

BOLETIN MUSICAL

Sumario correspondiente al mes de
Noviembre

Sección Literaria

Músicos Mayores.....
Sobre la crisis profesional
Nuevos problemas.....
De la aplicación de la
música en el drama,
por Ricardo Wagner,
traducción por.....
Música Moderna.....
De la expresión musical
Datos para la historia...
Mentidero Madrileño...
Alavor, Discos = Sono-
roterapia.....
El arte a la moda.....
Constando a una hon-
rosa alusión.....
Aspectos musicales.....
Místicas.....
El maestro Vega en la
Orquesta Sinfónica...
Dinoceladas folclóricas.
Cultural de Valladolid..

Oficina de Estudios
Joaquín Torres

Antonio Ribera Menjíez
Luis M. Álvarez Abaito
José A. Veiga
José Sabido
El Bardo de San Gines

Itard
Danteo Casas

J. Monecillo
La Dirección
Joaquín d'Alcazar

P. C.
Daniel G. Naves
A. G.

Teatros

El Teatro Lírico Nacio-
nal.....

Arturo Mori

Orfeones

Desde Palencia.....
Orquesta Sinfónica de
Madrid.....

Justo Sarrasador
H. Borros



Consultor Profesional

BOLETIN MUSICAL establece en su formato una nueva sección, titulada "Consultor Profesional"

que esperamos será bien acogida por su manifiesta utilidad, ya que en ella se dará cuenta de las vacan-

tes existentes en todos los sectores musicales.

Dado que nuestra idea funda el beneficio que esperamos, es preciso que, tanto los señores Músicos Mayores, como Directores de Bandas Municipales, Maestros de Capilla y demás entidades musicales, nos

ayuden remitiéndonos nota detallada de las vacantes existentes.

Al implantar esta nueva sección, creemos completar la significación de nuestro ideal, al mismo tiempo

que ofrecemos a nuestros lectores, una sección de verdadera importancia.

Cuerpos	Cines	Instrumentos	Núm. de vacantes	Entidad a la que hay que acudir
Regimiento Infantería América, 14, (1)	1.ª	Bajo	1	Parque de
Idea Infantería Almansa, 18	1.ª	Clarinete	1	Tamagosa.
Idea	1.ª	Bajo	1	Idea
Idea Infantería Navarra, 21	1.ª	Maracas	1	León.
Idea Infantería Astoria, 21	1.ª	Idea	1	Madrid.
Idea Infantería Murcia, 27	1.ª	Saxofón alto en sol bemol	1	Vigo.
Idea Infantería Castellón, 41	1.ª	Trompa en sol b. f. b. m.	1	Bilbao.
Idea Infantería Guipuzcoa, 51	1.ª	Saxofón	1	Vitoria.
Idea Infantería Vergara, 57	1.ª	Trompa	1	Barcelona.
Idea Infantería Badajoz, 71	1.ª	Obra	1	Idea.
Idea	1.ª	Bombardos o fisarmona	1	Idea.
Idea	1.ª	Clarinete	1	Idea.
Idea Infantería Ochoa Milanes, 77	1.ª	Trompa	1	Astoria.
Idea	1.ª	Flauta	1	Idea.
Batallón Marina Estella, 81	1.ª	Clarinete	1	Idea.
Idea Marina Astorga, 81	1.ª	Trompa	1	Ciudad Real.
Regimiento Infantería Sicilia, 91	1.ª	Trombon	1	San Sebastián.
Idea Infantería Val Rod, 101	1.ª	Clarinete	1	Madrid.
Idea Infantería Asia, 111	1.ª	Caja	1	Carona.
Idea	1.ª	Saxofón tenor	1	Idea.
Idea Infantería Foz de, 121	1.ª	Trombon	1	Foz de.
Idea Infantería Cádiz, 131	1.ª	Clarinete o saxofón	1	Cádiz.
Idea Infantería Jeta, 141	1.ª	Flauta	1	Barcelona.
Idea Infantería Rey, 151	1.ª	Clarinete	1	Madrid.

(1) Esta plaza se anuncia en el Boletín Oficial, núm. 179 correspondiente al 21 de Noviembre de 1920, verificándose las oposiciones dentro de los días de su publicación.



CONCIERTOS



En México

Primera quincena de Octubre

ANFITEATRO DE LA ESCUELA NACIONAL DE QUERÉTARO. — Miércoles 8.—1.º Recital del Instituto mexicano Federico Flores, acompañado del pianista Raúl Sagio Flores. Entre las obras ejecutadas por este último, figuran algunas de Joaquín Nís, Antonio Saler, Alberto Gerardo, Iñigo y Lecuna.

Martes 14.—Último acto ejecutivo organizado por la Asociación Alemana de música en México. Bajo la dirección del maestro José Escobarón fueron ejecutadas las siguientes obras: Variaciones sobre un tema de Haendel (pírfano-análisis), de Balace; Concierto de piano en Mi menor, de Chopin; La Fama de Tindalos, de Sainz Sainz; poema sinfónico «Las profecías de Euzé». Fueron solistas la pianista argentina Carmen Azaña y la cantante argentina V. C. W. Foddes.

SARA WAGNER. Sábado 4.—Última edición de la serie organizada por la Academia Española de Música. Se ofreció en la Academia, bajo la dirección del profesor don Joaquín López Yáñez, cantó, entre otras obras, las de los compositores mexicanos Samuel Mandragal y José Rubio; Terzeta catalana, y Anapola del Casato. También ejecutadas algunas obras de los maestros mexicanos Manuel, Anselmo Miramontes, Ricardo Castro, Alfredo Domínguez Portes y Faustino Gaitán. Finalizó el programa con Cádiz y Anarón, de Albéniz; A la Colón, de Granados; y la Danza Ritual del Fuego, de Falla, ejecutadas por la artista española Francesa.

CONSERVATORIO NACIONAL. — Lunes 6. Última cuarta conferencia concinca. «Estructura acústica del órgano», por el Profesor Vicente I. Mendosa. Entre las obras del programa musical figuran el Trío op. 2, para piano, solista y cello, profesor, y Danza Española, de Granados Kerler, y Romance Andalés, de Sarasate.

ACADEMIA MUSICAL ESPERANZA RODRÍGUEZ SEGURA. — Miércoles 10.—1.º concierto del Grupo Orfeo, José Santamía (violín) y Miguel García Mora (pianista acompañante). El programa [es el siguiente: Concierto Griegiano, de Ottavio Respighi; Chacona, de J. B. Bach; Danza Española n.º 4, de Granados; Romance Andalés, de Sarasate; Aires Raros, de Wladimir Kozlov.

Veneres 13. Novena plática de los alumnos de la clase de Ética e Historia de la música. «Debe el artista apartarse de la sociedad para que su la-

bor sea efectiva», por la artista Regina María Azusa. Las solistas María de los Dolores Magallanes y Yolanda Macías, ejecutaron al piano: Sonatina, de Joaquín Tansella, de Piccolini; Capriccio de música de Lindero; Bolero, de Mendelssohn; y Repudio Mejicano, de José Carrón.

Profesor músico del R. C. de Alobarderos, se ofrece como director de Banda

ESCRIBAN

Apartado 12897 Madrid

Segunda quincena de Octubre

ANFITEATRO DE LA ESCUELA NACIONAL DE QUERÉTARO. — Domingo 15.—Primer concierto organizado por la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma, por Ciudad Universitaria. Programa: Cántico Op. 44 «Obertura», Berlioz; Romance para solista y orquesta, Ricardo Castro; solista, señor José Santamía; La luz y el agua «Preludio y dos canciones», Sainz Sainz; Sinfonía lacustre en si menor, Schiller; Concierto en sol menor, para piano y orquesta, solista, artista Esperanza Cruz. Dirigió la orquesta el maestro José Escobarón.

Martes 21.—Último concierto del Conservatorio. En el programa figuró un Cuadro de Catedral del compositor mexicano Silvestre Revueltas, a cargo de los profesores: Enriqueta Sierra, David Salas, David Elizarraso, Teófilo Aza.

Miércoles 22.—Primer recital de la pianista mexicana Esperanza Cruz. Entre las obras del programa, figuran: «Difusión», y Cádiz en sol, de Manuel M. Ponce.

Veneres 24.—Segundo concierto del Conservatorio. Concierto del programa de las siguientes obras: Cuadro de Catedral, Raúl Castro Meléndez; Delicias; Concertina, A. Alameda, para piano, clarinete, fagot y trompa y flauta; Tres piezas para clarinete solo, Stravinsky; Dos temas para corno (Hos. Inverniz), del compositor mejicano José Ponce; Concierto para piano Op. 12, Rubinstein.

Sábado 25.—Segundo concierto de la pianista Esperanza Cruz, figurando en el programa: Salsabanda y Gigo, de Manuel M. Ponce; Patmosina,

Enseñanza Musical por correspondencia

LA MÁS CÓMODO Y MÁS SÚCIDA

Comprende los cursos siguientes: Música, técnica, análisis, francés, composición, fundamentos de la armonía con el contrapunto y los sistemas modernos instrumentación, etc. Métodos modernos, profesorado especializado. Plus especial para aficionados.

Dirección: Maestro

ANTONIO RIBERA MANEJA

En vista del éxito obtenido en la enseñanza del piano por correspondencia, hemos decidido incluir en nuestro plan de estudios. Este se basa en la **TÉCNICA MODERNA DEL PIANO** para estudios escritos a

GOYA, 115 MADRID

Danza del viento, Danza ritual del fuego, de Manuel de Falla y Tancos, de Albéniz.

Domingo 25.—Segundo concierto de la Facultad de Música, por Ciudad Universitaria. Entre las obras de autores mexicanos figuran: Variaciones sobre un tema nacional, Alfonso de Eusebio; Bolero de Sainz Mejicano, Encarnación Mejía. Dirigió la orquesta el maestro José Escobarón.

Lunes 27.—Comemoración del bicentenario del nacimiento de Pablo Virgilio García por el Instituto de Relaciones Culturales del Archivo de Génova y Arco de México. En la parte musical figuran, entre otras obras, las Sonatas en sol menor y en re, del Padre Antonio Soler.

Martes 28.—Tercer concierto del Conservatorio. El Cuadro Clásico de la Secretaría de Educación, ejecutó un Cuadro de catedral, del compositor mejicano Carlos Chávez, y el Cuadro del Conservatorio, integrado por los autores Benigno Revueltas, Francisco Contreras, Miguel Benítez y Luis G. Galindo, interpretó el Cuadro de Catedral n.º 6, de Beethoven. Los señores Agustín Martínez, Luis Ramírez y José Martínez, tocaron la Sonata para corno, trombón y trompa,

de Poulenc. La orquesta del Conservatorio, dirigida por José Rubio, tocó la Suite Sinfónica La Primavera, de Claudio Aguilar Debas.

Venemos ya.—Cuarta: Concierto del Conservatorio. En el programa figuró la Sinfonía para violín y piano, del compositor mejicano Carlos Chávez. Además el corno del Conservatorio, conó Tre modélicos, de Saúl Menaizá Ojeda, de Ignacio Fernández Esperón; Si algúna vez, de Manuel M. Doyere El otro, de Samuel Monteagudo.

AFENEO MUSICAL MEXICANO. Enero 10. Sesión artística del mes de octubre de la Sección de compositores. Especialmente los siguientes obras: Sesero, para flauta, oboe, clarinete, corno, fagot y piano, de Rafael J. Tello; Dos canciones populares mejicanas, de Hugo González; Nocturno canónico (piano), de Edmundo Anaya, y Ten años, romanza para canto, del propio compositor.

SMA WAGNER. — Domingo 12.—Ocupámonos segunda conciertos de la Sociedad de Música de Cámara. Programa: Cuarteto Op. 47 para piano, violín, viola y cello, de Schumann; Sonata y Fuga B, núm. 2, para piano y viola, de Bach; Cuarteto Op. 23 para piano, viola, violín y cello, de Brahms. Puestos los circunstantes los señores José Rocabarro, Manuel Torres, Jesús Torres y Miguel Contreras.

TEATRO ARRIEL. — Jueves 10.—Recital del

violoncelista mejicano Roberto Montiel. Entre las obras que ejecutó, figuraron: Canto de la tarde, de Gustavo E. Campa; Arcángel romántico, de Julia Carrillo; la Boccacela El otro, de Rafael J. Tello; Romanza sin palabras, de Delfino Valdés Fraga; Canción Mejicana, de Alfredo Domínguez Pizaro.

Album con 27 Sonables fáciles y modernos para orquesta, con trompeta y saxofón, 27 reales.

MUSIC

PEDRO RUBIO

Tercera del Leal, 15 MADRID

Casino Cereta de Puigcerdá

Extraordinario Concierto celebrado el jueves 23 de Agosto de 1950, por el eminente violoncelista Gilvez, con la cooperación de los eminentes artistas Homécia Gas y Neus Gas. Piano y viola.

Programa.—Primeros parte: Egloga, Pau Casals; Selenes (sobre un tema catalá); Baulé; «La Vila Breva» (Glanca), Fala-Gabrez; Granada, Alberto Gilvez; Bolero, Ralfo-Gabrez; Violoncello, B. Gabrez; piano, Herminia Gas.

Segunda parte: La Jolla, Corelli; Grave, Tartini; Siciliana en rigodon, Francisco Kreisler; Andantino, P. Monte; Moment musical, Schubert; Preludi i allegro, Paganini-Kreisler; Violín, Neus Gas; piano, Herminia Gas.

Tercera parte: Trio, J. Balero, B. Habazera, B. Seguíllas gitano, E. F. Arlés. Piano, viola y violoncello.

Sociedad Coral Unión Urgelense

Extraordinario Concierto celebrado el sábado 23 de Agosto de 1950, por el eminente violoncelista Gilvez, profesor del Conservatorio del Liceo, con la cooperación de los eminentes artistas Homécia Gas y Neus Gas. Piano y viola.

Programa.—Primeros parte: Variaciones, Tartini; Siciliana en rigodon, Francisco Kreisler; Actú, Baulé; Cancó insula, Rinsó Korsóll; Rondino, Berberón; Preludi i allegro, Dignasi Kreisler; Violín, Neus Gas; piano Herminia Gas.

Segunda parte: Egloga, Pau Casals; Selenes (sobre un tema catalá); Baulé; «La Vila Breva» (Glanca), Fala-Gabrez; Granada, Alberto Gilvez; Bolero, Ralfo-Gabrez; Violoncello, B. Gabrez; piano, Herminia Gas.

Tercera parte: Trio, J. Balero, B. Habazera, B. Seguíllas gitano, E. F. Arlés. Piano, viola y violoncello.

Conservatorio del Liceo de Barcelona

El Miércoles 14 de noviembre de 1950, se celebró un recital de violoncello, por Bernardino Gilvez, y Modesto Serra, acompañados piano y Profesores del Conservatorio.

Programa.—Primeros parte: Allegro y allegro. Bachstein. Sonata en sol, Allegro, Adagio, Rondo. Beethoven.

Segunda parte: Concierto en la menor, Allegro, Allegretto, Poco allegro, Saint-Saens. Espinosa lasperes; Paganini.

Tercera parte: Balada, D'Erlanger. Minor; Debussy; Habazera; Recel; Zapaterado; Selenes; Gabrez. «La vila breva» (Glanca); Fala-Gabrez.

Sociedad Filarmónica de Oviedo

Concierto celebrado en los días 12 y 13 de Noviembre de 1950, por la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por el maestro Pérez Casas.

Primer concierto.—Programa.—Primeros parte: Segunda sinfonía en re mayor, obra 55, Adagio molto-Allegro con brio, Erglénio. Schwan-Allegro, Pissó-Allegro molto. Beethoven.

Segunda parte: La Tragedia de Salomé, Debilón.—Danza de las perlas. Los encantamientos del mar.—Danza de las salamangas.—Danza de ternos; Florent Schmitt.

Tercera parte: El Pelé, tonadilla (Versión del autor para gran orquesta); Julio Gómez. Los Montes Cantares. Preludio del acto II, Vale de la apreadura; Marcha de las Corporaciones; Wagner.

Segundo concierto.—Programa.—Primeros parte: Una noche sobre el agua pedada, Fantasia para orquesta; Massingoly. Kilometa-Lezande, A. Lindóll. La gran pasaca rusa (Cherubini sobre temas de la iglesia rusa). Rimsky Korsóll.

Segunda parte: Sinfonía en sol menor, obra 56, Allegro molto. Andante, Minuto, Allegro-mód. Mozart.

Tercera parte: Debilón de l'aportació del Pissó; Debussy. Danza marcial (Danza oficial); Saint-Saens. Chantara del Duque Luciano, Wagner.

Importante para los directores de Banda

Los conocidos compositores donostiaras **CARMELO P. BETORÉ** y **AURELIO GRACIA**, han editado una colección de Ocho sonables para banda, cuidadosamente instrumentada y editada. Se compone de 1 Tango, 1 Schotis, 1 Fado, 1 Foraster, 1 Vals-jota, 1 Vals moderno y 2 Peacodobles. Estos sonables han sido seleccionados entre los que más han gustado al público al ser tocados por las orquestas, tanto, que casi todos están impresionados en discos.

Precio 12/30 la colección con Guita y 20 libretos

DEDIDOS A

BETORÉ, Compositor

Elcano, 8 SAN SEBASTIAN

BOLETIN MUSICAL

PUBLICACION MENSUAL

Director: Rafael Serrano

Redacción y Administración: Calle del Gran Capitán, 38

Apartado de correos número 59. CORDOBA

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España	10 pesetas
Estranjero	12
— — — Para publicidad póliza tarifas	— — —

Año III

Córdoba - Noviembre - 1930

Núm. 32

Músicos Mayores

Intendencia General

A continuación, copiamos del «Diario Oficial», el texto de la Real orden por la que se concede a los Músicos Mayores la justificación de servicio que, con anterioridad, se había concedido a determinados elementos del Ejército; concesión que les merece un aplauso y unas líneas.

Breve ha de ser nuestro comentario, pues no escribimos para la historia, sino únicamente poner en conocimiento de nuestros lectores, y principalmente de los Músicos Mayores — y con especial interés, para aquellos que no creen en la eficacia de las revistas profesionales — que el logro de dicha mejora se debe, en proposiciones iguales, a la junta de su causa y a las compañías de prensa — no mencionando nuestra actuación, porque no nos guía la intención de lullar de nosotros — que por lograr esta justa reivindicación, han sostenido parte de los críticos musicales madrileños, entre los que se ha destacado el entusiasta «Juan del Bero», crítico de la «Voz» que, con plausible gesto y decisión, ha dado a conocer pública y acendradamente en las páginas de aquel popular diario, la dejación que se cometía con los Músicos Mayores. Por ser de justicia, debemos mencionar los nombres de Juan Pérez de Zuñiga y Barroso, crítico musical de «La Libertad».

Considerando oportuna la ocasión, BOLETIN MUSICAL, que reconoce siempre todo lo justo y acertado, envía su cordial



Sr. D. Juan José Planasola (Juan del Bero), crítico musical de la «Voz», que vino sosteniendo una brillante campaña periodística, en favor de los Músicos Mayores.

felicitación a «Juan del Bero», expresando que esta sincera expresión, le sirva de estímulo — porque los de estímulo no le son necesarios — a contiendades pasadas.

Y, que los profesionales de la música,

y preferentemente aquellos que aún dudan de la eficacia de la prensa, no olviden que una revista profesional, es tan necesario como la profesión que se ejerce.

Al consignar, con la natural satisfacción, la mejora obtenida para los Músicos Mayores, recibamos éstos nuestra cordial enhorabuena. Ahora, a conseguir lo que falta.

El texto de la Real orden es el siguiente: «DEVENGOS DE CARACTER PERSONAL.

(D. O. n.º 257. 14 Diciembre 1930)

Circular. — Excmo. Sr.: El Rey (que Dios guarde) ha tenido a bien disponer que en el presupuesto de 1931, se incluya el crédito necesario para que desde primeros de Enero de dicho año, y sin efectos retroactivos, se abone a los Músicos Mayores de plantilla, en la sección trece, la misma justificación de servicios en fines que perciben los subalternos, etc.

De Real orden lo digo a V. E. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid 17 Noviembre de 1930.

BERENGUER»

Sobre la crisis profesional

Contestación del Sr. Presidente de la Asociación de Profesores de Orquesta de Valladolid

1.ª La sociedad de profesores de orquesta de esta ciudad lleva doce años de existencia, se fundó a principios del año 1918.

2.ª Los sueldos que perciben los pro-

fesores de orquesta son los siguientes: en compañías líricas las primeras (antes 11 pesetas); intermedias, 10'50; segundas, pesetas 9'50, y terceras, 8. En verso, 8, 7'50 y 7. En Cine, 0'50, 8'50 y 8, y en Ope-

a, el violín concertino 14,00; las primeras partes, 17; las intermedios, 12,00; los segundos, 13,00, y las tercetas, 10.

3.^o En esta Sociedad no existe Caja beneficiaria.

4.^o El género que aquí da más vida al profesor es el espectáculo de Cine.

5.^o Temporadas de ópera en esta capital no existen, suelen actuar al año tres o cuatro días, y algunos años ninguna; en cuanto a las de ópera o zarzuela suelen ser al año cuando mucho de 50 a 60 funciones.

6.^o En esta población, no siendo cuando actúa alguna compañía de zarzuela que, como dejo dicho, son muy pocas las actuaciones, de 60 socios que integran la sociedad quedan sin trabajo unos treinta y tantos, los restantes quedan ocupados en los Cines y con compañías de teatro donde actúan como o sea.

7.^o Es mi opinión que el profesor de orquesta forme parte de las Asociaciones obreras porque, indudablemente, son las que en la actualidad dan poder y fuerza.

8.^o No creo conveniente celebración de Asamblea alguna de Asociaciones de profesores de orquesta, pues la solución a nuestras necesidades y justas aspiraciones podemos alcanzarlas poniéndonos de acuerdo con todas las Asociaciones de España por medio de cartas y circulares.

9.^o Veo muy difícil el que las Asociaciones de Profesores de Orquesta pudiesen ser el medio para que en unión de una liga de aficionados al Arte lírico pudiesen intensificar este arte, o mejor dicho, el género lírico, porque desgraciadamente el público no asiste a los teatros ni siendo en días de estreno, y si estos son de su agrado suelen frecuentarse algunos días; pero como hay muy pocas obras nuevas, las Empresas en general no quieren exponer dinero y se abstienen en contratar esta clase de espectáculo, sirviéndose durante la temporada teatral en su mayoría con compañías de drama y comedia y con Cine sólo, que al parecer les da más rendimiento.

En cuanto al Cine sonoro, no podemos

aún apreciar los perjuicios que puede causar a los profesores de orquesta en esta capital, porque según manifestaron algunos empresarios piensan instalarse esta próxima temporada.

Es cuanto tengo el honor de manifestar acerca de lo que se me intera.

Valladolid 6 de Septiembre de 1952.

El Presidente de la Asociación de Profesores de Orquesta.

Alfredo de Sandoval

Nuevos problemas

Mucho se habla de la grave crisis que atraviesan los profesionales de la Música, pero nadie, hasta ahora, ha dado con el remedio. El Cine sonoro, la Radio, el Gramófono; he aquí los tres factores de los músicos. Yo creo que, para enfocar la cuestión, hay que separar los compositores de los intérpretes; y esto, por la sencilla razón de que para los compositores no solamente no hay crisis, sino que la difusión de aparatos mecánicos favorece la divulgación de sus obras. Se me dijo que para la producción de discos y para el microfono de la Radio había falta antes siempre. Esto es indudable, pero, poco a poco, por la fuerza de la lógica, se van seleccionando los intérpretes, con perjuicio de los artistas modestos. Y conviene señalar una cualidad (no sé si buena o mala) del microfono; es que engaña mucho. A veces, artistas que no pasan de disquetes, aparecen como estrellas del arte. El mérito del artista está un poco a merced de la colocación, de las condiciones de la sala o de la habilidad del musicólogo.

De todos modos, el peligro es grande y si los jóvenes tienen más campo y otros horizontes donde desarrollar sus actividades, la situación del artista veterano es alarmante. Es probable que los aparatos mecánicos se perfeccionen, sobre todo los amplificadores cuya sonoridad deja mucho que desear todavía. La fusión de Radio y Gramófono, ya empleada con éxito en algunos centros emisores, complicará aún más las cosas.

(Se puede remediar esta crisis que afec-

ta, más que a nadie, a los profesores de orquesta? Evidentemente, no lo veo fácil remedio. Por lo que respecta a España, el profesor de orquesta no tiene otra posesión que la zarzuela, pues los Conciertos se ponen un sacrificio para los músicos. Ahora bien, la zarzuela anda muy malamente. A media docena de compositores no llegan los que tienen acapado el género lírico; y como estos compositores lo que desean, ante todo, es hacerse ricos, hallagas cuanto hay de mal gusto en la zarzuela hispana. Dicho procedimiento trae, fortiosamente, en un plazo más o menos largo, un descenso de nivel tal, que, ya está ocurriendo, la zarzuela puede llegar a confundirse con la masquilla de circo, la cual no es otra que la de «variedad desahoyada» a más lujo musical.

En cuanto al cine, en España (como en toda Europa) es un espectáculo único, al darle la misma forma, sencilla o labiada, ha desterrado al profesor de orquesta. En los Estados Unidos no ocurre esto. En los Cines norteamericanos, a más de la correspondiente película (sonora o muda), hay un concierto y un cuerpo de baile. El espectáculo es mucho más variado y se remedia, en parte, la crisis de los profesores. En el Cine Royal de Nueva York la orquesta se compone de ciento diez profesores. Quizá merece la pena estudiar este medio que, naturalmente, tendría que ser obligatorio, pues, en otra forma, no accederían jamás nuestros empresarios de Cine a una innovación tan costosa. Insistimos a los norteamericanos.

Joaquín Turina

De la aplicación de la música en el drama

por Ricardo Wagner (1879)

Traducción por Antonio Ribera Maneja

(Continúa)

tales son sin más ni más, puestas en música, con la ayuda de efectos especiales instrumentales, tan fáciles de lograr hoy día, y armonizaciones sorprendentes, intentas designar las melodías plagadas que pretendes aparecer públicamente como música descriptiva.

Resumiendo ahora las reflexiones rápidas que preceden, diré que la música instrumental para ya no se contenta con la forma purista por el movimiento de sinfonía clásica, sino que procura extender por doquiera su capacidad, tan susceptible de ser sugestionado por las concepciones poéticas; todo lo que tracciona en contra de esta tendencia, no puede menos ya esta forma clásica y se vio constreñido a aceptar lo que le era extraño y lo que por lo tanto le designaba. Pero, mientras que esta primera tendencia hacia adquirir nuevas posibilidades y la acción contra ella sólo suscitaba incapacidades pareció que las inmensas creaciones que amontaban perjudicar seriamente el espíritu de la música, sólo podían evitar la explotación de sus posibilidades designando franca y abiertamente al drama.

Todo lo que era imposible de decir allí, fue posible expresarlo aquí, y de esta manera la ópera pudo realizarse de su modo original.

Es aquí, en el llamado drama "musical", donde reflexionando podemos formularnos perfecta idea del empleo de estas posibilidades, adquiridas necesariamente para la música, de perfeccionar las nobles formas de arte, de una riqueza inagotable.

En todo tiempo la estética ha ofendido la unidad como la condición principal que se debe exigir a una obra de arte. Es muy difícil dar una definición lógica de esta unidad abstracta, y una deficiente comprensión de esta materia causaría graves errores. Se manifiesta a nosotros de la manera más clara en la misma obra de arte perfecta, porque es ella lo que nos induce a interesarnos continuamente, y la que nos presenta a cada momento su impresión general. Es incontestable que la mejor manera de llegar a ello es la representación visual del drama; por lo tanto, no debemos vacilar en considerarlo como la obra de arte más perfecta. La "ópera" era lo que estaba más alejado de esta obra de arte—quién precisamente por tener la pretensión de ser el drama, descomponiéndolo en fragmentos sin cohesión, en beneficio de la forma musical del día. En la ópera hay tramos de música, de muy corta duración, que presentan la estructura del movimiento de sinfonía, con un tema, un contra tema, una exposición, una repetición de ese tema y una "coda", todo esto desarrollado de manera fa-

que—; estos tramos forman necesariamente un todo. En la estructura sinfónica hemos hallado esta perfección tan rica y tan vasta, que vimos al maestro apartarse aisado de esta forma merquina y cojea que es la llamada ópera. En este movimiento de sinfonía, observamos la misma unidad que nos comovió tanto en el drama perfecto, y reconocemos que esta forma de arte decayó desde que se le incorporaron elementos extraños, que no podían formar parte de esta unidad. El elemento que le fue más extraño es el elemento dramático, que, para desarrollarse, tiene necesidad de formas mucho más ricas que aquellas otras, basadas sobre el movimiento de sinfonía, es decir sobre la música de drama, que por naturaleza no le podía ofrecer dicha riqueza. Por lo tanto, para convertirse en obra de arte, la forma nueva de la música dramática ha de poseer la unidad del movimiento sinfónico, y no puede llegar a ello sino desarrollándose en una cohesión muy íntima, no sólo con algunos fragmentos pequeños que se hacen verdaderamente, sino con todo el drama completo. Esta unidad se manifiesta entonces en un tejido de temas fundamentales, que pasan a través de toda la obra, y que forman cohesión, se completan, se transforman, se separan y se reúnen como en el movimiento de sinfonía; sólo que aquí es la acción dramática, ejecutada y representada, la que regala las modalidades de las separaciones y reanexiones, que en la sinfonía fueron prestadas desde su principio a los movimientos de la drama.

En mis obras y artículos anteriores cito haberme explicado bien sobre esta nueva forma de composición musical desde el punto de vista de su aplicación al drama; pero me he detenido a mostrar el camino claramente a otros para que se pudiesen hacer una idea exacta y útil de las formas musicales que he usado yo mismo del drama para mis propias obras artísticas. Este camino, que yo sepa, aún no ha sido seguido, y sólo hasta recordar que uno de mis más jóvenes amigos (1) ha sometido a una consideración serena la característica de los LEITMOTIV (motivos conductores)—así llamados por él—, más bien desde el punto de vista de su importancia y de sus efectos dramáticos, que en cuanto a su utilidad para la estructura de la composición musical (ya que la música como tal es bastante extraña al actor). En cambio, he podido darme cuenta, que en nuestras escuelas de música, se enseñaba el honor al estudiante de mi composición musical, mientras que por otra parte, el éxito de mis obras, en las representa-

(1) HANS von WOLZGGEN que más tarde hoy día es Bayreuth. ¡el que creó la palabra leitmotiv. (Nota del traductor).

cietas públicas, y la lectura superficial de mis partituras, hechas en particular, incluía a los jóvenes compositores a quienes sin discriminación. Como el Estado y los municipios pagan sólo a los que «no escriban ni arte, como por ejemplo, el profesor señor Rheinberger (1) en Múnic, (para no salirse del terreno en el cual suponen tengo injerencia) en lugar de establecer una cátedra para los profesores, como sucedió quizás un día en Inglaterra o en América, quisiera pues con este artículo indicar el camino a estos jóvenes compositores de que he hablado más arriba, a fin de facilitarles la imitación de mis obras y que puedan sacar provecho de ellas.

Ante todo, quisiera aconsejar a aquellos cuya educación musical se ha hecho escuchando la música romántico-clásica más reciente, admitiendo que quieren hacer música dramática, que no vayan en busca de efectos instrumentales y armónicos, sino que procuren que cada efecto de tal género nazca en ellos mismos de una causa anterior; de otra manera, estos efectos no producirán impresión alguna. A Beethoven nada le molestaba tan profundamente como que le presentaran aberraciones de tal género escritas sobre el papel, creyendo que podrían ser del gusto del compositor de *Lohengrin*, etc. List rechazaba semejantes pretensiones escépticas, diciendo que una mezcla de cerveza de cigarrillo y de azúcar, mezclada en agua fuerte, no está un plato digno de ser servido en una buena mesa. Por mi parte, he de decir que he conocido sólo jóvenes compositores que han pretendido ante todo que yo aprobare sus estudios.

Esto he hecho que me maravillara en gran manera la poca atención que se presta a mis consejos acerca de la modulación e instrumentación de mis obras. Así, por ejemplo, en la introducción instrumental del ORO DEL RHIN, me fué imposible abandonar la nota fundamental, únicamente porque no había ningún motivo para hacerlo; una gran parte de la escena animada que sigue, entre las HIJAS DEL RHIN y ALBERICO, sólo se podía desarrollar exclusivamente a base de las tonalidades más afines, por exponerse la pasión aun en su primerísimo candor. Sin embargo, no séigo que en la primera escena de DONA ANA, desatando el insolente seductor DON JUAN, con gran pasión yo hubiera dado un colorido más fuerte del que se permitió Mozart, según el convencionalismo del estilo de ópera y de sus medios de expresión ya restringidos por él.

En el ORO DEL RHIN, esta sencillez prudente bastaba, y me hubiera sido imposible abandonarla al componer la introducción de la WALKYRIA con una tempestad, o la del SIGFRIDO con un trazo que haga alusión a los motivos plásticos de los días más precoces, que nos conducen a las silenciosas profundidades de la faja de Niebelheim: en este caso se presentaban elementos que debían producir el drama. Otra cosa exigía la escena de las Nornas en el OCASO DE LOS DIOSES; allí, los des-

trinos mismos del mundo primitivo se embrollan hasta el momento en que los hilos son tejidos, y es necesario que veamos esta creación al comienzo de la escena de los sombríos hermanos, para comprender su significación. Por eso, este preludio tenía que ser sólo una preparación breve, interesante y sugestiva, poniendo al mismo tiempo el empleo de un valsaje rítmico y armónico más rico de los motivos que se habían hecho inteligibles gracias a las partes precedentes de la obra. Deseo lo importante es la manera de ejecutar. Si yo, por ejemplo, en una ópera, hubiera empleado la formación motivica como en el segundo acto de la WALKYRIA, cuando Wotan abandona la dominación del mundo al poseedor del tesoro de los nibelungos:



hubiera concebido una instrumentación, según mi concepción de la claridad del estilo. Deseo, luego que, han sido oídos en el curso del drama, este motivo sencillo de la natura



que acompaña los primeros destellos del brillante oro del Rhin y luego el motivo no menos sencillo que acompaña la primera aparición del juego de los dioses, el WALFHALL,



que aparece en la tabla de la arena— y que cada uno de estos motivos ha sufrido las transformaciones necesarias a las pasiones crecientes de la acción, *puede*, gracias a una armonización escéptica, presentarnos combinados de tal manera que este fenómeno mismo nos mostrara el alma terriblemente alterada del dios atormentado—, mucho mejor que lo que pudieran hacerla las palabras de Wotan. Sobre este particular, tengo la convicción de haberme siempre referido en no exagerar el efecto de ópera que tales combinaciones escépticas en sí; antes por el contrario, he procurado disminuir lo que parecía estruendo, sea con indicaciones escritas o siempre que ha sido posible de palabras, sea por un apretado retorcido del tiempo, o bien por un compromiso o acuerdo entre los músicos, de tal manera que—por consecuencia lógica—el conjunto, como elemento artístico, se apoderara de me en

(1) JOSE RHEINBERGER (1849-1908).

imaginación. He aquí por qué nada exalta tanto mi oído y me agita, aun hoy día, de las ejecuciones de mi propia música dirigida por otros, como la predominantemente indiferente que la mayoría de los directores de orquesta sienten frente a las exigencias de la ejecución, y, especialmente, frente a las combinaciones que es necesario hacer con la mayor circunspección, y que, tomadas a su tiempo demasiado rápido, sin la intervención dramática, se hacen ininteligibles, hasta crueles a los oídos de nuestros oyedores.

A este ejemplo extensamente desarrollado, que escarata su aplicación (incluso en proporciones más vastas) en todos mis dramas, y revela el elemento más característico de la formación y del empleo de los motivos dramáticos en constante con el empleo de motivos sinfónicos, añado un segundo ejemplo para mostrar las transformaciones del motivo con el cual las HIJAS DEL RHIN cantan el oro brillante con júbilo y alegría infantil:



Este tema de estrofa sencilla, en relaciones múltiples y variadas con casi todos los demás motivos, reaparece en todas las páginas del drama; se le puede seguir a través de todas las alteraciones que le hace sufrir el carácter diferente de estas repeticiones, que muestran las clases de variaciones de que es capaz el drama, y cuanto difiere el carácter de esas variaciones, de las figuras rítmicas o armónicas de un tema, que nuestros maestros yuxtaposición en series interrumpidas de imágenes movidas, produciendo a veces un efecto caleidoscópico. Este efecto queda destinado de golpe al obtener el movimiento clásico de las variaciones, desde el momento que motivos estables al tema se mezclaban con él, así, se adelantaba del movimiento una especie de desarrollo dramático que penetraba la pieza—es decir la inteligibilidad evidente—de la pieza musical. Pero no es ni el juego puro del contrapunto, ni el arte más fantástico de la figuración o de la armonización más rica en ideas, que pudieron jamás transformar el carácter de un tema—yo que éste ha de ser siempre reconocible—ni nunca expresado en un lenguaje musical modificado y completamente alterado, como lo hace habitualmente el arte dramático. Un examen atento de las repeticiones del simple motivo de las «Hijas del Rhin», antes mencionado, nos revelaría a este respecto lo que ofendamos si se le seguía con atención a través de todas las modificaciones de las potencias en las cuales este drama en cuatro actos se ejecuta, hasta el canto de vela de HAGEN en el primer acto del «Canto de los dioses», donde acaba por tomar una forma, que en realidad le hace absolutamente impropio para servir de tema en un movimiento de sinfonía—, por

lo menos esta es mi opinión, aun cuando su existencia aquí sea debida a las leyes armónicas y rítmicas—, es tan sólo por razón de la aplicación de estas leyes al drama. La sinfonía se hundiría por completo si se quisiera emplear lo que sólo es factible aplicándolo al drama, pues lo que aquí sería un efecto bien motivado allí resultaría rebasado.

No es mi ánimo repetir aquí una vez más, aun partiendo de un punto de vista nuevo, lo que he dicho extensamente en mis escritos anteriores sobre la aplicación de la música al drama; más bien he procurado demostrar la diferencia entre dos maneras de emplear la música. Confundirlos, no se desfigura tan sólo una de estas artes, sino que se aportan falsos juicios sobre el otro. Y esto era lo que creí impostante manifestar, antes de formular una opinión crítica adecuada a los grandes fenómenos de la evolución de la música, el solo arte que todavía se halla verdaderamente vivo y floreciendo de nuestra época; y precisamente en este respecto reina la más grande confusión. Apoyándonos sobre las leyes que forman los movimientos de la sinfonía, de la sonata o del aria, no rebasamos hasta aquí—desde el momento que nos dirigimos al drama—, el estilo de ópera que impulsa a los grandes sinfonistas desenvolver sus facultades; mas, si nos admiramos de lo limitado de esas aptitudes, desde el momento que se hace un empleo adecuado en el drama, embrollamos estas leyes queriendo trasportar al dominio de la sinfonía el aprovechamiento de las innovaciones aleccionadas a la música dramática. Como ya he dicho, me levanta demasiado lejos querer descifrar estas innovaciones en sus combinaciones múltiples—y trabajo que bien lo podría hacer otro, que no yo—; sin embargo, para terminar me contentaré en mostrar la diferencia característica, no tan solo entre la transformación y el empleo de los motivos—que exige el drama, y que la sinfonía no puede en cambio tener—, sino la primera formación del mismo motivo.

En el verdadero sentido de la palabra, sería incompreensible que un motivo fundamental en un movimiento de sinfonía modulada armónicamente de manera muy llamativa y desde su primera aparición se manifestara en esta forma confusa. Considerad, pues, el motivo que el compositor de LCHENGRIN atribuye como final a un primer Acto de ELSA arrobado en el recuerdo de un sueño bienhechor, motivo compuesto únicamente de unos enlaces de armonías alejadas que, en el ANDANTE de una sinfonía, por ejemplo, parecerían muy afectadas y faltas de sentido y que, por lo tanto, aquí no parecen rebasadas, sino tan naturales y fáciles de comprender, que jamás, que yo sepa, han sido criticadas. Buena prueba de ello es el movimiento orquestal mismo: ELSA se adelanta, coqueada por una dulce tristeza, con la cabeza tímidamente baja; una sola de sus miradas, radiantes de entusiasmo,

(1) «Nimm gold!» significa «Oro del Rhin». (N. de T.)



nos revela lo que pasa en su interior. Interrogada, sólo responde descubriendo lo que le llena de dulce confianza: «Al triste pecho mío consuelo canto día; he aquí lo que yo nos había dicho so mirada; mas, ahora ella oíste, — pasando del sueño a la firme esperanza de la futura realidad: «En mí brévo yo confío, el mí campo será». Luego por un giro bastante grande, la frase musical vuelve a la tonalidad del comienzo:



Uno de mis jóvenes amigos, al cual envié la partitura para que me hiciera la reducción de piano, se admiró en gran manera, al primer golpe de vista, de que esta frase modulaba tan fuertemente en tan pocos compases; pero más se admiró más cuando oyó al estreno de LOHENGRIN en Weimar, pues esta frase le pareció la cosa más natural del mundo; el mérito se debía en gran parte a la dirección musical de LISZT que, sabiamente, había modelado una bella música de lo que, visto de una rápida ojeada, resultaba un fatigoso para la vista.

Me parece que ahora, la mayor parte del público comprende naturalmente y le gusta, por consiguiente, casi todo lo que, en su música dramática, hace aún notar chispas a nuestros «profesores». Si ellos me pusieron en una de sus cátedras sagradas de enseñanza, quizá se maravillarían aún más al tener que hacer coexistir con cuarenta cosas y profusión cruentada a sus alumnos el empleo de los efectos armónicos; como regla primera les diría que no se solteras de una tonalidad hasta que no hayan dicho todo lo que deben decir en la misma. Si se observara esta regla, quizá necesitaríamos un día la satisfacción de oír sinfonías y óratorios, donde se pudiera decir algo sobre ellas, ya que ahora todo en absoluto podemos decir sobre nuestras sinfonías modernas.

Sobre este particular guardaré silencio, esperando ser un día llamado a un Conservatorio, pero no como «profesor».



Música Moderna

Hubo una época, no muy lejana ciertamente, en que las obras musicales, especialmente las sinfonías, no tenían el honor público sino ser imitaciones, más o menos serviles, de Beethoven, Schumann o César Franck. Nuestro siglo intenta emanciparse en la historia musical y algunos de sus sucesores dicen no necesitar de guardadores, que velen por las clásicas formas. Conocida es la trayectoria evolutiva de la técnica en el arte musical: homofonía, disfonía, armonía, polifonía y polifonía; sin contar para nada con el atomismo homotónico de un Schoenberg, y

cuyas obras semejan jergas de rito en el papel pasado. La música contemporánea presenta modalidades bien diferentes y cuyo principal interés estriba en los procedimientos.

Aunque existe una Belleza absoluta y eterna, por sus accidentes debe ser acomodada y condicionada al ambiente; y siendo el arte instalación o plasmación en que se refleja la belleza, claro está que deberá contener la de su época, estado sujeto a mutaciones. El arte debe ser biológicamente renovador, ya que uno de los principios conservadores fundamentales en

toda cultura, es el de evolución, de suerte tal que la estabilidad va condicionada por el progreso. Nunca se habrá dicho con mayor justicia en la música, que el pasado justifica el presente, y que el presente es lógica consecuencia del pasado. Si se examinan las diferentes fases en que se desenvuelve la historia musical, fácilmente deja verse las aportaciones nuevas que los compositores de una época prestan a sus antecesores.

Actualmente es casi inexplicable las duras luchas que tuvieron de sostener algunos modernos compositores para hacer el objeto de la crítica. Recordérase que uno de las obras más sugestivas y popularizadas de Saint-Saëns, su *Dama anacleta*, fue

adeficada durante algún tiempo como «problema algebraico de enorme dificultad».

Más tarde y lejos de sus entredichos, los *audaces* de los compositores, de vanguarda empiezan a ser comprendidos, dependiendo curiosidad e interés o provocando el más grande entusiasmo. Esto sirve para familiar a los esteros *antafónicos*, y prolar, a quienes dudaban todavía, la inevitable necesidad de renovar nuestras sensaciones, utilizando los poderes indefinidamente extensibles de las combinaciones sonoras. Al propio tiempo, en todos los países de civilización musical, surge su evolución marcadísima de la técnica, aunque con diversos medios expresivos, según las nacionalidades. En Francia — que es donde mejor puede seguirse el movimiento *revolucionario* contemporáneo — Debussy nombre con Wagner, aunque después el gran impresionista es vencido por Erik Satie y el añejísimo grupo de *les six*, que no tarda en desaparecer, puesto que en arte no tienen valor tales grupos, sino la individualidad.

Este movimiento da lugar a abusos de tal forma que ha devenido insostenible para quien siente hondamente la música. Bajo su manto se ha pretendido cobijar toda clase de observaciones y juegos malabares, en extremo desconocidos: ejercicios de acrobacia intelectual. Las obras modernas interesan y agradan cuando sus composiciones — sin buscar *antonomias* o *estratagemas* — son sinceras y no desdibujan la fantasía del arte. La primera cualidad en los autores de obras musicales es la *presencialidad*: hoy muchos artistas, sin ella, pretenden ser originales en los medios y procedimientos; y conocida es la diferencia existente entre *personalidad* y *originalidad*: ésta nace de un esfuerzo, aquella es algo excepcional sobre el espíritu artístico. Muchas de esas innovaciones son secuela del *estafismo* — tan apegado a todo lo que sea vanguardista no por muy experimento que resulte — frecuente en determinados centros artísticos, que dice de la música en arte para iniciados, sin fijarse que el valor y la dignidad de

un arte son proporcionados al placer espiritual que procuran. Claro está que, de las diferentes actitudes que uno de esos *antafónicos* puede adoptar, ninguna tan sencilla y cómoda como poseerla estrepandamente toda *traza* incomprensible y esotérica, según valor a la música anterior y muy especialmente a los compositores de ese desdichado y abajado siglo XIX, cuya obra — se puede afirmar — desconoce es absoluto por lo menos gran parte de ellos. Este *antafismo*, tan pernicioso, es un vicio a la moda, y sabido es que todas las formas modales pasan por viciadas.

La música no es más que música. Pretender encontrar en las formas expresivas de este arte sensaciones tangibles de perfumes, colores, poesía o sentimientos de religiosidad es querer demostrar lo indemostrable. Recuérdese el caso de Alejandro Sotillo que, con su acorde místico, célula armónica o acorde sintético, escribe su ostinato *Primeros*, compuesta únicamente para su público teosófico, quisimos apelar, para conocer si el autor consiguió su propósito, al testimonio del amigo Roso de Luna (mejor amigo perteneciente a esta secta), ya que nosotros los no iniciados nunca podemos gustar de sus *bellas*.

Una autoridad, nada sospechosa, nos presenta la pauta a seguir en esta cuestión: el gran Masaut de Falla concede «la máxima libertad en cuanto una esencial, pero dentro de la misma disciplina», añadiendo, más tarde, que siente desdén hacia «las zonas y orgullosas intenciones». Solo agregar, glorioso al compositor gaditano,

que una cosa es someterse a la tradición y otra *respetarla*. En música es donde más lamentablemente se confunden los términos «*fiatología* y *sincronía*».

Las precedentes consideraciones han sido sugeridas por la lectura de un folleto denominado «La música moderna», del que es autor el insigntífico musicólogo Antonio M. Abellán. Su autor hace una apología del modernismo, consecuencia de la ley universal del desenvolvimiento; comparando, para su explicación, los ciclos artísticos con los biológicos. Defiende el movimiento moderno, sano, honrado: «Yo soy hombre de mi tiempo — dice — y me subyugo el arte de mis contemporáneos; mas ello no anula mi capacidad receptiva para gustar el arte de los antepasados». Admirables son los capítulos dedicados a caracterizar las distintas épocas musicales, y muy especialmente los últimos, dedicados al impresionismo y post-impresionismo. Muy atizadas las consideraciones que hace sobre el *ultra-modernismo*, al indicar que los *ultras* caren fuera de nuestra jurisdicción temporal; cuando *ellos van* — *ataca* — yo no *vené*. Al señor Abellán ansa que *honestada* le interesa ser crítico, lográndolo de un modo perfecto.

El mencionado folleto sirve a maravilla como guía e iniciación al aficionado a la música contemporánea. Su autor es acreedor a nuestra gratitud más profunda por esta educadora labor, ya iniciada en sus anteriores obras sobre «*Berliozismo*» y «*La espiritualidad de la música*».

Don P. Alonso Abellán

De la expresión musical

Todos los días oímos a cantores o instrumentistas que ejecutan piezas de música con una perfección de entonación y exactitud impropiable de común. Puede suceder también que la voz o el instrumento trepa, sobre la belleza de sonido, agilidad rotunda y *traza* flexibilidad. Durante algún

tiempo escuchamos con placer; pero acabamos por notar que esa belleza siempre igual, es fatigosa, pesada. Pensamos en una máquina bien organizada; pero no nos encanta ni comovemos. «¿Qué falta a ese instrumento, a esa voz?»

Les falta lo que constituye el alma, lo

vida, la poesía de la música; le falta la expresión, sin la cual no hay verdadero artista, cualquiera que sea, por otra parte, la habilidad de su mecanismo; la *expresión*, en cuya virtud perdouramos una ejecución a veces incorrecta; la *expresión*, que nos hace olvidar dolores de timbre y de sonoridad; la *expresión*, que es la parte más conmovedora de la música, la más accesible a las inteligencias más sencillas musicales, porque es la manifestación, la traducción, el signo del sentimiento.

La expresión en música es, de una manera general, el conjunto de los acentos y de las intenciones que el compositor pone en su creación, y que el ejecutante expresa y traduce (cuando interpreta la obra del compositor). Este de expresión a sus obras escribiéndolos de una manera que esté en relación con los sentimientos que experimenta y quiere transmitir. El ejecutante da expresión a la obra remarcando fiel a las intenciones del autor: es menester que a la exactitud de la entonación, a la conexión del compás y del ritmo, se añadan inflexiones de voz, síncopas, apasionadas, nobles, delanosas, tristes, alegres, que hagan surgir en el alma del oyente sentimientos análogos a los sentimientos expresados. De esta concordancia de sentimientos, de esta simpatía que se establece entre el artista y los que escuchan, nacen esos efectos maravillosamente prodigiosos, esas emociones poderosas que son el supremo esfuerzo y el más noble resultado del arte musical.

Hay que hacer una observación importante y es que la expresión no debe ser la *realidad*, sino la *interpretación* inteligente del sentimiento. Tomad, por ejemplo, uno de esos pasajes joviales, bulliciosos, juguetones, de que tanto abunda la música ligera italiana: es evidente que el cantor debe, no *ser*, lo que sería la verdad real, y al mismo tiempo la negación del arte, sino dar idea de la risa por medio de la rapidez, de la ligereza, de las joviales inflexiones de su voz. Se nota, al contrario, de una situación triste, como la de *Arcadio*, a quien *Guillermo Tell* acaba de anunciar el

asesinato de su padre: impregne el artista sus acentos de dolor y desesperación, pero respetando religiosamente las entonaciones y el ritmo de la admisible frase, escrita por Rossini. Si su dolor fuera demasiado real, si en vez de buscar el efecto que producen las lágrimas, el cantor mismo llorara, comprometería el poder de emoción que el genio del compositor dió a la melodía, y podría muy bien obtener un resultado absolutamente contrario al que se propusiera alcanzar.

Se olvidará, en general, la expresión en el canto o en los instrumentos, por maneras particulares de modificar el timbre o

atacar la nota; con variaciones en la intensidad del sonido; con cambios en el movimiento de la frase, que se *avivó* o *moderó*, pero sin alterar el ritmo con acentuaciones en relación normal, clara e inteligible con el sentimiento que se quiere expresar.

Estos diferentes matices pueden escribirse en el lenguaje musical por medio de signos, de letras y de términos convencionales. Lo simple lectura de ciertos signos de estas indicaciones y de su traducción bastará para mostrar la riqueza de repertorio de que dispone un compositor:

Ejemplos de matices de fuerza y de dulzura de los sonidos

PPP.....	Lo más fuerte posible.
FF.....	Fortísimo.....	Fortísimo.
F.....	Forte.....	Fuerte.
M. F.....	Mezzo-forte.....	Medio fuerte.
M. V.....	Mezzo voce.....	A media voz.
So. voc.....	Solo voce.....	En voz baja.
P.....	Piano.....	Leve o suave.
pp.....	Pianísimo.....	Levísimos, muy suave.
ppp.....	Con la mayor suavidad posible.

Ejemplos de matices de gradaciones en los sonidos

Sf. ó Sfo.....	Sforzando.....	Esforzando el sonido de repente.
Rit. ó Rit.....	Ritornando.....	Reforzando insensiblemente.
Cresc.....	Crescendo.....	Aumentando progresivamente.
Decresc.....	Decrescendo.....	Disminuyendo progresivamente el sonido hasta que se pierda enteramente.
Smorz.....	Esorzando.....	Disminuyendo progresivamente el sonido hasta que se pierda enteramente.
Mov.....	Movendo.....	
Perd.....	Perdendosi.....	Disminuyendo progresivamente el sonido hasta que se pierda enteramente.
F. P.....	Forte-piano.....	
P. F.....	Piano-forte.....	Efecto contrario.

Ejemplos de matices de sentimientos y de intenciones

Can.....	Canabile.....	Canabile (expresión y gracia).
Aff ^{mo}	Affettuoso.....	Afectuosamente.
Amar ^{mo}	Ameroso.....	Con ternura.
Con deb ^o	Con delicatezza.....	Con delicadeza.
Con an ^o	Con anima.....	Con alma.
Con f ^o	Con fuoco.....	Con furgo, con pasión.
Con br.....	Con brío.....	De una manera brillante.
Fer ^o	Fieramente.....	Con fuerza.
Res ^o	Risoluta.....	Con resolución.
Scherz.....	Scherzando.....	Juguetando (movim. rápido).
Ag ^o	Agitato.....	Con agitación, sin regularidad en el movimiento.

Y otros del mismo género, que se comprenden fácilmente.

Los compositores modifican también la rapidez del movimiento o la intensidad

del sonido por medio de palabras que añaden a la indicación principal, cuando quiere designar un matiz particular. En la música moderna, sobre todo, estas indica-