística se estremecen de pavor ante tal profanación. Porque ¿qué sensación habrá experimentado el maestro Lassalle a quien todos conocemos por sus sacrificios por el arte musical y sus munificencias en pro de los profesionales cuando vea entronizarse tal armatoste en el santuario fraternal de Euterpe, Terpsicore y Talía? La que se desprende de sus ingenuas declaraciones y compartirán unánimemente todos los que practican tal profesión como un verdadero sacerdocio, como son los directores de

nuestras eminentes bandas y orquestas, los profesores y los buenos aficionados.

Ciertas observaciones hechas por algunos críticos musicales ingleses en lo que respecta a esta nueva invención, sugirieron en mí una tranquilidad intuitiva. La impasibilidad inglesa es proverbial, pero su egoísmo por todo lo que sea industria nacional es hartamente manifiesto. Los músicos españoles ven en el cine sonoro una tragedia en perspectiva; los ingleses, a pesar de la rivalidad artística e industrial entre ambos países, lo comentan con indiferencia.

Es probable que se confirmen los augurios de nuestras aprensiones y el cine sonoro se asiente en las salas españolas impetuoso y arrollador, y venga la hecatombe en los hogares de los instrumentistas profesionales españoles; mas antes de dejarnos sobornar por temores impulsivos, sirvanos la reflexión de medida preventiva, y, detenidamente, con la frialdad que requiere toda solución económica y administrativa, examinemos la situación minuciosamente, ya que el ataque no procede de un enemigo artístico, sino de un enemigo industrial.

A mi humildísimo juicio, la competencia del cine sonoro es más de temer en aquellos países en que, como Inglaterra, la industria cinematográfica goza de relativa independencia económica por la potencia capitalista del negocio y de la expansión y afición a su hermana gemela la radio. El exorbitante núcleo de población de estas metrópolis (Londres, París, Berlín, etc.) la población y la vida flotantes debido al movimiento industrial y comercial, las empresas de espectáculos cuentan con la garantía de un público entronado a una educación cívica de cierta uniformidad y una solidez económica que las españolas no cuentan ni pueden contar por ahora para una empresa de arriesgo económico tan elevado como representa la instalación del cine sonoro.

(Con qué independencia pueden contar las empresas cinematográficas españolas

(especialmente las madrileñas) para explotar su industria *al por mayor* con el número de cines que pululan a diestro y siniestro? Arguirán las empresas fuertes y con medios de llevar a cabo su explotación, que el exceso de capital, inaccesible a las pequeñas, beneficiará a las potentes en menoscabo de las más débiles. Pero, ¿cuántos cinematógrafos con pretensiones de fuertes existen en Madrid? Aunque todos fuesen de la misma empresa, no se negará que cada cual ha de administrarse independientemente, y al instalar en uno de ellos el cine sonoro, los demás, si quieren defenderse ¿qué han de hacer?: luchar con las mismas armas. Mas si hoy se defienden difícilmente con la inversión de capital para obtener intereses compensadores, al aumentar el caudal pecuniario y los gastos con la instalación del nuevo aparato ¿responderá este nuevo y costoso sacrificio con los beneficios deseados? No es probable, porque el nuevo espectáculo, por su carestía y, seguramente, el desagrado que producirá en nuestro público debido a la falta de entrenamiento, alejará el número de aficionados. ¿No parecía más natural la sustitución de las orquestas por los grandes órganos u orquestriones y fracasó?

El éxito de estos aparatos requiere un público de educación uniforme, atropellada como la yanqui, tan distinta de la ruda e independiente española, cuyo molde constantemente va mostrando para demostrar que difiere de los de su misma ralea. ¿Qué sacará en limpio nuestro público de pantalla cuando le pongan en es-

cena una ópera por la intercesión del cine sonoro? ¿Acaso puede defenderse un teatro de ópera en Madrid? ¿Qué hará el espectador de las *tinieblas*, de por sí frívolo, cuando ante la taquilla se le plantee, no el problema artístico, que le importa un bledo, sino el de la perra gorda, el real o la peseta? El cine es *oscuridad*, e, iluminarlo aunque sea sonoramente, opino que es contraproducente a sus intereses de espectáculo *malabarístico*.

Confío en la indiferencia inglesa. Si en terreno propicio no da los frutos crematísticos apetecidos, en los eriales es menos probable que fecundice. Se ve claramente que el cine ni fué, ni es, ni será nunca un arte, como no lo es tampoco un gramófono; son adaptaciones y nada más. Como son un artificio artístico, su vida es efímera comparada con la del arte, que es inmortal. El cine sonoro es un aditamento, un específico para prolongar, no el arte de la pantalla, pues tal arte no existió, sino el de la explotación cinematográfica.

Precaución y paciencia, maestro Lásalle. Siga impertérrito con la empresa de crear numerosas y selectas orquestas en los cines. Si los *industriales* yanquis nos envían carne en conserva (que según afirma la ciencia de aquel país es el origen del germen canceroso) aquí, en este sobrio y humilde rincón, producimos el antídoto más eficaz: el aceite de oliva. ¿Acaso carecemos de recursos industriales? No; es la falta de precaución la que nos sorprende siempre.

Paulino Cuevas

El salón internacional de la Sinfonía

Para la difusión de sus obras, los autores actuales cuentan con el apoyo material de instituciones musicales que favorecen la audición primera.

Bajo este aspecto, nos hallamos en un plano mucho más cómodo que las generaciones que nos precedieron.

¡Lástima grande! que del abuso que se

hace con el reclamo de las primeras audiciones, nazca la dificultad casi insuperable de que las obras sigan un curso normal a través de todos los países. ¡Cuántas veces un primera audición, por razón de competencia entre colectividades análogas, resultó ser la última!

Bien saben de esto multitud de autores.

A. *Mangeot* (director de l'École de Musique de París), ha tenido una feliz idea instituyendo el *Salón Internacional de la Sinfonía*, la cual, pueden concurrir compositores de cualquier país con el envío de sus obras. Estas, son sometidas anualmente a la consideración de Maestros Directores de Orquesta, convocado con este objeto. Huelga decir que tras la lectura y previo conocimiento de su audición — reducida al piano — bien puede elegir cada cual las concepciones que más encajen con sus gustos y necesidades. Es — como si dijéramos — un mercado independiente entre el productor (compositor) y el visitante consumidor (Maestro director).

Solamente son admitidas las obras escritas durante el año (de Abril a Abril), ejecutadas o no. De este modo queda en gran parte orillado el peligro de la primera audición (única).

Este primer Salón (del 6 al 15 de Junio pasado), reunió 100 partituras manuscritas, 15 directores y un crecido número de oyentes interezados (editores, empresarios, oyentes).

Los franceses *Monteux*, *Cortot*, *Baton*, *Fourestier*, *Withowsky*, *Morin*, *Sechiari*, *Poulet* y los extranjeros *Stokowsky* (Philadelphia), *Sokolow* (Cleveland), *Van Raalte* (La Haya), *Wytantas* (Lituania),

Lamote de Grignon (representado por Manuel Palau), (España), *Cooper Slaviansky* constituían la masa de propagadores-directores de orquesta.

Aunque de un modo extraoficial, se sabe que más de 25 obras han sido escogidas especialmente. No hay pues que dudar de la divulgación que beneficiarán, como tampoco de la facilidad con que serán impresas por propio interés de las casas editoriales.

Han representado hogaño a la escuela española solamente tres valores: *Conrado del Campo* (con dos obras), *Joaquín Rodrigo* (con otras dos) y *Manuel Blancafort* (con una).

Pérez Casas, *Pahissa* y *Palau*, por los compositores españoles: *Casals*, *Weingartner*, *Fried*, *Roussewityky*, *Schalk*, y algún otro, por los directores, han sido los únicos que, adheridos de antemano, dejarán de presentarse. Unos y otros prometieron coadyuvar a la bien calculada manifestación creadora, ideada magníficamente por el activo señor *Mangeot* a quien deben dirigirse frases de aliento y parabien.

B. Gálvez Bellido

Director de la "Orquesta da Cámara" de Barcelona.

NOTA. — El certámen comprende «todo género de obras» de carácter sinfónico.



Caso de justicia

España musical por sus cuatro costados, debe y puede tener una gran orquesta nacional

En estos días pasados el pueblo de Madrid ha exteriorizado su afición y entusiasmo por la Banda — su banda — asistiendo al concierto extraordinario que, en homenaje al ilustre Villa y profesores de la Banda Municipal, se celebró en el Retiro en conmemoración de hacer veinte años que dió el primer concierto al público de Madrid.

Fué una fiesta muy cordial en la que el

enorme gentío que asistió a ella no cesó de aclamar a la Banda. Villa quiso hablar... habló, sí; pero más dijeron, más expresaron sus húmedos ojos, por la emoción, que sus palabras.

— : —

Con motivo de este tan simpático acto se han destacado unos admiradores suscribiendo una razonada solicitud dirigida al Gobierno y pidiendo que, tanto a Villa

y sus profesores como a los maestros que con sus orquestas han hecho tanto por la cultura musical de nuestro país, se les recompense, se les premie moral y materialmente...

Todo cuanto por estos incansables luchadores se haga me parecerá poco. Y ya que de pedir recompensas se trata, ¿por qué olvidarnos de los meritísimos profesores de nuestras orquestas de concierto? ¿Cómo no tener en cuenta que los dignísimos intérpretes, y entre éstos algunos eminentes solistas, carecen de sueldo fijo como lo tienen lo de la Banda?

No hay que perder de vista que las orquestas, solamente con el esfuerzo personal, no pueden vivir; que si *Pérez Casas* ha dado los conciertos en serie que ha dado, debido ha sido al contrato que tenía con el Círculo de Bellas Artes, como *Arbós* en el Monumental... y así siempre. Ultimamente, *Lassalle*, uno de los pocos románticos que ya van quedando, quiso correr una aventura musical y le ha salido por unos cuantos miles de duros. ¿Es o no un romántico? Gentilmente, quiso probar por su propio esfuerzo... El hecho no puede ser ni más simpático para él ni más bochornoso para un público que dice se pirra tanto por la música, cuando estamos convencidos de que no puede actuar ninguna orquesta por su cuenta y riesgo... ¡Delicioso!

Siempre que a dirigirles ha llegado un maestro extranjero se ha dado el pintoresco espectáculo de que ningún ensayo terminaban todos. Los maestros, un tanto extrañados ante aquella fuga inesperada de los profesores, preguntaban por la causa, y se enteraban de que iban a sus teatros ya que con los conciertos solamente no podían, por desgracia, habérselas cara a cara con la vida, teniendo que dejar el ensayo para ir a cumplir sus deberes profesionales.

Estos maestros no entendían, no podían comprender, viniendo como venían de un país (el que fuese), en donde hay orquestas subvencionadas y donde esas *huidas*