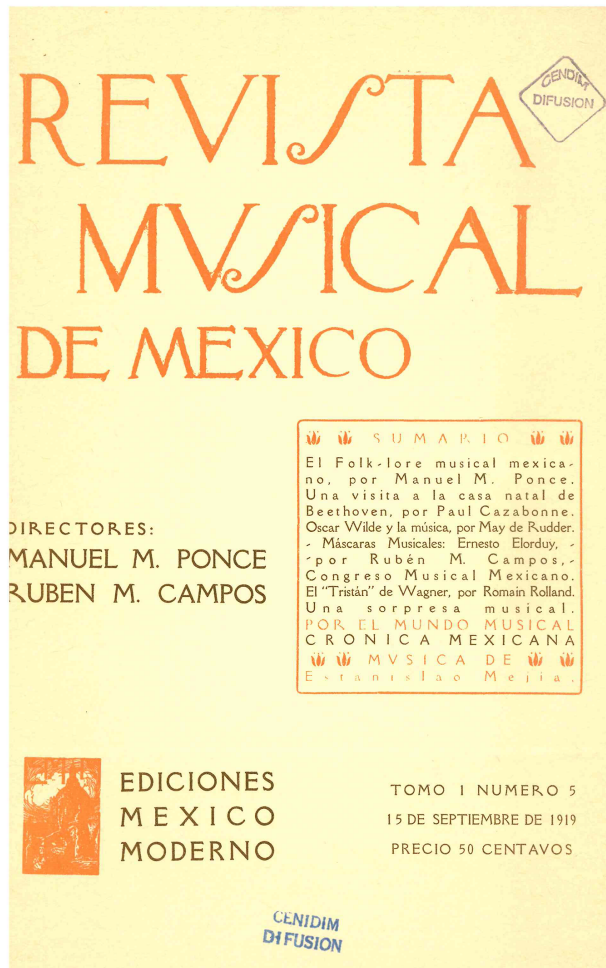


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

MRevista Musical de México, tomo I, número 5, reproducción facsimilar [septiembre 1919], México: Ediciones México Moderno, Conaculta, INBA, Cenidim, 1991.

REVISTA MUSICAL DE MEXICO



DIRECTORES:
MANUEL M. PONCE
RUBEN M. CAMPOS

☪ ☪ SUMARIO ☪ ☪

El Folk-lore musical mexicano, por Manuel M. Ponce.
Una visita a la casa natal de Beethoven, por Paul Cazabonne.
Oscar Wilde y la música, por May de Rudder.
- Máscaras Musicales: Ernesto Elorduy, -
- por Rubén M. Campos, -
Congreso Musical Mexicano.
El "Tristán" de Wagner, por Romain Rolland.
Una sorpresa musical.
POR EL MUNDO MUSICAL
CRONICA MEXICANA

☪ ☪ MUSICA DE ☪ ☪
Estanislao Mejía.



EDICIONES
MEXICO
MODERNO

TOMO 1 NUMERO 5
15 DE SEPTIEMBRE DE 1919
PRECIO 50 CENTAVOS

CENIDIM
DIFUSION

REVISTA MUSICAL DE MEXICO

EDICIONES MEXICO MODERNO

OFICINAS: JESUS CARRANZA, 5 APARTADO 45-27

TELEFONOS: ERICSSON 56-10; MEXICANA 65-32 ROJO

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 1919

DIRECTORIO:

EDITORIAL MEXICO MODERNO, S. A.

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

REVISTA MUSICAL DE MEXICO

DIRECTORES:

Manuel M. Ponce.

Rubén M. Campos.

COLABORADORES:

Pantaleón Arzós.
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 par. y en Academia:
8a. del Naranjo 223. Dep. 8.



MANUEL BARAJAS
Academia de Piano "Chopin".
Avenida Madero, 30.



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
PARA SEÑORITAS
Profesora Felicitas Zozaya
Mina, 35 Monterrey, N. L.

CARLOS CHAVEZ RAMIREZ
(Del Estudio de Pedro L. Ogazón)
8a. Chihuahua, 192

ALBA HERRERA Y OGAZON
Profesora de Piano
5a. Durango, 94, 1er. piso

ANTONIO GOMEZ ANDA
Profesor de Piano
Privada Naranjo, 7

SRITA. ASUNCION PARRA
Profesora de Piano
3a. del 5 de Febrero, 27

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.

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

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

PEDRO VALDES FRAGA
Profesor de Violín
6a. calle de Zarco Núm. 100

ALEJANDRO MEZA
Profesor de Piano
3a. Lisboa, 47

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

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 reconocida en todas partes del mundo.
Ese reconocimiento es la prueba más
evidente de un trabajo de arte
que en su línea no tiene rival.

STEINWAY

ha sido reputado como el

MEJOR PIANO

sin discusión, ni límites.



UNICOS AGENTES EN TODA LA REPUBLICA

A. WAGNER Y LEVIEN SUCS., S. EN C.

1a. CAPUCHINAS, 21

MEXICO, D. F.

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

AVENIDA 5 DE MAYO, 57 Y 61

APARTADO NUMERO 14

LEA USTED LA INTENSA NOVELA:

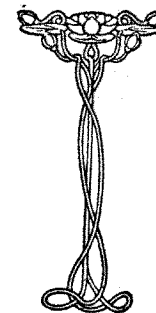
LA FUGA DE LA QUIMERA

POR CARLOS GONZALEZ PEÑA.

FIEL TRASUNTO DE LA
VIDA Y SOCIEDAD ME-
XICANAS, SOBRE UN
EMOCIONANTE DRA-
MA PASIONAL

UN VOLUMEN ELEGAN-
TEMENTE PRESENTADO
DE MAS DE 250 PAGINAS

\$ 2.⁰⁰



EDICIONES MEXICO MODERNO.

REVISTA MUSICAL

DE MEXICO

TOMO I 15 DE SEPTIEMBRE DE 1919 NUMERO 5

EL FOLK - LORE MUSICAL MEXICANO.

LO QUE SE HA HECHO. LO QUE PUEDE HACERSE.

Por Manuel M. Ponce.

Hasta la época del Centenario de nuestra Independencia, en cien años de vida autónoma, nuestros gobernantes—y a su ejemplo nuestros intelectuales y artistas—habíanse preocupado poco de la formación del alma nacional, encaminando todas sus actividades a *europizarlos*, copiando costumbres y tendencias que no se amoldaban, la mayor parte de las veces, al atraso secular en que vivíamos. Se intentaba cubrir así, de pronto, nuestra desnudez indígena con el frac de última moda, sin considerar que, lógicamente, deberíamos haber comenzado por adoptar el traje apropiado a nuestro clima y a nuestras costumbres.

La erección de suntuosos palacios, el derroche de sedas y riquezas en teatros y paseos, el imperio del *rastacuerismo*, contrastaba dolorosamente con la miseria de la mayoría de los habitantes de la República, con la ignorancia de la enorme masa anónima que, lejos de la brillante capital, esperaba en vano el alba de su regeneración.

La música vernácula, expresión fiel de la vida del pueblo, agonizaba en las olvidadas rancharías del Bajío o en los poblachos incrustados en las regiones montañosas del país. La canción mexicana se perdía fatal e insensiblemente; sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores y escondíase como chicuela avergonzada, ocultando su origen plebeyo y su desnudez lírica ante las miradas de una sociedad que sólo acogía en sus salones la música de procedencia extranjera o las composiciones mexicanas con títulos en francés! Hubiérase juzgado un enorme atentado contra su majestad el *chic* la intrusión de una canción vulgar en el programa de alguna esplendorosa *soirée* en la que, como frecuentemente sucedía, si se ignoraba a Beethoven, se rendía, en cambio, entusiasta homenaje a las más ramplonas creaciones de Chaminade y a los dislocados ritmos de los *kake-walk* yanquis.

Las melodías bailables estaban proscritas de las suntuosas fiestas citadinas. ¡Con cuánto desprecio se miraba al muerto *Jarabe!* ¡Cuántas censuras para aquel que se atreviera a iniciar su resurrección!

Y, sin embargo, la necesidad de salvar del olvido nuestros cantos popu-



Comm. Enrico Caruso

El AS de los Tenores, cuya aparición es ansiadamente esperada por el público mexicano.

lares se sentía con tal fuerza, era tan apremiante, que no vacilamos en emprender la ardua empresa.

Y así fué como ante la estupefacción de un público desdeñoso de todo lo nuestro, los cantos del pueblo aparecieron revestidos con un discreto ropaje armónico y cambiaron, por lo hondo de su sentimiento y la magia de la melodía ingénua, la indiferencia del público en interés y entusiasmo. Se abrían para la chicuela robusta las puertas de los salones fastuosos y se la aceptaba en los festines líricos. Era el triunfo de la canción mexicana.

Pero no todas las canciones eran dignas de estilizarse; había muchas de ellas rehacias al ennoblecimiento, por su fealdad ingénita o por las huellas inborrables de perversión que en ellas dejara la procacidad popular que las había creado.

Era, pues, indispensable la selección; necesitábase una paciente labor para suavizar asperezas, para descubrir las más bellas melodías ocultas en el montón de cantos acumulados por la musa popular; era preciso clasificar las canciones señalando los ritmos, los compases, las modalidades de cada región. Entonces pudo comprobarse que los cantos del norte, de ritmos rápidos y decididos, ("La Valentina", "Adelita", "Trigueña Hermosa", etc.) reflejan el carácter andaz de los fronterizos; las melodías lánguidas del Bajío, ("Marchita el alma", "Soñó mi mente loca", etc.) interpretan fielmente la melancolía de las provincias del centro; las canciones costeñas, ("A la orilla de un palmar", "La costeña", etc.) nos descubren la voluptuosidad de las tierras tropicales; los cantos, en fin, que hablan de amor, de vino y de tristeza y que son populares en todo el país, encierran en su sencillez la vida entera del pueblo mexicano que ama, se embriaga y es triste.

Este movimiento musical nacionalista, coincidió con el formidable sacudimiento revolucionario que, iniciado en el norte de la República, destruyó con violencia de alud, todo el orden de cosas establecido durante la gran Dictadura.

En esa época de tremenda lucha algunos jóvenes músicos, al abordar el nuevo género de composición, no pudieron darse cuenta exacta de la tarea que emprendían y creyeron que acentuando lo innoble de algunos cantos, lo grotesco de ciertas coplas, lo inconveniente de determinadas canciones, imprimían a sus trabajos un sello más marcado de mexicanismo. Estos compositores olvidaron que la verdadera labor del folk-lorista es *ennoblecen* las inspiraciones populares, Afortunadamente, el público ha conservado lo más noble de esos trabajos de estilización.

No solamente las canciones fueron revestidas con armonías más o menos respetuosas de los tratados de composición; los bailables, especialmente los *jarabes*, entraron tumultuosamente en algunas colecciones de *aires nacionales* bautizados con el rumboso nombre de Rapsodias.

Parece que el desorden social imperante por aquellos días, se reflejaba en la poca ordenada labor de los folk-loristas.

Sin embargo, ese esfuerzo no fué estéril a pesar de su imperfecta orientación.

Podemos señalar como conquistas estimables alcanzadas en el terreno del folk-lore musical mexicano, los siguientes hechos:

Primero.—Se inició una evolución en nuestra raquílica vida musical, teniendo como base el empleo del canto popular en la obra de arte.

Segundo.—Se han salvado muchas melodías populares (especialmente canciones) de un olvido seguro.

Tercero.— Los jóvenes músicos se han interesado por un género de composición que hasta hace diez años, no había sido explotado.

Cuarto.— El público ha aceptado ya la canción mexicana como la expresión profunda del alma popular.

Quinto.—Artistas extranjeros de innegable valor han interpretado nuestros cantos, encontrándolos dignos de figurar en sus programas.

* * *

Analicemos ahora las deficiencias de la labor realizada hasta la fecha.

En primer lugar, ha faltado un coleccionador, un folk-lorista inteligente y metódico que, recorriendo las diversas regiones del país, hubiese recogido lo más interesante y noble del acervo musical de nuestro pueblo.

Después, al convertir el material popular en obra de arte, nos ha faltado una orientación adecuada que nos hubiera permitido una acción uniforme y fecunda, lo cual habría dado a las composiciones realizadas la solidez y el valor indispensable en toda obra perdurable.

En cuanto a las formas elegidas para vaciar en ellas las melodías vernáculas, un lamentable empirismo ha guiado nuestros pasos, originando extravíos tan deplorables como la confusión de la forma rapsódica con el vulgar pout-pourri de *aires* nacionales.

La armonización de las canciones acusa cierta monotonía, explicable sólo por el deseo de acumular dificultades técnicas que de seguro habrían retardado el ingreso de la canción a los salones, ya que en ellos las señoritas encargadas de la parte musical son, por lo general, poco duchos en desentrañar las complicaciones del contrapunto.

Abrigamos la creencia de que éstas y algunas que otras deficiencias se irán subsanando en nuestras futuras composiciones.

Una cuestión de trascendental importancia se presenta a los que se preocupan por el futuro de nuestro folk-lore musical: ¿Existe en nuestros cantos la *materia prima*, el elemento indispensable para constituir una música verdaderamente nacional? ¿Estos elementos podrán imprimir un carácter inconfundible a nuestra música?

Graves preguntas son estas, cuya resolución, sin embargo, hay que abordar desde luego.

Comenzaremos por el origen de nuestros cantos.

Todas las investigaciones deben ceñirse a la época post-cortesiana, pues desgraciadamente no poseemos melodías aztecas auténticas. Podemos, no obstante, suponer que éstas, como las de otros pueblos bárbaros eran, en un principio, exclamaciones sin sentido que les servían de estímulo para soportar las

fatigas del trabajo, como se ha observado en algunas tribus africanas. Dice Bücher (1) que en esos pueblos primitivos el ritmo del trabajo, (construcción, remeros, faenas campestres, molineros, etc.) engendran sonidos carentes de significación que, paulatinamente, se transforman en cantos. Los trabajadores africanos que construyen casas para sus caudillos, cantan:

A ee ea ee ea ee ee, ea ee ee, ea ee, a ee,

Ea ee ee, ea ee ee.

Ea ee ee, ea ee ee.

Ma laku a Kxoro, o re a ela Kxosi

Re a ela Kxosi, etc. (Columnas del patio, sí; Nosotros construimos para el caudillo.

Nosotros construimos para el caudillo, etc.)

Los cargadores de palanquín de la India (raza de los kuhis) cantan a veces para acompañar el ritmo de sus piernas estas palabras sin sentido:

A mahaha ngó

de mahaha ngó

ehe om

mahaha ngó.

Probablemente nuestros indios no estaban más adelantados en música que las tribus cuyos cantos primitivos de trabajo dejamos transcritos. Por tanto, podemos afirmar que a la llegada de Cortés, los mexicanos poco sabían de música. Los instrumentos de percusión y algunas melodías primitivas de tres o cuatro sonidos constituirán, quizás, el caudal artístico de los primeros pobladores de México.

En los primeros años de la Conquista, los indios aprendieron algunos cánticos religiosos basados, probablemente, en los *modos* del canto gregoriano. El padre Motolinía refiere que el 24 de junio de 1538 hubo cuatro *autos* o representaciones místicas desempeñadas por indios cantándose, después del primero de dichos *autos* "un gentil motete en canto de órgano". Por su parte el P. Sahagún, compuso 365 cánticos en idioma mexicano, uno para cada día del año, según nos cuenta el Sr. Olavarría en su interesante "Reseña del Teatro en México".

Más tarde las *cantarinas* y los músicos importados de la Península iniciaron a nuestro pueblo en el género profano, con tonadillas, cantares y bailes muy apropiados para despertar en la imaginación viva de los mestizos el deseo de crear algo análogo. La semejanza del *jarabe* con el Zapateado español es buena prueba de ello.

Pero si alguno de nuestros bailes se resienten de su origen español, nuestras canciones, en cambio, muestran una filiación italiana indudable. ¿Cómo explicar esta anomalía? Una rápida ojeada a la Historia de la Música nos permitirá apreciar la avasalladora influencia que la música italiana ejerció durante largas centurias sobre las otras escuelas y, por consiguiente, sobre la española que la Metrópoli nos enviaba. Además de este dato que es muy de tenerse en cuenta, existe otro que no debemos desechar. En 1742, D. José de Cárdenas Administrador del Hospital y Contador honorario del Real Tribunal de Cuentas, hizo ajustar, con permiso de Su Magestad, varias notabilidades en Cádiz, entre ellas, a Juan Gregorio Panseco, milanés, músico de los batallones de Marina y profesor de flauta y violín, José Pisoni, Juan Bautis-

(1) Bücher. Trabajo y Ritmo.

ta Arestin, Andrés Preibus tocadores de violín, flauta y oboe y al maestro Ignacio Jerusalem, también italiano, que llegó a ser Maestro de Capilla de la Catedral. Es de presumirse que estos artistas nos trajeran algunos cantos de su país los que, pasando a través de nuestras propias inspiraciones, dejaron en las canciones mexicanas la huella de italianismo que en ellas se descubre.

No intentamos—claro está—en tan breves apuntes dejar resuelto el complejo problema del origen de nuestros cantos; Sólo nos atrevemos a indicar un camino a futuras y más amplias investigaciones.

Y bien, descartada la idea de poseer una música genuinamente mexicana, en el sentido histórico del vocablo, examinemos si la que hoy consideremos como tal, puede proporcionarnos una base artística suficientemente sólida para levantar el monumento a nuestras melodías vernáculas.

La melodía popular se distingue en todos los pueblos por su sencillez; lo importante para que una melodía popular determine una nacionalidad es que tenga *color local*.

En algunos cantos populares (alemanes, españoles, rusos, orientales,) el *color local* está tan acentuado, que los hace inconfundibles. En estos cantos, la melodía sube del pueblo a los artistas.

En otros países (Francia, Italia, Inglaterra) las canciones no tienen un *color local* bien determinado porque son reminiscencias de óperas o melodías creadas por músicos de renombre. En este caso, los cantos bajan de los artistas al pueblo.

Los cantos mexicanos tienen cierto *color local*, aunque no tan bien determinados como los españoles o rusos, por ejemplo. Sin embargo, artistas tan distinguidos como Granados, Casals, Dumesnil, Gabriella Besanzoni, Rosa Raisa, Arturo Rubinstein, Sascha Jacobsen y otros, han encontrado en ellos, como color local, un *ambiente* saturado de melancolía o una vivacidad picaresca que revelan ya la tristeza secular del indio, ya el carácter agudo del mestizo.

Podemos, pues, contestar a la cuestión propuesta más arriba, afirmando que en los cantos vernáculos *existe latente el elemento indispensable para constituir una música nacional*.

Veamos ahora lo que puede o, tal vez, debe hacerse para la consecución de la idea nacionalista antes enunciada.

Ante todo debemos estudiar la manera de *dar forma* a la melodía del pueblo. En los comienzos de la importante evolución en la última década se ha abierto paso en nuestro *medio* artístico, se impuso una armonización sencilla de la melodía popular con el propósito de hacerla accesible a la mayoría de los aficionados. Ahora, si queremos evitar la fosilización de los cantos del pueblo, debemos comenzar la obra de verdadero ennoblecimiento, de estilización artística que llegue a elevarlos a la categoría de obra de arte.

Día vendrá—y nosotros lo deseamos ardientemente—en que aparezca el músico fuerte, el artista representativo de su raza y de su patria que, como Eduardo Grieg en Noruega, realice plenamente la obra para la cual nosotros—modestos obreros—hemos comenzado a reunir el material.

UNA VISITA A LA CASA NATAL DE BEETHOVEN

Por Paul Cazabonne

(R. M. C. tradujo)

Sábado 6 de agosto de 1910.

Hoy dejamos Colonia y nos dirigimos a Bonn.

A medida que nos aproximamos a la pequeña ciudad que vió nacer al gran Beethoven, nuestros pensamientos adquieren una similitud más y más grande con los que nos fueron inspirados, hace ya algunos días, por nuestro arribo a Aix-la-Chapelle.

Los lugares donde han vivido los hombres de genio son una fuente de sugestivas meditaciones.

Poco a poco un acercamiento se opera en nuestro espíritu, una visión se precisa: estamos sorprendidos de la curiosa simetría que existe entre esos tres nombres, entre esas tres ciudades:

AIX — COLONIA — BONN

Ellas se nos aparecen como una especie de tríptico de dimensiones grandiosas y magníficas.

Aix, la vieja ciudad imperial, que guarda los recuerdos milenarios del que fué el más grande de los Emperadores de Occidente.

Bonn, cuna de ese otro soberano, de ese Emperador de la música que se llama Beethoven.

De un lado el Gigante, del otro el Titán.

Entre los dos, como en un maravilloso tablero central, Colonia levanta su majestuosa catedral, lazo de unión sublime entre esas dos cumbres del genio humano: Carlomagno, Beethoven.

Pero es preciso olvidarnos aquí de las maravillas acumuladas en Aix-la-Chapelle por la piedad de los hombres, la magnificencia de los soberanos y la lenta acción del tiempo.

Aquí no vamos a encontrar ni cetro, ni corona, ni columnas de mármol, ni mosaicos de oro.

En la tranquilidad provinciana de una calle poco frecuentada, y como amodorrada bajo el calor de este día de estío, la puerta de una modesta casa se abre ante nosotros.

Entramos en un jardín ornado de cuadrados de boj en torno de los cuales Beethoven niño ha jugado tal vez.

En un ángulo, una glorieta de verdura, a la moda de su tiempo, con una mesa de piedra junto a la cual nos lo representamos, la frente en sus manos, rodeado del bordonear de los insectos, del canto de los pájaros de los jardi-

UNA VISITA A LA CASA NATAL DE BEETHOVEN

nes vecinos, y oyendo ya susurrar en él esas músicas de la naturaleza que debían ser más tarde la *Sinfonía Pastoral*.

Subimos con dificultad una mala escalera de madera, y en lo alto, bajo los techos, una inscripción nos detiene:

CAMARA NATAL DE BEETHOVEN.

Hela ahí.

Solitario, sobre un fuste de columna, el busto del Maestro se yergue en medio de esta pobre boardilla cuya desnudez dice con tanta elocuencia la miseria de sus años juveniles, los regresos tumultuosos de su padre, ese triste Juan Beethoven, muy a menudo retardado en los cabarés de la ciudad y cuyos pasos titubeantes han debido, tan a menudo también, resonar sordamente en esa pobre escalera de madera, mientras que arriba, estrechados la una contra el otro, la madre y el niño escuchaban, escuchaban agustados de antemano por las injurias y los golpes que iban a llover sobre ellos.

Felizmente somos distraídos de esos penosos recuerdos por la buena y sonriente figura del viejo abuelo, Luis Van Beethoven, que amaba tanto a su nieto y tenía, como él, el culto de la música, y cuya vigilante bondad se esforzaba en reparar el mal causado por los desórdenes y las brutalidades de su hijo.

En torno de ese retrato de abuelo están reunidas las innumerables efígies del Maestro en todas las edades y en todas las actitudes; desde la curiosa silueta a pluma, que lo representa a la edad de dieciseis años, hasta el magnífico retrato, tan popular por el grabado, donde bajo su amplia frente, sombreada por una potente cabellera, su mirada, a la vez profunda y dolorosa, parece escrutar regiones desconocidas a los otros hombres y reflejar las tristezas y las desgracias de su vida.

Ellas están allí, también sonrientes en sus marcos, las graciosas figuras femeninas que han atravesado esta vida, pero sin dejar en ella más rastro que brillantes estrellas errantes en el cielo de una noche de estío.

Hacia ellas, alternativamente, el pobre grande hombre tendió sus brazos amantes y suplicantes con el ardiente deseo de ver a una de esas jóvenes venir a ser su compañera y sentirse en su hogar, y siempre condenado por su enfermedad y por la insuficiencia de sus recursos a ver desvanecerse sus sueños más queridos.

He aquí la dulce y encantadora Eleonora de Breuning, la primera que hizo palpar su corazón de veinte años, y cuyo nombre sonoro y armonioso como un acorde de arpa, debía llegar a ser el de la heroína de *Fidelio*.

Más lejos está el retrato de esta bella Julieta Guicciardi que pagó con tanta ingratitud la ardiente pasión que había inspirado a Beethoven y que tan poco mereció ver su nombre inmortalizado por la dedicatoria de la "Sonata a la luz de la luna".

Pero he aquí la que curó esta herida, aquella cuya amistad profunda y casi maternal permaneció fiel al Maestro hasta su último día, la buena y tierna Teresa de Brunswick de la que el recuerdo está para siempre ligado a esas obras inmortales donde Beethoven puso todo su corazón: la *Appassionata*, los *Adioses*, las *Estancias a la Bien-Amada ausente*...

Continuamos nuestra visita, y en una sala vecina, son las obras mismas del Maestro las que se ofrecen a nuestras miradas: manuscritos preciosos, hojas de papel amarillentas y cubiertas de tachones y de anotaciones que se querría poder profundizar y estudiar detenidamente.

He aquí su piano de teclas usadas hasta la madera y ante las cuales está uno casi tentado de descubrirse. Solicitamos el favor de poner en ellas respetuosamente nuestros dedos, y nos es concedido.

Un sonido dulce y velado sale del instrumento, como venido de muy lejos, como si Beethoven mismo nos respondiese desde el dominio de los muertos, de esa lejana y misteriosa morada de las voces queridas que están muertas...

Otra emoción nos esperaba ante la última vitrina que nos falta ver; de pronto no nos damos bien cuenta de lo que tenemos ante nuestros ojos: tubos de cobre de formas raras y que no se aproximan a ningún instrumento conocido, cortezas de metal de dimensiones diversas y que nos dejan pensativos.

De súbito, una luz se hace en nuestro espíritu: son los aparatos del pobre sordo, son sus cornetas acústicas debidas a la ingeniosa amistad de Maëtzel, el sabio inventor del metrónomo, son los mudos testigos de los terrores y de las angustias que asaltaban a Beethoven y que se agigantaban en él a medida que veía elevarse y espesarse el muro que iba a separarlo del resto de los hombres.

En medio de esta vitrina,—conmovedora proximidad,—una pequeña varilla de ébano ornada de dos anillos de plata: es la batuta de mando del Maestro, la que condujo a la victoria tantas obras geniales surgidas de su poderoso cerebro: las Overturas, los Conciertos, el Septuor, la Missa solemnis y sobre todo las divinas Sinfonías, para las cuales se ha tan felizmente encontrado ese nombre gracioso de "las Nueve Hermanas".

Ay! él las dirigió todas excepto una sola, la Novena!

Porque esa pequeña batuta de ébano es la que cayó de sus manos desfallecidas el día en que, dirigiendo un ensayo de *Fidelio*, se apercibió con estupor de que ya no oía ni las voces ni la orquesta.

El año siguiente cuando los vieneses aclamaron la novena sinfonía con un entusiasmo que jamás había sido esperado, Beethoven no oía ya los aplausos, y fué preciso tomarlo por las espaldas y volverlo hacia la sala para que pudiera gozar de ese último triunfo.

Pero todo esto es el hombre; son sus enfermedades, sus sufrimientos, sus miserias, lo que él tenía en sí de perecedero, las ligas que lo retenían a la tierra y de las cuales la muerte, la bienhechora muerte, lo libertó haciéndole entrar en la inmortalidad.

Y dejando su casa natal, fuertemente impresionados de lo que acabamos de ver, más que nunca decimos: *Sursum corda!*

Es en Lo Alto, en efecto, donde hay que buscar el alma inmortal del maestro al cual somos deudores de tan nobles y puros goces;—en Lo Alto, es decir en la fuente de toda belleza y de toda armonía;—en lo Alto, el foco divino de donde brotó un día sobre la tierra esa centella que se llamó Beethoven y cuyo rastro luminoso quedó para siempre entre los hombres para iluminar su vía, ennoblecer sus alegrías y admirar sus dolores.

MASCARAS MUSICALES

Ernesto Elorduy

Por Rubén M. Campos

El primer propagador de su propia música de su propio arte, y por tanto de arte mexicano, entre nosotros fué sin duda Ernesto Elorduy, cuando, desconocido en México, recién llegado de Europa, donde había residido cerca de veinte años, anunció tres recitales de composiciones para piano, dados por él en persona, en la Sala Wagner. No llenaba los programas con obras de alto vuelo ni de corte clásico; no anunciaba sonatas ni temas con variaciones ni rapsodias gimnásticas: anunciaba composiciones románticas breves, exclusivamente suyas, sin que interviniera nadie en la audición, más que el compositor y pianista Ernesto Elorduy.

A nadie se le había ocurrido anunciar obras suyas y sentarse al piano a ejecutarlas, porque la idea que se tenía hasta entonces de juzgar a nuestros artistas y sus obras, era deprimidora. Pero Elorduy presentó solo, sin padrinos ni reclamos, sin cartel de pianista, y la revelación fué sorprendente. ¡Con que teníamos música nuestra, sencilla, poética, como era la de Elorduy, y no lo sabíamos! ¡Con que se podía tocar en un recital, de frac, nuestra música familiar, sin que desentonara del concepto snob que teníamos formado acerca de que solamente música europea debía ser ejecutada en conciertos!... Y la música del maestro hízose popular al momento, y Elorduy fué elevado al rango de compositor nuestro de primer orden, porque sabía imprimir tal personalidad a su interpretación, y lo que tocaba era tan bello, que no había un solo auditor que no se sintiera cautivar. Es asombroso que habiendo pasado su juventud íntegra en Europa, educado musicalmente por Clara Schumann y Georges Mathias, discípulo de Chopin: iniciado en la cultura musical alemana por Urspruch Reinecke, miembro de orfeones en Hamburgo y Barcelona, cosmopolizado en París, donde oyó a todas las celebridades contemporáneas, no haya perdido el viejo modo de sentir la música del alma mexicana, el modo menor, mesto, triste, doliente y apasionado del sentir árabe que recibimos del alma mora por herencia de España, de la España muzárabe, tan netamente, que bien pudo hacer suya la expresión del precioso verso de Manuel Machado.

...“Tengo el alma de nardo del árabe español”.

Las formas,—es claro,—eran las de las composiciones de salón; pero la esencia de la música era poesía pura, virgen, fresca, de noche llena de luna de reja llena de suspiros de amor, de ojos negros bajo trenzas negras y bugambilias floridas, de palmito sonrosado y madrugador a la primera misa, de la paz de los campos, de nuestras costumbres patriarcales, de nuestra indolencia en dejar correr la vida, de todo lo que volverá con la libertad con-

quistada y repartida a todos, porque vivimos bajo el trópico y tenemos que ser así mientras viva la raza. El alma de la música de Elorduy es tan nuestra, que no hay un mexicano que no la comprenda, y siendo tan sencilla es tan exquisita, que no hay un artista que la elogie.

Su popularidad fué fecunda para la propagación de la música mexicana, pues siguiendo su ejemplo de libertad artística, nuestros músicos no desdeñaron ya hacer oír la música que componían ellos o que recogían del alma popular ennobleciéndola con el arte. Fué, pues, Elorduy, un impulsor del arte patrio, un desligador de voluntades atadas por prejuicios.

Para ejecutar la música de Elorduy con la gracia, con la elasticidad rítmica que él le imprimía, sería necesario que alguno de los compositores que lo oyeron o de los pianistas que lo vieron tocar sus composiciones, hiciera las anotaciones necesarias o las rehiciera con la escritura moderna para que fueran interpretadas como Elorduy las tocaba, pues ciertamente, al tratar de asir su música por las alas deslumbrantes, se queda el polvo de oro entre los dedos...

Cuando sus amigos seguíamos la lectura de una composición de Elorduy y veíamos que la poesía que él le imprimía no estaba escrita ni ritmada, al hacérselo notar, el compositor reíase con su risa maligna de viejo fauno. Y si alguno le imitaba su manera arbitraria de interpretar con ritmos y movimientos rubatos, una alegría insólita en él que era la alegría misma, desbordábase de su pecho sonoro en exclamaciones estentóreas; pues era feliz porque sabía que su arte no moriría mientras hubiera un espíritu piadoso que guardara como en un relicario su manera peculiar de tocar, la interpretación del artista que se extinguirá para siempre si no ha vaciado antes de morir, en el divino molde de otro espíritu, la esencia de su arte.

EL CONGRESO MUSICAL

Acerca de la iniciativa lanzada por este periódico, para que se efectúe en México un Congreso Musical que tenga por objeto el intercambio de ideas acerca de la enseñanza y de la intensificación y estímulo de la tarea de nuestros músicos, hemos recibido numerosas cartas que nos prueban el interés que ha despertado esta iniciativa nuestra.

Entre las cartas que hemos recibido se cuentan las del Director de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, señor Prof. Eduardo Gariel, del Director del Conservatorio de Arte Teatral de Guanajuato, señor Roberto Belmont, del señor Prof. Salvador Ordoñez Ochoa, del señor Prof. Horacio Avila, del Prof. José Rolón, Director de la Academia de Música de Guadalajara, de la señora Profesora Laura O. Vda. de Beauchamp y algunos más.

Sólo esperamos la contestación de algunos profesores más, amigos nuestros, con cuya opinión, unida a la de los señores profesores mencionados, abrigamos el deseo de que una comisión de artistas y profesores dé forma a la idea e iniciativa bosquejadas por nosotros.

En el próximo número daremos cuenta a nuestros lectores del estado en que se halle este importante asunto.

OSCAR WILDE Y LA MUSICA

Por May de Rudder

(R. M. C., tradujo)

Oscar Wilde es más particularmente conocido en el mundo de los músicos como el autor de *Salomé*, la impresionante tragedia que Ricardo Strauss revistió de su prestigiosa música. Pero hay otra obra que acerca más a la música al celebre escritor inglés: es su ensayo de crítica estética intitulado *Intenciones*. El volumen es apasionante, turbador a veces, lleno de consideraciones sutiles, de pensamientos profundos, de amarga ironía, de justas críticas y de interpretaciones maravillosas, así como de contradicciones y de paradojas inauditas. Es en suma una obra de artista, fuerte aunque desigual, exaltada y seductora, original siempre.

Escrita en 1901, está presentada bajo la forma familiar del diálogo, "esta maravillosa expresión literaria" como la llama Oscar Wilde, que permite imaginar un antagonista, refutar así más vivamente las objeciones y dar al conjunto un giro más alerta, más fácil, más sorprendente. Encontramos allí cuatro capítulos de títulos sugestivos: *The Decay of Laying* (La decadencia de la mentira); *Pen, Pencil and Poison* (Pluma, lápiz y veneno); *The Critic as Artist* (El crítico artista); *The Truth of Masks* (La verdad de las máscaras). Los asuntos más diversos están allí tratados: música, pintura, literatura, filosofía, educación, sociología, política. Los puntos de vista del autor son allí a menudo de la más grande osadía. La mayor parte de esas consideraciones propenden a la estética; como verdadero discípulo de Ruskin, da a la imaginación un lugar primordial entre las facultades del espíritu, y se subleva con violencia contra el realismo prosaico y fastidioso de una gran parte del arte occidental contemporáneo, que opone su "servil imitación" a la imaginación tan brillante y libre del arte oriental. "La vida debe imitar al arte mucho más que el arte a la vida". El arte existe por sí mismo: he aquí el punto de partida de toda la estética de Wilde. Mientras más el arte sea manumiso de la materia, de la influencia, de los tiempos, del medio será más grande. Es esto lo que hace precisamente de la música el más sutil y el más libre de entre ellos, así como el más perfecto de todos. "Es el único, dice Wilde, cuyo ideal no puede jamás ser alcanzado". Ahora bien, "cuando el ideal está realizado, pierde su maravilla y su misterio y viene a ser simplemente un nuevo punto de partida para un ideal distinto de él mismo". El autor afirma que para la música ese ideal queda siempre en el infinito: "no revela jamás su último secreto". Y es en esto que Wilde encuentra la razón principal de su superioridad. Es por esto "incompleto" que "el arte viene a ser completo en belleza y no se dirige así a la facultad que reconoce, ni a la facultad que razona, sino al sentido estético solo", subordinado todo a la pura impresión sintética de la obra de arte.

Para Wilde, por lo demás, el arte no es nada si no nos lleva a reconocer tal o cual asunto y no excita más que un simple razonamiento. Debe ante todo hablar a nuestra imaginación y sugerir un mundo de sensaciones y de imágenes. Aquí aún la omnipotencia de la música es manifiesta; la sutil magia de los sonidos descubre a cada instante espacios, poemas maravillosos; su belleza impresiva iguala a su potencia sugestiva; la primera precede evidentemente a la segunda y procede, directamente de la obra misma; pero la sugestión viene inmediatamente después de la impresión puramente artística, "posee en cierto modo una vida independiente de la obra y puede librar un mensaje bien diferente del que le fué primitivamente confiado".

Así se explicaría pues, parece, examinando simplemente la música, la necesidad de un programa musical; pero Wilde no toca la cuestión, que le parece por lo demás desatendible, porque para él "la belleza tiene tantas significaciones como el hombre tiene temperamentos diversos.—Cuando ella se descubre verdaderamente, nos muestra al mismo tiempo el mundo entero en sus múltiples colores." Es así como la música viene a ser a veces una especie de misteriosa reveladora. "Ella puede crear para algunos un pasado del que ellos están ignorantes y puede llenarlos de un dolor extraño hasta entonces a sus lágrimas.—Yo puedo fácilmente figurarme un hombre en quien la vida fué perfectamente ordinaria, pero que oyendo por azar alguna curiosa pieza de música, descubre súbitamente que su alma—sin haber sido consciente de ello—ha pasado por terribles experiencias, o ha conocido alegrías espantosas, salvajes amores románticos o grandes renunciamientos".

Citemos algunos ejemplos personales de Oscar Wilde: Después de oír Chopin, he llegado, dice, "a sentirme como si hubiese llorado sobre pecados que no he cometido nunca o sollozado por tragedias que no me eran absolutamente personales". Es este evidentemente el hecho de una sensibilidad sobregada y de una imaginación exaltada al más alto grado.

He aquí aún los efectos múltiples de la obertura de Tannhäuser sobre él, en diversos momentos : "A veces, cuando escucho la obertura, me parece verdaderamente ver al bello caballero, marchando delicadamente sobre un césped sembrado de flores, y oír la voz de Venus llamándolo de la gruta que se abre en la colina. Pero otras veces, la obertura me habla de mil cosas diferentes: de mí mismo acaso y de mi propia vida, o de la de otros que han sido amados y cuyo amor os ha dejado; o de pasiones que el hombre ha conocido y deseado tanto experimentar.—Esta noche, ella podría oprimir un corazón con ese "Amor del Imposible" que se abate como una locura sobre tantos que creen vivir en seguridad y lejos del acceso del mal; ella los tornaría súbitamente enfermos del veneno de este infinito deseo, y en esta persecución sin término de lo que no pueden obtener, caerían desfallecidos o agotados. Mañana, como la música elevada de que Aristóteles y Platón nos hablan—la noble música doria de los griegos—ella llenará el oficio de un médico, dará un remedio para la pena, curará el alma herida y la pondrá en armonía con todo lo que es bueno."—He aquí en verdad curiosas y muy personales impresiones más atribuibles en verdad a la imaginación exhuberante de Wilde, que a la

ALBUM DE LA

Revista Musical de México

ESTANISLAO MEJIA

ELEGIA DE LAS LAGRIMAS

EDICIONES MEXICO MODERNO

NUMERO 5

PROPIEDAD DEL AUTOR
TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

Elegía de las Lágrimas

Estanislao Mejía

Lento, triste. *p*

Canto

piano *p*

mf *poco rall.*

a tempo

a tempo

rari *¡Dul - ce,* cuán dulce es llorari *¡Iris - te,* cuán triste es rerari *Pre mio del llan-to es mo - rír*

cresc.

Cas-ti go a re-ír, pe-nar — Por e - so es dulce llo-rar — Por

f con sentimiento

e - so estriste re-ír — Por e - so es dulce llo-rar — Por

poco rall e dim. *p*

e - so es triste reír — ¡Dul - ce, — cuán dulce es llo

pp rall. *pp dolcissimo*

rari — ¡Tris - te, — cuán tristes reír —

obertura misma de *Tannhäuser*. (La música inspiraba a Balzac impresiones tan fantasistas como estas). Reconocemos bien en él al “crítico-artista” que él es y que él sueña y para quien “la obra de arte es puramente la sugestión de una nueva creación personal que no debe necesariamente semejar al asunto analizado”. Así surge una “creación en la creación”; el criterio está frente a frente de la obra como el artista frente a frente de la naturaleza; él la interpreta libremente; la forma sola importa. Asaz discutible idea.

En cuanto a la forma, he aquí aún, bajo el punto de vista musical poético, algunas interesantes observaciones: ¿De dónde nos viene la música de los versos? Simplemente de la rima y del ritmo. La rima expresa sobre todo la melodía: Es “un eco exquisito, dice Wilde, que, en la colina cóncava de la musa, crea y repite su propia voz; en las manos del verdadero artista, ella no viene a ser solamente un elemento material de belleza métrica, sino también un elemento espiritual de pensamiento y de pasión que despierta nuevos sentimientos o acaso otras ideas, o bien abriendo por la simple dulzura o sugestión del sonido alguna puerta de oro a la cual la imaginación misma había en vano llamado”, “puede cambiar el tartamudeo del hombre en lenguaje divino, y es la sola cuerda que hemos agregado a la lira griega”.

En cuanto al ritmo, es la esencia de vida de toda poesía, y esta rítmica puede sola reducir a valor la riqueza de las palabras. Las obras poéticas griegas, donde las correspondencias melódicas y rítmicas de las palabras aparecen constantemente, son modelos de melodía y de ritmo y “parecen haber tenido como primer medio de expresión la voz, y como “crítico” inmediato la oreja”.—“He pensado a veces, dice Wilde, que la leyenda de Homero ciego podría bien ser en realidad un mito de arte que sirviera para recordarnos que no solamente el gran poeta es siempre un mago, que ve menos con los ojos de la cara que con los ojos del alma, sino que es un verdadero cantor también, que constituye su canto de música pura, que ensaya cada línea por sí mismo hasta que ha sido el secreto de la melodía, que canta en la sombra eterna de las palabras que tienen alas de luz”.—Inglaterra se acuerda de Grecia, Milton sueña en Homero; cuando ciego, no puede ya escribir, comienza a cantar y compone con la voz. Así, quien podría comparar los versos de Comus con los de *Sansón agonizante*, del *Paraíso perdido*, del *Paraíso recobrado*? Y Wilde concluye: “es a la voz a la que es preciso retornar. Es por ella que Homero y Shakespeare nos trasportan; sus asuntos pertenecen a todos; pero cuando ellos se apoderan de ella a su vez, “ellos han hecho el canto; ellos les han dado nueva vida en música. Y es esto lo que hace su eternidad”.

El culto de la forma es aún exaltado en Wilde a propósito de la danza, del gesto rítmico. Para él, es “el cuerpo quien es aquí verdaderamente el alma”. Es lamentable que el sutil esteta no se haya extendido más tiempo en esta interesante cuestión. El ha hecho, por el contrario, un lugar asaz grande a los intérpretes en general, al actor en particular, y se adivina que le acordará una gran libertad en su interpretación. Para Wilde, por lo demás, el actor es una especie de “crítico del drama”.—El muestra la obra del poeta bajo una luz nueva, y por un procedimiento particular. Se apodera del vocablo

escrito, y la acción, el gesto, la voz vienen a ser sus medios de revelación". De igual modo "el cantor, el instrumentista, son críticos de la música". Pero en todos los casos, ellos no tienen valor sino en tanto que sus "críticas de arte sean creaciones ellas mismas", y por esto su personalidad debe penetrar su interpretación.

"Cuando Rubinstein, dice Wilde, tocaba la Sonata *appassionata* de Beethoven, no nos daba solamente Beethoven, sino también a él mismo, y nos daba así un Beethoven integral—Beethoven reinterpretado por una rica naturaleza de artista redivivo y más maravilloso por una nueva e intensa personalidad". Igualmente, cuando un gran actor representa Shakespeare "su propia personalidad viene a ser una parte vital de la interpretación". Wilde no hace a la parte de personalidad del intérprete ninguna restricción, bien al contrario: "Se dice algunas veces que los actores dan su Hamlet y no el de Shakespeare; esto es falaz. Si Hamlet tiene algo del definido de una obra de arte, tiene también todo el misterio que pertenece a la vida. *Tiene tanto de Hamlet como de melancolía*". Una excesiva libertad de interpretación podría resultar de un tal principio aplicado a la letra; pero en el fondo, lo que Wilde piensa y quiere sobre todo, es guardar al arte la vida que es su fuente, en lugar de dejarlo congelarse en formas rígidas, inexpresivas y frías. En ese sentido, él tiene razón.

No levantaremos el velo en ese libro absolutamente a otras consideraciones o aforismos que se relacionan por otra parte con el arte en general. Bástenos decir que no sería en vano que artistas, poetas y críticos meditaran esas páginas altamente interesantes y sabrosas donde las facultades de imaginación de contemplación, el arte, y la música en particular, son exaltadas con un soberbio y profundo entusiasmo: donde el sueño del autor parece ser el de transfigurar la vida por el arte y entronizar el idealismo allí donde el materialismo reina con un tan frío y terrible poder: "El mundo, afirma él, está hecho por un cantor para el ensueño; la belleza es su esencia y su fin".

EL "TRISTAN" DE WAGNER

Por Romain Rolland

(Traducción de M. Toussaint)

Tristán domina a todos los poemas de amor, como Wagner a todos los artistas del siglo, desde la altura de una montaña. Es un monumento de potencia sublime. No es ni con mucho, una obra perfecta. Obras perfectas no hay en Wagner; el esfuerzo que exige la creación de tales obras es en exceso desmesurado para poder ser sostenido, y debe ser sostenido durante años. Estas pasiones cuya tensión alcanza el paroxismo durante un drama entero, no pueden ser fijadas por el músico en improvisaciones repentinas, realizadas al tiempo de concebirlas; es necesaria una labor furiosa y prolongada. Estos colosos a la Miguel Angel, estas almas de tempestad, de una heroica energía y de una complejidad decadente, no están inmovilizadas como la obra de un escultor o de un pintor, en un momento de su acción: viven, continúan viviendo y mirándose vivir en el detalle infinito de sus sensaciones. Tal duración de esfuerzo, tal cantidad de esfuerzo, casi no es humana. El genio puede tocar a lo divino; puede evocar y entrever a las *Madres*; pero no puede permanecer en ese mundo irrespirable. Entonces la voluntad suple a la inspiración; mas es desigual y vacila bajo la empresa. De ahí, en las mayores obras, estos choques y estos errores que son la marca de la debilidad humana. Y aunque en *Tristán* quizás existan menos que en los otros dramas de Wagner, sobre todo que en la *Götterdämmerung*, no por eso se sufre menos, porque, en ninguna parte el esfuerzo del genio es más violento, ni su vuelo más vertiginoso.—Wagner lo sentía mejor que nadie. Sus cartas muestran la desesperación de una alma que lucha con su demonio, que lo estrecha, que lo domina y que se le escapa constantemente. Son gritos de dolor, invectivas de rabia, un disgusto mortal:

"Jamás podré decirte bastante qué lamentable músico soy. En el fondo de mi corazón me tengo por un absoluto fracasado, un torpe obrero (*Stümper*). Deberías verme cuando me digo: "Sin embargo, es preciso avanzar"—y cuando me pongo al piano y amalgamo algunas miserables inmundicias (*Dreck*), para rechazarlas inmediatamente como un idiota. ¡Qué convicción tengo de mi indigencia musical! (*Lumpenhaftigkeit*)... Créeme, no hay gran cosa que esperar de mí. Creo ahora realmente que Reissiger me ha ayudado a hacer *Tannhäuser* y *Lohengrin*".

Así escribía Wagner a Liszt, en el momento de terminar este milagro del arte. Lo mismo Miguel Angel escribía a su padre en 1509: "Estoy en la angustia. Hace un año que no oso pedir nada al Papa, porque mi trabajo no avanza bastante para que me parezca merecer una remuneración. La obra es demasiado difícil y está fuera de mi profesión: pierdo mi tiempo sin utilidad. Dios me asista!"—Hacia un año que trabajaba en la bóveda de la Sixtina.

¿Será preciso no ver en ello sino un acceso de apasionada modestia? Nadie tuvo más orgullo que Miguel Angel o Wagner. Pero sentían como una he-

rida hirviente los defectos de sus obras, los cuales no impiden que estas sean la gloria del espíritu humano; pero es demasiado cierto que existen.

No quiero insistir en el vicio inherente al teatro de Wagner: su drama no es sino una sinfonía dramática o épica, imposible de ser representada y a la cual la acción nada añade. Esto es cierto sobre todo en *Tristán* donde la desproporción entre el huracán de los sentimientos descritos y la fría convención, la timidez forzada de la acción escénicamente expresada es tal, que en ciertos momentos, en el segundo acto por ejemplo, es penosa, chocante, casi grotesca.

Pero aun admitiendo que el drama de Wagner sea una sinfonía que no conviene representar, habría que reconocer en él muchas manchas, sobre todo muchas desigualdades. El primer acto es a menudo débil de orquestación y la trama falta de solidez. Hay lagunas, agujeros inexplicables, líneas melódicas tendidas encima del vacío. Además, de un extremo a otro, la fuerza lírica es rota por la declamación, o, lo que es peor, por la disertación. Torbellinos delirantes se interrumpen de pronto para dar sitio a recitativos que explican o discuten. Y, aunque los recitativos sean casi siempre de un relieve sorprendente, aunque las ensoñaciones metafísicas guarden un carácter de sutileza bárbara de fuerte sabor, la superioridad de los movimientos poéticos puros, de la pasión pura, de la música pura, es tan evidente, que este drama musical y filosófico esta hecho para disgustar de la Filosofía, y del drama, y de todo lo que limita y restringe la música.

La parte musical misma no está al abrigo del reproche que se hace al conjunto de la obra: carece de unidad. El estilo de Wagner está forjado con estilos muy diversos: se encuentran en él italianismos y germanismos,—véase galicismos,—de toda clase; los hay sublimes y los hay mediocres; a veces se descubre la amalgama: la fusión no es perfecta.

Otras veces dos pensamientos igualmente originales se encuentran y se dañan por su muy vigoroso contraste. La admirable plegaria del rey Marko—esta figura de caballero del Grial—está tratada con una sobriedad tan profunda, tan desdeñosa del efecto material, que al salir de la corriente de fuego del dúo, su pura y fría luz se desvance por completo.

La obra sufre pues una falta de proporciones doquiera. Defecto casi inevitable y que viene de su misma grandeza. Una obra mediocre puede fácilmente ser perfecta en su género; es raro que una obra sublime llegue a ello. Un paisaje de pequeños valles y praderas amables es más fácilmente armonioso que uno de Alpes deslumbradores, torrentes, glaciares y tempestades. Aquí y allá, en este último, cúspides terribles agovian el cuadro y destruyen la armonía.—Lo mismo hacen ciertas páginas colosales de *Tristán* por ejemplo esos dos poemas embriagados o desgarrados de espera,—la espera de Isolda en el segundo acto en la noche preñada de voluptuosidad,—la espera de Tristán en el tercero, obstinada, frenética, sangrienta; la espera del navío que lleva a Isolda y la muerte; o el preludio, este deseo eterno que, gime, se desliza y se rompe, sin fin, como el mar.

* * *

Una cualidad del *Tristán* que me conmueve profundamente es la probidad y

sinceridad de este Wagner, a quien sus enemigos trataron tan de buena gana de charlatán, imputándole que jamás temía usar de medios externos, groseramente materiales para impresionar y admirar la atención del público. ¿Qué drama más sobrio, más desdeñoso de los medios exteriores, es *Tristán*! Lo es hasta la exageración Wagner se ha rehusado en él todo lo pintoresco, todo episodio extraño al asunto. Este hombre que llevaba en su cerebro toda la naturaleza, que hacía a su gusto mugir las tempestades de la *Walküre*, o brillar la húmeda luz del *Viernes Santo*, no se ha tomado el trabajo de describir un rinconcito de mar alrededor del navío, en el primer acto. Imaginad lo que ha debido costarle ya que así lo ha descado. Ha querido encerrar el terrible drama en las murallas de una estancia de tragedia. Apenas algunos compases de coros. Nada pueda distraer el misterio de las almas. Sólo dos personajes, los dos amantes—y un tercero en cuyas manos han entregado como víctimas a los otros dos: el Destino. ¿Qué admirable seriedad en esta página de amor! Esta pasión frénética, permanece sombría, severa, austera; ninguna sonrisa sino una convicción casi religiosa, quizá más religiosa aún, por su sinceridad, que la de *Parsifal*.

Gran enseñanza para el drama, la de este hombre que suprime del drama el juego frívolo, los vanos episodios, y lo conduce sólo a la vida interior, a las almas vivientes. Por eso, es nuestro maestro, un maestro más verídico, más probo, más fuerte, más provechoso para seguirlo, a pesar de sus errores, que todos los maestros del teatro literario de su tiempo.

* * *

Me doy cuenta de que la crítica ha tomado en estas notas más sitio del que yo hubiera querido. Y, sin embargo, cuánto amaba yo *Tristán*. ¿Qué embriagante bebida fué, durante años, para nosotros, los de nuestra edad! ¿Ha perdido algo de su grandeza? No; permanece intacta; *Tristán* continúa siendo la más alta cima del arte, después de Beethoven.

Pero, mientras lo escuchaba, la otra noche, pensaba yo a pesar mío: “Pasarás, tú también; irás a reunirse con Gluck, con Bach con Monteverdi, con Palestina, con todas las grandes almas cuyo nombre perdura entre los hombres, más cuyo pensamiento no sienten ya los hombres, salvo un grupo de iniciados que en vano se esfuerzan por resucitar el pasado. Tú también eres ya del pasado, luz sombría de nuestra juventud, fuente poderosa de vida y de muerte, de deseo y de renunciación, de la que hemos extraído nuestra energía moral y nuestra resistencia en el mundo. El mundo continúa su camino, ávido de emociones nuevas y su Deseo incensantemente asciende y se quiebra. Nuevos músicos tejen ya para el porvenir cantos nuevos. Y es la voz de un siglo de tempestades la que pasa contigo”.

UNA SORPRESA MUSICAL

El Genio de la mecánica, no satisfecho con el maravilloso descubrimiento del piano automático, quiso arrancar a los artistas no ya la perfección en cuanto a exactitud (el piano automático es impecable en su *técnica*) sino la parte verdaderamente artística de sus interpretaciones, la revelación de su *ego* frente al teclado. Y lo ha logrado ampliamente.

El piano reproductor, como su nombre lo indica, reproduce fielmente la manera de tocar de cada pianista. La portentosa máquina que graba con increíble esmero cada uno de los sonidos producidos por la mano del artista, sabe conservar, íntegros, los más sutiles matices rítmicos y dinámicos, las más ligeras acentuaciones, los más fugaces golpes de pedal.

Una frase de Granados después de *oírse* en un piano reproductor, da una idea justa de la perfección alcanzada por estas máquinas asombrosas "Esta, dijo el famoso músico español, es *la fotografía* de mi manera de tocar".

¿Y qué otra cosa es la vida del concertista sino una serie no interrumpida de exhibiciones en las que repite millares de veces las obras aprendidas en los largos años de preparación? El piano reproductor, es claro, nos muestra sólo una de las versiones del pianista; pero ésta puede considerarse como la mejor, porque el artista, al dejarla grabada perennemente, pone en ella toda su emoción y todo su cuidado.

Cerrad los ojos frente a un piano reproductor. Imaginaos que Paderewski se dispone a conducirnos "en alas del canto" al país del ensueño. Escuchad. ¿No reconocéis las manos de seda del mago que dulcemente se apoderan de vuestro corazón? Oíd ahora a Busoni. El *as* de los pianistas, ¿no os asombra con el portento de su técnica y la nítida comprensión de las obras que interpreta? Seguid escuchando y o *smaravillarán*. De Pachmann, el romántico chopinista; Godowsky, el fuerte artista de técnica omnipotente; Rechmaniniff, el poderoso pianista y compositor ruso; Teresa Carreño, la admirable y ya desaparecida artista; Gabrilowitch, Levitski, Rubinstein, Ornstein, Leginska, Samaroff, Renard, Prokofieff... toda una legión de grandes pianistas. ¿No es esto verdaderamente extraordinario?

Entre los pianos reproductores, el "Ampico" ocupa un lugar preferente porque, además de la perfección de su mecanismo que permite una fiel y artística reproducción, el piano al cual está adaptado dicho mecanismo, es de superior calidad. En el "Ampico" reproductor, no hay nada extraordinario que denuncie lo mecánico del aparato: el aspecto del piano es normal. Un contacto eléctrico hace que la admirable máquina, como al conjuro de un taumaturgo desconocido, reproduzca con fidelidad pasmosa los instantes de suprema inspiración de los elegidos del arte.

El Genio de la mecánica ha satisfecho ya su ambición: ha encadenado entre las cuerdas de un piano lo más sutil, lo más misterioso en los artistas, la personalidad. ¿No es esto digno de nuestra admiración?

POR EL MUNDO MUSICAL

Romain Rolland, famoso escritor y erudito musicógrafo francés, salió de su país por cuestiones políticas, durante la guerra, refugiándose en Suiza. Actualmente se encuentra internado en un campamento francés.

A la edad de 72 años falleció en Nueva York Oscar Hammerstein infatigable empresario de ópera.

De origen alemán. Mr. Hammerstein llegó a los Estados Unidos en muy temprana edad, a los 19 años, con 2 dólares en el bolsillo y una inmensa confianza en sí mismo. Dedicóse a la manufactura de tabacos y en poco tiempo obtuvo la patente de 160 invenciones para simplificar la fabricación de cigarros. Su afición a la música (había aprendido en su niñez a tocar el violín, el piano y la flauta) lo acercó a los artistas de teatro y de ahí nació su vocación de empresario. Fabricó teatros en Nueva York, Filadelfia y Londres; por sus manos pasaban fabulosas riquezas; los neoyorkinos, gracias a su actividad y audacia, escucharon las más bellas óperas y a las más grandes artistas: Lilli Lehmann, Emma Juch, Ivette Guilbert, Mary Garden, Luisa Tetrazzini, Bonci, etc., desfilaban por sus teatros. Su divisa era "hacer lo imposible".

Oscar Hammerstein es un raro ejemplo de la laboriosidad e inteligencia. No cedía ante los obstáculos ni le arredaban los fracasos.

Fue sepultado en el cementerio de Woodlawn en Nueva York.

En Nueva Orleans se presentó una niña prodigiosa, cantando obras de soprano ligero con una voz dulcísima y bastante educada. La pequeña es originaria de Guatemala y se llama Violeta Amado. Según dice la prensa de Nueva Orleans, la chica es ya una "pequeña Farrar."

Elisabeth Gest de Filadelfia envió a CANTUS FIRMUS del "Musical America", la siguiente receta para hacer un crítico: Eljase un buen BLUFFEUR (la cultura musical no es necesaria).

Agréguese una libra de pedantería.

Una cucharada de sarcasmo.

Una onza de imaginación.

Un galón de habilidad para ver cosas que no existen.

Mezclado todo con aceite de media noche y envuelto en algunos programas selectos, se sirve caliente al público.

Ernesto Kaai, compositor de música hawaiana ha llegado al Japón procedente de Honolulu. El Sr. Kaai se propone dar una serie de audiciones con un grupo de músicos que está a sus órdenes. Recorrerá, además del Japón, China, India y Filipinas.

Se encuentran en Tokio la pianista Catherine Campbell, el violinista Eicheim, de Boston, Madame Petzold, cantante de Yokohama Mr. Podolsky y Mirovitch, artistas estos últimos muy conocidos y estimados en el Japón.

Se proyecta un gran concierto en la cima del Fuji-Yama, la montaña sagrada de los nipones. El director del teatro imperial de Tokio, señor Nagai, llevará a efecto dicho concierto, patrocinado por la "Casa Musical Yamano". El Sr. Nagai es, además, director de la banda militar japonesa y de la Orquesta de Hibiya.

En treinta y cinco años, "Manon" de Massenet ha alcanzado mil representaciones en París. Para celebrar estas bodas "milenarias" de la aplaudida ópera, la Opera Cómica ha organizado una representación especial de dicha obra, en la que tomará parte Margarite Carré y en la parte de Des Grieux se presentará Charles Fontaine.

Anatole France escribe actualmente el argumento de una ópera, basado en su propio drama "Las noches corintias". La música está a cargo del compositor Henry Büsser.

Se han descubierto entre los manuscritos del British Museum de Londres algunas composiciones de Beethoven, inéditas y desconocidas: un Trio para piano y arcos; dos pequeñas piezas para piano a cuatro manos y el principio de una tercera; una Marcha Fúnebre que, según se dice, contiene el germen de la gran Marcha Fúnebre de la Tercera Sinfonía y un Rondó para piano, de 265 compases, completo.

Dice la prensa de Londres que en estas composiciones todavía se nota la influencia de Mozart.

La "Asociación de los Amigos de la Música" de Milán, cerró su serie anual de conciertos con dos representaciones del "Orfeo" de Monteverdi, compuesto hace 300 años.

París celebró el pasado día 14 de Julio, la fecha gloriosa, con inusitado esplendor. Durante cuarenta y ocho horas, dice un corresponsal, París no durmió. La soberbia iluminación, las Bandas militares tocando alegres marchas, el regocijo de la victoria, todo contribuyó a la magnificencia de las fiestas.

En el "Trocadero" se cantó una "Cantata" patriótica, "Apoteosis", para soprano, tenor, coro, orquesta y Banda, compuesta por Francis Casadesus.

La Opera presentó el poema dramático "La Fiesta Triunfal" de Saint Georges Bouhelier, música de Reynaldo Hahn.

Ambas obras fueron aplaudidas y sus autores muy festejados.

Mr. Andrew Carnegie, famoso millonario y filántropo, murió el mes pasado en su casa de campo de Shadow Brook.

Andrew Carnegie nació en Edinburgo en 1833. Contaba 12 años de edad cuando llegó a América, comenzando su carrera como mensajero del ferrocarril de Pittsburg y alcanzando bien pronto el puesto de su-

perintendente del ferrocarril de Pensilvania y de la "Unión Iron Mills."

Cuando Mr. Carnegie se retiró de los negocios ganaba 40 dólares por minuto. Se puede afirmar que cuando murió si bien no estaba en la pobreza, tampoco poseía una gran fortuna, habiéndola distribuido en obras de beneficencia y de cultura. Entre éstas se cuentan el "Carnegie Hall" de Nueva York que costó 2 000.000 de dólares, subvenciones a las Orquestas Filarmónica de Nueva York y de Pittsburgh. Trececientos cincuenta órganos regalados a las iglesias de Escocia y otros tantos obsequiados a iglesias y colegios de Norteamérica, etc. Carnegie solía decir: "yo regalo de buena voluntad órganos a las iglesias y soy responsable de lo que esos instrumentos dicen; pero yo no respondo de lo que se dice desde el púlpito."

Por invitación de Mr. Carnegie, el célebre compositor Ischaikausky vino a Nueva York a dirigir algunas de sus propias obras en la inauguración del "Carnegie Hall."

Durante la guerra, la "Carnegie Corporation" contribuyó con 3.000.000 de dólares para la organización militar de los Estados Unidos.

Una nueva "Salomé" se ha representado en la Opera de París. Armand Mariotte, oficial naval y compositor escribió su partitura sobre el poema de Oscar Wilde.

El corresponsal dice que la obra resultó fúnebre y tediosa en grado superlativo.

Con la "Nave" de Montemezzi, el fuerte maestro italiano autor de L'Amore dei Tre Re", se inaugurará la gran temporada de Opera de Chicago. Gabriel D'Annunzio escribió el libreto, tomándolo de su propio poema trágico que lleva el mismo nombre. Existe en Chicago verdadera ansiedad por conocer la nueva obra de Montemezzi, de la cual se hacen grandes elogios.

Durante el régimen de Béla Kun, el celebrado violinista y maestro Jean Hubay sufrió grandemente en sus intereses habiéndosele confiscado su casa de Budapest

y sus bienes. Los bolsheviks húngaros no respetaron ni el nombre glorioso ni la avanzada edad de su compatriota: Hubay cuenta actualmente setenta y un años.

En Alemania, a pesar de las condiciones anormales creadas en la guerra, se cultiva aún con pasión la Música. Además de los trabajos de Richard Strauss, (actualmente director de la ópera de Viena) han aparecido algunos compositores de empuje, tales como Ewald Straesser, quien acaba de producir un Quinteto para instrumentos de viento, Siegfried Harg-Elert Sinfonista en la mayor para orquesta de cámara, George Goehler creador de una magnífica Sinfonía en fa, y algunos otros.

En Leipzig se conmemoró a Max Reger con cuatro festivales sacros dos efectuados en la Thomaskirche (iglesia de la cual fué organista Bach) y dos en la "Gewandhause". También en Berlín se ha celebrado una "semana de Reger", lo cual indica que ya se comienza a hacer justicia al profundo músico alemán.

Siegfried Wagner, hijo del inmortal Ricardo, recibirá un sentido homenaje en Schewerin, el próximo mes de diciembre con motivo del quincuagésimo aniversario de su nacimiento. Se prepara una "semana de Siegfried" durante la cual se ejecutará exclusivamente música de su composición.

Henry Marteau, notable violinista francés, profesor de la Hochschule de Berlín, se encuentra ya libre, después de haber sido internado en Lichtemberg, con motivo de la guerra. Marteau compuso, durante su internamiento, entre otras obras 24 nuevos estudios para violín.

Cuatro nuevas óperas se han llevado a la escena en Alemania: en Munchen, "Meister Guido" de Noetzel; en Nurenberg, "Sonnwendnacht" de Gustavo Cord; en Danzig, "Abu und Nu" de Luis Hess y "Gezeichneten" de Schreker, que recorre triunfalmente las principales ciudades alemanas.

Stephen Partós se llama un niño prodigioso que sólo cuenta 15 años de edad y ya interpreta a maravilla los más difíciles trozos en el violín. Últimamente causó enorme sensación en Holanda interpretando, entre otras obras, el Concierto de Beethoven.

Partós es un húngaro y estudió con Hubay en Budapest.

El "Musical America" dice que Caruso recibirá 10.000 dólares por cada ópera que cante en México. Agrega el colega que el notable tenor cobra en Buenos Aires, 6.000 dls. y en Nueva York, 2.500 por noche. ¿A qué se deberá esta diferencia de precios.....?

La temporada de ópera en el teatro "Colón" de Buenos Aires se inició con una espléndida representación de "Loreley" de Catalani, cantada por la Kruenicshki con inusitada maestría.

Claudia Muzio recibió desde su presentación las más calurosas muestras de simpatía y admiración por sus espléndidas interpretaciones. Han compartido los aplausos con la notable cantante italiana, Hina Spani y los artistas Rozzu y Casia.

El cuadro francés se presentó con "Lakmé" a cargo de Raimonde Vecart y Mr. Huberty, bajo la dirección del maestro Vigna.

Una novedad para Buenos Aires fué la representación del Tríptico de Puccini integrado por las óperas "Il Tabarro", "Suor Angelica" y "Gianni Schicchi".

Esther Mazzoleni, María Labia, Reinaldo Grassi, Vanni Marcoux, Vighine Borghese y el maestro Tulio Serafini, fueron aclamados por su excelente labor en las tres obras puccinianas.

Anna Pavlowa con su compañía de Ballets, continúa su brillante temporada, encantando a los bonaerenses con sus "Divertimientos" y su "Gavota Pavlowa".

Dos notables violinistas se disputan los aplausos del público de Buenos Aires: Juan Manen, español y Aldo Priano, italiano. Ambos poseen cualidades muy estimables y han obtenido éxito completo en sus recitales violinísticos.

María Salinas Díaz de Rábago se llama una bella peruana que ha llegado recientemente a Nueva York, presentándose en el Astoria y en el Ansonia, adonde ha alcanzado muchos aplausos cantando melodías populares de Venezuela.

La señora Díaz de Rábago se propone dar una serie de recitales en Aeolian Hall, ataviada con el típico traje de su país. Un periódico de Nueva York afirma que la artista peruana ha sido muy aplaudida... en México!

Es probable que en la historia de los músicos no se encuentre el caso de que en vida de algún compositor se le haya levantado una estatua, como acontecerá muy pronto en Varsovia, donde el escultor Gutzon Borglum, proyecta la erección de un monumento a Jan Ygnaz Paderewski.

El escultor dice que, tal vez, Paderewski es la más grande figura en la guerra que ha conmovido al mundo, por su elevado patriotismo y su laudable gestión en caminata a obtener la libertad y el engrandecimiento de su patria.

Una cantante de Berlín fué solicitada para dar un concierto en Lansitz, pequeña aldea suiza. La artista aceptó gustosa poniendo por condición solamente que el precio de las localidades debería ser pagado con huevos de gallina.

Los precios se fijaron en la siguiente forma: 1a. fila, 3 huevos; 2a. fila, 2 huevos y el resto de las localidades, un huevo. Dice un periódico de Ginebra que la cantante se llevó un verdadero cargamento de los alimenticios productos gallináceos, pues la sala, en la cual se efectuó el concierto estaba a reventar.

Pesaro, la ciudad natal de Rossini, fué elegida por Ricardo Zandonai para la primera representación de su obra "La Via della Finestra". Zandonai, con Montemezzoli, figura en primera línea entre los modernos compositores italianos de ópera. Su talento musical ha sido ampliamente reconocido en sus anteriores creaciones: "Il Grillo del Focolare", "Conchita" y "Francesca da Rimini".

El argumento de la nueva ópera está

tomado del Vaudeville de Scribe "La Femme qui se jette par la Fenetre".

Dicen las crónicas italianas que, después del "Falstaff" de Verdi no se había escrito una ópera cómica tan bien lograda como la "Via della Finestra".

En este género, Zandonai está considerado, después del éxito obtenido con su nueva producción, como el legítimo sucesor del inmortal autor del "Barbero".

Ernesto Bloch compositor suizo, ganó el premio de 1000 dólares ofrecido por la señora Coolidge de Pittsfield para la mejor Sonata de viola y piano.

Bloch es un músico bien conocido en los Estados Unidos por sus obras de Cámara y sinfónicas tocadas recientemente por las orquestas más prestigiadas de la Unión.

El jurado calificador estuvo integrado por Harold Bauer, Frederick Stock, Rubin Goldmark, Georges Longy, Louis Bailly y Richard Aldrich.

De nuestro correspondiente en Madrid, hemos recibido el interesante prospecto de los trabajos de la "Sociedad Nacional de Música". El programa correspondiente al concierto efectuado el 17 de junio pasado (XIII del año, 61 de la Sociedad) es por demás interesante y sugestivo:

PRIMERA PARTE

- Suite.....RAMEAU—MOTTI.
 I. Menuet de la Opera "Platée".
 II. Musette de "Les Fetes d'Hébe".
 III. Tambourin de la misma ópera.
 Cuatro preludios vas-
 cos, 2a. serie.....P.J.A DES. SEBASTIÁN.
 I. En el bosque.
 II. Cortejo de boda.
 III. Canción de cuna.
 VI. Ronda de Mozos.

SEGUNDA PARTE

- La demoiselle élue
 (primera vez).....DEBUSSY.

TERCERA PARTE

- Pavana.....FAURÉ.
 El sombrero de tres pi-
 cos (estreno).....M. DE FALLA.
 I. En la tarde.
 II. La cena (Noche de S. Juan).
 III. Farruca.
 VI. Danza final (Mantamiento del Co-
 rregidor).

Próximamente nos ocuparemos de alguna de las obras ejecutadas.

CRONICA MEXICANA

Antonio Gómez Anda, invita a Ud. al recital privado que dará su discípula Margarita Leo de Larrea, el miércoles 17 de los presentes, a las 5.30 p. m., en su estudio particular (Antigua Priv. Naranjo No. 7).

PROGRAMA

- I.
 Fantasía y fuga.....BACH-LISZT.
 Rondó (Sol mayor).....BEETHOVEN.
 Preludio y Coral.....CESAR FRANCK.
 II.
 Carnaval Mignon.....SCHUETT.
 Preludio.
 Serenata de Arlequín.
 Tristeza de Colombina.
 Polichinela burlesco.
 Pierrot sueña.
 Capricho.
 La niña de los cabellos de
 lino.....DEBUSSY.
 El Pastoreito....."
 La terraza de las audiencias
 de un claro de luna....."
 III.
 Tema y variaciones.....PAGANINI-LISZT.
 Rapsodia núm. 10.....LISZT.

México Septiembre de 1919.

Universidad Nacional de México. Escuela de Música. Director: Eduardo Gariel. Año Escolar de 1919. Cuarta Audición de Alumnos. Sábado 20 de Septiembre a las 5 p. m. en el Salón de Actos del Museo Nacional. México. D. F. Invitación y Programa.

PROGRAMA

- I.
 Tema y Variaciones.....CH. DANCLA.
 Para cuatro violines solos Catalina Ce-
 dillo, Filiberto Nava, Manuel Torres y
 Jesús González. Prof. José Rocabrana.
 II.
 a) Hoja de Album.....
 b) Rêve.....
 c) Barcar la.....
 Piano 1er. grado, 2o. año. Felipe de los
 Ríos. Prof. R. Alessio Robles.
 III.
 Jadis.....F. GODEFROID.
 Arpa 1er. grado. Esperanza Guzmán.
 Profa. Eustolia Guzmán.
 IV.
 Arabesco.....C. CHAMINADE.
 "Caja de Música".....LIADOW.
 Piano. 1er. grado, 3er. año. Carolina
 Hernández. Profa. A. Herrera y Ogazón.
 V.
 a) Dedicá.....
 b) Bei paesi stranieri.....
 c) Notte di luna.....
 R. SCHUMMANN

Canto. 3er. Grado, 5o. año. Paz Fel-
 gueres Pani. Profa. Antonia Ochoa de
 Miranda.

VI.

- Melodie.....J. MASSENET.
 Mennett.....MOZART.
 Violoncello. 2o. grado, 4o. año. Uriel
 Villegas. Prof. Horacio Avila.

VII.

- (a) Preámbulo (de la Parti-
 ta V).....J. S. BACH.
 b) Gavota (de la Suite Ingle-
 sa III).....J. S. BACH.
 Piano. 2o. grado, 4o. año. Berta Silva.
 Prof. Manuel M. Ponce.

VIII.

- Havanaise.....C. SAINT-SAENS
 Violín. 2o. grado 5o. año. Félix Gonzá-
 lez. Prof. Luis G. Saloma.

IX.

- a) Nocturno. Op. 27 No. 1.....CHOPIN.
 b) Fantasía - Impromptu.
 Op. 66.....CHOPIN.
 Piano 2o. grado, 6o. año. Concepción
 Andrade. Prof. José F. Velázquez.

De regreso de su viaje a Guadalajara, Arturo Rubinstein organizó una breve serie de Conciertos en el Teatro Granat, tocando entre otras obras, con la maestría que le es reconocida, tres composiciones de autores nacionales: el "Himno Nacional" de Castro, el "Vals Poético" de Villanueva y la "Balada Mexicana" de Ponce. Un inmenso auditorio aplaudió delirantemente al gran pianista polaco, se despidió definitivamente del público mexicano.

Rubinstein va a España a cumplir algunos contratos que tenía firmados con anterioridad.

Desde estas columnas enviamos al caballeroso amigo y distinguidísimo pianista, nuestros más afectuosos saludos y augurios.

* * *

En el Salón de Actos del Museo Nacional se efectuó el sábado 6 del corriente la tercera Audición de Alumnos, la cual se sujetó al siguiente programa:

I.—Romanza sin palabras, Thomé. Au-
scir, Paderewski. Estudio en *Sol* de Mosz-
kowski. Piano, Angélica Naranjo. Prof.
Ricardo Alessio Robles. II.—Laure. J. S.
Bach. Violoncello Miguel Lara. Prof. Ho-
racio Avila. III.—Elegía y Rigaudon de
Grieg. Piano. Elsa Garza. Prof. Manuel
M. Ponce. IV.—Cavalleria Rusticana. Mas-
cagni. Canto. Prof. Agustín Beltrán. V.—
Minueto en *Si* bemol. Mozart. Capricho.
Scarlatt. Piano, Lydia Aguilar. Profa. Al-
ba Herrera y Ogazón. VI.—Duó Núm. 1
para violines. I. Pleyel. Esperanza Cruz
y Alfredo Nuñez. Profa. Asunción Sauri
vda. de Rubio. VII.—Vals 3 y 5 de Chopin
Piano. Paz Orortíz y Ramírez. Prof. Ma-
nuel M. Ponce. VIII.—Rapsodia Escocesa.
Hauser. Violín. José Inocencio Cervantes.
Prof. Luis G. Saloma. IX.—Romanza.
Rubinstein. La Filause. Raff. Cavotte et
Musette Castro. Piano Salvador Casas.
Prof. José F. Velásquez.

* * *

Sascha Jacobsen sigue cautivando al
público metropolitano con sus excelentes
cualidades como *virtuoso* del violín. Le
ofimos con especial delectación la her-
mosa Sonata en *fa* de Grieg, en la que no
sólo admiramos su impecable labor téc-
nica sino muy especialmente, su inter-
pretación vibrante y ardorosa. Citaremos,
asimismo, el encantador Minueto de
Beethoven y el Vals "Alegría de Amor"
de Kreisler, como verdaderas creaciones
de Sascha Jacobsen.

El maestro Ponce agradece infinitamen-
te al celebrado violinista ruso la magis-
tral interpretación de su "Serenata Mexi-
cana".

* * *

Antonio Gómez Anda, presentó en la
Sala Munguía a su discípulo Zabalza Cla-
verie con el siguiente programa: I.—So-
nata Pastoral, Beethoven. II.—"Si fuera
pájaro" Henselt. Vals en *sol* bemol. Estu-
dio en *fa* menor y Nocturno en sostenido
menor de Chopin. Estudio en *mi* bemol, Pa-
ganini-Liszt. III.—Balada en *sol* menor.
Chopin. Minueto de Schubert, Danza de
Puck de Debussy y Rapsodia XII de Liszt.
Tanto el joven Zabalza como su maestro,
recibieron merecidas felicitaciones.

* * *

Un grupo de alumnos del inspirado com-
positor jalisciense, D. Alfredo Carrasco se
presentó, en combinación con algunas dis-
cípulas de la *Strá*. Profa. Ana María Mar-

línéz, en un recital celebrado en el Reper-
torio de música de los Sres. De la Peña Gi-
lmos. El señor José C. Ramírez recitó un
Quinteto de Sonetos. De aquí el Progra-
ma: I. Piano Heller. op. 47 núm. 6. Grieg
Vals. Roberto Ortega Jr. II.—Piano. Hel-
ler op. 47 núm. 22. Czerny op. 636. Ma-
tilde Gutiérrez. III.—Canto. Tosti. Io.
famo ancora. Gounod. Fausto Matilde
Alonso y Castellot. IV.—Piano op. 636.
núm. 17. Bertini op. 32 núm. 32. Esther
Treviño. V.—Bertini op. 32 núm. 34. Hel-
ler. op. 46 núm. 12. Emma Velázquez
Peña. VI.—Canto. Io. T'amo. Grieg. Ma-
non de Massenet. Paz Córdova. VII.—Pia-
no. Heller op. 47 núm. 25. Concepción Mo-
rales. VIII.—Quinteto de Sonetos: A. Car-
los Lozano, a Manuel M. Ponce, a Julián
Carrillo, a Carlos J. Meneses, A Ricardo
Castro, recitados por su autor. IX.—Pia-
no. Heller op. 46 núm. 16. Villanueva.
Vals Poético. Josefina Morales. X.—Canto
Grieg. Chanson de Solvej, Angela Pérez.
XI.—Piano. Loeschorn. op. 66, núm 28.
Heller. op. 46. núm. 18. Carmen Araiza,
XII.—Piano. Haberbier, op. 53, núm. 23.
Moszkowski, Vals Impromptu. (La b.) Ma-
ría Luisa Cárdenas. XIII.—Canto Cham-
nade. Berceuse. Chaminade, L'anneau
d'argent. Carmen Franco Urias. XIV.—
Piano. Bach. Pequeña fuga en *do*. Schütt,
Etude Mignon. op. 16 núm. 1. María de la
Luz Carrasco. XV.—Piano. Bach. Inven-
ción XII a 3 voces. (La maj). Bach. Pre-
ludio y Fuga en *Mi* men., Napoli. Quel
que dice la fonte. María de la Luz López
de Nava.

* * *

El Sr. Prof. D. Ricardo Alessio Robles
acaba de inaugurar una Academia de pia-
no y con tal motivo organizó un recital
que se efectuó el día 11 del corriente mes.
Cinco de los más aventajados discípulos
del Sr. Alessio ejecutaron las siguientes
obras: I.—Hoja de Album. Sueño y Bar-
carola de Castro. II.—Romanza sin pala-
bras, de Thomé Au Soir, de Paderewski
y Estudio en *sol* de Moszkowski. III.—Ro-
manza de Rubinstein y Valse de Mosz-
kowski. Vals de Chopin. Arabesco de De-
bussy y Mariposa de Grieg. V. Vals. Im-
promptu de Liszt. Danza de las Brujas
de Mc Dowell y Sueño de Amor de Liszt.
Los intérpretes de estas obras fueron: Fe-
lipe de los Ríos. Angélica Naranjo, Auro-
ra Sepúlveda, Soledad Padilla y Carolina
Jiménez.

Gran Teatro Esperanza Iris

Empresa "Temporada Caruso, S. A."

Gerente, José del Rivero.

OTOÑO DE 1919.

GRAN COMPAÑIA DE OPERA ITALIANA

EN LA QUE FIGURA EL REY DE LOS TENORES

ENRICO CARUSO

LA SOPRANO DRAMATICO

LA SOPRANO LIGERO

BETINA FREEMAN.

ADDA NAVARRETE.

LA EMINENTE CONTRALTO

GABRIELLA BESANZONI.

LA SOPRANO

MARIA ALEMANNI.

BARITONO

BARITONO

AUGUSTO ORDOÑEZ.

DAVID SILVA.

PRIMER BAJO

BAJO BUFO

OLESTES DECORABI.

RAMON BLANCHARDT.

UTILITE

MARIA HALLER, LUDOVICO OLIVIERO, JOSE J. MOJICA,
SALUSTIO CIVAI Y ALEJANDRO PANCIERA.

GRAN CUERPO DE BAILE, DIRIGIDO POR LA PROFESORA ADELA COSTA.

Primera Bailarina, CARMEN GALE.

Travesti, MARIA COSTA.

Cuerpo de Coros de 80 voces bajo la dirección del Maestro ATTICO BERNABINI.

ORQUESTA DE 70 PROFESORES.

Maestro, Director y Concertador,

Violín Concertino,

GENARO PAPI.

PEDRO VALDES FRAGA.

REPERTORIO:

"ELIXIR DE AMOR", "CARMEN", "SANSON Y DALILA",
"LA FUERZA DEL DESTINO", "BAILE DE MÁSCARAS",
"PAYASOS", "AIDA", "MARTA" Y "MANON" (DE PUCCINI.)

Seis únicas funciones en el Teatro "Esperanza Iris", los días Lunes 29 de
Septiembre y Jueves 2, 9, 16, 23 y 30 de Octubre, a las 8.45 p. m.

Cinco Únicas Funciones en la Plaza "El Toreo", las tardes de los Domingos
5, 12, 19 26 de Octubre y 2 de Noviembre.

ACADEMIA DE MUSICA

“BEETHOVEN”

DOCTOR MIER, 94 (ALTOS). TELEFONO 437.

MONTERREY, N. L.

LOCAL

PERFECTAMENTE

ACONDICIONADO

CLASES

DIURNAS Y NOCTURNAS

DE

Piano, violín, canto, italiano,

solfeo, teoría, todas las materias

correspondientes a la composición

e instrumentación para banda y

orquesta sinfónica.

CLASE ESPECIAL PARA NIÑOS

MATRICULA PERMANENTE

Directores y Propietarios

Daniel Zambrano y Antonio Ortiz

Novedad literaria

LA DE LOS OJOS OBLICUOS

POR

GUILLERMO JIMENEZ

LIBRERIA ESPAÑOLA - Av. 5 de Mayo, 43

MEXICO

ACADEMIA DE MUSICA DE GUADALAJARA

FUNDADA EN 1907.

SECTOR JUAREZ, CALLE 14 N° 126. (Altos)

SALA PARA AUDICIONES Y CONCIERTOS

CLASES DE

PIANO, VIOLIN, SOLFEO, TEORIA,
DICTADO, HARMONIA, CONTRA-
PUNTO Y FUGA, COMROSION.

MATRICULA PERMANENTE

DIRECTOR:

JOSE ROLON.

SUB-DIRECTOR:

TOMAS ESCOBEDO.

SECRETARIO:

ANA MARIA MENDEZ.

* Estos cursos pueden tomarse por correspondencia.

ESTUDIO PARTICULAR DE PIANO

DE

PEDRO LUIS OGAZON

SAN ANGEL, D. F.

Profesores Ayudantes:

Manuel Rodríguez Vizcarra.
José Montes de Oca.
Carlos Chávez Ramírez.

Profesores de Armonía:

Juan B. Fuentes.
Carlos Chávez Ramírez.

REVISTA SEMANAL CINEMATOGRAFICA

MEXICO.

SE EXHIBE EN TODOS LOS CINES

Actualidad Mexicana. México Artístico.

PELICULAS DE GRAN INTERES.

Estudio de Arte
Fotográfico

JOS LUP

Av. Madero, 42
Tel. Eric 2309

RECIBO ORDENES EN MI TALLER
PARA TRABAJOS A DOMICILIO

Las mejores Postales JOS LUP
Amado Nervo - Vistas de la República - Arte Colonial
Exposición permanente: 1a. Jesús Carranza, 5. - México, D. F.

(FOTOGRAFO DE ESTA REVISTA)

PARNASO DE MEXICO

ANTOLOGIA general de poetas mexicanos, desde la época colonial hasta nuestros días por ENRIQUE FERNANDEZ GRANADOS, Profesor de literatura en la Universidad Nacional. Este Parnaso se publicará en cuadernos mensuales de cien páginas por lo menos, en buen papel y correctamente impresas; van publicados los tomos correspondientes a Amado Nervo, Manuel Acuña y Justo Sierra. - - - - -

Precio invariable en toda la República: cincuenta centavos.
DE VENTA EN TODAS LAS LIBRERIAS.

ULTIMAS PRODUCCIONES
DE LA LITERATURA MEXICANA:

EN PRENSA

CON LA SED EN LOS LABIOS

POEMAS DE

ENRIQUE FERNANDEZ LEDESMA

LA EXISTENCIA COMO ECONOMIA,
COMO DESINTERES Y COMO CARIDAD

POR

ANTONIO CASO

\$ 2.00 EJEMPLAR

EDICIONES MEXICO MODERNO

OBRAS DE

FRANCISCO OROZCO MUÑOZ

INVASION Y CONQUISTA DE LA BELGICA
MARTIR

\$ 2.00 EJEMPLAR

BELGICA EN LA PAZ

\$ 3.00 EJEMPLAR [Encuadernado en tela]

AGENCIA GENERAL:

"LIBRERIA CULTURA"

1a. Jesús Carranza, 5.

Apartado 4527.

El Secreto

de los pianos automáticos
está en su mecanismo.

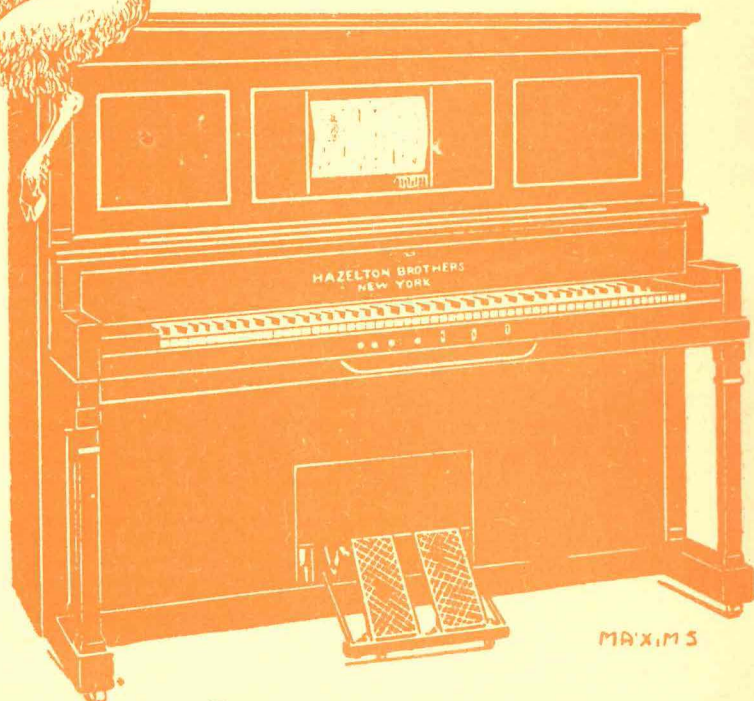
El Mecanismo

mejor es el del piano
AUTOTONO
eléctrico.



El piano **Autotono**

se puede comprar únicamente
en nuestra casa.



DE LA PEÑA GIL HERMANOS.

Avenida Juárez 46. Apartado Postal 1014.

MEXICO, D. F.

Casa especialista en pianos

**AUTOMATICOS.
ELECTRICOS.
REPRODUCTORES.**

