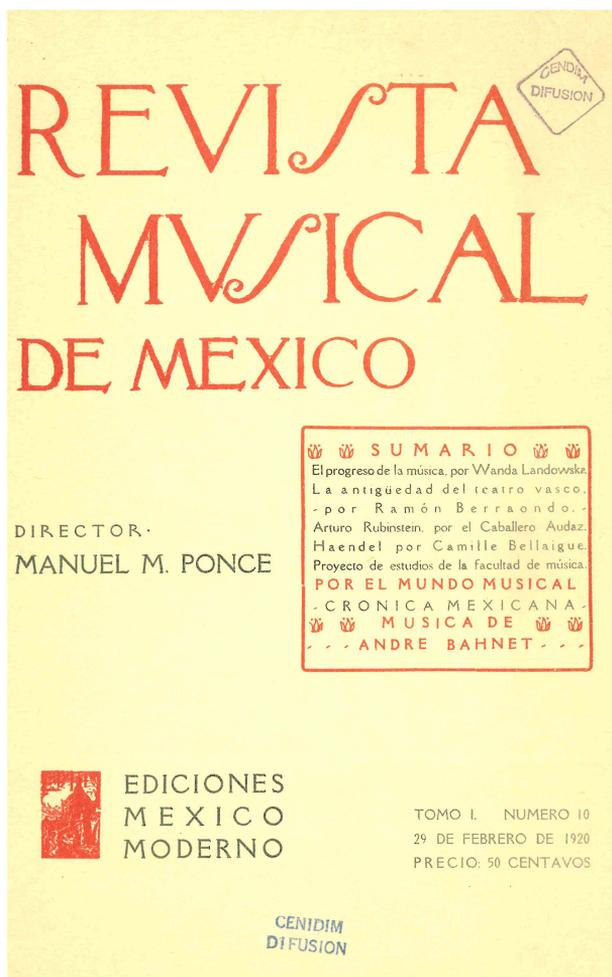


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Revista Musical de México, tomo I, número 10, reproducción facsimilar [febrero 1920],  
México: Ediciones México Moderno, Conaculta, INBA, Cenidim, 1991.



# REVISTA MUSICAL DE MEXICO

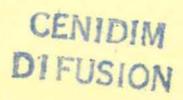
DIRECTOR.  
MANUEL M. PONCE

❖ ❖ SUMARIO ❖ ❖  
 El progreso de la música, por Wanda Landowska.  
 La antigüedad del teatro vasco,  
 - por Ramón Berraondo. -  
 Arturo Rubinstein, por el Caballero Audaz.  
 Haendel por Camille Bellaigue.  
 Proyecto de estudios de la facultad de música.  
**POR EL MUNDO MUSICAL**  
 - CRONICA MEXICANA -  
 ❖ ❖ MUSICA DE ❖ ❖  
 - - - ANDRE BAHNET - - -



EDICIONES  
MEXICO  
MODERNO

TOMO I. NUMERO 10  
29 DE FEBRERO DE 1920  
PRECIO: 50 CENTAVOS



# REVISTA MUSICAL DE MEXICO

EDICIONES MEXICO MODERNO

OFICINAS:  
JESUS CARRANZA, 5  
APARTADO 45-27

TELEFONOS:  
MEXICANA 65-32 ROJO  
ERICSSON 56-10

PUBLICACION MENSUAL

SUBSCRIPCION POR 6 MESES \$3.25

Registrado como artículo de 2a. clase en la Administración de Correos de México, D. F., el 2 de Junio de 1918.

DIRECTORIO:  
EDITORIAL MEXICO MODERNO. S. A.

Presidente, Enrique González Martínez. Director-Gerente, Agustín Loera y Chávez

REVISTA MUSICAL DE MEXICO

DIRECTOR:  
MANUEL M. PONCE.

COLABORADORES:

Pantaleón Arzóz.  
Horacio Avila.  
Mariano Brull.  
Gustavo E. Campa.  
Antonio Caso.  
Luis Castillo Ledón.  
Antonio Castro Leal.  
Alfonso Cravioto.  
Carlos Chávez Ramírez.  
Carlos Díaz Duffoo, jr.  
Eduardo Gariel.  
Antonio Gómez Anda.  
Enrique González Martínez.  
Carlos González Peña.

Alba Herrera y Ogazón.  
Pedro Henríquez Ureña.  
Julio Jiménez Rueda.  
Carlos J. Meneses.  
Pedro Luis Ogazón.  
Salvador Ordóñez.  
Alfonso Pruneda.  
José Rocabruna.  
Eduardo Sánchez de Fuentes.  
Manuel Toussaint.  
Luis G. Urbina.  
Jesús Urueta.  
José Vasconcelos.  
Daniel Zambrano.

## DIRECTORIO MUSICAL DE MEXICO



HORACIO AVILA  
Prof. de Violoncello  
Clases part. y en Academia.  
8a. del Naranjo, 223. Dep. 8.



SRITA. MARIA INES  
GONZALEZ  
De la Academia Ponce  
5a. Chihuahua, 98



ACADEMIA DE MUSICA  
Prof. Francisco Nava  
6a. N. Méx., 118. Mex. 1633 Mor.



JOSE ROCABRUNA  
Profesor de Violín  
Priv. Mascota, 17. Tel. Eric. 7896



PROF. JOSE F. VELAZQUEZ  
Academia de Piano.  
Balderas, 70. Tel. Eric. 47-86.  
Mex. 11-88 Negro.



ARTURO AGUIRRE  
Profesor de Violín  
5a. Av. Juárez. 1. Popotla, D. F.



ACADEMIA DE CANTO  
"GUSTAVO E. CAMPA"  
Profesora Felicitas Zozaya  
Mina, 35 Monterrey, N. L.



MARINO HERNANDEZ  
FERREIRO  
Prof. de flauta  
Hombres Ilustres No. 21. Mixcoac

MANUEL RODRIGUEZ VIZCARRA  
Prof. del estudio de Pedro L. Ogazón  
Rep. del Chile, 114. Tel. Mex. 12-37 Mor.

MARIA DE LOS DOLORES VAZQUEZ  
Profesora de Piano  
Prospectos—Wagner y Levien  
1ª Capuchinas, 21

ROSA FILATTI  
Profesora de Piano  
Discípula de Pedro Luis Ogazón  
1a. Puente de Alvarado Núm. 20

### REPERTORIOS:

CASA ALEMANA DE MUSICA  
Esq. San Juan de Letrán y Nuevo México  
Apartado 2563.

DE LA PEÑA GIL HERMANOS  
Avenida Juárez. 46. Apartado 1014.  
Teléfonos:  
Ericsson 21-74. Mexicana 18-74 Neri

ENRIQUE MUNGUÍA  
Av. Francisco I. Madero No. 30

OTTO Y ARZOZ  
5 de Mayo, 57 y 61 Apartado 14

A. WAGNER Y LEVIEN  
1a. Capuchinas, 21

Primera inscripción en este Directorio \$2.00; las subsecuentes \$1.00. Apartado 45-27. Tels. Eric. 56-10. Mex. 66-32 Rojo

# DIRECTORIO MUSICAL DE MEXICO

**CARLOS CHAVEZ RAMIREZ**  
[Del Estudio de Pedro L. Ogazón  
8a. Chihuahua, 192

**JUAN B. FUENTES**  
Prof. de piano, canto y armonía  
6ª Av. del Chile, 142, Tel. Mex. 9-56 Hid.

**ESPERANZA TINAJERO**  
Academia de piano  
4a. Calle de Marte, 84

**MANUEL M. PONCE**  
Profesor de Piano  
1a. Pino, 42

**ACADEMIA BEETHOVEN**  
Daniel Zambrano y Antonio Ortiz  
Dr. Mier. 94 (altos). Monterrey, N. L.

**ACADEMIA DE MUSICA**  
José Rolón  
Guadalajara, Jal.

**ESTUDIO PARTICULAR DE PIANO**  
Pedro Luis Ogazón  
San Angel, D. F.

**PROF. ALFREDO CARRASCO**  
Academia de Piano  
Av. Juárez No. 46. Tel. Eric. 21-74

**ALEJANDRO MEZA**  
Profesor de Piano  
3a. Lisboa No. 47. Tel. Eric. 60-25

**MARIA DE LAS MERCEDES JAIME**  
Profa. de Canto y Piano  
Correo Mayor No. 10



**"RS NOVA"**  
Enseñanza de Piano y Música  
en general  
Prof. I. Montiel y López  
1a. Bucareli No. 31. Eric. 98-39



**MANUEL M. BERMEJO**  
Academia de Piano  
1a. Loreto No. 8.



**RICARDO ALESSIO ROBLES**  
Academia de Piano  
1a. Bucareli No. 30

**ASUNCION SAURI DE RUBIO**  
Concertista y Profa. de Violín  
Puente de Alvarado No. 11. - Erics. 42-71

**DOLORES LLERA**  
Profa. de Piano  
Clases part. y en Academia  
8a. Pino Suárez No. 80

**EUSTOLIA GUZMAN**  
Profa. de Arpa  
2a. Ramón Corona No. 14

**SOLEDAD MARTINEZ BACA**  
Profesora de Piano  
Arquitectos, 88. Tels. { Erics. 40-30  
                                  { Mex. 13-86 Humboldt

# LA FAMA DEL STEINWAY

El piano por el que se juzga y califica a los demás,  
no es solamente local o nacional, sino que es reco-  
nocida en todas partes del mundo.  
Este reconocimiento es la prueba más evidente de  
arte que en su línea no tiene rival.

# STEINWAY

HA SIDO RECONOCIDO COMO

# EL MEJOR PIANO

SIN DISCUSION, NI LIMITES.

UNICOS AGENTES EN TODA LA REPUBLICA

**A. WAGNER Y LEVIEN SUCS., S. en C.**

**1a. CAPUGHINAS, 21**

**MEXICO, D. F.**



SEÑORITA GLORIA SEVILLA

Pianista mexicana que ha obtenido grandes éxitos en Estados Unidos  
y a quien pronto escucharemos.

# REVISTA MUSICAL

DE MEXICO

TOMO I 29 DE FEBRERO DE 1920 NUMERO 10

## EL PROGRESO DE LA MUSICA

Por Wanda Landowska

La idea de que la música realiza cada día saltos milagrosos hacia el progreso, no es de nuestro tiempo. Voltaire, Rousseau, y todos los escritores del siglo décimo octavo, con excepción, tal vez, de d'Alembert, nos lo dicen hasta la saciedad. Cahuzac, en sus artículos publicados en el "Diccionario de las Ciencias y las Artes", llega a afirmar con cierta precisión: "como las composiciones de Pergolese, de Haendel, de Leo, etc.,—dice—son infinitamente inferiores a las de Carissimi y Corelli: de la misma manera las de nuestros buenos maestros franceses de hoy, son muy superiores a aquellas que causaban admiración a fines del siglo pasado."

El compositor favorito de Cahuzac era Mondonville, quien resultaría, de esta manera, infinitamente superior a Hendel, Sorello, Lully y Palestrina.

Esto nos muestra el valor que debemos conceder a ciertas apreciaciones y clasificaciones que se hacen en nombre del progreso.

Forkel, gran admirador de Bach, encuentra muchas obras del Cantor envejecidas y pasadas de moda, y no las juzga dignas de sobrevivirle.

Zelter afirma que Mozart es el resumen del genio de J. S. Bach, Felipe Emmanuel Bach y Haydn. (1)

Fétis considera a Palestrina como autor de excelentes estudios. (2)

En la primera mitad del siglo XIX, el amable compositor Adolfo Adam, se creía un gran conocedor y amante de la música antigua. Sin embargo, después de la representación de "Cástor et Pollux" debida a Candeille, escribía: "esta será, sin duda, la última *reprise* de esa obra maestra condenada a servir de adorno a las bibliotecas. Hoy, que prevalecen mejores sistemas ¿quién se ocupará de leer los escritores didácticos de Rameau? ¿Quién irá a buscar en esas piezas teatrales las melodías que determinaron su éxito?"

(1) "Yo recuerdo perfectamente, escribe Zelter a Goethe, que la música de J. S. Bach de Leipzig y la de su hijo Emmanuel de Hamburgo, ambos muy originales y espontáneos, me parece casi incomprensible, aunque, en el fondo, me atrae. En seguida llegó Haydn. Por fin apareció Mozart, quien encierra en sí el talento de los tres."

(2) "Considerado como estudio el estilo *alla Palestrina* es aún excelente en la música de iglesia."

Cincuenta años antes, Rameau, a su vez, representaba el porvenir y pretendía sacudir el yugo antiguo. Y Adolfo Adam se asombraría de ver que aceptamos de buen grado los defectos del autor de "Hipópito y Aricia" antes que conformarnos con los mejores sistemas que habían prevalecido en su tiempo.

Hacia 1860 se juzgaba infantil a Mozart y a Beethoven *rococo*, ambos pasados de moda e inferiores al héroe del día. La música de Meyerbeer, se decía con la más grande seriedad, emociona porque sus acentos penetran hasta lo más profundo del alma. ¿Qué naturaleza musical podría contener su emoción ante ciertos pasajes de los *Hugonotes*?

Podríamos extendernos hasta el infinito con ejemplos semejantes. En todos los tiempos, no sólo los espíritus mediocres, sino hasta los músicos inteligentes, han creído que su arte sobrepasaba al de sus predecesores. Era la música del presente la que siempre tenía razón de ser, no así la del pasado.

Bajo el título de "Existe un partido progresista en la música?" Richard Strauss lanzó una especie de encíclica a la cual se ha llamado pomposamente *el manifiesto de Fontainebleau*. El célebre compositor se muestra persuadido de que *la música camina*,—qué digo!—más bien corre sofocada por el camino del progreso, y de que las mejores obras de otros tiempos fueron creadas para servir de escala a nuestra ascensión. "Aún la obra maestra más perfecta, dice Strauss, no debe ser considerada sino como una semilla depositada en el alma de la posteridad, para que de ella broten cosas más grandes y más perfectas."

Pero el señor Strauss se cuidó bien de decirnos en qué consiste la superioridad de las obras modernas sobre las de Bach, Palestrina y Beethoven. Cahuzac no nos dijo tampoco por qué los Palestrina, los Bach, los Haendel, eran infinitamente inferiores a Mondonville!

¿Quién podría asegurar que nuestra superioridad y nuestro famoso progreso no llegarán a ser motivo de hilaridad para las generaciones futuras?

\* \* \*

"Es necesario, continúa el autor de "Salomé", que el instinto natural y recto del público ingenuo se defienda contra la vieja creencia del *retorno eterno*, creencia que ahoga en el pueblo su deseo de progreso."

Yo me cuidaré bien de discutir la cuestión de saber si las modificaciones en la música despiertan el interés del público ingenuo. Yo creo que el público prefiere las cosas conocidas y aceptadas como buenas. No insistiré sobre este punto. Pero ¿quién nos autoriza para borrar la opinión del eterno retorno? ¿Hemos acaso prohibido a Mendelssohn propagar las obras de Bach? ¿A Bach copiar las de Frescobaldi y Couperin? ¿A Couperin escribir la apoteosis de Lully y Corelli? ¿Hemos acaso protestado contra los escritos extáticos de Wagner sobre Beethoven, contra la admiración de éste por

Haendel, contra el culto de Berlioz por Gluck, contra el celo de Rossini por conseguir que Mozart fuese amado en Italia, donde obstinadamente se le juzgaba muy complicado? Todos los grandes músicos han cometido ese crimen de lesa progreso. ¿Mozart no se confiesa menos original que Bach? "Sentado frente a mi clavecín roído por los gusanos, escribe Haydn, no envidio la suerte de los reyes... No me aparto del clavecín sin haberlas tocado íntegras (las seis primeras Sonatas de F. Emmanuel Bach); Quien me conozca a fondo debe saber que estoy muy obligado para con Emmanuel y que me he posesionado de su estilo por haberlo estudiado con todo cuidado: el mismo autor me ha cumplimentado."

Meyerbeer mismo, un día que sus admiradores decían delante de él que después del IV acto de los *Hugonotes* no se podía escuchar ya el *D. Juan*, respondió: "tanto peor para el IV acto de los *Hugonotes*!"

Al contrario de los pobres legisladores del gusto, todos los grandes músicos demostraron siempre mucho respeto y ternura para sus predecesores y jamás manifestaron la pretensión de absorber en su gloria todo el pasado.

Y Liszt, el músico romántico por excelencia, considerábase como un fiel descendiente de los clásicos y buscaba el origen de las tradiciones que deseaba representar y continuar.

"Día a día, dice Schumann, me prosterno ante ese sabio de la música, confesándome a ese genio incommensurable, incomparable, cuyo comercio me purifica y me fortalece." (Schumann se refiere a Bach. N. del T.)

Y este entusiasmo por sus antepasados no ha impedido a ningún genio crear nuevas obras maestras.

Sólo tengo conocimiento de una excepción. El compositor Porta, muy estimado por sus contemporáneos, pasó largos años sin producir obra alguna encontrando, con una modestia conmovedora, que sería ocioso de su parte componer nuevas obras.—"Yo pienso, escribía, que sólo me toca salvar de un injusto olvido las creaciones notables que los grandes compositores han legado a la posteridad."

No debemos olvidar que Porta vivió en el siglo en el cual colocamos la cuna de la música o mejor, donde columbramos apenas los primeros síntomas de progreso. Y Porta nos habla de obras notables del pasado, injustamente olvidadas!

¿Por qué temer la seducción del pasado? ¿Necesitaremos, como Ulises, aferrarnos al gran mástil y taparnos con cera los oídos para no sucumbir al encanto de la voz de las sirenas antiguas?

El Renacimiento no fué sino un retorno hacia la antigüedad y, sin embargo, no puede decirse que fuese desastroso para las artes.

¿Qué diríamos de los poetas, de los pintores, de los escultores que reclamaron—también ellos—que se ocultasen a los ojos de la multitud ingenua los Homeros, los Fidias, los Rafaeles, en nombre de una evolución imaginaria? Y, sin embargo, ellos tendrían, quizá, más razón que los músicos, ya que el andamiaje de su pasado es inmenso y puede parecer aplastante para

los genios de menor aliento, los cuales a veces dejan oír sus quejas, sin mostrar la orgullosa pretensión de haber sobrepasado a la antigüedad. No; ellos desearían solamente que se apagase el sol, que se apagasen las estrellas para que su mediocridad pudiese brillar como un luciérnaga en las tinieblas.

Analizando las ideas del abate Dubos sobre la danza, Cahuzac dice: "Lo que se creía (antes de Lully) una *Danza noble*, ha sido reemplazada por lo que se llama *Baladinage*. Este *Baladinage* se convirtió a su vez en la única *Danza noble*, a la cual substituyó en seguida una *Danza* más animada que fué tachada de un *mal gusto exagerado*.

Cahuzac, sin dejar de tener razón, hace mal en buscar en esto las pruebas de su progreso constante.

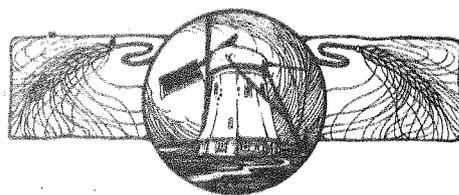
Junto al nombre de Chambonières, no se admitía el de Lully; una vez aceptado Lully, se despreciaba a Rameau y también a Chambonières; aceptado Rameau, se despreciaba a Gluck y al mismo tiempo a Lully y a Chambonières, y así sucesivamente.

A los progresistas como a los reaccionarios, les falta el sentido histórico;—nuestros hijos no valdrán nada, dicen éstos;—nuestros antepasados no valían nada, dicen aquellos.

Entre mil músicos, en la actualidad, encontraréis apenas diez capaces de distinguir un trozo de Lully entre uno de Rameau o de Gluck y aún así, difícilmente se pondrían de acuerdo sobre el valor de alguno de ellos. No se trata, pues, de una cuestión de progreso, sino de gusto.

La belleza eterna es inmutable, aun cuando cambie un poco en cada estación, sin seguir, felizmente, un camino trazado con anterioridad, hacia un ideal absoluto, porque esto destruiría el encanto y la novedad.

Traducción especial para la "REVISTA MUSICAL DE MEXICO".



## LA ANTIGÜEDAD DEL TEATRO VASCO LAS PASTORALES SULETINAS

Por Ramón Berraondo

Se escribe a menudo sobre la formación de un Teatro vasco, y el Teatro vasco ha tiempo que nació...

Encierra, sin duda, gran interés para los amantes de las costumbres originales de los pueblos, y más en estos tiempos, en que con tanto desdén se trata cuanto pueda ser signo especial de carácter, lo que se ha llamado "literatura oral de los vascos:" cuentos, cantos, proverbios, producto espontáneo del sentimiento popular, y se puede inclinar en este ramo literario a las Pastorales vascas, a pesar de que se posean numerosos ejemplares escritos a mano, que han ido trasmitiéndose de generación en generación.

Sólo en la Biblioteca Municipal de Burdeos se guardan unos cincuenta manuscritos de otras tantas obras teatrales, cuyos autores, poetas rústicos, quedaron olvidados casi siempre.

Las Pastorales, que son composiciones en verso, sin separación de actos ni división en escenas, pero con intermedios de danzas, cuyos aires musicales, o son de origen vasco, o pertenecen a melodías francesas del siglo XVIII, se representan de vez en cuando en las plazas públicas de las barriadas o aldeas de Suberoa. De esta poesía popular y anónima, se han ocupado varios escritores extranjeros, con lo que sus publicaciones han tomado carta de naturaleza en la literatura vascongada.

Estas producciones pertenecen a diferentes géneros dramáticos: tragedias, comedias, bufonadas ("asto-las-terrak,") cuyos argumentos se han tomado de la leyenda, de la religión, de la mitología, de la historia, de las costumbres.

Debe distinguirse la Pastoral suletina de la "pastourelle" provenzal, estudiada por Bartsch, que parece ser un reflejo de la pastoral antigua. Estas constituyen pequeños poemas líricos, cuya forma obligada es un diálogo entre un poeta y una pastora, a veces muy formalita y otras complaciente, o una escena de la vida pastoril. Desde el siglo XIII, las poesías de los trovadores provenzales fueron acogidas en los teatros al aire libre.

Bernadou escribió que estas funciones en euskera ofrecen, al mismo tiempo que parecidos singulares con la tragedia griega, una confusión de trajes de todos los tiempos. "Como en Atenas los autores, aunque no llevan la máscara trágica, hacen grandes gestos, pasos desmesurados, y de-

claman en constante movimiento, sin detenerse más que para cantar las graves melodías; como en las obras de Esquilo, el coro anda mientras canta." Pero en lugar de la flauta de Ionia, suena el "chiroula," el tamboril, el tambor, y a veces el cornetín, el clarinete, la pandereta y el bombo.

Como en los dramas de la India, y en los "mystères" de Bretaña, la música y la danza son imprescindibles en este Teatro suletino.

G. Herelle ("Les Pastorales Basques") hace una interesante descripción de la llegada de los actores al teatro rural en que ya a ponerse en escena la pastoral "El Gran Turco". Toda la compañía llega a caballo delante del teatro, dividida en dos grupos: el de los cristianos y el de los turcos. Mientras los turcos quedan un poco rezagados, los cristianos se apean y suben al escenario lentamente, solemnemente, por una escalera colocada en medio. Después los turcos se acercan, descienden a su vez de sus monturas y van al tablado; pero agitando los brazos, lanzando gritos y atropellándose. Los últimos que hacen su entrada son los Satanes (los bailarines), encarnación viva del Mal. Estos no suben por la escalera, sino que hacen irrupción saltando a la escena, con infinidad de muecas y contorsiones. El interés verdadero de las comedias vascas está en la idea que las inspira y en la originalidad tradicional de la ejecución, constituyendo un cuadro de la lucha entre el Bien y el Mal.

Veamos la preparación escénica que puede requerir un drama suletino. Al principio de la pastoral "Rolland," se advierte lo que a continuación traducimos: "Cosas necesarias para representar esta pieza: el tapiz y las cartas; cáñamo y cerillas; después, dos ramas de laurel; dos o tres sábanas; espigas de maíz desgranadas, para lanzarlas; papel, tinta y pluma."

"Aymon," tragedia que ha analizado Michel, contiene uno de los más antiguos temas vascos, desarrollado por veinte intérpretes; "Abraham" da idea de un espectáculo original y heroico; "Caçlomagno," "Rolando" y otros trabajos pertenecen a la historia de la Francia carlovingia; "Mustaphá," a la de las luchas con los otomanos; "El Rey Enrique de Inglaterra" es un recuerdo de la historia inglesa en el período medioeval, cuando los vascos ultrapirenaicos no eran vasco-franceses, en todo caso vasco-ingleses, ya que se hallaban unidos a la corona británica; "Bacchus" es de un asunto mitológico; "Dorimène" es un drama de amor, etc., etc.

Hay un fragmento cómico, cuyo principal personaje es un ladrón que, ayudado por tres diablos, desvalija a los viajeros y les embadurna la cara... Apenas se representaban ya "asto-lasterrak" (carreras de asnos), porque los actores llegaban al teatro montados en borricos, y no en caballos. Estas bufonadas abundaban en la Roma antigua ("saturae") en el Teatro indio ("Pharahasana") y en el chino. Casi todos los pueblos antiguos poseyeron una especie de representación teatral. Los egipcios fueron una excepción.

Muchos de los manuscritos llevan inscripciones curiosas, en que a veces se nombran a los autores copistas o se hace saber cuando y donde se representaron las obras.

En la Biblioteca Municipal de Bayona, entre otros hay dos textos: "Geneviève de Brabant" y "Sainte Helène de Constantinople", con anotaciones que nos informan de que el sexo bello tomaba parte en algunas representaciones. En el primer cuaderno dice así: "Cette pièce a été représentée le 7 de juin 1849, par les demoiselles de Mauléon."

En el segundo: "Cette pièce a été représentée par les demoiselles de Viados le 27 aout 1870."

Vinson afirma que el clero de Suberoa es enemigo de las Pastorales, y, sin embargo, en éste, como en el teatro chino, la primera característica es un sello de moralidad y ejemplaridad. Efectivamente: no deja de percibirse en el curso del poema la preocupación constante del autor, que es la de llevar al ánimo del auditorio la idea del mantenimiento de la religión cristiana, ensalzándola y defendiéndola. En una de las obras existe una nota curiosa, que transcribimos, respetando los convencionalismos de ortografía, que al punto se advierten:

"Haou luburu ederra eta unxa iskiribaturik; enekin egon da bicigy; olako luburiek estie balio deusere eta nik estut sinesterik batere certako hori cereneta anima galerasten baitu. Ninuso Junus edo Jan Bordato Musie Chavalet de Phagolle;" lo que equivale a: "Este es un hermoso libro y bien escrito; ha estado conmigo durante mucho tiempo. Libros así no valen nada y no creo en ellos. ¿Por qué? Porque hacen perder el alma. Yo soy Juan Bordato, señor Chavalet de Pagolle." Pero hallamos contradicción manifiesta cuando se afirma que "un libro es hermoso," que "está bien escrito," y que, al mismo tiempo, "no vale nada." Tendría, además, que dejar de ser "hermoso y bueno" para "hacer perder el alma," y entonces es cuando no valdría nada.

Se ha observado que los suletinos empiezan a desinteresarse de sus Pastorales, tan típicas, y nosotros vemos que este menosprecio contrasta con el cuidado que algunos propietarios de manuscritos mostraron por conservarlos. En varios de éstos se ven anotaciones en que se hacen constar el nombre y dirección del dueño, suplicando que en caso de pérdida sea devuelto lo antes posible.

El ecónomo del Liceo de Pau, escribía al autor de "Pantheon Litteraire," con fecha 4 de noviembre de 1857: "He escrito a los señores Etcheberts y Pedro Sala. Un joven vasco de Cibitz, señor D'Arthez, ha tenido la gentileza de encargarse de mis dos cartas y de transmitirme las respuestas de los dos señores mencionados. El señor Pedro Sala le ha dicho que, en verdad, posee algunos Pastorales líricos, dramáticos, etc., etc., pero que no quiere desprenderse de los originales; sin embargo, ofrece prestarlos para que sean copiados. El señor Etcheberts ha dado una contestación parecida; en cuanto al poema de Atchular, ofrece de gran corazón comunicar todos sus fragmentos que posee de este drama-epopeya, así como algunos cantos nacionales que ha encontrado."

"Las Pastorales vascas," ha dicho Dogodson, pertenecen a la historia

general del drama europeo, aunque la mayoría de los críticos las hayan pasado por alto. El encanto de estas sencillas piezas al aire libre, que recuerdan, en cierto modo, el primitivo drama de Grecia y de Roma, puede ser apreciado tan sólo por los que las han presenciado en algún villorrio pintoresco, en un día de sol, tratando al mismo tiempo, de hacerse "adiskide-ak," o "mind fellows" de los honrados aldeanos que las preparan y atienden."

Se escribe a menudo sobre la formación del Teatro vasco, y el Teatro vasco nació ha tiempo...

## ARTURO RUBINSTEIN

Por el Caballero Audaz

Me ofreció la butaca con un gesto afabilísimo. Yo, antes de tomar asiento, recorrí con la mirada el cuarto; una lujosa habitación del Hotel Palace, que se diferenciaba de todas las demás en que el lecho estaba cubierto y adornado con varios magníficos mantones de Manila, y en que sobre las mesas había una veintena de artísticas fotografías de mujeres bellas que, en sus dedicatorias apasionadas, manifestábanse enamoradísimas de nuestro eminente visitado.

—¡Caramba, Rubinstein! Esto es un harem de espíritus—murmuré.

—No le sorprenda. Esto no tiene importancia. Son recuerdos. Quiero vivir rodeado de cosas gratas a mi vista. Me parece estar menos solo cuando por las mañanas, al abrir los ojos, me encuentro rodeado de las afables fisonomías de estas angélicas amiguitas. Además, fíjese usted que todas nos sonríen, que ninguna nos importuna con su enojo.

—¿Cada una le recuerda a usted un instante de amor?

Sonrió y repuso:

—Si no de amor, me recuerda un instante grato de mi vida. Y... todas juntas me proporcionan una divina felicidad. Aquí las tengo de todas las nacionalidades.

—¿Menos españolas?

—Sí, también; no faltaba más. Vea usted y me mostró el retrato de una bella y popular artista, cuyo nombre oculto por la natural discreción.

Continuó hablándome:

—Con estos mantones comprados en Sevilla, y con las fotografías, consigo dulcificar la hostil frialdad que tienen los cuartos de los hoteles y los impregno de mi carácter, les doy personalidad; dejan de ser habitaciones severas para convertirse en un rinconcito apacible. ¿Comprende usted?

Afirmé y tomé asiento. Mientras tanto, Rubinstein buscó en los bolsillos de su magnífica bata de seda y tisú de oro la pitillera, y después me ofreció un cigarrillo egipcio.

Es joven, delgado y elegante. Su perfil es agudo, su nariz larga y un poco ganchuda; sus ojos grises, con el iris dorado; su cabello, rubio y muy rizado; sus ademanes, señoriales. Parece un príncipe de leyenda.

Lo más interesante de Arturo Rubinstein es su conversación, original y amenísima. En un español casi correcto me contestó:

—Soy polaco; nací en Varsovia. Conservo de mi niñez muy raros recuerdos. Fíjese usted: mi familia sufrió mucho de los rusos; fué muy perseguida y castigada. Yo soy el más pequeño de seis hermanos; entre el quinto y yo existe una diferencia de nueve años. Cuando yo nací mis padres eran ya viejecitos. Tal vez esto tenga alguna influencia en mi privilegio musical. Yo he leído en un libro inglés que los hijos de los viejos tienen más capacidad intelectual. No sé.

—En su familia, ¿había algún músico?

—No, no; nada de eso. Mi familia era toda ella antimusical, y yo, que hasta los cinco años no he hablado una palabra, desde los veinte meses cantaba todas las canciones que oía, hasta tal punto, que mi familia se entendía conmigo interpretando mis cantos. Por ejemplo: entraba en casa un amigo español y me preguntaban: "Arturito, ¿quién ha venido?" Yo, para decirles que era un español, les cantaba Carmen, y si el visitante era un francés, la Marsellesa, y si quería dormir, "el sueño de Manón".

Reí, y el eminente músico me detuvo en seguida.

—¿Lo duda usted?

—No; me hace gracia; es curioso. Continúe usted.

—A los seis años tocaba el piano en conciertos. Después me fui a Berlín a estudiar, y a los diez años me presentaba ante el público.

—¿Como niño precoz?—inquirí.

—¡Oh, no!—rechazó Rubinstein—. Yo no he sido jamás explotado como niño prodigio, porque siempre entendí que eso era un peligro para el porvenir. Yo aparecía de vez en cuando en los conciertos para mostrar mis progresos; pero siempre tornaba a mis estudios, hasta los seis años, que abandoné la escuela alemana y me fui con Paderewski. A esa edad firmé mi primer contrato importante. Yo me emancipé a los quince años, y desde entonces marché solo por el mundo, y yo me administro y me respondo de mis actos. Entiendo que el artista debe ser así.

—¿Qué edad tiene usted ahora?

Hizo un gesto de pesar, y...

—¡Oh!, mi amigo. ¡Tengo ya treinta y un años dentro de un mes! Pero he vivido ciento cincuenta. Tengo el corazón un poco cansado.

—¿De amar?

—No; el amor no produce cansancio en el corazón; de recibir emociones.

—¿Gratas?

—Sí; más que ingratas.

—¿Está usted enamorado?

—¡Ay, ay! Eso es algo tan íntimo, que no se sabe ni responder. Todas mis mujeres con quienes soñé, me han interesado. En mí es demasiado aguda esa pícaro atracción que para perpetuar la especie ha puesto la Naturaleza entre los dos sexos. Sin embargo, tengo horror al casamiento; si algún día recibe usted la noticia de que me he matrimoniado, puede usted asegurar que me he

vuelto loco. Para un artista el casamiento es nefasto. Quiero levantarme cada día con un alma distinta, esperando nuevas sensaciones; y... casarme es... renunciar a todo lo más bonito de la vida... es jubilar al corazón. Es morir para todo el resto de la vida. He viajado tanto que conozco todos los matrimonios de artistas del mundo; pues bien: de ciento, noventa y ocho son desgraciados, y los otros dos restantes dejaron de ser artistas. Recuerde usted los verificados aquí en España.

—¿Cuál es su vicio dominante?

Quedó meditativo un momento.

—No sé—repuso al fin—. Soy hombre de pequeños vicios. Me gustan las mujeres enormemente; pero yo esto no lo considero un vicio, sino, al contrario, una virtud que hay que alentar. Yo, si tuviera hijos, en vez de decirles: “muere por la Patria”, les diría: “amad sin reposo; amad hasta morir”. Porque entiendo que esta es la misión más importante que hemos de cumplir en la vida.

—¿Cuál es el momento más triste que ha tenido usted?

—Yo no he vivido ni un solo día en contra de mi voluntad; por eso jamás tuve un momento triste. De las cosas que se han hecho por conveniencia se arrepiente uno; pero de las que fueron dictadas por nuestro ser, por nuestro corazón jamás.

—¿Y su momento de mayor felicidad?

—¡Oh! He tenido muchos! Ya ve usted, hoy estoy enfermo; me duele la cabeza cruelmente; salgo para Barcelona esta tarde, y sin embargo, en este instante de charla con usted, soy feliz.

—Yo también—correspondí, agradeciendo con una sonrisa su gentil galantería—. Y dígame, Rubinstein, ¿qué es lo que más le inquieta de la vida?

—Vaya unas preguntas las tuyas—comentó—. Interroga usted al alma, no al artista. Usted en seguida toca la arteria central de un hombre, de una vida. ¿Lo que más que inquieta? Nada y todo... me impacienta. Tal vez me inquiete algo la idea de no ser algún día dueño de mí

—¿Y la muerte?

—¡Oh! Esta cosa, en vez de inquietarme me atrae.

—¿Cuál es la emoción más agradable que experimenta usted durante los conciertos?

—Escuchar la música que toco. Y después cuando me siento dueño de un público. ¡Qué raro! De qué manera un artista forma con tres mil espectadores un alma sola que se le rinde. Y es que lo que se llama alma resulta algo como una electricidad, un flúido, un rádiu. Yo, sentado ante el piano, reconcentrado en mí, me doy exacta cuenta de todos los movimientos que se producen en la sala; una vez sentí en mis manos y en mis nervios la llegada de un artista amigo mío, que yo no esperaba, y en el preciso momento que entraba en la sala, sin verle, me dije: “ahí está Fulano”, y en efecto, Fulano había llegado en aquel instante, y yo sentía su mirada sobre mí.

Hubo una pausa; yo meditaba nuevas preguntas; pero el artista, anticipándose, exclamó muy lentamente, con delectación:

—¿Sabe usted lo que a mí me gusta mucho? Hacer colección de momentos

felices, de eternidades, sin detenerme jamás, para que sean sustituidos estos momentos con desilusiones. No sé si me explico bien. Me quiero llevar de cada mujer y de cada amigo el instante cumbre de nuestro afecto: no esperar jamás a que llegue el desencanto. Algunas mujeres se esfuerzan en un imposible: en que el amor sea permanente y con esa obstinación lo que hacen es desvanecer el amor y el recuerdo feliz, que es a lo que se debe aspirar. No importa el tiempo que se amen dos personas. Lo inolvidable es la intensidad con que se amen. Se pueden tener amores con una mujer de cuarenta años, ¿y qué? Lo divino de ese amor, lo único que quedó fué la terrible y excelsa locura de las tres primeras semanas. Todo lo demás sobra. Un día en Venecia, en perfecta libertad, en compañía de una mujer soñada, vale más que toda la vida prosaica de un matrimonio.

—¿Le gusta a usted España?

—Sí, muchísimo; conozco todos sus rincones; los he recorrido en ferrocarril y en automóvil.

—¿Y qué parte le agrada a usted más?

—¡Ah! Naturalmente Andalucía: Córdoba, Sevilla, Granada. Eso me encanta, porque responde a la España que desde niño nos hemos forjado. La España que nos atrae con sus bellas mujeres morenas, melancólicas y valientes; con el torero fanfarrón, el vino dorado, con aromas de flores, el sol ardiente y áureo y los claveles rojos. Y cosa rara; aquí, en España, en este admirable país pintoresco, en música sienten un gran amor hacia Beethoven y Wagner. Es como una devoción, y sin embargo, nada de este país rima con esa música. Todo es opuesto.

—¿Cuánto dinero llevará usted ganado con su arte?

—¡Uf! He *ganado* unos tres millones de francos, que he gastado bien, viviendo a placer, y seguramente ningún millonario habrá disfrutado con su dinero tanto como yo con ese producto de mi trabajo. Porque yo entiendo que el valor del dinero comienza en el momento en que empieza uno a gastarlo con sabiduría. De la misma manera que una cuartilla de usted no adquiere valor hasta que usted la escribe. ¿Qué importa tener cuartillas si no se llenan con ideas? ¿Qué importa tener dinero si no se gasta? Morgan, Rothschild y Rockefeller son unos esclavos de su dinero, unos sirvientes de su oro. A propósito de esto, me acuerdo de un pasaje muy famoso de mi vida. Vivía yo en Roma con una mujercita amada y sin un céntimo; ¡pero ni un céntimo! Una noche, el embajador americano me invitó a un banquete, y me presentó al célebre multimillonario Morgan. Era un hombre espantoso físicamente, repugnante. Una nariz enorme color de remolacha salpicada de puntitas de pus; unos ojos grises, pequeños y lacrimosos; unos dientes cubiertos por una pátina verdinegra; una panza muelle. Yo le contemplé con piedad; era un pobre hombre. ¿Para qué le servía su dinero? Para nada. Porque yo, de mi caudal artístico, le regalé unos instantes gratos haciendo música; en cambio él, de su riqueza en oro, no podía ofrecerme ni un céntimo. Pues resultaba yo mucho más útil en la vida que el multimillonario Morgan, ¿no?

Asentí.

—Posee usted muchos idiomas?

—Ocho: polaco, ruso, francés, inglés, alemán, checo, italiano y español.

—¿En qué país del mundo le gustaría a usted vivir?

—Londres, para vivir; para mirar, Italia; para amar, Andalucía y Río Janeiro.

—¿Cuál es el músico que más admira?

—Como virtuoso, Pablo Casals.

—¿Y compositor?

—Strawinsky.

—¿Quiere usted que hablemos ahora de un desagradable incidente que tuvo usted con el público de Madrid?

—Oh! Ya se arregló todo; ayer hicimos las paces el público y yo con gran entusiasmo.

—¿Sí?

—Sí, sí. Verá usted. Yo adoro al público de Madrid; él me viene mirando cada vez más, y en esta situación de recíprocos afectos, yo entendí que mis amigos debían ser también amigos del público madrileño. Pues bien: una tarde toqué los célebres vales de Ravel, que son los preferidos por mí, y cuál no sería mi sorpresa y mi amargura cuando me encontré con que el público acogió a mi amigo Ravel con un poco de desconsideración. Esto no era posible, y volviendo a bisar la composición, poniendo en ella toda mi alma, traté de convencer al público de que era injusto; el público entonces rechazó mi actitud; pero hoy ha sido el delirio, la reconciliación. Yo he tocado todo lo que me han pedido, y él me ha colmado de ovaciones. Era un enternecedor pugilato de afecto.

—Es que usted debe tener mal carácter, ¿no?

—Malo y bueno; soy un perfecto egoísta.

—¿Ante qué público del mundo le gusta a usted más tocar?

—Ultimamente me decido por el mejicano, ¿Cómo bebe la música ese pueblo! ¿Qué enormidad!

—¿Cuál es el mayor cariño de su vida?

Quedó pensativo un instante; después comentó, lento:

—Caramba. ¿No sé! Mi mayor afecto pertenece siempre a aquella persona querida de la cual me alejo. ¿Cosa rara! Queremos más a nuestras personas predilectas cuando están lejos. Y es que la separación define y aquilata los afectos. Yo no le dí muchas veces importancia a relaciones que sostuve con mujeres, y luego, en el tren que me separó de ellas, lloré, porque no podría verlas al día siguiente.

Del último número de "La Esfera".

ALBUM DE LA

## Revista Musical de México

ANDRE BAHNET

# CE SOIR J'AI

# DE LA PEINE

EDICIONES MEXICO MODERNO

NUMERO 10

PROPIEDAD DEL AUTOR

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

# Ce Soir J'ai de la Peine

ROMANZA PARA CANTO Y PIANO

VERSOS DE JACQUES AGRENS

MUSICA DE ANDRE BAHNET

Ce soir j'ai de la peine sans  
ri-me ni rai-son et tou-te la mai-son — de ma peine et si  
plei — ne, que j'ai-me ma mai-son et que j'ai-me ma pei —  
ne. Ce soir est plein de

fièvre D'an goisse et d'a ban don — Ah! si j'a - vais le don ma  
Long

gi-que de ta lé - vre, que j'ai-me -rais ce don qui cal-me -rait ma fiè - vre.

Ce soir c'est l'insomnie, ja lu  
cresc

sie et soup-son, ce rale et ce pris-son qui sont une a-go-

nie prends pi-tié du soupçon et de mon insom

nie Ce soir j'ai de la peine et comme j'ai rai

son! Mais toute la maison de toi, douce et si plei

ne que j'ai ma maison et que j'ai ma peine

## HAENDEL

Por Camille Bellaigue

Schütz muere en 1672. En 1674 lo sigue Carissimi. Y antes de tres lustros, en el año de 1685, con sólo cuatro semanas de intervalo, nacen en Alemania Haendel y Bach. Como si la patria común fuera insuficiente para contenerlos juntos, Haendel, alemán de raza, vivió y murió inglés. Cuestión dudosa es si los dos colosos se parecen mejor que diferir o difieren mejor que parecerse. En ocasiones se les ha identificado y Mattheson proponía no escalonarlos sino dentro del ordenamiento alfabético. Su genio prodigioso tiene una base común—me refiero a la "practical basis", como dicen los ingleses,—que a partir de Schütz y Carissimi se ha hecho notablemente amplia y segura. Polifonía y melodía misma, armonía, orquesta, todos los elementos de la música han adquirido gran magnitud y fuerza; la fuga, salida un día de los viejos artifices canónicos, alcanza toda la plenitud de su ser convirtiéndose en manos de Haendel y Bach en el órgano esencial y prodigioso de cien obras maestras.

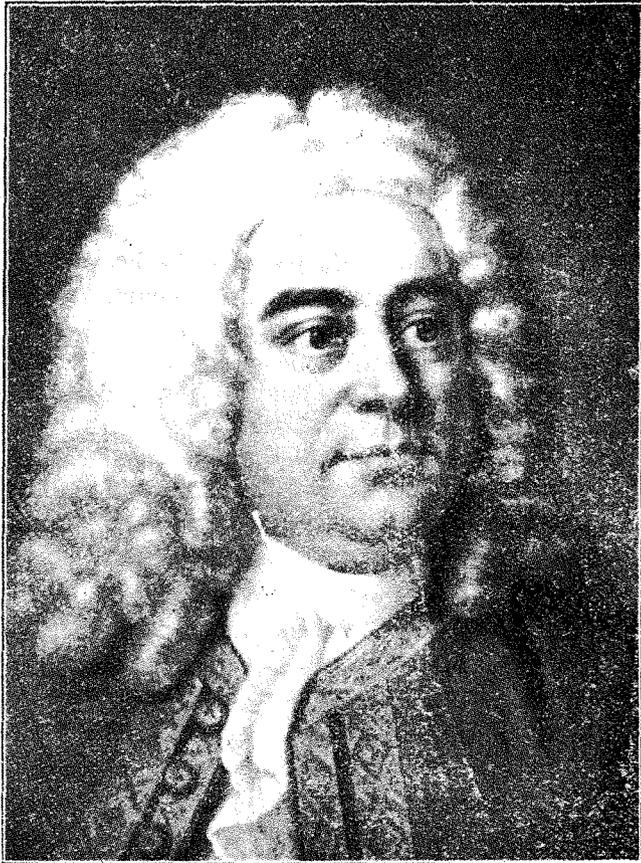
Si fuera necesario definir y comparar en dos palabras el genio de los dos grandes músicos acaso podría decirse que en tanto que el uno se desarrolla en extensión el otro lo hace en profundidad. Pero esto no lo diría todo y, en ocasiones, tal afirmación podría ser en rigor impugnada. El "Allegro y Penseroso" de Haendel justifica, en más de una página profunda, su doble título. Yo sé, en el oratorio de Samsón, de cierta cantilena de Dalila que mezcla, extraña e inquietante, hipócrita arrepentimiento y mentiroso amor.

Semejantes excepciones prueban que casi nada falta al genio soberano de Haendel y que este gran creador de la claridad y de la evidencia sospechó alguna vez el encanto del misterio y de la sombra.

Pero no hizo sino sospecharlo. El rasgo característico de su música es la proyección hacia afuera, la expansión, el triunfo en plena luz.

Se cuenta que Haendel tenía en su persona misma, en su carácter y en sus maneras, cierta exuberancia indomable. Era corpulento, de alta talla, de fisonomía enérgica que sabía a las veces, ser terrible. Su buen o mal humor estallaba en bruscos arrebatos. — "Encantado de volverlo a ver" (You are welcome at home) — decía al violinista Dubourg que, "perdido" en una cadencia sin fin, había logrado al cabo hallar salida.

Su obra era polifónica. Él era poliglota y su facilidad y prontitud para manejar las lenguas son legendarias. Creaba en un vértigo perpetuo. En seis semanas estaba concluido un oratorio. Bastábanle quince días para una ópera. "Amigo lector—escribe en el prefacio del Rinaldo el libretista falto de aliento,—M. Haendel, el Orfeo de nuestros días no ha dejado apenas



HAENDEL

tiempo para escribir mi argumento. Mi estupor ha visto armonizar completamente una ópera, llevándola al más alto grado de perfección, en dos semanas. Te pido indulgencia para mí. Si mi esfuerzo no es merecedor de tus elogios que lo sea al menos de tu piedad o más bien de tu justicia, en vista del escaso tiempo que he tenido para realizarlo. "(Citado por David. —G. F. Haendel)".

Las facultades físicas de Haendel eran proporcionadas a su genio. Sus fuertes dedos habían acabado por ahondar como cucharas las notas de su clave. Cuando gritaba: "Chorus!" temblaban los coristas y los muros. Y no estaban más tranquilos los solistas sobre todo después de un día en que enfurecido el coloso estuvo a punto de arrojar por la ventana a la Cuzzoni.

Una noche en la fonda, pide comida para tres personas y como el servicio tarda se irrita.—"Señor—le dicen esperamos que lleguen sus invitados.—Sírvanme entonces "prestísimo"; yo soy mis invitados."

Larga, y a menudo difícil, su carrera fué siempre, en cierto modo, pública. De los dos proceptos: "Amigo esconde tu vida y derrama tu espíritu", Haendel sólo siguió el segundo. Compositor oficial y director de conciertos en la Corte, proveedor infatigable de Te Deum, de antifonas fúnebres y nupciales, de sinfonías y serenatas con las que se acompañaban los fuegos de artificio y los paseos por agua; ídolo, cuando no víctima de la aristocracia inglesa, fué, además, director dos veces en quiebra de un teatro italiano que trata o cuarenta óperas suyas hicieron largamente glorioso a pesar del público y de la cabala.

Su genio se parece a su destino. El músico del "Mesías"—sí, aún el del "Mesías"—ama la ostentación, la pompa, las apariencias espléndidas. Dice Saint Saens: "He estudiado mucho a Haendel". Mi buena fortuna llevándome a escudriñar a la biblioteca musical del palacio de Buckingham me permitió conocer lo que del gran hombre pensaban sus contemporáneos y comprender cómo y por qué eclipsó a sus predecesores, y he adquirido la convicción de que el pueril favor que conquistó se debe especialmente al novedoso carácter, pintoresco y descriptivo, de su obra. Otros como él tenían aquella magistral manera de concebir los coros y tratar la fuga. Lo propiamente suyo es el color, el elemento moderno que nosotros no notamos ya en él por obvias razones. No se trata de exotismo. Pero si consideramos desde ese punto de vista la "Fiesta de Alejandro", "Israel en Egipto" y, sobre todo el "Allegro y Penseroso" tratando de olvidar lo que se ha hecho después encontraremos en seguida la preocupación de lo pintoresco, el esmero en el efecto imitativo, en una forma real y muy intensa no obstante haber surgido en aquel medio que la ignoraba por entero". Más bien que ignorada la imitación era, antes de Haendel, mezquina y pueril. Con él alcanza lo sublime. Vease si no aquella aria del "Mesías" en la que el Señor se jacta en una tempestad de trinos que son verdaderos truenos, de conmover el universo, o aquella otra aria de bajo, en la misma obra, cuya melodía difícil y tortuosa sugiere admirablemente la imagen de "los pueblos que se adelantan en medio de la noche".

Haendel es un gran decorador, un pintor opulento, impetuoso, italiano y aún veneciano por el júbilo y el ardor. Inunda de música superficies inmensas. "Su melodía siempre pura y luminosa, desarrolla sus nobles líneas como un friso antiguo en el aire transparente del mediodía". Algunos de sus coros hacen pensar en los salmos de Marcelo. Yo quisiera oír el "Mesías" no en Dublín donde fué ejecutado por primera vez, sino en Venecia, en un día de verano.

Haendel es como Carissimi, pero en más alto grado, historiador y dramaturgo. Sus oratorios son "historias sagradas" elevadas a la más alta potencia expresiva y llevadas a las cumbres de la majestad y la fuerza. El sentimiento, el ideal, no ha cambiado, pero los recursos y las proporciones son ahora prodigiosos. Haendel es el músico de Israel, de todo Israel: de sus capitanes de sus profetas, de su pueblo y de su Dios. Cuando los modernos se muestran bíblicos—pienso en el Meyerbeer del tercer acto del "Profeta" y sobre todo en el Saint Saens del "Samsom y Dalila"—, recuerdan inevitablemente a Haendel. Entre los oratorios hay un admirable Samsom que sería fácil y curioso hacer interpretar en la ópera... Las dos obras maestras se harían un saludo glorioso.

Se cuenta que en la primera ejecución del "Mesías" un gran señor fué a felicitar a Haendel dándole las gracias por el enorme placer que había procurado a sus oyentes.—"Sentiría mucho, señor—respondió el gran músico—no causar más que placer a la humanidad. Yo pretendo hacerla mejor de lo que es." Y la habría hecho heroica si la humanidad supiera escuchar sus cantos. Un diario de su tiempo ha dicho del oratorio de Saul "que esta música merecería ser conservada aunque no fuera si no por su admirable potencia de aliviar el dolor por la glorificación del dolor". La palabra glorificación sintetiza el genio de Haendel. Todo en él es fulgurante y espléndido. Su obra es una fiesta magnífica, una apoteosis sin fin y casi sin sombra. Glorioso, no cabe otra expresión, es el dolor de Samsom, ciega y gloriosa es su muerte. La marcha fúnebre resonando en tono mayor dice de una muerte sin flaqueza. Un lamento en tono menor la precede: la multitud gime y llora; pero cuando el héroe aparece el mayor estalla. El heroísmo del hombre sobrevive y esto hace pensar en ciertos rasgos de Bossuet, del Bossuet de las Oraciones fúnebres: "Todo está en consternación menos el corazón de esta princesa"...

Judas Macabeo no es menos heroico que Samsom, pero lo es de otra manera: con entusiasmo, con juventud, con locura. Algunos maestros de otros días escribían en sus partituras: "Soli Deo gloria". Haendel hubiera podido dedicar su Judas, la más guerrera de sus creaciones sagradas, al Dios de los ejércitos.

Al lado de sus inmensas figuras individuales Haendel ha forjado la grandeza de sus figuras colectivas. Su potencia crece con el número de personajes. En la mayor parte de sus oratorios el coro no es como en las cantatas de Bach el grupo de fieles; es el pueblo judío o los pueblos sus enemigos en masa. De aquí resulta (vease el Samsom) un carácter a la vez nacional

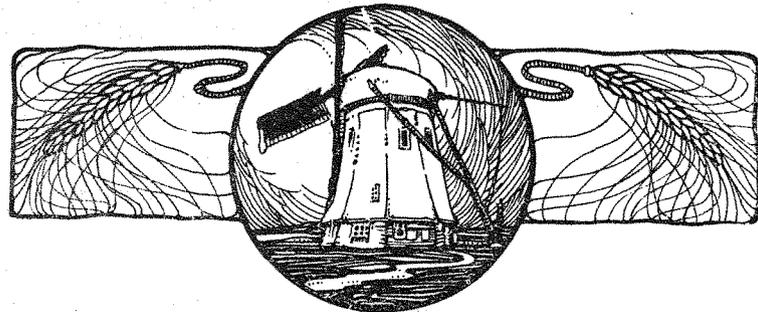
y religioso y, a menudo, oposiciones y conflictos grandiosos. Detrás del héroe el coro de sacerdotes o de guerreros da a las figuras principales un relieve y un color asombroso. El músico del Mesías y del Judas Macabeo logra como ninguno darnos en una frase, en unos cuantos compases, la impresión de las multitudes innumerables y de las extensiones ilimitadas.—"Llora, raza de Juda!" Así empieza el Judas Macabeo.—"Confort you, my people!" son las primeras palabras del Mesías. Diversos por el sentimiento los dos imperativos son igualmente categóricos pero, en cierta manera, uno es más amplio que el otro. El mandato de dolor es para toda una raza. La orden de esperar es para todas las razas y las tres o cuatro notas que la compendian son de tal amplitud que parecen abarcar dentro de su curva inmensa toda la bondad de la redención y la salvación del mundo entero.

La claridad y la fuerza que derrama Haendel en el Mesías la recoge y la concentra en otras partes. Crea entonces gigatescas figuras aisladas y escribe arias verdaderamente escultóricas como los frescos de Miguel Angel. Si los profetas de la Sixtina tuvieran voz cantarían con los acentos de Haendel en el Mesías.

Recordemos lo que Taine decía de Dryden, inspirador que fué a veces del enorme músico.—"Se exalta—dice—con la belleza del sonido y de la forma, escribe con atrevimientos admirables bajo el peso de ideas vehementes se rodea de imágenes magníficas y se conmueve al rumor de sus enjambres y al cosquilleo de sus esplendores." Esto es verdad lo mismo del músico que del poeta. Hay también en el mesías partes de magnificencia exterior y de suntuosidad decorativa. La "Aleluia" es un prodigioso fresco musical. Algún otro coro menos famoso sería digno de igual renombre por razones y bellezas de la misma naturaleza: me refiero a la aclamación que se multiplica hasta el infinito sobre las palabras del Apocalipsis:—"A Él todo el poder, todo el honor, toda la fuerza, toda la gloria y toda la alabanza". Hay allí superabundancia o mejor pujanza prodigiosa de sonidos y de gritos y un redoblamiento continuo de elocuencia y de entusiasmo. Se comprende que pintando a grandes rasgos geniales semejantes apoteosis creyera Haendel ver el cielo abierto y al "gran Dios mismo". Él no decía "el buen Dios" y tenía razón, puesto que era más sensible a la grandeza que a la bondad. Por este sentimiento es por lo que, sin hablar de la forma, una obra de arte como el Mesías de Haendel, no tiene nada de común con una obra de arte como la Passion de Bach. Uno es judío y el otro es cristiano. En el Mesías el Cristo es prometido, anunciado, amado apenas. La pequeña pastoral de Noel acoge tiernamente al Niño Jesús. La cantilena famosa "Él guarda sus ovejas" diseña en puros rasgos dulces la figura del buen Pastor. Una aria de contralto: "Fué despreciado, envilecido" y el admirable coro que la sigue son seguramente el Ecce Homo más compasivo y más indignado de la música entera. Pero en Haendel aun en la obra que podía decirse si no la más mística sí la más piadosa, el amor no es sino un relámpago de cordialidad sublime y rara. El Mesías es, en suma, una obra maestra de color mejor que de luz, de fe mejor que de piedad. Pero la fe lo inspira y lo sos-

tiene. Es una fe que transporta montañas sonoras. Por singular contraste esta música rica y movible expresa a menudo mediante formas definidas y plásticas la concepción abstracta y por decirlo así la idea pura, la idea en sí de Dios y de lo divino. Sé de arias y de frases de Haendel que revelan a nuestro espíritu al Dios metafísico sin hacer sensible a nuestra alma y nuestro corazón el Dios personal. Hay en el Antiguo Testamento ciertas palabras: "Yo soy Aquel que es" o "Yo te mostraré todo el bien" de las cuales sólo la música del Mesías revela la plenitud entera. Tiene claridades que nos dan la evidencia y afirmaciones que nos dan la absoluta certeza. ("I know that my Redeemer lives") "Yo sé que mi Redentor vive". ¿Quién podría dudar habiendo escuchado esta aria? Se cuenta que Beethoven a punto de morir señaló con el dedo las partituras de Haendel que acababa de recibir y dijo:—"Allí está la verdad".—No dijo: "Allí está el Amor".

Traducido especialmente para la REVISTA MUSICAL DE MEXICO por la señorita Palma Guillén.



## PROYECTO DEL PLAN DE ESTUDIOS DE LA FACULTAD DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL

Art. 1º.—En la Facultad de Música de la Universidad Nacional, se harán estudios de instrumentos, canto, conjuntos vocales e instrumentales y composición musical, así como de las materias que adelante se indican con el carácter de complementarias obligatorias.

Art. 2º.—Para ser inscrito como alumno de esta Facultad en las clases de Canto, Piano o Composición será indispensable acompañar a la solicitud un certificado de haber terminado la instrucción primaria superior, bastando con el de instrucción primaria elemental para las inscripciones en las demás materias.

Queda, sin embargo, facultado el Director para dispensar temporalmente estos últimos certificados.

Art. 3º.—Son cursos preparatorios los siguientes:

I.—Para el estudio de la Composición Musical, el curso completo de Solfeo, nociones de Piano y de Francés e Inglés, a opción.

II.—Para el estudio de instrumentos musicales, el primer año de Solfeo y un primer año de Francés e Inglés, a opción.

III.—Para el estudio de Canto, el primer año de Solfeo y el primer año de Italiano.

IV.—Para el estudio del Organó serán cursos preparatorios, un año de Solfeo, un primer año de Francés e Inglés, y el primer grado de Piano.

Art. 4º.—Los cursos principales se dividen en tres grados, elemental, medio y superior, y el tiempo máximo para el estudio de cada grado se indica en el siguiente cuadro:

MATERIAS PRINCIPALES	GRADOS		
	ELEMENTAL Años	MEDIO Años	SUPERIOR Años
ARPA .....	3	3	2
VIOLIN .....	3	3	3
VIOLA .....	2	2	2
VIOLONCELLO .....	3	3	2
CONTRABAJO .....	3	2	2
FLAUTA .....	2	3	2
INSTRUMENTOS DE CAÑA SENCILLA..	2	3	2
"    "    "    DOBLE.....	2	3	2
"    BOQUILLA CIRCULAR.	2	2	1
PIANO .....	3	5	3
CANTO .....	2	3	2
ORGANO .....	1	2	2
COMPOSICION .....	3	3	3

Los programas detallados correspondientes a cada uno de estos grados, serán fijados en un Reglamento, sujeto a la aprobación del Consejo Universitario, y los alumnos que no fueren aprobados en los respectivos grados en el tiempo máximo fijado en el cuadro anterior, no podrán continuar sus estudios en esta Facultad.

Art. 5º.—Son estudios obligatorios para cada especialidad, los siguientes:

- I.—PARA ARPA, VIOLIN, VIOLONCELLO Y PIANO:—El 2º. y 3er. años de Solfeo; el 2º. año del idioma escogido por el alumno en cada caso; Armonía; Análisis Musical; Práctica de Conjuntos.
- II.—PARA CANTO:—El 2º. y 3er. años de Solfeo; 2º. año de Italiano; Recitación y Dicción en Italiano; 1º. y 2º. años de Francés; Recitación y Dicción en Francés; Práctica de Conjuntos vocales; el 1er. grado de Piano.
- III.—PARA CONTRABAJO E INSTRUMENTOS DE ALIENTO:—El 2º. y 3er. años de Solfeo.
- IV.—PARA ORGANO:—El 2º. y 3er. años de Solfeo; 2º. año del idioma escogido por el alumno; Armonía; Contrapunto y Fuga.
- V.—PARA COMPOSICION MUSICAL:—Francés e Inglés; el 1er. grado de Piano; el 1er. grado de Violín; Práctica de la Dirección de Conjuntos.

Art. 6º.—

I.—A fin de estimular a los alumnos de Composición, si las circunstancias del Erario lo permiten, se les concederá una pensión durante el estudio del 3er. grado de la carrera.

II.—Para obtenerla deberán sujetarse, después de haber recibido la aprobación del 2º. grado de sus estudios, a una prueba consistente en la composición de una fuga a cuatro partes sobre tema dado y de otra obra, a su libre elección.

III.—Los alumnos que obtengan la pensión a que se refiere la primera fracción de este artículo, tendrán la obligación de cursar en el grado preparatorio las siguientes materias: Español, Geografía General y Patria; Historia General y Patria; Literatura General y además, nociones de Acústica e Historia de la Música.

Art. 7º.—Los alumnos de cualquiera especialidad que aspiren a obtener diploma de aptitud para la enseñanza, deberán llenar los requisitos siguientes:—

FRACCION PRIMERA.—Para obtener diploma de aptitud para la enseñanza elemental:

- I.—Cursar en el tiempo que determine el Reglamento, nociones de Metodología teórica y aplicada a la música.
- II.—Haber terminado con aprobación el 2º. grado de estudios de su especialidad.
- III.—Hacer dentro de la Escuela un año de práctica con los alumnos que se le designen.
- IV.—Dar una clase práctica ante un jurado, fundamentando en seguida los procedimientos que hubiere empleado.

FRACCION SEGUNDA:—Para obtener el diploma de actitud para la enseñanza superior:

- I.—Haber terminado con aprobación el 3er. grado de estudios de su especialidad.
- II.—Haber obtenido con anterioridad el diploma de aptitud para la enseñanza elemental.
- III.—Hacer dentro de la Escuela un año de práctica con los alumnos que se le designen.

FRACCION TERCERA—Para obtener el diploma de aptitud para la enseñanza del Solfeo:

- I.—Haber terminado con aprobación del curso completo de Solfeo.
- II.—Cursar en el tiempo que determine el Reglamento, nociones de Metodología teórica y práctica aplicada a la música.
- III.—Haber sido aprobado en el primer grado de Composición.
- IV.—Presentar un examen general de Solfeo cuyas condiciones serán determinadas por el Reglamento.
- V.—Hacer dentro de la Escuela, y bajo la vigilancia del profesor de Metodología un año de práctica con los alumnos que se le designen.
- VI.—Dar una clase práctica ante un jurado, fundamentando en seguida los procedimientos que hubiere empleado.

Art. 8º.—Los estudios de Composición Musical comprenden: Armonía y Melodía, Composición en pequeñas formas, Contrapunto y Fuga, Instrumentación, Composición en las grandes formas.

México, 3 de diciembre de 1919.



## AVISO

Por necesidad de la redacción esta Revista aparecerá los días últimos de cada mes a partir del presente número.

## POR EL MUNDO MUSICAL

A consecuencia de una violenta indigestión falleció el día 8 de enero pasado en el hotel Titlow de Uniontown, Pa., la eminente violinista Maud Powell.

Nació la Sra. Powell en Illinois, en 1868. Desde muy temprana edad demostró excelentes disposiciones para la música, eligiendo el violín como su instrumento favorito. Después de varios años de estudios bajo la dirección de reputados maestros norteamericanos marchó a Europa, donde recibió lecciones de Schradieck en Leipzig, Dancla en París y Joachim en Berlín. Madame Powell solía decir que si los métodos franceses habían hecho de ella una artista, las enseñanzas que recibió en Alemania, en cambio, la hicieron profundamente consciente de su arte.

La señora Powell recorrió triunfalmente Inglaterra, Alemania, Austria, Holanda, Bélgica, Francia, Dinamarca, Rusia, Sud Africa y todos los Estados Unidos. Tocó con las más prestigiadas orquestas, bajo la dirección de Gericke, Niskisch, Seidl, Thomas y Damrosch.

En 1904 contrajo matrimonio con H. Godfrey Turner, manager inglés.

\* \* \*

"L'Heure Espagnole", nueva ópera de Maurice Ravel, de cuyo estreno en Londres dimos oportuna cuenta a nuestros lectores, acaba de representarse en Chicago interpretada por notables cantantes y presentada lujosamente. Ni la música ni el libreto gustaron al público norteamericano. La obra fué calificada de "indecente" y "profundamente inmoral". La prensa de Chicago dice que ni el autor ni su patria la gloriosa Francia reciben honor alguno con obras como "L'Heure Espagnole", cuya desaparición de los carteles de la Chicago Opéra Association se considera irremediable.

Se rumora que Paderewski abrirá una academia de piano en Nueva York en el presente año. El gran pianista, ex-primer ministro de Polonia asociará, según se dice, al célebre prof. Auer (maestro de Heifetz, Seidl, etc.) en sus nuevas actividades pedagógicas.

\* \* \*

"Walzeriana" se titula una colección de 26 pequeños trozos en forma de valses escritos por Godowski "en sus ratos de ocio". El genial pianista ha logrado verdaderos prodigios rítmicos en esa colección, la cual está llamada a alcanzar gran popularidad por la belleza de las melodías y porque el autor, contra su costumbre, no acumuló en ella las enormes dificultades que se encuentran en la mayor parte de sus obras. Se asegura que la casa Schirmer de Nueva York, publicará muy en breve esta interesante colección.

\* \* \*

En los últimos meses del año pasado se inauguró la primera sala destinada a conciertos en el Japón. La fachada es de aspecto severo y en el interior se instaló un órgano de la casa Abbot y Smith de Londres. La sala tiene capacidad para 380 personas y está situada en terrenos del Marqués de Tokugawa, en Tokio.

\* \* \*

A pesar de las condiciones anormales que aún subsisten en Viena, la vida musical es muy intensa en la capital austriaca. Últimamente se han celebrado suntuosos festivales de arte en los que se han dado a conocer importantes obras, tales como una "Fantasía para orquesta de Richard Stohr, cuya belleza lírica

## P O R E L M U N D O M U S I C A L

causó profunda emoción y la "Hechicería", importante composición para barítono y orquesta, de Leo Hans. Además, en los conciertos de la "Sociedad del Oratorio de Viena" se ha exhumado la espléndida *Misa* de Schubert bajo la batuta de Hans Wagner y el colosal *Requiem Alemán* de Brahms fué magistralmente interpretado por las voces y la "Concertverein Orchestra" dirigida por el maestro Loewe.

Entre los recitales pianísticos efectuados últimamente, pueden anotarse como notables los de Emil Sauer, Rosenthal, Vera Schapira, Angelo Kessisoglu y Leo Sirota.

\* \* \*

Dos nuevas agrupaciones orquestales se han formado en París: los "Conciertos Golschmann" y los "Conciertos Vavin". En los primeros, el pianista Ricardo Viñes tocó el Concierto de Rimsky-Korsakoff y la orquesta interpretó, como novedad, "El vendedor de arena que pasa" interesante obra de Albert Roussel. En los Conciertos Vavin se han tocado composiciones de los siglos XVII y XVIII. Madame Croiza cantó admirablemente el *Messenger* del "Orfeo" de Monteverde.

\* \* \*

Un caso extraordinario en la historia de los conciertos y recitales se acaba de verificar en el "Carnegie Hall" de Nueva York: un pianista que a un tiempo mismo tocó su parte de piano y dirigió la orquesta que le acompañaba. Rudolph Ganz, el eminente pianista suizo, dirigió la orquesta Filarmónica que acompañó a un piano Duo-Art (maravilloso aparato reproductor) en el que Ganz había impresionado su personal interpretación. El conjunto fué perfecto y el público aplaudió en un mismo acto tanto al pianista Ganz como al director Ganz.

\* \* \*

M. Maurice Emmanuel, profesor de historia de la música en el conservatorio de París, organizó una audición de música

antigua, con la cooperación del notable violonchelista monsieur Salmón. En el programa figuraban piezas de Sammartini, Corelli, Porpora, Veracini, Dupuits, D'Andrieu y Senaillé.

Mr. Emmanuel, en una interesante plática, puso de relieve los méritos de los compositores franceses autores de minuets, sarabandas, alemandas, gavotas, etc., muchos de los cuales han sido "el huevo de donde salieron las sonatas y sinfonías". Sebastián Bach, por su maestro Vivaldi, concluyó M. Emmanuel—es verdaderamente "le petit fils des dances de France".

\* \* \*

Procedente de Europa ha desembarcado en Nueva York nuestro distinguido amigo el notable pianista Arturo Rubinstein, tan admirado y aplaudido por el público de México.

Rubinstein visitó a su familia en Polonia y recorrió gran parte de Europa recogiendo en todos los lugares donde exhibió sus extraordinarias cualidades como pianista, merecidos aplausos.

\* \* \*

La "Gazzeta Musicale Drammatica" organizó en la sala del conservatorio de Milán una velada conmemorativa en honor de Tosti, el célebre compositor italiano. Gustavo Macchi hizo el elogio del autor de "Vorre!" afirmando que las inspiradas melodías de Tosti habían sido un excelente vehículo para la difusión del arte italiano en el extranjero. El insigne Perea, Bohemia Franchi y Camila Rota, recibieron nutridos aplausos por la excelente interpretación que supieron dar a varias romanzas del eminente compositor rememorado en esa velada.

\* \* \*

"La Sociedad del Cuarteto" de Milán, prepara una brillante temporada de conciertos en la gran sala del Conservatorio. En esas próximas audiciones tomarán parte los violinistas von Vecsey y Franz Ondricek, los pianistas Backhaus, Busoni y Casella, el cellista Hekking, el

cuarteto Sevcik-Lhotsky y la "Sociedad de Instrumentos de Viento" de París.

\* \* \*

Apenas estrenada la ópera "Rip van Winkle" y al celebrarse el triunfo alcanzado por la producción americana, su autor, Reginald De Koven, falleció súbitamente en una fiesta que se celebraba en su honor, víctima de un ataque de apoplejía fulminante.

De Koven había producido en largo período de cuarenta años una multitud de operetas de las cuales la que más nombre y provecho dió al autor fué "Robin Hood", representada durante tres mil noches consecutivas. Se calculan en dieciséis mil las representaciones de esta opereta en los Estados Unidos.

Henry Louis Reginald De Koven nació en Middletown, Conn., en 1859. A los 12 años de edad se trasladó con su familia a Inglaterra, ingresando a la Universidad de Oxford, a donde se graduó siete años después. Entre tanto una decidida vocación por la música se notaba en el futuro artista, en vista de la cual sus familiares acordaron enviarlo a Stuttgart donde estudió con Speidel, Lebert y Pruckner. Más tarde recibió las enseñanzas de Hauff en Francfort, Vannucinni en Florencia, Delibes en París y Genée en Viena.

De Koven escribió, además de las numerosas operetas a que hemos hecho referencia, cerca de 900 composiciones para canto y diversos instrumentos, dos óperas: "The Canterbury Pilgrims", estrenada en el Metropolitan en 1917 y la que fué llevada a escena en Chicago pocos días antes de su muerte.

En 1884 contrajo matrimonio con Ana Farwell de Chicago, cuyo talento literario fué muy apreciado en su libro "Life of Henry Paul Jones".

Mr. De Koven desempeñó el cargo de crítico musical en el *World* durante siete años y más tarde en el *Journal* y el *Herald*.

El arte norteamericano pierde en De Koven uno de sus más conspicuos representantes.

En Asheville, N. C., Mr. Emil Medicus acaba de lanzar el primer número de "The Flautist"; periódico mensual de 24 páginas dedicadas exclusivamente a la flauta y a las cuestiones que con ella tienen relación.

Este número, correspondiente al mes de enero de 1920, presenta un material interesante en alto grado para los que cultivan el dulce instrumento dominador de las serpientes.

\* \* \*

Se nos comunica de París que el maestro Polacco y Edith Mason alcanzaron un brillante triunfo en la dirección e interpretación del "Mefistófeles" de Boito. La prensa de la capital francesa elogia la artística labor de los esposos Polacco cuyos méritos son suficientemente conocidos en México.

Coadyuvaron a la excelente representación de la obra maestra de Boito, los artistas Marcoux, Dardani y la señorita Brohly.

\* \* \*

Por primera vez desde la anexión de Trieste a Italia, el teatro Verdi de esa ciudad abrió sus puertas a un público entusiasta que convirtió la representación teatral en delirante manifestación de patriotismo. Se representó "Francesca da Rimini" de Zandonai, bajo la dirección de su autor.

\* \* \*

A fines del pasado diciembre murió en París el famoso pianista Luis Diemer.

A nombre del Conservatorio, M. Fernand Bourgeat pronunció un bello discurso ante la tumba del maestro el 24 de diciembre de 1919. Al hacer el elogio del ilustre pianista, M. Bourgeat dijo: "Luis Diemer encarnaba el tipo del maestro amante de la enseñanza, amante de sus discípulos, amante del plantel donde, por espacio de treinta y cinco años prodigó sus incomparables lecciones, su abnegación, su desinterés y su celo infatigable. Ni la edad, ni los sufrimientos pudieron detenerle: los consejos y las súplicas de los que le amaban y le ro-

gaban que concediera a su cuerpo algún reposo, no pudieron decidirlo a abandonar sus labores. "No dejaré mi clase, soñaba decir, sino cuando se me diga francamente que no se me necesita más".

\* \* \*

Luis Diemer nació en París el 14 de febrero de 1843. Desde la edad de tres años comenzó a recibir lecciones de música de su tía Madame Rameau. Más tarde fué discípulo de Marmontel, y obtuvo a los trece años el primer premio de piano en el conservatorio. Mereció, asimismo, los primeros premios en las clases de armonía, (Bazin) composición (Ambrosio Thomas) y órgano (Benoit). A los 18 años, terminados ya sus estudios en el conservatorio, empezó para el joven pianista su brillante carrera de concertista. Rossini, casi diariamente en sus famosas *soirées*, presentaba a Diemer ante la aristocracia musical de Europa, pues bien sabido es que en la casa del ilustre autor de "Guillermo Tell" se reunían los artistas más notables, Auber, Meyerbeer, Verdi, Liszt, etc., aplaudían el talento del joven pianista.

Después de una brillante *tournee* por toda Europa en compañía de Sarasate,

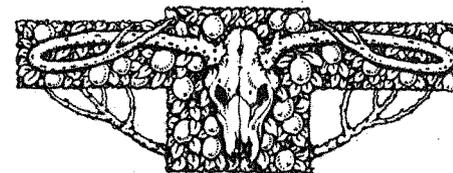
Diemer regresó a París en 1863, cosechando abundantes lauros en los "Conciertos Padeloup", en los de la "Sociedad del Conservatorio", en los de Colonne, en los de Lamoureux...

En 1887 fué llamado para reemplazar en su clase del Conservatorio a su viejo maestro, el gran Marmontel.

Diemer fundó un premio de 4,000 francos para el vencedor en un concurso especial que se efectúa cada tres años en París, entre los alumnos pianistas de más talento del Conservatorio.

\* \* \*

El corresponsal del "Menestrel" en Londres, comunica a su periódico que actualmente se hacen investigaciones en Inglaterra para descubrir las composiciones inéditas de los viejos músicos ingleses. Estas pesquisas comienzan ya a dar sus resultados, pues hace poco se tocaron en casa del editor Novello—quien las publicará próximamente—tres fantasías para instrumentos de arco y voces de tres compositores contemporáneos de Shakespeare, Wealke Gibbon y Dering. En estas obras se utilizan como temas "los gritos de los vendedores ambulantes". Los manuscritos se encuentran en el British Museum.



## CRONICA MEXICANA

Con motivo de la apertura de los cursos en las diferentes Facultades universitarias, se celebró una ceremonia en el Anfiteatro de la Escuela N. Preparatoria. En público se comentaba de muy diversas maneras el hecho de que ninguno de los números musicales del programa hubiese sido encomendado a profesores o alumnos distinguidos de la Escuela Nacional de Música, rompiendo con una antigua y laudable costumbre. ¿A qué obedecerá esta modificación? ¿La Universidad, en este año, habrá comprobado la ineptitud de profesores y alumnos del Conservatorio para desempeñar discretamente al menos uno o dos números en esta solemnidad? Tales preguntas y otras semejantes corrían de boca en boca durante la apertura de cursos.

Nosotros consignamos estos comentarios sin averiguar. ¡claro está! las poderosas razones que tendría seguramente la Superioridad para dejar a un lado, en esta ocasión, los elementos que siempre ha suministrado la Escuela Nacional de Música para las fiestas de la Universidad.

\* \* \*

Nuestro Embajador musical ante los cultos públicos de España, Francia e Italia, el Maestro Miguel Lerdo de Tejada, se ha encerrado en un modesto Cine de los Angeles, Cal. según noticias que hemos recibido, procedentes de esa ciudad norteamericana. Parece que se han dispersado muchos de los elementos de la Típica de Miguelito, y, por este motivo, el viaje a Europa no se realizará por ahora.

\* \* \*

La Compañía de Opera de Bracale ha inaugurado brillantemente su temporada lírica en el Teatro Arben. El público ha podido darse cuenta de que el conjunto que nos presenta la empresa Bracale-Rivero es homogéneo, cualidad indispensable para la perfecta interpretación de las obras. Además, tanto la dirección de escena como el maestro Padovani han influido de manera decisiva en el éxito de

las iniciales representaciones, la primera, cuidando todos los detalles de la escena y el segundo guiando con sabiduría y discreción la orquesta y las voces.

De las cuatro obras representadas hasta la fecha Aída, Manon, Thais y Rigoletto— las dos partituras del maestro Massenet, alcanzaron una interpretación irreprochable, no dejando lugar a duda respecto al valor artístico de la Sra. Melis, cuya hermosa voz y excelentes condiciones de actriz y cantante, conquistaron desde su aparición, los más calurosos aplausos.

\* \* \*

El maestro D. Alejandro Meza presentó un grupo de sus alumnas en un recital pianístico que se efectuó en el Repertorio de la Peña Gil Hnos. Todas las señoritas discípulas del Sr. Meza, demostraron grandes progresos en su arte alcanzado bajo la dirección del competente maestro. Profesor y alumnas recibieron merecidas felicitaciones.

\* \* \*

Hemos tenido el gusto de recibir una colección de las obras pianísticas de nuestro buen amigo Enrique Soto, elegantemente impresas por la casa Schirmer de Nueva York.

El señor Soro es un distinguido músico chileno educado en Italia, cuyas obras acusan no sólo amplios conocimientos técnicos sino elegancia y originalidad.

Enviamos al estimable colega nuestro agradecimiento por el valioso obsequio.

\* \* \*

En honor de los delegados al Congreso Comercial, el Departamento Universitario dedicó el concierto efectuado el domingo 15 del corriente en el Anfiteatro de la Preparatoria.

La Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección del maestro Carrillo y el notable violinista Sr. del Orbe, recibieron calurosos aplausos de los Sres. Delegados a quienes estaba dedicada la audición a que nos referimos.

# PLENITVD

EL MEJOR LIBRO

EN PROSA

-DE-

## - AMADO NERVO -

UN COMPENDIO DE LA

SABIDURIA HUMANA

\$ 2.00 EN TODAS LAS LIBRERIAS

### GRAN REPERTORIO DE MUSICA

Y

### ALMACEN DE PIANOS Y ORGANOS

DE

## OTTO Y ARZOZ

LA CASA MEJOR SURTIDA DE LA REPUBLICA Y LA QUE VENDE MAS BARATO

Métodos de Pianos. Música de Salón. Accesorios para todos los instrumentos. Cuerdas de todas clases. Papel pautado. Ultimas novedades musicales, Couplets, Fox-Trots y One-Steps.

Especialidad en Música Religiosa. Zarzuelas y Libretos Sección especial de Fonógrafos y Discos. Fonogramas Edison y Máquinas para aprender inglés.

Ultimos discos de los grandes Artistas, Caruso, Titta Ruffo, Constantino etc., etc. Ultimas creaciones de Consuelo Mayendía.

## OTTO Y ARZOZ

AV. 5 DE MAYO 57 Y 61

APARTADO NUMERO 14

EN EL PROXIMO NUMERO DE

# LA NOVELA QUINCENAL "EL DONADOR DE ALMAS"

POR AMADO NERVO

COMPLETA EN UN VOLUMEN DE 80 PAGINAS, 35 Cs.

## REVISTA SEMANAL CINEMATOGRAFICA

MEXICO.

SE EXHIBE EN TODOS LOS CINES

ACTUALIDAD MEXICANA. MEXICO ARTISTICO.

PELICULAS DE GRAN INTERES

## CALENDARIO PARA EL AÑO FISCAL DE 1920

Se indica con precisión las fechas en las que deben pagarse los Impuestos que se causan en toda la Federación y le señala oportunamente cuándo debe cumplir con sus más importantes obligaciones y cuando debe ejercitar los derechos que le conceden las leyes. Necesario a particulares, comerciantes y profesionistas. Arreglado cuidadosamente por FRANCISCO TREJO, autor de la obra "Renta Federal del Timbre, recopilación de leyes, reglamentos y disposiciones vigentes" y Director del "Boletín Comercial y de Leyes Fiscales".

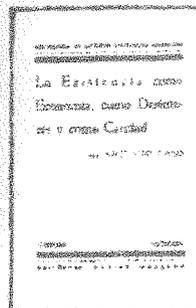
### PRECIO POR EJEMPLAR:

En México ..... \$ 0.20  
En los Estados ..... 0.25

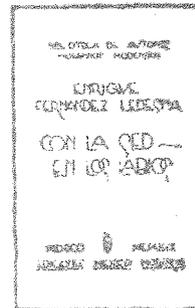
PARA AGENTES: DE 50 EJEMPLARES EN ADELANTE, PRECIO ESPECIAL.

Pedidos al Apartado 2312 o a los Teléfonos 2321 Neri o 10439 Ericsson.

## BIBLIOTECA DE AUTORES MEXICANOS MODERNOS



LA EXISTENCIA COMO ECONOMIA,  
COMO DESINTERES Y COMO CA-  
RIDAD, por Antonio Caso, 200 pá-  
ginas ..... \$ 2.00



CON LA SED EN LOS LABIOS,  
por Enrique Fernández Ledezma,  
216 páginas ..... \$ 2.00



LA FUGA DE LA QUIMERA, nove-  
la de Carlos González Peña 260  
páginas ..... \$ 2.00



ZOZOBRA, poemas de Ramón López  
Velarde, 200 páginas ..... \$ 2.00

*Esta Biblioteca constituye la más genuina representación de las acti-  
vidades intelectuales de México.*

*Sus volúmenes están impresos y cuidados con el mayor esmero.*

### EN PRENSA

Disertaciones de un Arquitecto, por Jesús Acevedo,  
200 páginas ..... \$ 2.00

Poemas Selectos, de Agustín F. Cuenca, 200 páginas ..... \$ 2.00

La Palabra del Viento, poemas. Último libro de Enrique  
González Martínez, 200 páginas ..... \$ 2.00

Se atienden libres de porte, pedidos de librerías y particulares solicitados a la

COMPANIA EDITORIAL MEXICO MODERNO, S. A.

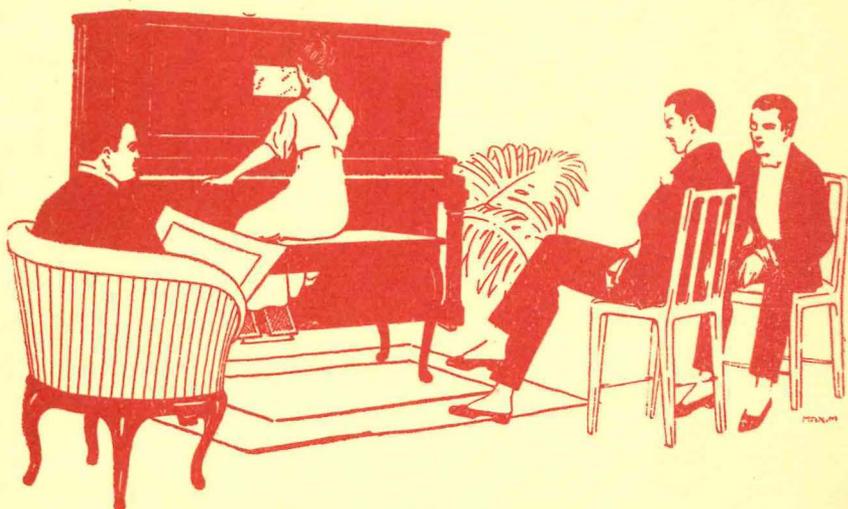
APARTADO POSTAL 4527.

MEXICO, D. F.

## EDICIONES MEXICO MODERNO

# EL PIANO

Y LA CULTURA MUSICAL SON FACTORES DECISIVOS  
EN EL DESTINO SOCIAL DE LA MUJER



EN NUESTRA CASA ENCONTRARA UD.

## LOS MEJORES PIANOS AUTOMATICOS Y ELECTRICOS

QUE SE IMPORTAN A MEXICO

---

DE LA PEÑA GIL HERMANOS

Avenida Juárez, 46

Apartado Postal 1014

MEXICO, D. F.

Casa especialista en Pianos

**AUTOMATICOS  
ELECTRICOS  
REPRODUCTORES**

Imp. Franco-Mexicana.—1ª Academia 10, México, D. F.

