

# BOLETIN MUSICAL

Sumario correspondiente al mes de

## Enero

Sección Literaria

- |   |                           |
|---|---------------------------|
| Psicología de la expresión musical.....   | <b>Antonia M. Barrios</b> |
| Bibliografía.....   | Miguel Asas               |
| El orfeón pamplonés en Madrid.....  | Pascual Cuevas            |
| Datos para la historia...<br>de "Madrid".....   | José Subia                |
| Notas sobre folk-lore canario.....  | <b>Juan Reyes Barlet</b>  |
| Reportaje hablado sobre un libro del maestro Andrés Bértia, titulado "La Música Religiosa en España"..... | Miguel Barlet             |
| De la Música.....   | José A. Veiga             |
| Madrid Tilarmónico....  | Carpintero                |
| Sum Cuique.....   | X. Y. Z.                  |

Orfeones

- |                                     |                  |
|-------------------------------------|------------------|
| En Sociedad Coral de Santander..... | Hipólito Álvarez |
|-------------------------------------|------------------|



# Consultor Profesional<sup>(1)</sup>

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.

Dada que nuestra obra rinda el beneficio que esperamos, es preciso que, tanto los señores Músicos Maiores, 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.

## DICCIONARIO DE LA MÚSICA ILUSTRADO

Se publica en cuadernos quincenales de 32 páginas, o de 48 con una lámina fuera de texto.

Resúmenes, Terminología Italiana, Francesa, Inglesa y Alemana. Historia - Anécdotas - Biografía - Bibliografía Instrumentos - Autógrafos - Coreografía - Arreglos de óperas, etc., etc.  
Láminas a dos colores, fuera de texto.

### Precios de suscripción:

España: 12 pesetas semestre  
Estranjero: 18 pesetas semestre

### Central Catalana de Publicaciones

Palma de San Justo, núm. 2  
BARCELONA

## Anna Kuhn

"DESEA Catálogos  
de los Editores es-  
pañoles de Libros y  
Músicas"

Correio Harmonia  
MONTENEGRO  
Rio Grande do Sul  
BRASIL

## Enseñanza Musical por correspondencia

### LA MÁS CÓMODA Y MÁS SÓLIDA

Comprende las materias siguientes: Música, técnica, análisis, forma, composición, (estudiando la armonía con el contrapunto y las formas musicales) instrumentación, etc. Métodos modernos, profesionalmente especializados. Plus especial para aficionados.

Dirección: Maestro

### ANTONIO RIBERA MANEJA

Es una de las más obtenidas con la enseñanza del piano por correspondencia, forma decidida incluida en nuestro plan de enseñanza. Esta se basa en la

TECNICA MODERNA DEL PIANO  
para detalles escribir a

GOYA, 115  
MADRID

(1) A consecuencia de las reformas implantadas, no ha aparecido en el «Diario Oficial» las vacantes correspondientes a Músicos Militares.



# CONCIERTOS



## Vida Musical en Mejico

### SEGUNDA QUINCENA DE DICIEMBRE

Ajofreño «Biblioteca de la E. N. Preparatorio».— Sábado 17. — Concierto de la Unión Artística de Jóvenes. — Entre las obras que cantó el Orfeón, dirige por el profesor López Viqueira, se cuentan largos lijos, y Pasa por el abismo de mis tristezas, de los compositores mejicanos Miguel F. Salazar y Manuel M. Donato. La señorita profesora Belga Ganteo cantó Kojak, de Felipe Villaverde, (la señora Abigayón G. de Palacios, acompañada al piano por el autor, cantó Elgija, de Manuel R. Bermejo.

Lunes 19. — Recital de Piano de la señorita Juana Gutiérrez Espino, discípula del maestro Manuel Rodríguez Viqueira. En el programa figuran obras de Debussy, Liszt, Levesque, Scott, Delsaizy, y el Concierto en sol menor de Mendelssohn, con acuar acompañamiento de arpa.

Martes 20. — Recital de piano de la señorita Ana María Escobar Alvarado, discípula del profesor Antonio Mismontes. Formaron el programa obras de Bizet, Muzart, Bach, Wirtzsky, Chopin, Debussy, y Mendelssohn.

Jueves 22. — Sala Wagner. — Domingo 18. — Organístico-musico Concierto de la Sociedad de Música de Cámara dirigido por el maestro José Escobar. — Programa: Tercer y 2.º piano, violín y cello. Berceuse. Sonata para violín y piano, Bagatela del Violín. Tétralogía op. 2. Beethovenist. 2.º piano, violín y cello. — Ejecutores: Miguel Cortáez, José Rodríguez y José Torres.

Academia Musical Expansiva Rodríguez Segura. Sábado 20. — Undécima conferencia concierne. — Sonata op. 11. Berceuse. Allegro vivo. Adagio pastorale. Román. Piano señorita profesora Expansiva Rodríguez Segura. Los «Amigos» musicales: Clavichord, Romanticismo, Moderato, tertio Aguiar Marcos Arrión.

Sábado 17. — Trigueros teatro revista cultural de alumnos. — Programa exclusivamente de autores mexicanos, figurando los nombres de Esperanza Salazar A., Felipe Villaverde Gutiérrez, Jorge del Moral, Alfredo Domínguez Duarte, Carlos del Castillo, Alfonso Espinoza Otero y Mario Talavera.

## De Santander

### Conciertos

El día 11 de Enero se celebró el concierto mensual como la Asociación de Cultura Musical, alquiló a sus asociados.

Este ensayo a cargo del Cuarteto Belga con piano, que interpretaron los cuartetos en sol menor de Cristian Bach, bajo menor del gran J. Sebastian, en la menor, de Bachman, y en sol menor, de Faure.

Cantó mucho el primero, que ejecutó el cantante de su heredad en la escuela de los otros dos, por su factura sencilla, fácil y de bella línea melódica.

Del segundo sobresalió el «Poco Adagio», quien lo más hermoso de él, de un sentido dramático e impresionista.

El cuarteto de Faure lleno de valentía y originalidad, ganó sobresaliente, muy especialmente el Allegro con moto de un ritmo de danza pleno de dinamismo que cautivó al auditorio.

Todos los cuartetos obtuvieron una perfecta ejecución por los excelentes instrumentistas que integran el Cuarteto Belga, los cuales recibieron muy calurosas ovaciones.

La Sociedad Coral prepara, con verdadera entusiasmo, un concierto sacro, en el que interpretará obras de Verismo, Giuseppe Maffei, Bach, Wagner, Beethovenist, Brantano y otros, con todos por primera vez, lo que supone una labor de estudio grande y no menos constante por parte de todos los componentes del Coro.

## Círculo Escuete

12 de Enero de 1921. — Concierto de piano y violín por Herminia Gas (piano) y Nieves Gas (violín).

Programa. — Concierto, Haydn, Gave, Fortini, Perleto y allegro, Paganini-Karlsbad.

Sonata, Scarlatti, Balala, Chopin; Andante, Debussy; Canción de Muzart, Polono; Allegro de Concierto, Grieg.

La Folla, Corelli; Solfeggio en Rigodon, Francisco-Karlsbad; Aria, Balala, Andantino, P. Muzart; ala villa Inverna (Mozart), Folla.

## Orquesta Sinfónica de Madrid

Conciertos celebrados por esta Sociedad:

Domingo 10 de Noviembre de 1920. — Concierto dirigido por el Maestro Pablo Sarasbadi.

Programa. — Primera parte: Segunda Sinfonía; II. Allegro non troppo; II. Adagio non troppo; III. Allegretto grazioso quasi andantino; IV. Finale; Allegro con espíritu; Bolero.

Segunda parte: Poética 1.ª; Hougger, Dos

apuros cuando la petición; II. Mendelssohn (piano musical); II. Tatarulada (Instrumental) Sarasbadi. Los Preludios (piano solitario). Liszt.

Domingo 7 de Diciembre de 1920. — Concierto dirigido por el Maestro Vladimir Godebsman.

Programa. — Primera parte: Cuarta Sinfonía (Mozart); I. Allegro vivace; II. Adagio non moto; III. Con moto moderato; IV. Sublime; Perote; Mendelssohn.

Segunda parte: Concierto, granis; I. Muzart; Moderato; II. Lange; III. Alberto Visoli; Entrante de Rosamunda; Schuber. El Sombrero de tres picos; I. Los Vecinos; II. Danza del Molinero (Muzart); III. Danza (Pohl); Folla.

Domingo 14 de Diciembre de 1920. — Concierto bajo la dirección del Maestro Vladimir Godebsman.

Programa. Primera parte: Lemora, alberta ritmo; I. Berceuse, Sinfonía (la sorpresa); I. Moderato; Allegro; II. Andante; III. Muzart; IV. Allegro con espíritu Haydn. Canción popular. Deusa (de la Suite en la), Julio Gómez.

Segunda parte: Preludio y muerte de ballad Wagner. Dos nocturnos; 4.º Nocturno (el Financiero); Marcha Polaca de la Danzónica de Faure; Bolero.

## Teatro de la Comedia

Martes 4 de Diciembre de 1920. — Revista de despedida, antes de partir para Estados Unidos, del notable guitarrista Andrés Segovia.

Programa. — Primera parte: Zarabanda; Hacia del Preludio y Melódica (dedicada a A. Segovia); Sonatina (dedicada a A. Segovia); Allegretto; Andante; Allegro; Tormenta.

Segunda parte: Pavana; Ciapar Sora; Pavana; Solo Milán; Gallarda; Dorsalid. Dos piezas inéditas para Luis del siglo XVI; Chilecos. Preludio; Zarabanda; Carrerito; Gaceta; Balala; Caporetta; Mendelssohn.

Tercera parte: Solfeggio; Tarina. Canción y Preludio; M. Paganini. Homenaje a Debussy; Folla; Danza; Guandalo. Tercer Bermejo, Albéniz.

## Teatro Calderón

### Madrid

Concierto celebrado el Viernes 23 de Diciembre por la Orquesta Filarmónica de Madrid, bajo la dirección del Maestro y compositor Federico II. cable.

Programa. — Primera parte: *Batañola*; *Esquivada*; *Federico Elizalde*.  
 Segunda parte. — *Sonatina*; *Ensaio Hoffner*.  
 Tercera parte. — *Mardi*; *Anilasa*; *Allegro*; *el*; *Federico Elizalde*.

## Teatro Gran Metropolitano

Madrid

Festival de Música de Navidad celebrado el domingo 24 de Diciembre de 1950, por la Maestía Coral de Madrid, que dirige el Maestro Benardis, y la Capilla Clásica, que dirige el Maestro Saco del Valle.

Programa. — Primera parte: I. *Oratorio de Noel*. I. *Oratorio*. II. *Requiem* y coro. II. *Acto sinfónico*. IV. *Acto sinfónico* y coro. V. *Das süßesten* y *hustonia*. VI. *Coro*. VII. *Telo*, *segunda parte* y *hustonia*. VIII. *Cuarenta*, *segunda*, *terceros*, *cuartidos*, *hustonia*. IX. *Quintero* y coro. *Solo* *Sales*.

Solistas: *Sra. Velasco* y *Sra. Carrero*, *Viladell*, y *Sra. Guzmán* y *Agüero*. *Coro sinfónico* y *Orquesta* director *Maestro Saco del Valle*.

Segunda parte. — 1. *El Misterio*, *allegretto*; *Hacia del*, y *Coro de Navidad*; *Saco del Valle*. 4. *La zambra*; *Inchikavsky*. 2. *Villancicos* *Terrenos*: *Los ángeles* y *los pastores* (*bolero*); *Campanas de Nochebuena* (*allegretto*); *Benedito*. 3. *Pedro Gueño* (*Siglo XVI*); *Durocra*. 7. *El mismo* *tema* (*epitafio*); *Chapi*. 8. *Villancicos populares* (*epitafio*); *Camino la Virgen* (*pas*); *Chilipé*; *Guárd*; *Hacia Belén* (*en una forma*); *Anilasa*; *Benedito*. 9. *Alhaya* de *«El Misterio»*; *Harold*.

Coro sinfónico y orquesta Director *Maestro Benardis*.

## El Cuarteto de la Haya y Manuel Palau

Recientemente el Cuarteto de la Haya ha celebrado un concierto en la Universidad Popular de aquella ciudad, siguiendo en el programa el Cuarteto en estilo popular de Manuel Palau.

Para recordar el éxito que obtuvo en su primera audición el Cuarteto en estilo popular del autor de «Gangueiras», esta misma agrupación lo incluyó en el programa del concierto que dió en el local arriba mencionado, el día 22 del pasado Enero, obteniendo la producción de Dalas sostenidos élogos.

Con el natural agrado, damos cuenta a nuestros lectores del éxito logrado por el distinguido Profesor del Conservatorio de Valencia.

## Asociación de Cultura Musical

Conciertos celebrados durante el mes de Diciembre de 1950, por el notable pianista Claudio Aras, en las siguientes delegaciones:

Viernes 4. — Delegación de Jeta.  
 Martes 9. — Delegación de Palma.  
 Viernes 11. — Madrid.  
 Sábado 11. — Huelva.  
 Lunes 12. — Jerez.  
 Martes 15. — Cádiz.  
 Miércoles 17. — Gibraltar.  
 Viernes 19 y Sábado 20. — Granada.  
 Lunes 21. — Almería.  
 Miércoles 24. — Almería.  
 Lunes 25. — Almería.  
 Martes 26. — Murcia.

Concierto celebrado, en el mismo mes, por Antonio Solo, violoncellista, y Pedro Vallivera, pianista, en las siguientes delegaciones:

Miércoles 26. — Madrid.  
 Sábado 27. — Tolosa.  
 Viernes 29. — Cádiz.  
 Sábado 30. — Jerez.

Días Carrero, pianista, y Blanca Madalena, violonista, celebraron concierto durante el mes de diciembre de 1950, en las delegaciones siguientes:

Jueves 4. — Almería.  
 Domingo 7. — Gibraltar.  
 Martes 9. — Granada.

Conciertos celebrados en el mes de diciembre de 1950 por Nohias Mláncis, violonista, y José Góngol, pianista, en las siguientes delegaciones:

Miércoles 7. — Madrid.  
 Lunes 11. — Madrid.  
 Martes 13. — Málaga.

El Domingo 7 de Diciembre de 1950, celebró concierto en la Delegación de Valladolid, la Orquesta Filarmónica de Madrid, que dirige el Maestro Pérez Casas.

En la Delegación de Santander se celebró un concierto, el Martes 21 de Diciembre de 1950, a cargo del Cuarteto Zinner, de Bruselas.

## Salón Teatro Municipal de la Ciudad de leod

Jose Reyes Barler, en unión de sus discípulos, viene ofreciendo en las salones del Centro Iberoamericano de la Ciudad de leod, pruebas demostrativas de que trabaja y lo hace con acierto, para lo cual

no tenemos nada más que copiar el programa del concierto vocal e instrumental que se celebró en fecha 14 del pasado Diciembre, y por la brevedad del mismo se juzgan de su importancia.

La variedad de autores, Haendel, Beethoven, Mozart con su *Langhene* del *Quintero* en la *Musicalata*, Chopin, Debussy, Ravel, Hoffner, Massenet, Ibsen, y Jose Reyes Barler, con su *Rosa de Berquer*, son pruebas bien evidentes de que posee y alcanza trabajos perfectamente compuestos, ofreciéndonos además de las pruebas de su valor como intérprete, el entusiasmo para ofrecernos a nosotros pianista esta forma de arte, que ha más que nunca hoy que progresa.

Profesor y alumno, fueron calurosamente aplaudidos, pero no se olvidaron las veinte para no perder en ofrecernos una nueva prueba de sus méritos.

Programa. — Primera parte: *Musicalata* de la *Orquesta Municipal*; *Musicalata*. — *Orquesta Municipal*. Director: *Manuel Reyes Barler*.

*Langhene* del *Quintero* en la; *Musicalata*. — *Orquesta*; *Orquesta* *Alonso* *Alonso*. Piano: *Jose Reyes Barler*.

1) *Das süßesten* sin palabras; 1) *Canción de Primavera*; *Musicalata*. — Piano: *Jose M. de la Haya* y *Guiterrez*.

2) *Rosa de Berquer*; *Reyes Barler*. 1) *Alhaya*, *terceros* *epitafio*; *Bazzi Perrier*. — *Coro* *Bela* *Hernández González*. Piano: *Jose Reyes Barler*. 2) *«La Catedral»* *Epitafio*; *Debussy*. 1) *«La Gitanza del «Ballo «Sonatina» Hoffner*. Piano. *Cita Cámara González*.

Segunda parte. — *Largo Religioso*; *Haendel*. — *Orquesta Municipal*.

1) *Segundo Nocturno*; 1) *Val* *en el mar*; *Chopin*. — Piano: *Jose Reyes Barler*. Piano. *Cita Cámara González*.

2) *Cavalletta* *Ravizana*, *romanza* de *Sonata* *Mozart*; 1) *Liberal*, *melódica*; *Ibsen*. — *Coro* *Bela* *Hernández González*. Piano: *Jose Reyes Barler*.

3) *Piano* *por* *una* *lejana* *de*; *Ravel*. 1) *Fuente* *impronta*, *op. 46*; *Chopin*. — Piano: *Cita Cámara González*.

*Allegro* *con* *brío* y *adagio* *canabile* del *«Gran Septimio»*; *Beethoven*. — Piano a *cuatro* *manos* *Jose M. de la Haya* y *Guiterrez*, y *Jose Reyes Barler*.

Album con 27 hojitas fáciles y modernas para orquesta, con trompeta y saxofón, 27 reales.

AUTOR

PEDRO RUBIO  
 Torrella del Leal, 15 MADRID

Director: Rafael Serrano

Redacción y Administración: Calle del Gran Capitán, 38

Apartado de correos número 99. CORDOBA

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO

España .. .. .	10 pesetas
Extranjero. . . . .	12 " "
— — — Para publicidad póliza tarifa — — —	

Año IV

Córdoba - Enero - 1931

Núm. 34

## Psicología de la expresión musical

Existen detalles característicos de la individualidad artística en poetas, músicos y pintores, que, estudiados a fondo, nos revelan direcciones y calidades de su sensibilidad. La psicología aplicada al producto estético, pasa, sobre esta pista, a reconstruir la razón de la influencia de la idea de arte sobre el espíritu humano y a poner a la vez con mayor certeza la constitución íntima del arte, es tema de constante cultivo por pensadores y filósofos, a causa, sin duda, de la rara cúpula en éstos del músico. Debemos lamentar la desfavorable situación para el arte de la música y, desde luego, para la filosofía y la psicología, que tendían aquí amplio campo experimental. Señalamos, por lo que a la música atañe, la necesidad absoluta del conocimiento técnico de la armonía y la composición, para los análisis que propugnamos. En cuanto a la literatura — verso o prosa — también es necesario dicho conocimiento técnico, aunque no tan riguroso.

Nosotros no hemos tenido tiempo ni ocasiones de realizar un trabajo para el cual acaso nos faltan cultura y agudeza; nos reducimos a enunciarlo y a dar de él unas muestras sencillas, fruto de nuestra experiencia diaria de lecciones al piano. Se entrara en nuestro propósito, habláramos aquí de los *altrancélicos repetitivos* de Gabriel y Galán, y de cierta efijión *soya* e las *transposiciones*; de la concatenación de dos vocablos consonantes en un mismo verso, a que tan adicto es Rubén Darío, etc., etc. Pero abando-

mando por ahora a los poetas, hemos de ceñirnos a los músicos).

¿Qué signo de la sensibilidad representa en música el acorde de *sextina disminuida*?

¿Qué aspecto sentimental nos ofrece el acorde de *quinta y sexta*?

¿Qué expresividad contienen ciertos grupos circulares — *grupos*?

¿Qué *carácter* operan en el espíritu determinados intervalos *dissonantes* — *cromáticos* — y *entramésicos*?

¿Por qué la complacencia en situar pasajes entenos en las regiones graves del piano y presentar masas compactas de armonía en dichas regiones, todo ello con un aire de *pesantez* y *obscuridad*, que engendra o mensura *desagrado*?

Cada una de las anteriores preguntas encierra un nombre de compositor, que vamos a revelar.

La predilección por el acorde de *sextina disminuida* la siente Bach; ya lo notó el traductor inglés Hull y nosotros lo hemos constatado. En toda su producción, en sus mejores momentos. También se le reconoce preferencia por una escala de tipo *soya*, con la *sexta mayor* en su giro descendente.

El acorde de *quinta y sexta* — sobre diversos grados de la escala y con función modulante distinta — es el favorito de Mendelssohn; lo emplea con gran profusión. Yo no sé si esto ha sido ya por otros observado, así como la inclinación del músico aristocrático a ciertos giros *accidentales* de *sexta* y *sexta* en su melodía.

Los *grupos circulares* los encontramos en Schumann y en Wagner; en el primero, a resolverse por grados conjuntos en la inmediata nota *real*, y seguidos de idéntico leve giro melódico — primera «Noveleta», «Habla el Poeta», «Arabesco», etc. — en el segundo, con resolución de *sexta* a la *sexta* o la *sexta*.

Chopin es el adicto a las armonías y al cromatismo melancólico de los intervalos *dissonantes*.

La *pesantez* y *obscuridad* por el empleo de la *sexta grave* del piano, y la *armonía reciosista* en ella, es el achaque del hamburgoés Brahms.

No sería posible al psicólogo-músico establecer las relaciones entre estas peculiaridades apuntadas, la sensibilidad distinta que supone en cada autor, y los sentimientos diversos a que dan lugar en el oyente? Sería, a mi ver, cosa interesantísima. Cuanta luz arrojaría este estudio sobre el concepto y enseñanza de la técnica musical. Desde yo intento que cada expresión individual artística, reclama una técnica, su técnica que plasma su estética. A esto y no a otra cosa se reduce el tan debatido asunto de la *personalidad*, de la *originalidad*. A despecho de dogmatismos cerrados, de obscuro empecinamiento, así es. En el tonco común del árbol artístico, cada rama es un injerto, que da fruto de distinta apariencia, sabor y aroma, pero de idénticas propiedades nutritivas.

El Arte siempre usa; sus formas, sus técnicas siempre varían; para cada escuela, para cada estilo, para cada personalidad.

Antonio M. Abellán

Junta-Septiembre-1930.

# BIBLIOGRAFÍA

Henri Poitou (Violoniste expert)-Dictionnaire des Luthiers Anciens et Modernes-Critique et Documentaire.- (Sommaire - six planches hors texte)-2 vol.-Rouen 1929-1930.

Haye muchos años que los instrumentos musicales de cuerda han sufrido la uniformidad producida por la «estandarización» que, hoy como alarde de guardiolidad, priva en casi toda la producción de vehículos y maquinaria. El violín y violonchelo «de fábrica», domina el violín y violonchelo «de autor», o sea los instrumentos contruidos en completa o casi individual. Desde que en el siglo XVIII la dinastía de los Kluge «de saxes en Mittenwald, la construcción individual va perdiendo lentamente importancia, llegando hasta hoy día, en que aún subsiste la Escuela - Taller de Mittenwald (Barina Alta) forjada y alzada por ellos, de donde salen los obreros que han de distribuirse por las fábricas de violines alemanes.

No quiere decir esto que haya que rechazar en rotundo el violín o violonchelo «de fábrica», pues varias veces entre los instrumentos contruidos fragmentariamente por diversos operarios, salieron algunos buenos, y si algún podría decir que en manos de un verdadero artista, poseedor de habilidad técnica y de «saberes» - como decían los antiguos - todo instrumento por mediocre que sea seena con una relatividad aceptable, no es menos cierto que si dicho artista posee además un violín bueno, «de autor», se armonizan las dos condiciones en un todo que señala la superación interpretativa. Por ello, el instrumento musical de cuerda con tendencia a la perfección, debe de ser contruido por un solo artífice. He aquí la indiscutible importancia del «luthier», o del constructor o artífice, si así queremos denominarlo.

Comienza la obra del «luthier» al preparar los materiales: los «maderas» - cedro

y abeto para la tapa superior; «hayas» para la inferior - bien cosechadas y desecadas de unas. (Se cuenta de los antiguos que hubo constructores que solían conservar las maderas quince o veinte años antes de utilizarlas.) Después, la elegancia del dibujo constructivo, medidas, resonancia de tapas, encolado perfecto de ajuste, arista con perfección envolvente de línea, talla, labrado y barnizado - verdadero secreto profesional del clásico luthier - pues las fórmulas del baric, que está en su punto y bien dado, no las encuentran nadie en ningún tratado de química. De «añadidura», varias «añadiduras» de observación que precisan la mano de obra: detalles que perfilan, terminan y embellecen el violín bien contruido. Y al quedar terminado, resta el «acabado», para lo cual, si el luthier es algo violinista, contribuyó a la probabilidad de que su obra sea un violín «de autor».



Henri Poitou

Autor del Dictionnaire des Luthiers Anciens et Modernes

que con el tiempo, pueda adquirir la «cultivada» categoría de los «antigos».

El *Dictionnaire des Luthiers Anciens et Modernes* de Henri Poitou, es un libro, un homenaje a estos artistas. Acomodados a la politeria tradicional de la biblioteca musical española, cuando nos llega una obra como la de Poitou, documentada y en magnífica edición, parece como un rayo de luz en la senda. Dos tomos de 280 y 270 páginas, con texto documentado, índice por patios y alfabético, libro grueso, y todo esto en buen papel, con impresión clara, analizada de bellas líneas con reproducciones y facsimiles de las etiquetas o «signaturas» que los constructores estampan en la tapa inferior.

En el tomo «additifs» (1929), Poitou, en su prólogo «Notes et Reflexions», evoca las reformas a la edición de 1914, razonando el acierto de incluir a los luthiers contemporáneos en su *Dictionnaire*. Los fragmentos de su prólogo «sobre de los luthiers modernos», «la división en antiguos y modernos», «De la sociedad», «De los Concursos», «De la artista en las salas de conciertos», de la «Valoración económica de los instrumentos y de «El porvenir del luthier». La clasificación del *Dictionnaire* es por escuelas, y la notación biográfica por orden alfabético. Escuelas: Italiana, Francesa, Inglesa, Alemana, Escuelas diversas: Belga, Española, Holandesa, Suiza. (Estas cuatro últimas nacionalidades, verlas por orden alfabético.)

En este volumen, las noticias referentes a España son muy escasas. Solamente se citan, a Diego Sanglitz, constructor de guitarras. (Madrid 1820); Francisco Casanova, constructor de guitarras. (Palma 1870), y Ramón Passanió - contemporáneo - (Barcelona). Al finalizar - págs. 204-65 - y con el epígrafe de «Luthiers que han trabajado en las principales ciudades», se citan solamente los apellidos de algunos - principalmente del siglo XIX - que trabajaron en Madrid y Barcelona.

Las reproducciones de violines, son de los contruidos por Antonio Stradivari (1715), Guarnieri, Gauguinot, Gagliano, Landolfi, Desrosiers, Roca, Vuillame,

antecedentes; y de los modernos, Luzzati, Fagnola, Audouin-Monnet, Carrizo y Parrascón.

El volumen correspondiente a 1950 (*Observatione critica error et argumentum*) es más importante y de más cohesión consubstancial. Únicamente notamos la falta de unas pocas páginas dedicadas al origen y evolución del violín, las que junto con el usual propósito habilitan completamente el prototipo. Con idéntica clasificación de escuelas, llegamos a lo referente a España, citándose a los siguientes «habitués»: de Barcelona, a Salvador Bofill (1756); Francisco y Juan Matutech (1760 y 1800); José Massaguer (1760); Francisco España (1780-1850); Agust (1860); Altamira (1870), y Pablo Hierro (de Tancos 1850.) De origen catalanes y que también trabajaron en Barcelona, a los Giffani (siglo XVIII); Juan Valeriano (1800); Dataser (1820) y Maire Benito (1817-1855). De los que trabajaron en Madrid, a José Carreras (*El Guasallo* 1760-1778), y su hijo, del mismo nombre y apellido (1780). Vicente Asencios (Arenoso, más conocido por *El Carr* 1780); Pedro Chasabilla (1790); Silverio Ortega (1790-1840), y su hijo Mariano Ortega (1840); Diego Sánchez (1850), y José del Hano (poco 1847-1900); siendo de origen extranjeros, Nicolás Duclou (1765-1780); Francisco Gaud (1780), y Matías Valeriano (1850.)

Cuando se investigue detalladamente sobre las construcciones españolas de violines, tiene que aumentar algo el número de los hasta hoy día conocidos, especialmente en el interregio de tiempo comprendido entre el final del siglo XVIII a mediados del XIX. Son bastantes los violines conocidos durante dicho tiempo por artesanos españoles. Uno no fumaron, tal vez no quedar complacidos plenamente de su obra, y otros prefirieron estampar el conocido *ATA Asencios Traductor Comercio*. En violines conocidos en España hace setenta u ochenta años, aún se puede leer dicho latigallo. Y al realizarse la investigación, si el arte constructivo no guarda nada, por la ausencia de hallazgos de valor, la historia del violín en España habrá quedado definida, pues hasta los

datos sobre los que fueron mediante firmas importantes si no quiere jugar de una época con acierto.

Entre las reproducciones de violines, figuran otro de Antonio Stradivari (1677) con incrustaciones, denominado por su magnificencia única *Le Lerer de Sabell*; y de Nicolás Amati (1655); Guarnerio (del Géno); Pavesini, Montagnana, Klotz II, Maggini, Sainet, etc.; remitiendo el *Dictionnaire* con unas consideraciones generales sobre la descripción del violín

y el arco, más unos breves párrafos del libro de Mandet, «La Lutherie artistique» (1884). Siguen los jeroglíficos o signaturas del constructor, índice alfabético y bibliografía, con lo que finaliza el *Dictionnaire des Luthiers Anciens et Modernes* de Henri Doidin, obra interesante que agradará en extremo a todo entusiasta de los violines y del difícil arte de construirlos bien.

Miguel Añaz

## El orfeón pamplonés en Madrid

Si los hechos — desgraciadamente incuestionables — no justificaran mis tantas veces repetidas afirmaciones, diríase que tanto hacia Madrid, mi pueblo por adopción, animadversión o desprecio. Mas Madrid, como adoptiva de todas las regiones españolas, núcleo de gestas heroicas que definen la independencia nacional desde se reconocieron las egregias inteligencias científicas y artísticas, modelo de avance europeo en lo que respecta al desenvolvimiento de sus ulteriores construcciones urbanas, contestada psicológicamente, parece un momento, un día de la frívola mecenografía de latidos pintados al rojo rubio, fetiche elegancia y hueras ferozmente intelectual, cuando la ocasión se presenta de demostrar el adelanto y fama de su jerarquía de potencial intelectual nacional.

La idolatría y el fetichismo fueron las observaciones que sembraron en todas las civilizaciones, con el sano y austero principio de las religiones, dogma social de otros tiempos de un idealismo un tanto confuso delirio, sin duda, al serlo misterioso en que se realicen los almas dedicando su existencia toda a la himenomanía eterna del *malé adit*, pero como la realidad de la moderna civilización no tiene nada del intenso idealismo personal religioso de antaño y toda ella está impregnada de un

actualismo material idólatra, el presente se impone, y se impone precisamente con más ímpetu allí donde el apasado progreso facial o superficial es más rápido y patente, porque ¿qué ciudad de España, si así del estamento, he propuesto con la delatamentosa — pero realmente apasada por su desequilibrio — rapidez que Madrid?

Y así como se contrasta socialmente la elegancia del indumento de una persona con su cultura y su educación, en el aspecto de categoría nacional se contrasta la apariencia exterior urbana de una ciudad con la cultura de sus habitantes en todas las ramas intelectuales, tanto científicas como artísticas y hueras deportivas, pues todos los elementos cuentan y tienen un eficiente valor, que es lo que precisamente intentamos demostrar en esta crítica revista musical.

La misma acentuación del «Orfeón pamplonés» de hace tres años, cuando su conjunto se incorporó en la Corte con una bien merecida victoria artística y una importante propina económica, cuyos riesgos, como en la empresa de ahora, iban por su cuenta, se ha resuelto este año en una oscura locución capaz mercaderosa de figurar en los insignes anales de la ingratitud; porque su reciente actuación en esta bendita ciudad de *cast y madrante*, si así cabe decirle ha superado a la anterior por la

conciertada preparación del Ojfeón que antaño era asesora y persuade el noble entre los nobles maestro Múgica, económicamente ha sido un fiasco: arrojador para el Ojfeón que con valentía y galderamente, con esa incontestable decisión que caracteriza al alma purpúrea, orientó la empresa con más bríos y más optimismo que la otra vez, fudo en la gratitud del antecesor público modelista, que por abolición, tradición, cultura y responsabilidad social cortesana estaba obligado a defender y sustentar el prestigio hospitalario que toda metrópoli, que existencialmente de noble se noble como la maestra, debe hacer patente cuando sus predilectos hijos vienen a ella a exhibirle orgullosamente la labor que más valiente a los pueblos callos: el esfuerzo de cooperación musical popular.

Así el concierto popular del domingo porque como *humble artesano / apparitione à la populace*, como seguramente la mayor parte de los que con arde aplaudimos íntegramente el programa. Hago esta observación y pido perdón a las respetuosas personas de noble estirpe — que todavía las hay — que con nosotros, público popular, compartió el amoroso entusiasmo con que aplaudimos la magistral actuación de los orfeónistas y la Orquesta Filarmónica, porque los palcos estaban tan desiertos como el Salsaba cuando lo agota el desolador zémité, y así, seguramente, ocurrirá en las anteriores conciertos, a juzgar por la derrota económica que con resignación soportará esta honesta corporación.

Del programa, lo que más nos interesó fue la maestría de «Goito mendigo» de Genid; el incontestable epifonema musical de «La Pasajera del sembrador» de Julio Gómez; la incomparable poesía recitadora de «Ronda (modernista)» de Ravel; la irremediable *degradación* de la musicalidad de «Canto canónico...» para voces bílicas del excelente periodista y crítico musical de «El Sol» Ad. Salazar, y la «Novena Sinfónica» del músico de todos las épocas y de todos los tiempos: del paladín que perdió defendiendo la honra de las ovales

sonoras su sentido auditivo como pierde el insipido gremio sus miembros, hasta verse mutilado, defendiendo la integridad de su patria.



D. Remigio Múgica

Director del comité Ojfeón Purpúreo

Hoy es ya de que nos despojemos del prejuicio del fetichismo y de la idolatría y acometamos la realidad del presente abier-

tamente y con la incontestable decisión que necesitan los grandes males, porque Madrid, musicalmente, ¿qué es? Ha muerto, hasta Dios sabe cuando, las temporadas de ópera del «Real»; los últimos conciertos de la Sinfónica han sido de un fiasco tan notando como los del Ojfeón Purpúreo y sería lo que prepara la Orquesta Filarmónica en lo que respecta a la cuestión económica, a pesar de lo que mejora la calidad artística de estas corporaciones; en cambio, como anteriormente indicé, todos los valores tienen su valor, el domingo, día 18 de Enero en que dió el Ojfeón Purpúreo su último concierto a precios populares el cual fue un desastre económico como los anteriores, en los cinco de nada sonoros de nuestra abeja metrópoli se pagaron las localidades, si no me ha engañado, a diez pesetas, y el *face ball*, cuyo estado mínima no bajaba de cinco pesetas, según apreciaciones, no bajo le estado de cincuenta mil personas. En cambio ¡oh paradoja de los paradojas! si nuevas orquestas de conciertos fuesen en la extensa metrópoli de las Españas económica y artísticamente, en las humildes provincias triunfan en todos conceptos, ¡y sin quejarnos que suba la peseta...! Los portadores de la voz del pueblo tienen la palabra: la Crítica y la Prensa madrileña.

Dualdo Cuervo.

### Datos para la historia

## Un «Barbero de Sevilla» resonante

Si le hubieses preguntado a un flamenico madrileño principios del siglo XX qué era para él la ópera «El Barbero de Sevilla», respondería sin vacilación: «Rossini; ¿qué es sino Rossini?».

Formulado la misma pregunta ante un flamenico modelista de principios del siglo XIX, es decir cuando Rossini no era conocido aún como compositor en España, la respuesta habría sido ésta: «Paissello; ¿qué es sino Paissello?».

Porque «El Barbero de Sevilla» de este compositor italiano tuvo una larga carrera por toda Europa durante larguissimos años, y cuando Rossini acometió la valentía de tomar el mismo libretto para componer una ópera buffa que había de angustiarle la inmortalidad, se le jugó valientemente y a ganar.

Y así no hacen estos dos artistas los únicos que han estado este mismo asunto en sus óperas. Recordemos, en efecto, los



versiones originales de Berka (1782), Dipziger (1781), Sebala (1786) y de Bonard (1797).

El *Barbero de Sevilla* fue estrenado en San Petersburgo el año 1782; recorrió el mundo musical triunfalmente, contribuyendo a sostener la ya cincuentañera reputación de aquel músico, y fue representado en Madrid durante el mes de diciembre de 1787.

De este acontecimiento artístico se ocupó a la sazón la prensa con elogio. Y no es inoportuno recordar aquí ciertos detalles relacionados con esas representaciones. Se celebraron en el Teatro del Príncipe por la compañía de Ribera, y precisamente durante los mismos días en que una selecta compañía de ópera italiana daba representaciones de gala en los Caños.

¿Cuántos fueron los intérpretes de este *Barbero*? Aquellas mismas que tanto años días antes como unos días después solistaban a los anatómicos mandilinos con tonadillas en los intermedios de las comedias. Precisamente la compañía de Ribera poseía un conjunto de cantado que venía demostrando su alta capacidad técnica y estética para el desempeño de tan elevados manesteros flamínicos. Ya habían cantado efectivamente, y con gran éxito, algunas óperas italianas, respetando el idioma extranjero en las arias, corvatinas y demás piezas a solo o para más de un personaje. Y todo eran elogios por parte del «Diario de Madrid» para esas octavinas dignas del mayor aplauso. *La Frascatana* en 1782. *Los viscontes* en 1783. *La italiana en Londres* en 1785 y *La criada ama* en 1786 fueron las óperas interpretadas por dicha compañía, alternando con comedias, tonadillas y sainetes, y de todo ello encontramos testimonios altamente laudatorios en *El Memorial Literario*. Al empezar el año de 1787 se inauguró la Ópera italiana — ahora de un modo permanente — en los Caños del Peral. Pocos meses después, la misma compañía española de Ribera representaba la ópera «*La Ninetta*». Divididos a la sazón los pareceres sobre si podían nuestros cantantes (es decir, nuestras tonas

dilleras) competir con las soprannas italianas, el resultado de esta representación fue bien decisivo, especialmente para Catalina Tonadillas, pues, según el mismo *Diario*, «no ha dejado nada que desear a los más delicados en la música, estilo, sentimiento, etc.» Tres meses la misma Tonadillas fue elogiada por el *Memorial Literario*, con motivo de la interpretación dada a la ópera «*La incógnita*», mencionando ahí alabanzas por «su debecida voz, su destreza en el canto y su gusto musical; tanto más de admirar cuanto más cerca tenemos en el día las óperas italianas, a quienes hasta ahora se creía únicamente reservada esta habilidad; y a su idioma y poesía la elegancia y propiedad del canto.»

Tal vez supere a los éxitos alcanzados con esas óperas el obtenido durante el mes de diciembre de dicho año de 1787, el espectáculo la Compañía de Ribera «*El Barbero de Sevilla*» de Paisiello, convertido en ópera — como venía haciéndose en casos análogos — por declararse vendidas al castellano las «criadillas» musicales de la obra original. El *Memorial Literario* pasóse con tal motivo la actuación de los intérpretes, pues estos dejaron ver «de lo que son capaces nuestros cómicos cuando quieren aplicarse y desempeñar con lucimiento cualquier pieza.»

Correa y Millán, al dar cuenta de estas representaciones declara que no se conoce el reparto. Pero esto es fácilmente presumible al ver las partes de cantado de la Compañía de Ribera en dicho año natural, entre las cuales figuraban entonces tan aplaudidos como la sobresaliente de músicas Catalina Tonadillas, Joaquín Arriaga, María Pulpillo, Isidro Palomero, Sebastián Brito (San Alcevera) y Mariano Chacón.

*El Barbero de Sevilla* de Paisiello, fue anunciado así: «Ópera en idioma castellano. La música es de un celebre Maestro napolitano.» Ochove sesiones veintinueve representaciones seguidas, desde el 4 hasta el 23 inclusive de diciembre. El 24 de aquel mes, publicaba *Diario de Madrid* unas «noticias», bajo el título «Tarjeta para el Barbero de Sevilla», donde se se-

ñeja el insuperable éxito de la obra. Esas «Noticias» dicen:

Nació en París de padre conocido el dichoso *Barbero de Sevilla*; en Rusia de Paisiello protegido acordó a ser del obse maravilla.

De un afecto extranjero conducido se presentó al teatro de Castilla, y el público español le dió, no en vano, el honor que el francés y el italiano.

Conspiro contra el una Trono; pero no quedó mejor y castelano que para coronar su feste sus seis composiciones no venidas, hasta que al fin de la tercer semana dejó a la compañía de Ribera con crédito y aplausos eternos, menos un poco ciento y seis mil reales.

Estas octavas están llenas de otras notas ilustrativas que aclaraban ciertos conceptos o parafusaban ciertos datos. En virtud de ellos sabemos que la cantidad ingresada en la taquilla de Ribera, durante las representaciones de *El Barbero de Sevilla*, fue exactamente de 101.073 mar. ls. La línea a que hace referencia el primer verso de la segunda octava real es «La Trono de los Descalzos», obra que, a pesar de haberse oído con gusto en una Sociedad particular, no produjo igual efecto en el teatro. La alusión del siguiente verso se dirige al famoso sainete de Don Ramón de la Cruz, elogiado por el adhirerito en la correspondiente nota. Y los seis composiciones aluden a las seis comedias que por aquellas mismas semanas, pero con anterior el gran efecto causado por las representaciones de Paisiello, a cargo de la Compañía de Ribera, puso en escena la Compañía de Martínez, a por más loable evaluación para aguarde al público. Esas obras fueron «Las crueldades de Nerón», los dos partes de «La hija del aire», «El Médico de su honra», «Entre bobes anda el juego» y «La dama dice» (con gran variedad de tonadillas, por añadidura). A pesar de todo, según afirmación de *Diario de Madrid*, esas seis comedias «no pudieron contrarrestar el mérito del *Barbero*, como si la magífica

iluminación del Teatro italiano», porque también los Canos, aprovechando una finta palatina, hicieron iluminaciones extraordinarias para atraer el concurso que iba al Príncipe atraído por la novedad de la Compañía de Ribera, además de poseer por aquellos días dos obras estimadísimas del público — y una de ellas, por cierto, estrenada por la Compañía de Ribera pocos años antes: *La farsantona* y *Los viscaños felices*.



Notas sobre folk-lore canario

# PRIMITIVISMO

Las Canarias fueron conquistadas a fines de la Edad media. Anteriormente a este hecho sólo se sabía de ellas por los relatos fantásticos de navegantes temerarios que, desde las más remota antigüedad, se atrevían a traspasar el boquete de Gíbalur aventurándose en el Océano Atlántico, mar de leyendas ancestrales, con cierto pavor religioso. Se cuenta de una expedición egipcia en torno a la Lidia (Africa), ordenada por el faraón Nicos, seis siglos antes de nuestra Era, que partiendo hacia el golfo Pérsico regresó por el Mediterráneo llevando, entre otras noticias geográficas, la de un archipiélago maravilloso, bañado en la parte occidental, impresionado por su ferocidad, en una de cuyas islas sembraron, y a poco cosecharon, trigo para soportar fiestas y continuar el arriesgado viaje propuesto. Estos relatos de los historiadores antiguos conciben cogellos con piratas, pero de ser cierta tal referencia, seguramente esa isla pródigo fue una de las Canarias, pues he leído en un libro de un navegante erudito de nuestros días, el señor Ulises Cabezas, que los antiguos no sólo desconocían la navegación astronómica y jamás se apartaban de la vista de tierra como no fuese por fuerza mayor, y en este supuesto las

«¿Quién le hubiera dicho a aquel auditorio flamenco de fines del siglo XVIII, que, transcurridos algún tiempo, las generaciones sucesivas seguirían entusiasmandose con un Barbero musical — el de Rossini —, pero no sabrían nada del que tantos aplausos había proporcioneado a Paisiello por doquier!

José Suárez



Canarias son el grupo de islas más próximo al litoral africano, únicas que pueden considerarse a poca distancia de él.

Más tarde los fenicios, griegos, cartagineses, romanos y árabes, orbitaron en distintas épocas a Canarias, pero sea alterando fones egipcias, como los fenicios, que en ellas se supuesta encontraron un mago (*arabúta*) para colorear sus colieres púrpuras de Tiro; sea por razones de índole religiosa, como los griegos, que situaron en ellas sus Campos Eliseos, sea, ultimately, porque carecía de interés comercial o guerrero, dada su situación posmediterránea, como probablemente les ocurrió a cartagineses, romanos y árabes, todos colcheros o anderos naranjeros inculentos sobre el archipiélago canario y que permaneció casi ignorado, envuelto en una niebla histórica, hasta el siglo XIV, fecha en que el rey Alfonso IV de Portugal organizó una expedición bajo el mando del experto navegante florentino Angiolino de Tegghia, el cual, aportando toda la brasa de mitos, leyendas y fábulas, recogió noticias folclóricas, científicas, respecto a la verdadera situación geográfica y condiciones naturales de las islas Canarias, noticias que sirvieron al célebre proximo medieval Boccaccio para escribir la crónica de este viaje.

El resultado de la dudosa expedición

desató los codicias de reyes, príncipes, navegantes y aventureros de toda laya del meridiano de Europa, y para luego insistió al lector de estos artículos musicales una sonora y preliminar referencia histórica, me ocuparé en hacer la enumeración de las incursiones que, con carácter de insólita audacia, tuvieron que soportar los aborígenes canarios (guanches), raza primitiva, pacífica y triste, que llevaba en el alma la melancolía de su soledad insular.

La conquista definitiva de Canarias la comenzó, reinando en Castilla Enrique II, un acaudado caballero y consero renombrado — gracioso parlador — llamado Juan de Behesucan, señor de Graville la Teinturiere; auxiliado, naturalmente después, por otro aventurero francés, también de noble abolengo: Gadjer de la Salle. Estos dos personajes sólo pudieron dominar en la parte oriental del archipiélago, el que más tarde fué conquistado en su totalidad por el Adelantado de Castilla, Alonso Fernández de Lugo. Después de esto, la importancia comercial y geográfica de Canarias se la dio el descubrimiento de América.

En música primero fué el ritmo; luego el canto, la melodía más o menos primitiva. Sobre el ritmo, que lo encontramos formando los movimientos universales, cósmicos y de la vida — la gravitación actual, el dinamismo terrestre, el pulso cardíaco —, se formó la melodía. Supónese en buena lógica que el primer medio que el hombre utilizó para exteriorizar su sentido rítmico fué las palmas de las manos batidas a manera de címbalos, y sobre el diseño sinérgico de sus percusiones marciales, asistiendo quien sabe qué tiempo, eschebó la primitiva melodía. El ritmo es el esqueleto del canto. (Creo que no estoy descubriendo el Mediterráneo.)

Del imperativo rítmico que llevamos todos, con mayor o menor desarrollo, en el espíritu, nacieron los instrumentos de percusión. En un libro de reciente traducción española, dice Eite Vellach que el tambor ha debido ser el instrumento más usado entre los pueblos primitivos, y ayalé

que en Alemania se han hallado ejemplos que se sitúan en la edad de piedra; cuando también Volbach usa una obra de criptografía de Fleischer, en la cual se habla de «sitapanos acólitos interesantísimos».

Dos líneas; cuando los bustos de Juan de Beltrame, y más tarde las de Alonso Fernández de Lugo, arriban a Canarias, es pleno siglo XV, se encuentran corque la gente aborigen, los guanches, son una raza varonil y de nobles instintos, sí, pero canmaria; están en la edad de la piedra librada o todo lo más en la del barro cocido. Los palacios de sus monarcas (caciques) son cuevas en lo alto de las cumbres o en las costas, como sucede con la de Rosines, en Daute (Tenerife), la cual todavía hoy puede contemplarse en ruinas. No acontece en Canarias lo que ocurrió en América, donde al conquistador le sorprenden insospechadas civilizaciones — la inca y la azteca — en las que encuentra no poco que admirar y quéis sabe si aprender. Basta hojar las fotografías de las asombrosas obras que forman la arquitectura maya, por ejemplo, para comprender lo razonable de mi aserto; y si a esto añadimos los jeroglíficos y conocimientos astronómicos que indudablemente poseían los llamados indios aztecos e incas, tal vez no nosgamos más recuro que volver los ojos a la Atlántida, de Platón, como un parecer irrazonable y misterioso por donde pasó hacia allá la ciencia, el arte y las teogías del Antiguo Egipto.

Claro que civilizaciones desarrolladas hasta ese punto serían necesariamente que haber inventado su música y su canto, el cual conserva el pueblo indio, recordando en las interminables selvas americanas, legándose desde remotos tiempos de padres a hijos, si más si menos que los judíos españoles expulsados del solar nativo en tiempos de los Reyes Católicos, conservan y cantan, en Oriente, con absoluta fidelidad los cantos de España que llevan allá sus abuelos. A mayor sinceridad de antecedentes respecto al arte musical de los indios americanos, diré que en el Museo de Mejico existen curiosos ejemplares de instrumentos aztecos — tam-

botes, xilófonos, cornamusas, flautas, ocarinas — adornados con lindas tallas cancestrísticas.

¿Estaban los guanches en las condiciones espirituales de las razas aborígenes de América?... Indudablemente, no. La Historia de Canarias, de Viera y Clavijo, es un libro sano que, tal vez por esta razón, no ha caído nunca en mis manos — lo digo con cierto bochorno patriótico — pero tengo entendido que si éste si otro historiador insular habla de estos guanches, y aunque hablara, ¿dónde está el documento folletístico fehaciente?...

Hay cantos populares en los cuales el



La Música de este baile castaño, que tienen varios tonos rítmicos a la vez, obedece el acento y en su obstinación termina por adaptarse del oyeite. Algo parecido ocurre hoy con los ritmos sincopados del foxrot y demás dancas actuales de origen negroide, esto es, africano. (Dio Baroja, en dos de sus últimas novelas — vidas de capitanes negros — dice que el canto de los esclavos africanos era al principio extraño, pero que a lo último lesa su interés.)

Este ritmo persistente, obsesivamente, tam-

nente, aunque latente, permanece oculto entre los giros y arpeggios melódicos que lo envuelven; y existen otros donde se traen con los tímpanos y el ritmo impera avasallador por encima del canto. Este último es el caso del *ajájarate canario*, en el que la letra picareca, castellana:

«Virete pacó, cho Maito,  
virete pallá, cho José,  
que aquello que yo tenía  
se lo comió un peropata».

es, a mi juicio, un añadido literal y melódico muy posterior al guanchesco dialecto sónico en que se funda, que es éste:

hólico, del *ajájarate*, es de un innegable primitivismo, netamente africano, y hasta su mismo título guarda semejanzas fonéticas con los pocos vocablos que hoy conocemos del lenguaje guanche; por eso pienso que es lo único musical que de la raza aborigen queda en Canarias, y acoro esto sea una razón más que abore la teoría de no sé quién sobre un supuesto origen berber de dicha raza.

Existen en Canarias otros cantos, y de ellos me ocuparé en un próximo artículo.

Juan Reyes Bartlett

## Reportaje hablado sobre un libro del maestro Andrés Araiz, titulado "La Música Religiosa en España"

En los salones del Ateneo de esta capital, tuvo lugar el día 8 de los corrientes, un acto público para evaluar los dotes de buen crítico musical y dar a conocer un interesantísimo trabajo sobre un libro que nuestro paícano y joven maestro Andrés Araiz, tiene ultimado sobre «La Música

Religiosa en España» y en el que el brillante periodista y entusiasta de todo cuanto se relaciona con el bello arte de la música don Manuel Martín Sánchez, ha visto motivo para encargarse del reportaje hablado.

Para escuchar el reportaje y los ejem-