

no se le impuso a medida que los centros y génesis humanas se alejan y se pierden.

La música puede también inducirnos a pensar en ciertos estados particulares del alma, el dolor, la melancolía, el éxtasis; pero no ha de aspirar a describirlo puntualmente, pues semejante empeño de exactitud no produciría más que series de notas corriendo una tras otra sin sostenerse y llevando el espíritu al través de divagaciones fatigosas. Sabido es que Haydn tenía la intención de hacer expresar a la orquesta la confusión del Gato y las movidas de los *seres aéreos*, los pliegues y ruidos de la resacaola serpenteante, el sorbo zumbante de los insectos; sabido es que pretendió *pintar* con sonidos la nieve, el color, el sol. Hay que confesar que cuando tenía semejantes ideas, olvidaba los ritmos, las leyes y los límites de su arte que se exponía a hacerse ininteligible o pedante y hacia pesada y enojosa la música, cuyo poder es solo de sentimiento y pasión.

No hay que olvidar, por otra parte, que las formas melódicas y las combinaciones armónicas dejan siempre a la imaginación una parte inmensa de invención, de vaga fantasía, y que cuando las palabras no están allí para fijar la atención sobre un punto determinado, o bien simplemente, cuando se ignora el título de la pieza de música que se ejecuta, puede ser uno engañado por sus propias sensaciones musicales y dejarse llevar a muy extraños errores. Basta que la imaginación tome vuelo, partiendo de una idea preconcebida; no es menester más para crearse toda una historia que no tendrá a veces ninguna relación con la intención del compositor. (No se ha visto a un admirador de Beethoven, ingenuo de primer orden en materia de arte, autor que había escrito sobre la música páginas de emoción profunda y de elocuencia admirable, hacer de la *Sinfonía pastoral* un poema inspirado en el *Paradiso perdido* de Milton, y poner la caída del ángel rebelde, desde el compositor hace cantar a la codorniz y el muscó? El mismo escritor separó, sin embar-

go, este ingreso y extraño error, hablando en otro lugar, de la misma obra, en un estilo digno de ella: «Más exquisita y más vasta que las más bellas obras de pánico, la *Sinfonía pastoral* de Beethoven (no abre a la imaginación perspectivas encantadas, todo un paraíso terrenal en que el alma se eleva dejando tras sí y viendo sin cesar horizontes sin límites, cuadros en que el trueno aturbe, el pájaro canta, la tempestad nace, rompe y se calma; en que el sol bebe la lluvia en las hojas, en que la alondra sacude sus húmedas alas, en que el corazón hunde su espacio y el pecho oprime se dilata, y el espíritu y el cuerpo se reaniman e identificándose con la naturaleza, caen en el más grato reposo».

En cuanto a las extravagancias de armonía imitativa, en todos los tiempos han sido inasumibles y al parecer no están para acabar. Nacen del afán de algunas personas de mal gusto que les induce a preferir el ruido al acierto, y a los sonidos las ideas. La literatura mecánica tiene por digno pareja la música mecánica. Rousseau y su escuela pretendían reproducir con palabras hasta el canto y el vuelo de la alondra y creían haber creado una maravilla en estos versos:

*Elle est guidée du Sésiphe,  
Sablons en l'air vive et revire  
Et y déloge un joli air.  
Qui rit, guidé et tire l'arc  
Des esprits intèges que je d'écis.*

Un traductor de Vaglio, en el siglo XVII, queriendo vender el *aproposito* *Justi bars* del poeta latino, explicaba con grandes refuerzos de comentarios que había luchado felizmente con su modelo produciendo la bella caída del verso siguiente:

—*a has tamba le brul.*

Estas necedades existen también en la música y se han visto supuestos compositores descender hasta la imitación material y poeril. No son ya combinaciones de notas o de instrumentos las que se emplean a este propósito; por enojosas, pesadas e ininteligibles que sean, todavía se parecen a sonidos y esto no basta a los realistas

del arte musical. Beethoven nos da idea del viento y de la tempestad con algunas escalas cromáticas, admirablemente preparadas y colocadas; ellos no; ellos introducen en su orquesta plerachos de pájaros que se agitan, garbanos secos que se deslianan por un tubo de tela, cañones cañones, cuyos dientes rechazan. Su ideal es darnos la sensación material y brutal de la lluvia, del viento y del trueno. En su caso de música en que se trate de cáñulos y cañales, el chasquido del látigo será parte principal, y si se trata de una escena militar, entonces los panderetas, los disparos de fusil y así de cañón vendrán a completar la armonía. Semejantes aberraciones maestras hasta dónde llega el mal gusto de los autores que producen semejantes necedades y del público que las escucha. En todo caso, no es ya mala música lo que reemplaza las ideas con los sonidos; es la impotencia, que reemplaza los sonidos con el ruido.

Sanct A. Vaglio

Vigo Octubre 1950.

## Importante para los directores de Banda

Los conocidos compositores donostarras CARMELO P. BETORÉ y AURELIO GRACIA, han editado una colección de Ocho baillables para banda, cuidadosamente instrumentalizada y editada. Se compone de 1 Tongo, 1 Schotis, 1 Fado, 1 Fonet, 1 Vals-jota, 1 Vals moderno y 1 Pecesdobles. Estos baillables han sido seleccionados entre los que más han gustado al público al ser tocados por las orquestas, tanto, que casi todos están impresados en discos.

Precio 1250 la colección con Guía y 20 libretos PEDIDOS A

BETORÉ, Compositor  
Euzano, 8 SAN SEBASTIAN

# HAY QUE EVITARLO....

«A media docena de compositores no llegan los que tienen acorogado el género lírico; y como estos compositores lo que desean, ante todo, es hacerse ricos, hablan cuanto hay de mal gusto en la música humana. Dicho procedimiento trae, forzosamente, en un plazo más o menos largo, un descenso de nivel tal, que, ya está ocurriendo, la zarzuela grande llega a confundirse con la zarzuela de revista, la cual no es otra cosa que la de escuela deca transplantada a más lejano marcos».

Joaquín Turiso

Esto no sólo el compositor español Marina en su artículo «Nuevas Problemas», insertado en el BOLETÍN MUSICAL correspondiente al pasado noviembre. Su afirmación es de un acierto y una lógica irrefutable. Nadie podrá contradecirle con facilidad. La mayoría de los autores líricos que mangonean en los escenarios españoles, llevan consigo a todas horas el libro de coja, única orientación de lo que hemos construido, por rutina, en descañar «género lírico español».

Si un autor declara francamente que sólo le interesa el dinero, y que sólo se es busca de la ganancia, sin imponerle el decora del arte musical o literario, ni el que lo designen como su mal artista creador, allá él. Cada uno se gana la vida legalmente como puede: unos llenando el papel postado con insabeces y naderías, otros vendiendo esbozos y otras haciendo cajas de cartón. Pero lo más paradójico del caso es que, los que en el momento de crear, siempre están pensando cómo adular a los ingratos o gente de mal gusto, para que así la cosa de pecetas sea más cocida, son los que más engrasados suelen estar de su vida como creadores de obras magnas, creyendo que sus producciones son perfectas, y que es de justicia el adjudicarse incensablemente la serie de adjetivos exagerados y retatos a general con que nos alabamos nosotros y revistas que se tienen por modernos y orientadores de estéticas.

En España, hay muchos falsos valores en todo el redio de acción de la vida in-

tellectual y artística. La causa principal es la falta de independencia económica en el individuo, debido a la mezquindad de ambiente en que se desenvuelve la vida artística. Se teme el decir la verdad por miedo al aislamiento; por el temor a quedarse solo, sin el calor de los continuos elogios de las camarillas y grupitos que se crean los representantes de valor único, al lanzarse el balón del elogio de unos a otros. La crítica—de toda índole—suele ejercer su misión acorogada, vacilante, no quitando desentona cuando es de razón, no atreviéndose a lanzar el grito estridente que contribuya a derribar de sus pedestales de corogados a tanto pseudocritista y pseudo-compositor como existen triunfantes. ¿Quién es el culpable de tal estado de cosas?...

El público se orienta hacia donde le conducen. Posteriormente, se le ha encaminado hacia lo populachero—que no es lo popular—hacia lo trivial, hacia lo que podemos llamar guijonismo, el ganancia mazarat. Encorogado en tal terreno de vulgaridad y mal gusto, llega el autor noble, que algo hay, con su obra sentida y pensada, y no obtiene la acogida merecida. — ¡Vé usted!...? Hay que escribir cosas fáciles, para que los pueda taxonar nuestra cocinera mientras frega las platos... El público no entiende—nos dice el defensor de la antaquería musical.

Y no hay tal cosa. El ser traído y llevado mismo de Lope, cuando es cierto, es por deducción. El público sí entiende, y al de pocos alances se le puede hacer entender si se le lleva a profundidades; pero si se le desía continuamente poniéndole el autor en el mismo plano de su ignorancia—en cuyo caso se le ayuda a no entender—repetíndole todos los días los mismos trucos auditivos, las mismas chabacanías, las mismas insípides, acaba como los loros que, lo mismo pueden decir cosas agradables que brutalidades sucias. Es según quien tengamos a su alre-

dedor. Por esto, «la zarzuela grande llega a confundirse con la zarzuela de revistas».

Y he aquí que llegamos al punto de vista más importante: la misión de la crítica. Si es crítica en la verdadera acepción de la palabra, y no simple revista o gaceta de compromiso, para salir del paso, su misión es trascendental. Debe de orientar al público hacia lo artístico, lo selecto—dentro de la idea transigente y comprensiva que representa el teatro—, como igualmente insinuarle para que rechace firmemente a los autores malos, a los que no sabiendo hacer otra cosa, quieren triunfar y salvarse, al conseguir el aplauso mediante complacencias de señor-jornico.

¿Cumple esta misión toda la crítica española? No. Si la crítica de toda índole, en nuestro país, cumple su misión con seriedad independiente, libre de miramientos de amistad o reciprocidad trivial; si hace una crítica, dura con los ineptos, con los ambiciosos anti-artistas; elogiadora con los transparentes; alarandosa con los noveles, por representar la probable renovación, y severa con el público de mal gusto; si esto se hubiera intentado realizar por los que pueden dirigirse al gran público desde las hojas difusoras, tal vez no hubiéramos vitafado los valores falsos. La monopolización de los escenarios, si nos tolerable tratándose de grandes creadores, por representar estancamiento, no se hubiera llevado a efecto como sucede continuamente. El teatro español—cómico, dramático, lírico—sería de una variedad y riqueza incalculables. En Música, la zarzuela grande, sería zarzuela y no revista, y el teatro lírico tendría una atención más unánime, a lo que indudablemente contribuiría la variedad de autores.

Al no ser así, los resultados se preciben claramente. La decadencia lírica existe. No suele haber nada que interese como verdadera atención. Hacido el balance total del año 1930 y podemos contar los grandes obras líricas que se estimaron en nuestros escenarios. Nos sobaban los diez

dedos de las dos manos. Siempre las mismas firmas con los mismos trazos; las mismas manijetas con el mismo ritmo marchador. Y cerradas las puertas a piedra y lodo. No hay autores. Esto dice

minutianamente los que así les conciere. Hay que evitarlo. Y desde las hojas de los grandes rotativos se puede hacer mucho...

#### Citarel

### Curiosidades musicales

# S A R A S A T E

Martin Sarasate de Navasces nació en PAMPLONA el día 10 de Marzo de 1844. Su padre, músico mayor militar, como notaba que a los cinco años se revelaban en el niño prodigiosos facultades y extraordinaria afición al arte en que andando el tiempo había de asombrar al mundo, le enseñó el violín.

Más tarde, en Santiago de Compostela, un violonista de la Capilla de aquella Catedral, don José Carrión, le dio las primeras nociones de violín; tales progresos hizo en el estudio de este instrumento que, aún no contaba siete años cuando dió un concierto público que causó general asombro, valiéndole una pensión de la Condesa de Exeuz y Misa, quien le trajo a Madrid donde prosiguió sus estudios con el modesto pero inteligentísimo profesor don Manuel Rodríguez.

La Reina Gobernadora Doña María Cristina oyó al niño prodigio en su palacio de Aranjuez y asombrada ante sus dotes excepcionales le invitó a tocar en el Teatro Real una noche en que se representaba en aquel Regio Coliseo «El Trovador de Verdi»; Sarasate tocó en los intermedios acompañado al piano por otro niño también navarro, Enrique Carreras, malgrado apenas se inició su juvenil gloria. En su camino artístico, no tuvo que vencer obstáculos, contrarrestar adversidades ni solucionar crisis económicas cual sucedió a otros grandes artistas (su paisano Goyarre uno de ellos) hasta que hubieron triunfado; con la pensión de la Condesa y la que le señaló la Diputación

de Navarra, se trasladó a París; en aquella capital, se trasladó a París, un espíritu abstraido, don Ignacio García, le alojó en su casa, le matriculó en el Conservatorio poniéndolo bajo la dirección de Mod. Cazal del célebre método de violín quien le puso en condiciones de concursar y ganar el primer premio de este instrumento; pronto fue famoso y después de recorrer Europa, marchó a América guiado en un año como producto de la tournée cien mil pesetas.

Costar le siete de trajes, de excursiones principescas, de conatos fabulosos, de honores, de millones, de regias ofrendas sería objeto de muchas páginas a cuya publicación renuncia el que firma por no fatigar la atención del culto lector. Sarasate tuvo en sus sesenta años de divo una gran satisfacción de buen portante; llevó por sus manos junto a las páginas clásicas de Beethoven, las melodías románticas de Mendelssohn y las sencillas y diáfanas fajas de Mozart, las notas valientes y expresivas de las jotas aragonesas, navarras y valencianas.

Amatísimo de su Patria Chica despreciaba ofertas de empresas, de potentados y Marzacas cuando se acercaba la fiesta de San Fermín, patrón de Pamplona; y allí acudía desde Petersburgo; desde New York, desde El Brasil con su amigo inseparable el viejo Stradivarius a tocar la jota valiente, ante los suyos, sus hermanos, sus amigos, que apenados, agolpados en calido homenaje le decían con familiaridad conmovedora «Público», toca la jota, que

yo es la única música con que podemos sentir y honrar los españoles (celebre es su jota aragonesa, obligada en el repertorio de todo buen violinista).

Las cualidades artísticas sobresalientes en él eran, la pureza de estilo, la brillantez del sonido y su extraordinario mecanismo, produciendo estratagemas como dominaba ciertos pasajes dada la propiedad de su mano.

Una afección cardíaca le hizo guardar cama durante veintitrés días, al cabo de los cuales falleció en su «Villa Navarra» de Biarritz, el día 10 de Septiembre de 1908; durante su enfermedad y en el momento de su muerte rodeaban su lecho, la pianista Berta Marx, ilustre compañera en sus excursiones artísticas y que profesaba a Sarasate un cariño filial, el marido de Bena, el doctor Blasi y varios amigos íntimos, produciendo la noticia de su muerte honda sensación en el mundo artístico, seleté todo en Pamplona dando todo el pueblo lloro su muerte.

Al morir instituyó herederos a sus hermanas Micaela y Francisca calculándose su herencia en un millón de francos; dejó al Ayuntamiento de Pamplona todas las muebles de su casa de París, numerosas alhajas regales de Reyes y Sobranos, un Stradivarius y sus cuerdas y el piano de Blasia; a los pobres de Pamplona 17.000 francos y a la Casa de Ciudad otros 17.000; dedicó una cuantiosa suma al Conservatorio de París para la fundación de un premio anual sin olvidar a los músicos jubilados de aquella capital a cuya sociedad dejó 10.000 francos, y entre otras disposiciones testamentarias por las que no olvidó a sus colaboradores artísticos y a sus servidores, dejó su Stradivarius al Conservatorio de Madrid, que vale una fortuna y 100.000 francos para la institución del premio que lleva su apellido.

En Pamplona descansa embalsamado el cadáver del llorado músico; en el Ayuntamiento de la ciudad, entre los curiosos objetos y salidas alhajas que constituyen el «Museo Sarasate», hay un violín cau-

## BOLETIN MUSICAL

DESEA A SUS LECTORES Y COLABORADORES

## FELIZ ENTRADA DE AÑO

uno alberga dos almas; una, la del instrumento. La material, la pieza clásica de madera que Stradivari colocó al contruño y que el artista hizo vibrar con su arco mágico, inimitable, haciendo también vibrar de entusiasmo las almas de todos cuantos tuvieron la dicha de oírle tocar; la otra alma es la, supo, la del virtuosismo, condensada en arte expósito, arte puro y suave... tan suave que en vida cambió su nombre por el de Pablo, porque así le sonaba mejor a él, le parecía más suave, más melódico...

Es de suponer que el Ayuntamiento de Pamplona se imponga como suprema con-

signo, el cuidado de que ningún *straw ripras* toque ese instrumento; es de desear que ese violín no sea nunca profanado por los atrevidos manos de *caespiter raposo* de los independentes que hoy proliferamos.

Dios que ya tenía dispuesto que Sarasate viniera al mundo, quiso también que todos los violines llevaran a los dos lados del puente la inicial de su apellido como homenaje perpetuo al llamado artista.

Eulasa, Gaxone, Sarasate.

¡Gloria a Navarra!

Pedro Rubio

(De la Unión de Artísticos)

## MADRID MUSICAL

## Orquestas clásicas

Es desde todos puntos de vista digno del mayor encomio la labor realizada por la joven entidad, cuanta de las orquestas madrileñas, que dirige la serena y solista batuta del maestro Saco del Valle.

En la primera serie de conciertos destacó el trabajo de esta orquesta en la *Sinfonía de Ariano*, obra de brío y nervio, que a través del tiempo parece más definitiva y más hermosa; y en una serie para instrumentos de cuerda del músico inglés Holst, bellamente sencilla y sencillamente bella, repetido, muy justamente, a petición en una de las sesiones posteriores a la de su estreno. También por vez primera hizo oír la Orquesta Clásica la serie de Rameau, CASTOR Y POLLUX, desgloriosa-

da de la ópera-ballet del mismo nombre, por el músico belga Gaveau. Esta toda serie sirvió a la orquesta del maestro Saco del Valle para llevar a su haber artístico un triunfo más.

De los músicos españoles oímos en primera audición una EGLOGA de Julio Gómez. Obra de contadas dimensiones, solista y elegante que mereció los honores de la repetición. Una OVERTURA MADRILEÑA, de Corredo del Campo, que según el autor pertenece al Madrid que fue. Neñico del Campo; si al que fue, si al que es; no nos atrevemos a decir que tampoco al que será porque a tal podrías llegar las cosas en la marcha atrevidora de sonatales, casa-pastorescos, etc. etc. El Madrid viejo, el Madrid de vezas se quedó

en las páginas de un *tal* Chapt y un *tal* Brévil y en el estereoc de *esos* un *tal* Barbieri y no ha avanzado un paso más. El público aplaudió la Overture con la misma frialdad que se deja sentir en la composición y así, público, orquesta y autor, salieron comidos por servidos.

LA ROMERÍA DE LOS BURLADOS es una serie de *dozas* del adalberto al vanguardismo Gustavo Pinaluga que en esta producción se permite una escapada por los vastos campos del sentido común y el arte se lo apoderece y el público también, premiando justamente la labor sincera, francamente fallida con la repetición de alguno de los números de la serie y el aplauso incondicional en todos ellos; el señor Pinaluga consagra un recuerdo a la vanguardia en esta serie y de cuando en cuando nos coloca una *mentretata del género*, mas ello es de modo tan colado y medroso que con ello parece decirnos el autor: *¿túmben ustedes? lo he pasado por aquello del que olvidé... los otros.*

De Jaime Polanco oímos un CANTO y CORTEJO NUPCIAL, que si aumenta la personalidad de su autor ni tampoco la empespetece.

Mario Rodrigo encanta por unos temas al público flamenco con sus RIMAS INFANTES; cinco bellísimos momentos de sencilla emoción, magistralmente orquestados y muy firmemente sentidos, a la vez por la razón que tenía el poeta cuando dijo: «Toda mujer lleva en su corazón un niño dormido».

Manuel Palao en su HOMENAJE A DEBUSSY nos hace oír una misiva de Debussy... sin Debussy. Del HOMENAJE de Palao lo mejor, lo más digno de atención, es eso; el homenaje; *lo demás, no vale la pena.*

Adolfo Salazar nos hace oír el ANDANTE de su Cuarteto en si menor en el que parece olvidar, tal vez de propósito, que los instrumentos tienen otras regiones más sonoras y más nobles que la región aguda. En esta, casi exclusivamente, se cuentan los motivos del ANDANTE, bellos y elegantes y en la misma región se desarrollan fatigando el oído del que escucha

sin prohibirlas ni hacerle intenciones y el ésto del ANDANTE es menor del que pudo ser si Salazar medita un poco acerca de como los clásicos toman mucha satisfacción cuando dieron importancia capital a la parte del violín.

Tarino amarga para la Orquesta Clásica sus DANZAS GITANAS escritas para piano y es de justicia declarar que estas pequeñas composiciones resultan insípidas e insignificantes; así los juzga el *sentimental del público*, que apenas si tributa un gozoso aplauso a estas innecesarias merceditas.

También de autores extranjeros hubo interpretaciones de primera vez en la Orquesta Clásica. Aparte la serie del ya mencionado Hóbit, otras una MINIATURA FANTASIA de Goossens, un VALS de Debussy, una SERENATA de Elgar, un INTERMEDIO de Arnoldy, una SERIE DE DANZAS de Gluck y una CANZONETA de Sibelius, acogidas todas con agrado.

La labor capital de la Clásica es buena a todos los efectos, si bien es de desear que el elemento *arrestal* vaya en algunas ocasiones más allá de lo que es un simple resto brillante a los éxitos a que tienen derecho Director y dirigidos (¿falta de ensayos? Tal vez, ¿incompetencia en los ejecutantes? No es de creer. Este pequeño lío es de esperar que están corregido en las próximas sesiones. ¿Verdad que sí, Maestro?

Pues... nada más, mis plácemes más entusiastas y mis más fervorosas voces por el triunfo continuo de la Orquesta Clásica.

En estos momentos actúan en Madrid la Orquesta Sinfónica y la que dirige el maestro Lassalle. De ellos he de ocuparme en el número próximo con el mayor placer.

### Un éxito del maestro Villa

En la última quincena del pasado octubre registró en Madrid un hecho que pasó inadvertido para la mayoría del mundo flamenco; no así para Campanero, que como Esopo, procura tener su arco siempre dispuesto para hacer la noticia artística, trasplando según conviene más o me-

nos tersamente la cuerda que ha de impulsar la flecha que lleva el mensaje del crítico hasta el público.

En plena época de Foot-Ball, de Raybly y de Basso, un genio de fabricarates de cálculo piensa en una Juicción benéfica para su Montepío y cometa nada más, ni nada menos, que a nuestra Orquesta Sinfónica para dar un concierto en el Cine Monumental. El programa, integrado por autores excelsos, Wagner, Liszt, Beethoven, Rimski, etc., no se corrió al hueco gastó y saber de músico agudo. Fueron los éxitos del inamoral Hans Sacks los que le perfeccionaron y ellos también, los que en asociación del maestro Arbós, permitieron que el maestro Villa dirigiera la orquesta. Y se llenó el Monumental, que ya es llenar, y en algún momento la oración cesó a Director y dirigidos fue tan recordada que apagó los ecos de la orquesta.

Expuso en su sitio no pensaba tal vez el maestro Villa que en aquel concierto, en el que obras tan interesantes y elevadas se interpretaban, la mejor, la más grande, la más artística, era la suya, llevada a cabo año tras año y días tras días, al frente de nuestra incomparable Banda Municipal. De ella supo nuestro eminente artista hacer un heraldo de la buena nueva del arte quincecentista y verdadero, que llegó a imponerse a la masa, bulla, bulando, sin violencia, sin desveros del público por ignorancia y sólo sí por medio de la perseverancia de un gran artista enamorado de su arte y de su patria.

La persona madrileña nada dijo de esta fiesta. ¿Para qué? Las obras, eran sobradamente conocidas, e igualmente la orquesta y el Director, si que decir tiene. Mas quisiéramos vuestras cuartillas, ¡oh amados compañeros de andanzas musicales, ayunas del más sabroso comentario. El que podéis hacer encabezándole de este o parecido modo. De como un músico español, ESPAÑOL, por los cuatro costados, supo educar a su pueblo. Y traga para mí, amigos críticos, que el artista y el público habrían sabido agradecer vuestro bien merecido comentario.

### Divagación musical

Queda siempre en las grandes obras que el genio crea una o modo de escultura artística que no puede gustar sino aquel que al genio se acerca informado de fe en corazón, antes y mejor que lleno de curiosidad su intelecto.

El maestro Lassalle, actuando a la Quinta Sinfonía de Beethoven y portando su espíritu humildemente, al tomar la batuta para dirigir la obra inmensal no piensa en instrumentalizarse a sí mismo; antes bien, se a sí mismo se olvida y gusta y palada la belleza espiritual del genio, como en éxtasis sublime de elegancia y el calor de su espíritu trasciende al público que, como vivo, participa del mayor espíritu de arte y con él se fortifica agasajándolo a genio su obra y al maestro Lassalle la fervorosa y cálida interpretación del genio, con el más sincero y el más asiduo de todos los aplausos.

El maestro Lassalle cuando dirige la SINFONIA PASTORAL de Tchaikovsky, parece admirar una bella metaquita azul y pasando minutos en cada inscripción no la describe, y ensomado de cada capital, nos le describe y el público encantado de la circelada labor del artista y de la encantadora chula del bien documentado *siempre*, aplaude sin reservas la bella inequívoca que existe en la obra de arte y en la disertación.

Y es que cuando el maestro Lassalle toma la batuta, ante el oír de Director se bello lo más deseable siempre en tal lugar. Un temperamento,

Campanero.

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

ESCRIBAN:

Apartado 12197 Madrid

## ● ● ● ● ● TEATROS ● ● ● ● ●

### El Teatro Lírico Nacional

## La Tertulia

Estoy en una reunión de autores y artistas del género lírico. Buena gente. No hay quien se acuerde de ellos. Esperan la primera manifestación teatral de su género con afán insuperable. Son el autor que murió en una sartana y la falta de locos y de compañías le han impedido seguir estudiando; el barbero sin razón, con el equipaje de una juventud espantosa; el buen actor cómico, loco de fe y de voluntad, pero exento de empresa... ¿A donde van a pasar, en fin, con sus discusiones?

Uno de ellos estruja un periódico del día.

— ¡Ópera rosa es el único teatro que se a-dedicar exclusivamente al teatro lírico nacional!

— Nos quitas un par de meses más de actuación — murmura un autorcillo.

— ¡Y Sagi-Barba a América! — exclama el barbero —. ¿No lo has leído ustedes también?

Hay una pausa desconsoladora.

— Lo de Sagi-Barba — advierte un periodista que se ha metido en la reunión para dar a su periódico algunas noticias frescas — es circunstancial. A él se debe ahora la única gran organización lírica que hay en España.

— No se olvide de Marcos Redondo — añade un entusiasta del día —, que, por ahora, en punto a propagar el género, está a la misma altura que Sagi-Barba.

Una voz meliflua interrumpe:

— Tranquilícense ustedes. Después de Pascuas, todos los teatros de Madrid serán líricos.

— ¿Reintenta?

— Eso no es género lírico. Hablémos con propiedad.

De pronto, aparece en la tertulia un

amigo del arquitecto señor Flores, recién doctor del Real, gritando:

— ¡Terminos ópera! ¡Terminos ópera!

— Aquí de lo que se trata es de la zarzuela.

— Escuchadme. Acabo de saber, con motivo de haber sido elegido Flores miembro de la Real Academia de San Fernando, que el teatro Real está casi a punto de abrir sus puertas al público.

— ¿Cuándo será eso?

— En la temporada próxima. ¡Y con ópera española!

Ninguno de la reunión interviene, naturalmente, en la temporada de ópera española, pero se alegran los rostros de todos. ¡Ópera española! ¡Si fuera posible!

— Así recomendará el Real su presen-

denacia artística. Con ópera española y refundición de grandes zarzuelas.

— ¡Magnífico!

— No lo crea, todavía.

El recién llegado está dispuesto a levantar el ánimo de la reunión.

— El teatro lírico español tendrá varias sólidas zarzuelas. No desmayen ustedes. Si faltan los ábrax consagrados, nacarán otros, no menos grandes, a la vida del teatro. Juventud, loco, es lo que hace falta. ¡Y músicos que trabajen! ¡Y empresarios que no le tengan demasiado apego al dinero! El ejemplo del Real estimulará a los renidos y acabará de convencer a los entusiastas.

— Pero antes... antes...

— ¿Antes? Siempre hay un poquito luminoso por alguna parte.

— Lo que he dicho yo, señor... Esperemos a que pasen las Pascuas...

Arturo Meri

## ● ● ● MUSICA RELIGIOSA ● ● ●

### Las Secuencias del Canto Gregoriano como Canto Popular

A la manera que algunas piezas del canto gregoriano, propiedad de los pueblos católicos, pueden reconocerse a propósito para ser cantados por los muchachos, así también lo pueden ser, no menos que las sencillas formas del Credo en el Ordinario de la Misa y de los Responsorios (con el *De Misere re* y el *Benedicamus*) las *Sequentias*. El sentido de su texto podía exponerse al pueblo con poco trabajo en una serie de conferencias, por ejemplo. Las propias melodías aparecen tan sencillas y de un culto tan semejante al del canto popular que ninguna otra composición puede emplearse más a propósito para despertar la inteligencia de nuestra fe y el deleite por el canto litúrgico.

¡Qué impresión tan honda produce el

oir cantar a todo un pueblo penetrado de la liturgia los sublimes artículos de la fe, por ejemplo el *Et unum sanctorum catholicum evangelium* (casi uno por desgracia ahora)! ¡Qué emoción tan íntima podría convertirse a la secuencia de Resurrección, de ser ella cantada al unísono por toda la concurrencia! ¡Canto admirable y firme, solemne y sonora, es la confesión de la fe, cuando resuena en los labios de la iglesia *Scimus Christum surrexisse*! así el pueblo todo ensalza de esa manera la Resurrección.

El pueblo quiere, si, tomar parte en la liturgia, quiere participación en el misterio sagrado; no puede ya contentarse con ser mero espectador. Todo hombre siente haber ganado su espíritu, tan pronto como ha saboreado el texto y la melodía de las

Secuencias o líras solamente la melodía y se ha acostumbrado a las solemnidades religiosas.

La brillante descripción de un *Dies irae* cantado con orquesta puede momentáneamente sobrecoger y aun hacer temblar al oyente, pero con frecuencia la emoción interior se disipa a la vez que la sensación auditiva. Por el contrario si el pueblo canta de corazón el *Tuba mirum* *spargens sonum* o líras alguna persona surge por los difuntos: *Huic ergo parca Deus*, las ventajosas epítetos no pueden menos de ser muy importantes. Evidentemente es esto posible en las poblaciones que están ya ejercitadas en el canto común o se están capacitando, que han sido educadas al ideal del canto gregoriano por medio de los ritos y de las justas oraciones, todo por la honesta voluntad del pueblo y de sus directores.

La parroquia que ha logrado aprender para el Domingo el canto del Credo y las respuestas de la Misa tiene mucho adelantado para vencer algunas dificultades de las Secuencias. Centenares serían ellas que a propósito para verificar la inexistencia de nuestros funtores estalinológicos. Una solemnidad religiosa de Pascua en cuyo programa se incluye la secuencia de Resurrección, una función del Espíritu Santo, del Sano Sacramento, del mes de Mayo, en que se cantaron respectivamente las secuencias: *Veni Sancte Spiritus*, *Sacrae Fidei*, *Sacrae Mater*, levantan un infligentemente soplo de vida y de novedad, a nosotros fríos funtores de iglesia.

Si alguien tuviera oídos para implantar esa reforma, no prestaría un mal servicio a su pueblo. Energías y medios sobran; ya estoy oyéndolos apuntar al lector: clases de canto a los niños, jorlas de Santa Cecilia, Capilla de Iglesia, Congregaciones de Hijas de María, de Laises. También aquí hemos de comenzar con cantos principios e ir colocando poco a poco en el edificio piedra sobre piedra. Mas una vez que el pueblo ha logrado cantar en Pascua la secuencia *Vivitur Parvuli*, difícilmente se podrá apuntar ya de tomar parte en el canto de la iglesia.

Si el pueblo no puede cantar piezas del Canto gregoriano es porque generalmente o no las oyó nunca o muy raras veces, y así entoscos, sin concluir. Pues las melodías de las Secuencias son tan popularmente sencillas y por lo mismo tan hermosas que muy fácilmente pueden aprenderse y retenerse. Echemos una mirada bajo este aspecto a cada una en particular.

### 1. Secuencia de Pascua

La primera fase distínguese por una melodía líra de unión pero estrófica al mismo tiempo. Sabe después y se entusiasma balanceándose desde la final *re* hasta la cuarta superior *re*, de una manera muy popular y desciende de nuevo al punto de partida. Con la subida al *re* octava y el salto de cuarta siguiente retiene el grito de alegría de los redimidos: *Agnae Redemptor aries*; en *prophetas* resaba mediante los sentimientos *ut-fa-ut* el pesar y arrepentimiento por los pecados, más pronto vuelve a resonar un grito de victoria semejante al anterior: *aves et rita alio*. Luego se oye la pregunta hecha a María Magdalena sobre lo que ha visto de camino para el sepulcro de Cristo; se levanta la fosa desde el *fa* profundo. Y como si la Magdalena se encontrara así turbada y embalsada por la visión del Resucitado, encierra su respuesta musical en los límites de los intervalos más accesibles; una sola quinta aguda demuestra el rístico gozo y el júbilo *insatis* del alma agaciada. Con gran misterio (la melodía de la pregunta se ve de nuevo reproducida) sigue la relación de la vista de los ángeles y de la montaja, únicos testimonios de la Resurrección del Señor. A tal noticia las jóvenes y con ellas toda la cristiandad prostráronse en el tercer grito de victoria: *Festus Christiane avertite*. Con la demanda de misericordia se concluye esta Secuencia de construcción en verdad dramática. La cual por sus intervalos sumamente asombrosos de segunda, tercera y cuarta (pocos, pero característicos) debería ser cantada lo antes posible por la comunidad de los fieles, especialmente si se hacen notar y compren-

der los motivos de nuestro actual *Grito de resurrección* (1).

### 2. Secuencia de Pentecostés

Es un canto líra de sublime hermosura. Tan pronto es imagen de la oración del apostolado pidiendo la venida del Espíritu Santo como representación del cumplimiento de esa oración del admirable descenso del Espíritu Pascual. Compone de cinco estrofas dobles, por tanto es muy fácil de gobernar en la memoria.

Suave y temerosa sube la pléyia en frecuentes *Veni* desde lo íntimo del corazón; el sentimiento que aparece con frecuencia comienza a la primera melodía el carácter de pléyia sincera, de piedad resada. Las dos estrofas siguientes se suceden en las eucarísticas a la función de consolador propia del Espíritu Santo.

Hasta la distancia de una novena se aparta la melodía de su punto de arranque para encontrar un adecuado reposo en *suble refrigerant* y *fleta relative* para resplandecer con tanto bello y magnificencia en *O lux beatissima*. El compositor ha dado con ternos extraordinariamente suaves para pintar el sagrado poder de la tercera divisa personal. El salto de quinta con que empieza y termina la segunda forma de estrofa no menos que los cuatro intervalos de tercera y los balancos de notas que en lo mismo se advierten le dan una marca de cierta intemperalidad emocional. Concluye el bello líra del Espíritu Santo con una fervorosa súplica.

Esta Secuencia cantada con frecuencia antes del sermón, pronto alcanzará gran favor en un pueblo amigo del canto.

### 3. La Secuencia del Corpus

Consta de siete melodías que se encuentran en tonadas más recientes. Por toda la canción corre una frescura animada y alegre. La melodía se balancea fácil sobre terceras y cuartas declarando así el carácter todo popular que la distingue. Con la tercera estrofa comienza propiamente la alabanza de la Eucaristía: la quinta jub-

(1) *Coral popular alemán.*

losa y la selenese subida *do-sol-si* fijan el punto de apoyo de la melodía. En *al lavar plena* el cantor levanta la línea melódica un tono más alto, con que el canto surge con sus dulces y expansivos. La alabanza de la Escatología culmina en *Dier enio sállerente agütar*, donde la forma *selenese* desciende al profundo. Pronto empieza se inicia la animación, la distancia desde el intervalo más bajo de la Secuencia hasta el más alto se ha extendido ahora a una duodécima. Con todo la melodía se condice siempre por pasos fáciles y claros. Fuercamente la altura de la composición algo excesiva y acaso no *antibada*, pero por ejemplo el paso *A sustente ano carüta*, puede ofrecer alguna dificultad. Deben exceptuarse, como propias a explicar las palabras de amonesta, las quintas *intestados Sumant boni, susant asali y Märi est mäli*, *vita kenti*. Es estilo popular castizo cantan las subidas y bajadas arpeggiadas de las estrofas 18-27. En *Boce putar* vuelve a desaharse el canto por pacíficas sendas y con ello ofrece una conclusión harto satisfactoria.

#### 4. En Secuencia de los Dolores

El P. Dura Jolares la llama canto sobriamente de dulce composición.

Verdaderamente puede compararse con ventaja a todos los cánticos *asarianos* antiguos y modernos.

Comienza la canción romando: *La Madre de Cristo estaba llena de dolor*. Señalándolo están los tercetas menores *re-fo*, con su carácter fino y querubino semejantemente a la Compañía del Mantes de Semana Santa y de la fiesta de los Inocentes. Del *O quare tristis et afflora* se desprende una honda latencia por medio de la tercera mayor descendente espesada con la subsiguiente tercera menor y la terminación que se desliza como por goderio. Es la melodía final resuena los *asállerentes* preguntas de las que sirven composición por la Madre de los Dolores. Largo tiempo se desliza la voz opaca, ya que las tercetas menores dominan el medio melódico. Finalmente en *Fac me re-*

*con pie flere* se levanta con un arrevido vuelo (de *quinta*) la composición del alma para ofrecer un sacrificio de dolor activo. Creemos adhirer un canto de Requiem en los dos últimos versos, así como el decisivo final de la melodía nos anuncia el premio del dolor, la eterna felicidad del paraíso celestial.

#### 5. En Secuencia de Difuntos

Es un canto de tremenda emoción y grandeza, aunque también de grande eficacia consoladora.

Desada y ampliamente se suceden las primeras notas con la imponente majestad de la serie de tercetas; llega a sonar el *la* bajo con profético misterio en su *trate David con Sybilla*. El arrevido *Tebe anütar apogüta recant* sitúase a una octava de la primera estrofa, elevase aún una tercera y se precipita luego, como a una señal de tormenta, una quinta inferior. En la quinta estrofa se deja reconocer un hermoso canto lúeno de desahogado con su extensión de octava y sus alturas de quintas, tercetas y cuartos. El canto entra de nuevo en la melodía conocida. *Quid iam inter tunc alternat*; con su alic popular sus típico ya podemos respirar. En adelante

las típicas melodías serán más o menos felizmente acomodadas a otros textos.

Poco antes de acabar la Secuencia ofrecen nuevos motivos: la angustia y el dolor del gran día del llanto espesados quedan con intensidad en la quinta ascendente y en el sermoneo que sigue (*La-ronnata*) *Jalvandas* presenta el tono más alto de toda la pieza, el *re*, que sucesivamente volver a bajar a su octava inferior. La secuencia de Difuntos es la más difícil de las cinco secuencias litúrgicas, aunque no tanto que no pueda ser cantada por el sólo musical del pueblo. La observación nos comience que varias formas del *Dier* sin intervención de ninguna letra *aplanata*, se han introducido coladamente en el canto popular.

Para tener un fundamento más natural sería preciso que hubiera sido compuesto de una manera más apropiada. Así podría haber resultado un edificio admirable que hubiera rendido a Dios *mayor alabanza*, más provecho a la Iglesia y se litúrgico y más satisfacción a los fieles.

MAX TREMMEL

De la traducción,

Juan M. Fernández C. M. P.

## BANDAS DE MUSICA

### Banda Municipal de Jerez de la Frontera

La nueva Banda Municipal de Jerez de la Frontera hizo su primera actuación el día 2 de Octubre de 1950, Jucialidad de San Dávid, con el siguiente concierto:

1. «Santander», pasodoble; Escalfo.
- «Der Freyschütz», *overture* (El Cantor Farnow); Weber.
- «La Revolucion» (Fantasía de la *overture*); Chopin.

2. «Escenas Musicantes»: 1. La mañana del Domingo (La hora de la siesta); 2. En el jardín; 3. Bajo las tules (escena de amor); 4. La tarde del Domingo; Massenet.
- «El Baile de Luis Masson», intermedio; Justinet.

El día 1.º de Noviembre:

1. «Percepciones», pasodoble; Escalfo.
- «Berce», *overture* (El Último Infante); Wagner.
- «La Verbena de la Palomas» (Fantasía de la *overture*); Berlioz.

2. «Momento Musical»; Schubert.
- «Capricho Español» (Transcripción para Banda por G. A. Brighelder); 1. *Alborada*; 2. *Balada andante* (Variaciones); 3. *Canto grande*; 4. *Fundango andante*; y Fin; Rimsky Korsakov.

El día 7 de Diciembre:

1. «Peer Gant, Princesa Saire»; 2. *El alba*; 3. *La*



muerte de Anís; 3. La danza de Anís; 4. En la caverna del Rey de las Montañas; E. Grig.  
 «Derr Gost, Segunda Suite»; 1. El Busto de Ingrid; 2. Danza sobre; 3. La tumba de Derr Gost (La tempestad); 4. Canción de Sobrig; E. Grig.

## II

«La leyenda del Basso (Fantasía de la zarzuela) A posición; Voz.  
 «El Gallo (Pasodoble torero); Edg.



DON GERMAN A. BRIGEDER

Director de la nueva Banda Municipal de Jerez de la Frontera.

El día 11 de Diciembre:

## I

«Allegro Mediolana (Discoide); S. Miguel.  
 «Marcha (Christus); Gaudin.  
 «Canción (Fantasía de la ópera); Bier.

## II

«La Colerana (Fantasía de la zarzuela); Alonso.  
 «Marcha (Preludio de la ópera); Vives.

Al dar cuenta de la actuación de la nueva Banda Municipal de Jerez, nos complacemos en felicitar a sus compositores, y especialmente a su competente director don German A. Brigheder, de tan grande y merecida fama en esta manifestación musical.

## Enseñanza Musical por correspondencia

LA MÁS CÓMIDA Y MÁS SÓLIDA

Comparte las materias siguientes: Música, rítmica, análisis, piano, composición, (simulando la armonía con el contrapunto y las formas musicales) instrumentación, etc. Métodos modernos, perfeccionados especialmente. Plan especial para aficionados.

Dirección: Maestro

**ANTONIO RIBERA MANEJA**

En vista del éxito obtenido con la enseñanza del piano por correspondencia, hemos decidido incluirla en nuestro plan de estudios. Esta se hace en la

**TÉCNICA MODERNA DEL PIANO**  
para detalles escribir a

**GOYA, 115**  
MADRID

## DICCIONARIO DE LA MÚSICA ILUSTRADO

Se publica en cuadernos quincenales de 82 páginas, a 42 con una lámina fuera de texto.

Estados. Terminología italiana, francesa, inglesa y alemana. Busto la - Anticatas - Biografía - Bibliografía Instrumentos - Autógrafos - Coreografía - Argumentos de óperas, etc., etc.  
 Láminas a dos colores, fuera de texto.

**Precios de suscripción:**

España: 13 pesetas semestre  
 Extranjero: 18 pesetas semestre

Central Catalana de Publicaciones

Paseo de San Justo, núm. 3

BARCELONA

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

MICRO

**PEDRO RUBIO**

Torreclilla del Leal, 14 MADRID

# Anna Kuhn

“DESEA Catálogos  
de los Editores españoles de Libros y Músicas”

Correio Harmonia  
 MONTENEGRO  
 Rio Grande do Sul  
 BRASIL

Almorta de México

Pianos Instrumentos - Accesorios de Música

**E. LUNA**

Alfaro I, 81

ZARAGOZA