

SEGONA SESSIÓ
DEL
CICLE BEETHOVEN

PROGRAMA

I

Sonata. Op. 2. N.º 2.

II

Sonata. Op. 109.

III

Sonata. Op. 13 (Patètica).

Tenint en estudi l'ASSOCIACIÓ D'AMICS DE LA MÚSICA la celebració d'altres diversos

CICLES MUSICALS

que es donaran en la mateixa forma que el present *Cicle Beethoven*, es fa avinent als senyors abonats i a tots els amics de la música, la conveniència que enviïn llur adhesió a la idea, per tal de poder seguir portant-la a terme.

De reunir, doncs, el nombre suficient d'abonats, es celebrarà pròximament una

SESSIÓ BACH

dedicada a l'estudi de la

PASSIÓ SEGONS SANT MATEU

que, per primera vegada a Espanya, farà sentir l'«Orfeo Català», durant la vinent Quaresma.

ASSOCIACIÓ D'AMICS
D·E · L·A · M·Ú·S·I·C·A

CURS DE 1920-1921 : ANY SISÉ

PRIMERA SESSIÓ DEL
CICLE
BEETHOVEN

AUDICIÓ DE LES XXXII SONATES
PER A PIANO, PER

BLAI NET

DILLUNS, DIA 29 DE NOVEM-
BRE DE 1920, A TRES
QUARTS DE DEU
DE LA NIT



*Sala d'Audicions Íntimes del
Palau de la Música Catalana*

PROGRAMA

I

Sonata. Op. 2. N.º 1

Allegro.

Adagio.

Menuetto. (Allegretto).

Prestissimo.

II

Sonata. Op. 31. N.º 2

Largo. Allegro.

Adagio.

Allegretto.

III

Sonata. Op. 10. N.º 3

Presto.

Largo e mesto.

Menuetto. (Allegro).

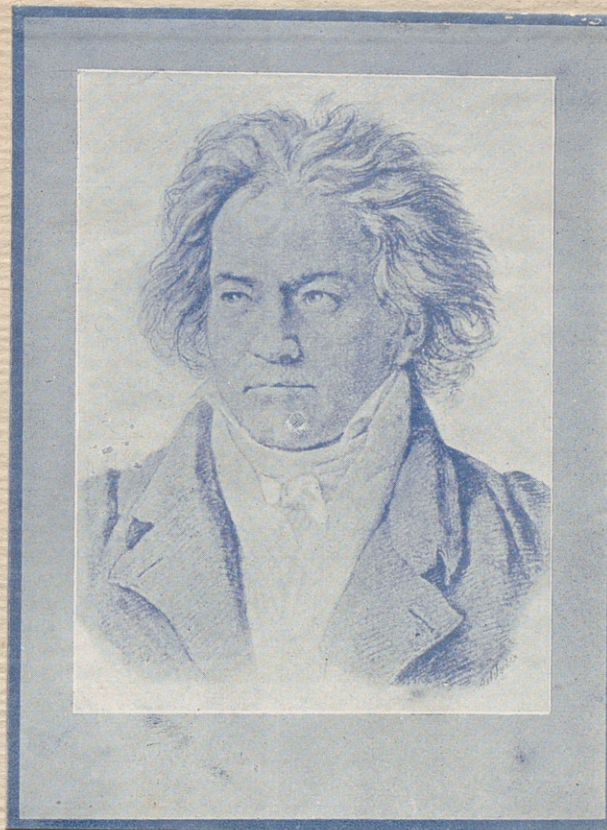
Rondo. (Allegro).

(EDICIÓ COTTA)

PIANO ERARD

NOTA. — L'execució de cada Sonata serà sense interrupció entre els diversos temps.

No es permet entrar ni sortir de la sala durant l'execució.



BEETHOVEN
en 1817

*Dibuix d'Aug. von Kloeber
(1817)*

*L'original figura en la
col·lecció del doctor
Erich Prieger, de
Bonn.*

SEGONA SESSIÓ
DEL
CICLE BEETHOVEN

PROGRAMA

I

Sonata. Op. 2. N.º 2.

II

Sonata. Op. 109.

III

Sonata. Op. 13 (Patètica).

Tenint en estudi l'Associació d'AMICS DE LA
Música la celebració d'altres diversos

CICLES MUSICALS

que es donaran en la mateixa forma que el present *Cicle Beethoven*, es fa avinent als senyors abonats i a tots els amics de la música, la conveniència que enviïn llur adhesió a la idea, per tal de poder seguir portant-la a terme.

De reunir, doncs, el nombre suficient d'abonats, es celebrarà pròximament una

SESSIÓ BACH

dedicada a l'estudi de la

PASSIÓ SEGONS SANT MATEU

que, per primera vegada a Espanya, farà sentir l'«Orfeó Català», durant la vinent Quaresma.

ASSOCIACIÓ D'AMICS
D·E · L·A · M·Ú·S·I·C·A

CURS DE 1920-1921 : ANY SISÉ

PRIMERA SESSIÓ DEL
CICLE
BEETHOVEN

AUDICIÓ DE LES XXXII SONATES
PER A PIANO, PER

BLAI NET

DILLUNS, DIA 29 DE NOVEM-
BRE DE 1920, A TRES
QUARTS DE DEU
DE LA NIT



*Sala d'Audicions Íntimes del
Palau de la Música Catalana*

PROGRAMA

I

Sonata. Op. 2. N.º 1

Allegro.

Adagio.

Menuetto. (Allegretto).

Prestissimo.

II

Sonata. Op. 31. N.º 2

Largo. Allegro.

Adagio.

Allegretto.

III

Sonata. Op. 10. N.º 3

Presto.

Largo e mesto.

Menuetto. (Allegro),

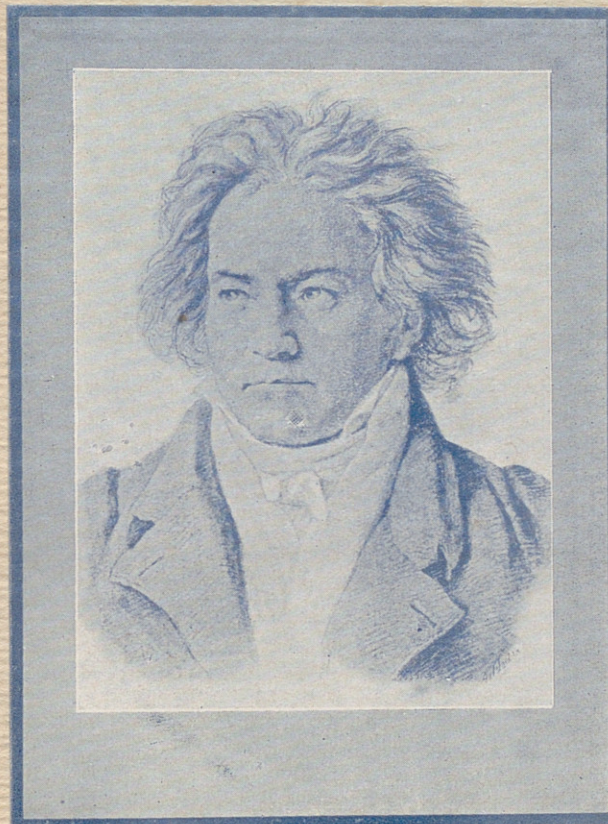
Rondo. (Allegro).

(EDICIÓ COTTA)

PIANO ERARD

NOTA. — L'execució de cada Sonata serà sense interrupció entre els diversos temps.

No es permet entrar ni sortir de la sala durant l'execució.



BEETHOVEN
en 1817

*Dibuix d'Aug. von Kloeber
(1817)*

*L'original figura en la
col·lecció del doctor
Erich Prieger, de
Bonn.*

ASSOCIACIÓ D'AMICS
D·E · L·A · M·Ú·S·I·C·A

CURS DE 1920-1921 : ANY SISÉ

TERCERA SESSIÓ DEL
C I C L E
B E E T H O V E N

AUDICIÓ DE LES XXXII SONATES
PER A PIANO, PER

BLAI NET

DIJOURS, DIA 30 DE DESEM-
BRE DE 1920, A TRES
QUARTS DE DEU
DE LA NIT



*Sala d'Audicions Íntimes del
Palau de la Música Catalana*

PROGRAMA

I

Sonata. Op. 10. N.º 1, en *do menor*.

Allegro molto e con brio.

Adagio molto.

Finale. Prestissimo.

Sonata. Op. 10. N.º 2, en *fa major*.

Allegro.

Allegretto.

Presto.

II

Sonata. Op. 31. N.º 3, en *mi bemoll major*.

Allegro.

Scherzo. Allegretto vivace.

Menuetto. Moderato e grazioso.

Presto con fuoco.

III

Sonata. Op. 22, en *si bemoll major*.

Allegro con brio.

Adagio con moll'espressione.

Menuetto.

Rondó. Allegretto.

(Edició Cotta)

PIANO ERARD

NOTA. — L'execució de cada Sonata serà sense interrupció entre els diversos temps.

No es permet entrar ni sortir de la sala durant l'execució.

Quarta Sessió del Cicle Beethoven

PROGRAMA

I

Sonata. Op. 2. N.º 3, en *do major*.

II

Sonata. Op. 101, en *la major*.

III

Sonata. Op. 26, en *la bemoll major*.

ASSOCIACIÓ D'AMICS
D·E · L·A · M·Ú·S·I·C·A



CURS DE 1920-1921 : ANY SISÉ

TERCERA SESSIÓ DEL
C I C L E
B E E T H O V E N

AUDICIÓ DE LES XXXII SONATES
PER A PIANO, PER

BLAI NET



DIJOURS, DIA 30 DE DESEM-
BRE DE 1920, A TRES
QUARTS DE DEU
DE LA NIT



*Sala d'Audicions Íntimes del
Palau de la Música Catalana*

P R O G R A M A

I

Sonata. Op. 10. N.º 1, en *do menor*.

Allegro molto e con brio.

Adagio molto.

Finale. Prestissimo.

Sonata. Op. 10. N.º 2, en *fa major*.

Allegro.

Allegretto.

Presto.

II

Sonata. Op. 31. N.º 3, en *mi bemoll major*.

Allegro.

Scherzo. Allegretto vivace.

Menuetto. Moderato e grazioso.

Presto con fuoco.

III

Sonata. Op. 22, en *si bemoll major*.

Allegro con brio.

Adagio con molt'espressione.

Menuetto.

Rondó. Allegretto.

(Edició Cotta)

PIANO ERARD

NOTA. — L'execució de cada Sonata serà sense interrupció entre els diversos temps.

No es permet entrar ni sortir de la sala durant l'execució.

Quarta Sessió del Cicle Beethoven

PROGRAMA

I

Sonata. Op. 2. N.º 3, en *do major*.

II

Sonata. Op. 101, en *la major*.

III

Sonata. Op. 28, en *la bemoll major*.

ASSOCIACIÓ D'AMICS
D·E · L·A · M·Ú·S·I·C·A

CURS DE 1920-1921 : ANY SISÉ

NOVENA I ÚLTIMA SESSIÓ DEL
CICLE
BEETHOVEN

AUDICIÓ DE LES XXXII SONATES
PER A PIANO, PER
BLAI NET

DIMECRES, DIA 1 DE
JUNY DE 1921, A TRES
QUARTS DE DEU
DE LA NIT



*Sala d'Audicions Íntimes del
Palau de la Música Catalana*

P R O G R A M A

I

Sonata. Op. 79. *Sol major.*

Presto alla tedesca.

Andante.

Vivace.

II

Sonata. Op. 106. (*Hammer-Klavier*).

Allegro.

Scherzo. Assai vivace. Presto. Tempo I. Presto.

Tempo I.

Adagio sostenuto.

Largo. Un poco piu vivace. Tempo I. Allegro.

Tempo I. Prestissimo. Allegro risoluto. Fuga

a tre voci, con alcune licenze. Poco adagio.

Tempo I.

III

Sonata. Op. 31. N.º 1. *Sol major.*

Allegro vivace.

Adagio grazioso.

Rondó. Allegretto. Adagio. Tempo I. Ada-

gio. Presto.

(Edició Cotta)

PIANO ERARD

NOTA. — L'execució de cada Sonata serà sense interrupció entre els diversos temps.

No es permet entrar ni sortir de la sala durant l'execució.

DATOS BIOGRÁFICOS ⁽¹⁾

JOSÉ BASSA. Se supone que vivió entre los años 1670 y 1716 aproximadamente y que nació en Cataluña. Su *Minué cantado* es una de las obras más finas y bellas de este compositor.

ANTONIO LITERES. No se conocen detalles de su vida. Hacia 1735 residía en Madrid y trabajaba con Nebra en la reconstitución de los archivos de la Capilla Real, destruidos cuando el terrible incendio del Alcázar. Se conservan del «suavísimo Literes»—como le llamaba el Padre Feijóo—bastante cantidad de obras religiosas; la zarzuela en tres actos *Júpiter y Danae* (1700) y *Acis y Galatea*, zarzuela «heroica», representada, según Cotarelo, en 1707 y según Pedrell en 1709. Literes gozó de una considerable reputación en su tiempo.

PADRE ANTONIO SOLER. Nació en Olot (provincia de Gerona) el 3 de Diciembre de 1729. Fué en su juventud maestro de capilla de la Catedral de Lérida, y luego organista y maestro de capilla del Escorial. Se conocen del Padre Soler: *misas, motetes, letanías*, una colección de *quintetos* para dos violines, viola, violoncello y órgano o clave; *conciertos*, para dos órganos; un *Baile del Asalto*, música para varias comedias, *entremeses, autos y más de sesenta sonatas para clave*. El Padre Soler fué un musicólogo eminente y publicó en Madrid, el año 1762, su famosa *Clave de la Modulación*, tratado que provocó en su tiempo ardientes polémicas. Soler murió en El Escorial el año 1783.

GUILLERMO FERRER. En 1780 era *Maestro de ópera* en Madrid. En 1790 fué ejecutada en los conciertos del teatro de los Caños del Peral una *sinfonía* de este autor. Ferrer compuso varias tonadillas, de las cuales las más célebres fueron: *La Dama abate, Madrid de toda mi vida, El remedo del gato* (de donde proviene la *Tirana* que figura en este programa: segunda de las *Canciones picarescas*), *El pelímetro inclusero y la petímetra burlada*, etc.

PABLO ESTEVE. Se le supone oriundo de Cataluña, donde nació hacia 1730. Residió en Madrid desde muy joven; fué maestro de capilla del duque de Osuna, maestro-compositor de teatro y uno de los más brillantes y más fecundos autores de su época. Prodigiosamente activo, Esteve compuso más de cuatrocientas *Tonadillas*, a las que hay que añadir un gran número de *loas, fines de fiesta, sainetes, comedias*, etc. Intimo amigo de Blas de Laserna, compartió con éste los más brillantes triunfos que España viera a fines del siglo XVIII. Esteve y Laserna fueron, sin duda, los príncipes de la Tonadilla.

El aria *Alma sintamos*, extracto de la tonadilla *El luto de Garrido*, escrita mucho antes de que se conociera el *Orfeo*, de Gluck, en España—téngase en cuenta este dato—es de una intensidad de emoción y de un empuje lírico pocas veces sobrepasado en aquella época. La *Canción picaresca* titulada *A la jota*, es un modelo de garbo y soltura tonadillescos.

BLAS DE LASERNA. Nació en Corella (provincia de Navarra) el año 1751; residió en Madrid desde los 17 años hasta su muerte, acaecida el 8 de Agosto de 1816. Fué profesor de canto estimadísimo y como Esteve un gran tonadillero, un gran compositor. Fecundo hasta lo inconcebible, Laserna escribió más de ochocientas *tonadillas*, de las cuales gran parte se hallan actualmente en los Archivos Municipales de Madrid; compuso también *villancicos, entremeses, zarzuelas*, etc. Como muchos de los músicos españoles de aquella época, como Esteve y Laserna, cultivaba con igual talento el estilo italiano y el estilo español. *El Jilguerillo con pico de oro* es, sin exageración, una preciosa página italiana digna del propio Mozart. Las *Canciones picarescas* tituladas *Las majas madrileñas* y *Tirana dicha del Tripili* tienen, en cambio, todo el sabor y gracejo de un canto popular dieciochesco madrileño. A pesar de su genio y de su actividad, Laserna murió pobre (2).

MATEO ALBÉNIZ. Fué maestro de capilla en Logroño y murió en San Sebastián el 23 de Junio de 1831, habiendo merecido la mayor consideración de sus contemporáneos. Mateo Antonio Pérez de Albéniz (que tales parecen ser sus nombres y apellidos), publicó en San Sebastián, el año 1802, un tratado titulado *Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar y a tañer la música antigua*, cuyo contenido no corresponde, desgraciadamente, a título tan sugestivo.

(1) Extractados de las notas enviadas por Nin. Omitimos los relativos a Falla y Turina por haberlos publicado ya en nuestros programas anteriores.

(2) Para más amplios detalles de este compositor, así como de la historia de la Tonadilla, puede consultarse un interesantísimo trabajo de Julio Gómez, publicado en la «Revista de la Biblioteca, Archivos y Museos», del Ayuntamiento de Madrid (año 1925).

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE BURGOS

AÑO XVII :: 1926-1927

Joaquín Nin

(Piano)

M. Benois Kousnezoff

(Canto)



CONCIERTO NÚM. 156

11 DE ABRIL DE 1927

En el Teatro Principal

A las siete de la tarde

JOAQUIN NIN

Nació en la Habana el año 1883. Estudió primero con Vidiella en Barcelona y luego con Moszkowsky en París siguiendo además los cursos de la «Schola Cantorum» de la que fué nombrado profesor de piano en 1906 y profesor honorario en 1909. De 1906 a 1908 desempeñó la cátedra de literatura pianística en la Universidad Nueva de Bruselas. De 1909 a 1910 residió en Berlín, de donde salió para fundar en la Habana una Sociedad de Conciertos y una revista musical. Es profesor honorario del Conservatorio Nacional de esta última capital, miembro de honor de la Academia Internacional de Historia de París, socio de Mérito de «Los amigos de la Música» de Barcelona, etc.

Como concertista ha recorrido España, Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica, Dinamarca, Holanda (Conciertos Mengelberg, en La Haya y en Amsterdam), Austria (Conciertos Weingartner, de Viena), Hungría, Polonia y Suiza, más algunas poblaciones de Cuba, la Argentina y el Brasil.

Como tratadista, sus tendencias, su idealismo y su estética se hallan reflejados en multitud de artículos publicados en revistas españolas y extranjeras; en sus obras *Pour l'Art* traducida al español, al catalán, al alemán y al inglés; *Idées et Commentaires* traducida al español y *Las tres grandes Escuelas*, conferencias pronunciadas en la Sociedad Filarmónica de Bilbao.

Como compositor ha publicado una colección de *Diez y seis sonatas antiguas de autores españoles*, *Cantos líricos*, *Canciones antiguas picarescas*, *Canciones populares*, *Danza Ibérica* (para piano), *Diálogo en el jardín de Lindaraja* (violín y piano), un *Mimodrama* en tres actos (inédito), etc.

«La técnica no alcanza su verdadero valor sino es mediante su subordinación a los grandes designios del arte». En este principio informa constantemente su labor Joaquín Nin. De temperamento refinado, de amplia y sólida cultura, hace de la técnica, no un fin, sino un medio para conseguir la finalidad que se propone.

En París, donde reside desde el año 1913, y en sus constantes *tournées*, viene Nin dedicando su actividad a la difusión de la música española, haciendo una labor patriótica digna de toda clase de alabanzas.

Visita a Burgos por segunda vez.

MIGUEL BENOIS KOUSNEZOFF

Nació en Petrogrado en 1902 y pertenece a una familia de abolengo artístico, pues es hijo de la famosa cantante rusa María Kousnezoff, sobrino de un escenógrafo notable y de un gran compositor y nieto de dos pintores ilustres.

Desde el año 1914 al 1922 residió en Madrid donde empezó la carrera de Arquitecto, carrera que abandonó, llevado por una irresistible vocación por el teatro y por la música.

El teatro absorbió sus primeros entusiasmos y como actor hizo su primera *tournee* por los Estados Unidos (Nueva York, Chicago, Filadelfia, Baltimore, etc.).

Por entonces la voz de Benois (que éste cultivaba como simple elemento de cultura musical) alcanzó tal volumen y flexibilidad que su madre, María Kousnezoff, decidió prepararlo para que diera una audición en París, audición en la que alcanzó un éxito grande. Alentado por este éxito tan sensacional como inesperado, Miguel Benois siguió trabajando bajo la dirección de su madre y del maestro italiano Walde-mar Bernardi. Testigo Joaquín Nin del primer éxito de Benois y descubriendo en éste condiciones excepcionales, inclinó hacia el estudio del canto popular español y de la música española. Poco después dieron juntos dos audiciones en París que consagraron al joven cantante.

Cabe añadir que Miguel Benois (que considera a España como su segunda patria) habla el castellano con la facilidad y corrección indispensable para cantar la música española y que, arrastrado por el entusiasmo de su mentor Joaquín Nin, dedica la mayor parte de sus esfuerzos y de su actividad a la difusión de nuestra música.

cumplen imperfectamente su misión humana, que debe ser, *que es* universal. De ahí la necesidad de la armonización, de la vestidura instrumental, de la *estilización*, si se quiere, privilegio aristocrático que completa la primitiva nobleza popular.

Del mismo modo que se estilizan, adaptándolos, los valores de un paisaje que se reduce y fija en un lienzo, o los de un acontecimiento histórico que se transporta a la escena, asimismo, sin que la comparación pretenda ser exacta, la canción popular considerada como documento artístico, como instrumento cultural, como elemento de expresión nacional, exige, al abandonar su auténtico medioambiente original, su lugar y su tiempo, el artificio de la estilización, sinónimo de *adaptación a un nuevo ambiente*.

Antaño, cuando se armonizaba un canto popular, era en una forma armónica e instrumental tan cruelmente huera y tan poco adecuada a la esencia y al carácter del canto tratado, que a éste sólo le quedaba un recurso: el de perecer... Y así fenecieron, tristemente, centenares de nuestros cantos...

Hoy incumbe, al armonizar, la evocación del medio en que debe *situarse* el canto popular y también la de su significación, la de su finalidad y la de las circunstancias de ambiente en que suele o solía oírse. Evocar, pues, y no *reproducir* o *imitar*; es decir: *estilizar* cada canción, sacar de cada una de ellas un estilo propio y con ese estilo tratar *una sola canción*; tal es la norma actual del armonizador, trabajo de compositor más que de simple armonista.

Tampoco creemos nosotros que los intérpretes deben intentar siquiera la *imitación*, la *reproducción material* de los cantadores populares. Deben, eso sí, no descuidar ninguno de los indicios de la tradición, ninguno de los rasgos del estilo, de la *manera de ser* de cada canto, ayudándose para ello de las indicaciones que trascienden de la vestidura armónica del compositor cuando éste ha sido un fiel estilizante: nada más.

El canto popular, hoy completamente incorporado a la vida musical universal (1), ha dejado de ser la expresión de un individuo. Tratado como simple *melodía*, como *lied*, digamos, tiene un valor intrínseco absoluto; escapa a lo individual y se transforma en valor colectivo; abandona la montaña, el soto, la vega y la costa y se convierte en expresión y enseñanza universales.

Evocar, sí; imitar o reproducir, no; para eso se recurre a los medios mecánicos, no a la magia del arte.

No nos preocupa, pues, la imitación directa y concreta del canto popular, imposible, materialmente, por su inmensa diversidad, y porque es pueril, supérfluo, tratar de imitar lo natural, lo innato, lo instintivo; nos interesa y preocupa el *fixar*, el *situar* en nuestra vida, para nuestras necesidades espirituales, el documento étnico que, nacido de la tierra, a la tierra vuelve, si el artista, el *artífice*, con su amor y su ciencia no lo preserva de la acción del tiempo, dándole una nueva vida más duradera, más universal y más completa, acaso, que la que de otro modo alcanzara.

El compositor debe ser, para el canto popular, según nuestro muy humilde criterio, más que un espejo, un marco; más que un reproductor o un imitador, un intérprete.

JOAQUÍN NIN

(1) No hay exageración alguna en este concepto; es cosa común, fuera de España, el intercalar varias canciones populares en las audiciones de cantantes, y es frecuente el caso de grandes artistas que consagran sesiones enteras al canto popular. Los cantos populares españoles figuran entre los preferidos y aparecen con gran frecuencia en los programas de las más ilustres celebridades contemporáneas. Ejemplo que España, modelo de riqueza folklórica, debe seguir.

NOTAS ⁽¹⁾

Cantos líricos y canciones picarescas.—El pensamiento lírico español se manifestó en el siglo XVIII, de dos maneras diametralmente opuestas; la primera representada en nuestros programas por los *Cantos Líricos*, corresponde a un ideal de altiva nobleza, de expresión grave y aun, a veces, patética, que no rehuye ni la elegancia ni la sonriente galanura; un ideal de alta elocuencia espiritual que va desde el fino matiz galante y madrigalesco (arias de Bassa, Literes y Laserna, por ejemplo), hasta la más intensa vehemencia expresiva (arias de Marín y Esteve): ideal cuya forma exterior, con frecuencia italianizante y a veces afrancesada (*Minué cantado* de Bassa), revela las influencias estéticas, las vicisitudes históricas sufridas por España desde Carlos II hasta fines del XVIII.

La segunda manera, representada en nuestros programas por las *Canciones Picarescas*, entresacadas éstas de antiguas tonadillas, corresponde, por el contrario, a un ideal popular y casi diríamos plebeyo, por momentos; ideal de orientación netamente española, castellana, de carácter alegre y jacarandoso, de expresión ligera grácil, desenvuelta y realmente *picaresca*, esencia misma de nuestras clásicas y muy castellanas *Tonadillas*.

Desde el punto de vista hispánico todo cuanto concierne a la *Tonadilla* es de un interés primordial por tres razones esenciales: porque la *Tonadilla* es una forma lírica puramente española, castellana por más señas; porque constituye un admirable ejemplo de asimilación y estilización de la substancia popular y porque a su vez la expresión popular halló en ella, en momentos muy críticos de nuestra historia, un rico alimento artístico de intenso y penetrante sabor.

Al armonizar y estilizar estas arias (que nosotros denominamos genéricamente *Cantos Líricos* o *Canciones Picarescas* según su carácter) desprovistas en su mayor parte de acompañamiento tales y cuales llegaron a nuestras manos, no perseguimos otro fin que el de conservarlas y darlas a conocer; pero no como objetos de museo o de vitrina, no como meros documentos, sino como expresiones humanas, como fragmentos de vida a los que hemos intentado devolver toda su fuerza espiritual original, evocando el ambiente en que nacieron y apartándolos, deliberadamente, de cuanto pudiera recordar el olvido documental en que tristemente dormitaban ⁽²⁾.

Este volumen es el primero, numéricamente hablando, de una colección en vías de edición y es también el primero de su especie. Hasta ahora, la insuficiencia de nuestra musicología, la dispersión y el desorden de los archivos, la falta de catálogos y la ausencia de un cuerpo estable de investigadores, han hecho en extremo difíciles, cuando no imposibles, las publicaciones de esta índole.

Actualmente, de las obras de Antonio de Cabezón (siglo XVI) pasamos, casi sin transición, a las del Padre Antonio Soler (siglo XVIII) héroe principal de nuestra colección.

Gracias a una indicación del malogrado Felipe Pedrell y a la amabilidad del eminente musicólogo Padre Higinio Anglés, bajo cuyos clarividentes auspicios se halla el

(1) Debemos a la amabilidad del Sr. Nin la redacción de las notas de este programa; amabilidad que la Filarmónica agradece muy de veras.

(2) En el poco tiempo que llevan de nueva vida estas arias, cuya existencia nos fué casi enteramente revelada por Felipe Pedrell, pasan ya de cien sus audiciones en Europa y América. Hasta ahora fué su conocimiento privilegio de eruditos. La difusión de este aspecto del pensamiento español fuera de España—idea que nos preocupa intensamente—ha rescatado en unos meses lo que lamentablemente perdió en dos siglos, casi. Era lo esencial.

archivo musical de la Diputación de Barcelona, un segundo volumen de sonatas antiguas, españolas, más importante que el primero, está ya en preparación; pero son éstas, todas, o contemporáneas del Padre Soler o posteriores a éste, de tal suerte que el vacío entre Cabezón y los maestros de tecla del siglo XVIII sigue, hasta la fecha, muy grande y grandemente enigmático.

Las sonatas de este primer volumen son de un muy noble estilo y muy pura factura. No abundan en ellos los fáciles acicates pianísticos de que usaban y abusaban ya los contemporáneos de Soler y Mateo Albéniz fuera de España; son páginas de una extremada finura y sutilidad, muy *dieciochescas* de concepto, gráciles y garbosas, raramente sentimentales aunque expresivas, y concebidas, todas, con un sentido instrumental que alcanza, en Soler, a la maestría de un Scarlatti, y en sus continuadores, a las mejores realizaciones de Haydn o Mozart.

El Padre Soler, que fué, según evidentes indicios, discípulo de Domenico Scarlatti en Madrid, domina por el extraordinario relieve de su figura. En Soler, por encima del estilo italiano que absorbió en su casi totalidad el sentido nacional de nuestra música durante cerca de dos siglos, es decir, desde Carlos II hasta muy avanzado el siglo XIX, trasciende a menudo un castellanismo que le da un inconfundible carácter, e imprime a su obra una gracia particularísima. El frasco es, sin duda, scarlattiano, pero el perfume es, con frecuencia, francamente castellano y, por momentos, hasta tonadillesco.

La forma de Soler, en estas sonatas, descartadas la introducción de pequeños diseños que pudiéramos llamar excéntricos y episódicos, corresponde a la forma sonata cuyo origen remonta a la *suite*. Esta forma persistió en España hasta muy entrado el XIX. También en Mateo Albéniz (que nada tiene que con Albéniz... el *Grande*), cuya sonata en re es, en realidad, un zapateado, se vislumbra la afirmación de un castizo españolismo... y una curiosa «alusión» al Himno de Riego ⁽¹⁾ no desprovista de gracia; pero ahí termina, puede decirse, la música propiamente dicha *española* de este volumen. Cantallos, Serrano y Mateo Ferrer, autores que lo completan, son espejos que reflejan con excesiva fidelidad, a veces, las influencias de la época Scarlatti, quizá a través de Soler, o Haydn, que fué uno de los ídolos del momento, cuando no algo de Mozart. La deliciosa sonata de Mateo Ferrer (¡cuán injusta aparece la actitud crítica de Felipe Pedrell acerca de este compositor cuando se oye esta sonata en rel!), con carácter de «primer tiempo» de una *sinfonietta*, podría firmarla, sin vacilar, un Haydn ya maduro o un Beethoven joven aún.

Aparte de esta reserva de principio en cuanto a la ausencia de sabor nacional, las obras de Blas Serrano, de Cantallos y de Mateo Ferrer, son de un interés indiscutible. Con las de Soler y Mateo Albéniz, justifican, en verdad, la acogida entusiasta y la atención particular que les ha reservado la crítica y el público de los países en donde hemos tenido ocasión de presentarlas.

Composiciones pianísticas modernas.—Hablar nosotros del carácter o tendencias de la música de Manuel de Falla y de Joaquín Turina, sería poco menos que un «pleonismo» o una indiscreción; aparte de que son nombres bastante conocidos en nuestras Filarmónicas, se trata de amigos nuestros de siempre, y al decirlo aquí es para afirmar, una vez más, la devoción artística que les dedicamos y eludir un elogio y comentarios que por justos y mesurados que fueren a nadie parecerían imparciales.

Limitémonos a decir que la *Petenera* de Turina y la *Andaluza* de Falla son dos preciosas confirmaciones de aquella regla, según la cual, la asimilación preliminar de

(1) Pudiera muy bien ser lo contrario, es decir, que Huerta, autor del Himno de Riego, hubiese conocido la sonata de Mateo Albéniz... a menos que éste no haya intentado dársele su sonata un sentido político, glosando a Huerta... Es punto difícil de aclarar y de muy relativa importancia.

la substancia popular, es necesaria para la producción de auténticas expresiones de música nacional.

De nuestra *Danza Ibérica*, por ser obra reciente y desconocida en España, diremos que intenta evocar en sus tres «cuadros» interiores (tres partes principales, vulgarmente hablando), los diferentes episodios de una fiesta nocturna de danza en un patio andaluz (1) fiesta de candil en la que si la *Danza* (primera parte, hasta el dúo de amor) parece ser la decoración de fondo, los personajes invisibles son el *Amor* (parte central de la obra: parte lenta o dúo), la *Duda* unos «celos mal reprimidos», algo de tragedia (después del dúo de amor) y para terminar, la *Danza* de nuevo, que reconquista los corazones distraídos y resume en ritmo, bullicio y alegría, las diversas pasiones de los pobres muñecos humanos, héroes de la fiesta, que olvidaron, una vez más, lo de que el mundo es, a menudo... un fandango, es decir... una simple danza...

Para los aficionados a ellos diremos que, desde el punto de vista morfológico, nuestra *Danza Ibérica* se aproxima a la forma de una breve sonata en tres partes principales que se ejecutan sin interrupción. Aunque de carácter popular andaluz, no figura en esta obra ningún tema nacional.

Cantos populares españoles.—Al estilizar estos *Cantos* no nos ha impulsado la pueril ambición de una reconstitución que pudiéramos decir «fonográfica»; nos anima, sobre todo, la intención, la voluntad de enriquecer nuestro presente musical conservando y difundiendo el pasado por todos los medios legalmente artísticos posibles. Creemos firmemente que cultivar el pasado es vitalizar el presente, consolidando sus bases mismas.

Nosotros atribuimos al canto popular, que consideramos como uno de los más poderosos elementos de reintegración nacional, una gran transcendencia. El canto popular es la obra paciente de una raza milenaria, es la expresión colectiva de la espiritualidad de un pueblo. Y el canto popular español (no es opinión personal nuestra sino concepto universalmente expresado), es uno de los que más virtudes encierra, por su riqueza y por su variedad, por su seducción, por su elocuencia y por su incomparable originalidad.

El canto popular español, por su inconfundible sabor y acento, es profundamente representativo; en verdad puede decirse que cada canto popular español es un caminitillo que conduce a la fibra del corazón de España; cada canción popular nuestra es un vínculo sagrado entre la España de ayer y la de mañana; cada canción española es una bendición del pasado que dignifica el presente, es un reflejo del alma nuestra y un perfil de la múltiple y santa imagen de España. Más allá de los Pirineos, más allá de nuestras costas y de nuestras fronteras, no sabemos de más augustos heraldos ni de más elocuentes embajadores que nuestros cantos populares; y a éstos, a su divulgación, a los amores que conquistan, debemos una gran parte del prestigio musical de que España goza actualmente en tierras extrañas.

Al dar vestidura, al ataviar, al *estilizar*, siguiendo el ejemplo de grandes y preclaros maestros, veinte de esas canciones nuestras, nos ha animado el deseo de preservarlas del olvido y de incorporarlas a la vida musical contemporánea, contribuyendo así, en las humildes proporciones que ello nos es permitido, a la mayor expansión de la espiritualidad española. Desnudas, esas canciones están muy en su carácter cuando brotan de la boca de un *cantador* o aerlo popular en su medio ambiente original y en el lugar y circunstancias que les son o que les eran propias; pero así esas canciones

(1) El primer boceto de esta obra fué escrito en Sevilla. Estrenada en París hace un año apenas, ha sido ejecutada un sinnúmero de veces en Francia, en Bélgica, en Holanda, en Suiza, en Checoslovaquia, en los Estados Unidos... y sólo una vez en España, en San Sebastián.

PROGRAMA ⁽¹⁾

PRIMERA PARTE

Cantos líricos antiguos (armonizados por J. Nin).

- | | |
|--|----------|
| a) <i>Aria de «Acis y Galatea»</i> | LITERES. |
| b) <i>Alma sintamos</i> | ESTEVE. |
| c) <i>Minué cantado</i> | BASSA. |
| d) <i>El jilguerillo</i> | LASERNA. |

(Canto y piano)

Canciones picarescas (armonizadas por J. Nin).

- | | |
|---|----------|
| a) <i>El amor es como un niño</i> | ANÓNIMO. |
| b) <i>Tirana</i> | FERRER. |
| c) <i>Tirana</i> | LASERNA. |
| d) <i>A la jota</i> | ESTEVE. |

(Canto y piano)

SEGUNDA PARTE

Sonatas antiguas (recogidas y publicadas por J. Nin)

- | | |
|------------------------------|-------------|
| a) <i>Sonata en re</i> | P. SOLER. |
| b) <i>Sonata en re</i> | M. ALBÉNIZ. |
| c) <i>Sonata en re</i> | M. FERRER. |

(Piano solo)

Composiciones modernas.

- | | |
|-------------------------------|---------|
| a) <i>Petenera</i> | TURINA. |
| b) <i>Andaluza</i> | FALLA. |
| c) <i>Danza Ibérica</i> | J. NIN. |

(Piano solo)

TERCERA PARTE

Cantos populares estilizados por..... J. NIN.

- | | | |
|----------------------------|-------------------------------|----------------------------|
| a) <i>Montañesa.</i> | b) <i>Villancico catalán.</i> | c) <i>Paño murciano.</i> |
| d) <i>Canción gallega.</i> | e) <i>Asturiana.</i> | f) <i>Jota valenciana.</i> |
| g) <i>Granadina.</i> | h) <i>Polo.</i> | |

(Canto y piano)

Intermedios de 15 minutos.

Piano Gabeau, de la casa Evencio López, de Burgos.

(1) Todas las obras que lo integran, son primera audición en nuestra Sociedad.

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA

Mardi 24 Mai 1927, à 9 heures du soir

Rentrée à Paris de

Yves NAT

- I. a) Concerto n° 4, des pièces d'orgue..... BACH-BOSKOFF
b) Etude n° 3 (op. 10)..... CHOPIN
c) Valse brillante (op. 34 n° 1)..... »
d) Nocturnes (op. 27 n° 1)..... »
e) Polonaise en la bémol..... »
- II. FANTAISIE (op. 17)..... SCHUMANN
Fantasque et passionné
Modéré avec une grande énergie
Lentement avec douceur
- III. a) Rapsodie n° 2 (op. 79)..... BRAHMS
b) Intermezzo n° 2 (op. 117)..... »
c) Rapsodie n° 2..... LISZT
d) La Mort d'Yseult..... WAGNER-LISZT
- IV. TROIS MOUVEMENTS DE PETROUCHKA..... STRAWINSKY
Danse russe
Chez Petrouchka
La semaine grasse

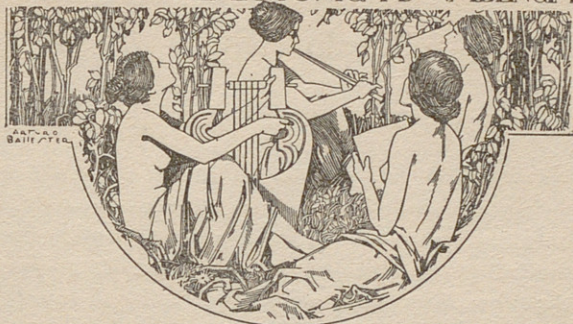
Piano ERARD

PRIX DES PLACES : Fauteuil de Balcon, 1^{re} série : 50 fr. - 2^e série : 40 fr. - Fauteuil d'Orchestre, 1^{re} série : 40 fr. - 2^e série : 30 fr. - Parterre : 25 fr. - Baignoire, la place : 25 fr. - 1^{er} Loge, la place : 30 fr. - 2^e Loge, la place : 25 fr. - 3^e Loge, la place : 20 fr. - 4^e Loge, la place : 15 fr. - 5^e Loge, la place : 10 fr. - Fauteuil d'Amphithéâtre de face : 20 fr. - Stalle d'Amphithéâtre de face : 15 fr. - Stalle d'Amphithéâtre de Côté : 10 fr.

N.B. - Un supplément de 0.50 par place est perçu par la Direction du Théâtre National de l'Opéra au profit de la Caisse de Retraite du personnel de l'Académie Nationale de Musique

BILLETS : à l'OPÉRA, de 11 heures à 17 h. 30 - chez DURAND, 4, Place de la Madeleine - au GUIDE du CONCERT, 20, Avenue de l'Opéra - au BUREAU MUSICAL, 32, Rue Tronchet et à l'Administration de Concerts A. DANDELLOT & FILS, 83, Rue d'Amsterdam, Tél. Gut 13-25.

SOCIEDAD FILARMONICA D VALENCIA



NOTAS AL PROGRAMA



Joaquín NIN

Nació en 1883 (La Habana)

DANZA IBERICA

(En Sevilla una noche de Mayo)

Dice el autor:

«De nuestra *Danza ibérica*, por ser obra reciente y desconocida en España, diremos que intenta evocar en sus tres «cuadros» interiores (tres partes principales, vulgarmente hablando) los diferentes episodios de una fiesta nocturna de danza en un patio andaluz, fiesta de candil, en la que si la *Danza* (primera parte, hasta el dúo de amor) parece ser la decoración de fondo, los personajes invisibles son el *Amor* (parte central de la obra: parte lenta o dúo), la *Duda*, unos «celos mal reprimidos», algo de tragedia (después del dúo de amor) y, para terminar, la *Danza* de nuevo, que reconquista los corazones distraídos y resume en ritmo, bullicio y alegría las dispersas pasiones de los pobres muñecos humanos, héroes de la fiesta, que olvidaron una vez más aquello de que a menudo el mundo es... un fandango, es decir... una simple danza...

»Finalmente diremos, que desde el punto de vista morfológico nuestra *Danza ibérica* se aproxima a la forma de una breve *sonata*, en tres partes principales, que se ejecutan sin interrupción. Y aunque de popular carácter andaluz, no figura en esta obra ningún tema nacional.»

Ricardo VIÑES

CRINOLINE. VALS

Una nueva modalidad del gran pianista Ricardo Viñes, el maravilloso intérprete de la música moderna, se muestra últimamente en algunas composiciones para piano, entre ellas la que hoy se interpreta, y que fué publicada en facsímil en una obra de homenaje a Mr. Paul Fargue, a quien está dedicada; ella encierra todo el espíritu de Viñes y su alcance y significado lo declaran los versos de Villiers de l'Isle-Adam, que encabezan la obra: «En este momento todavía las armoniosas melodías del baile nos llegan bien distintas; un cortinaje del salón acaba de ser corrido, dejando entrever un resplandor de mujeres sonrientes en los valsos, bajo las luces».

Ernesto HALFFTER

DANZA DE LA GITANA

Una de las últimas obras del joven compositor madrileño Ernesto Halffter es un bailete, cuyo argumento, trazado por el compositor, está basado en la *Sonatina*, de Rubén Darío, cuyo título conserva. El primer estilo romántico, el arte de las famosas danzarinas Cerrito, la Camargo, Fanny Elsler, la Grisi, está evocado en la música de Ernesto Halffter, constituida en gran parte por trozos de danza de diverso carácter, según el del episodio al que se refieren. Una de estas danzas es la titulada *Danza de la Gitana* y está bailada por una joven de esta raza, que se presenta en escena para conjurar la melancolía eterna de la princesa rubeniana. Los rasgos característicos de lo que se ha convenido en considerar como *gitanismo* reaparecen en este fino trozo musical sometidos a un hábil y sutil tratamiento armónico, cuyo vigor rítmico e intenso colorido arrastran las audacias de su contextura interna, que así presentada presta rica calidad a la «materia» sonora. Transcrita para el piano con gran eficacia instrumental, esta danza constituye una brillante página pianística, cuyo entronque en las *gitanerías* de Falla, el maestro de Halffter, se advierte claramente.

Adolfo Salazar.

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE BILBAO

Dos Audiciones de Música Española

Antigua y Moderna,

los días 23 y 25 de abril de 1927,

por

JOAQUIN NIN

Pianista y Compositor

y

Miguel Benois-Kousnezoff

Barítono



A las siete menos cuarto de la tarde

Joaquín NIN

JOAQUÍN NIN Y CASTELLANOS nació en la Habana el 29 de Septiembre de 1883. Estudió primero en Barcelona con Vidiella y luego en París con Moszkowsky, siguiendo además los cursos de la célebre «Schola Cantorum», de la que fué nombrado profesor de piano en 1906 y profesor honorario en 1909. De 1906 a 1908 desempeñó la cátedra de literatura pianística (con Calvocoressi y J. Aubry) en la Universidad Nueva de Bruselas que le nombró profesor honorario en 1909. De 1909 a 1910 residió en Berlín, de donde salió para fundar en la Habana una Sociedad de Conciertos y una revista musical. Es profesor honorario del Conservatorio Nacional de la Habana, miembro de honor de la Academia Internacional de Historia de París, Socio de Mérito de los «Amics de la Música» de Barcelona, presidente de honor de la Orquesta Valenciana de Cámara y Socio Honorario del Ateneo Musical de Valencia. Profesó cerca de tres años en Bruselas y desde 1913 ha fijado su residencia en París, donde ha mantenido muy alto el crédito artístico español.

Como concertista, ha recorrido las principales poblaciones de España (Sociedades Filarmónicas, Sociedad Nacional de Música de Madrid, solista de los Conciertos de la Orquesta Filarmónica de Madrid, de la Sinfónica en San Sebastián, de los Conciertos del «Orfeo Catalá» y de los «Amics de la Música» de Barcelona, de los Conciertos de la Orquesta Valenciana de Cámara, etc.), de Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica, Dinamarca, Holanda (solista de los Conciertos Mengelberg, en La Haya y en Amsterdam), Austria (solista de los Conciertos Weingartner, de Viena) Hungría, Polonia, Suiza, etc., más algunas poblaciones de Cuba, de la Argentina y del Brasil.

Es NIN un pianista dotado de singulares cualidades y le hubiera sido fácil llegar a las cumbres del virtuosismo; pero a ello ha preferido la satisfacción de su propio espíritu y más que a servir a la muchedumbre, tan fácil al aplauso cuando se la halaga, se ha dedicado a servir al arte. Sus tendencias, su idealismo y su estética se hallan reflejadas en multitud de artículos publicados en las principales revistas españolas y extranjeras (en la «Revista Musical» de Bilbao, en la de Madrid, en la «Revista Musical Catalana» de Barcelona, en el «Guide Musical» de Bruselas, en el «Monde Musical» y en el «Courrier Musical» de París) y especialmente en sus obras «Pour l'Art» (1909) traducida al alemán (1909), al castellano (1910) al catalán (1910) y al inglés (1911); «Idées et Commentaires» (1912), traducida al castellano (1913) y «Las tres grandes Escuelas», conferencias pronunciadas en la Sociedad Filarmónica de Bilbao (1913).

No es, pues, NIN un concertista formado exclusivamente en el ejercicio mecánico de años, sin más preocupación y mérito que el virtuosismo aparatoso, tan grato a la masa indocta. No. Su técnica es el indispensable punto de apoyo donde insiste y se manifiesta un temperamento de excepción, un espíritu cultivadísimo. Por eso sabe infundir a la técnica un contenido emocional de que tan faltos andan muchos juglares del piano. La técnica no alcanza su verdadero valor si no es mediante su subordinación a los grandes designios del arte; y este principio jerárquico informa constantemente la obra de NIN, destacando en ella

Claudio Debussy y Paul Dukas, de quienes recibió preciosas orientaciones. No debe, sin embargo, exagerarse la importancia de la influencia de estos maestros sobre Manuel de Falla por cuanto antes de llegar a París el maestro andaluz había ya escrito enteramente su drama lírico *La Vida Breve*, una de sus más importantes y significativas obras. Sucesivamente, siguiendo una prodigiosa progresión ascendente, Falla produjo *Cuatro piezas españolas* para piano, de las cuales hemos entresacado la más importante, la *Andaluza*; *Tres melodías* sobre textos franceses; *El sombrero de tres picos* (bailete); *Noches en los Jardines de España*, impresiones sinfónicas para piano y orquesta; *Siete Canciones populares españolas*, estilizaciones para canto y piano; *El amor Brujo*, que entra en la categoría de los bailetes; la *Fantasia Bética* para piano; *El Retablo de Maese Pedro*, importante comentario musical para voces y orquesta de un capítulo del *Quijote*, destinado a un teatro de muñecos; *Psyché*, sobre un texto francés de Jean-Aubry, para canto e instrumentos; recientemente ha terminado un *Concierto para clave o piano e instrumentos*.

Manuel de Falla, es el jefe indiscutible de la escuela española contemporánea.

JOAQUÍN TURINA. — Nació en Sevilla el año 1882. Después de una iniciación preliminar con el maestro Evaristo García Torres, en Sevilla, perfeccionó sus conocimientos pianísticos con José Tragó, en Madrid. En 1905 fué a París, en donde permaneció hasta 1913, terminando allí, en la *Schola Cantorum*, sus estudios de composición. Turina ha escrito, para orquesta: *La Procesión del Rocío*, *Danzas Fantásticas* y su *Sinfonía Sevillana*. Para el teatro: la música del *milagro escénico* de Martínez Sierra, titulado *Navidad*; la de una refundición de éste, también, de la comedia de Moreto, *La adúltera penitente*, y una ópera, *Jardín de Oriente*. Para instrumentos: un *Quinteto* para piano y cuerda; un *Cuarteto* para cuerda; una *Escena Andaluza* para viola, piano y cuarteto; y *La Oración del Torero* (para cuarteto). Para canto: *Rima*, *Tres Arias*, *Poema en forma de canciones* (inscrito en nuestro segundo programa) y *Canto a Sevilla*, con orquesta. Para piano: *Tres Danzas andaluzas*, (de las que hemos entresacado la preciosa *Petenera*; *Sonata romántica sobre un tema español*; *Sevilla*, suite pintoresca; *Rincones sevillanos*; *Album de viaje*; *Cuentos de España*; *Niñerías*; *Sanlúcar de Barrameda* (gran sonata, estrenada por nosotros en París); *Mujeres españolas*; *Dos leyendas*, y *El barrio de Santa Cruz*.

PADRE JOSÉ ANTONIO DE SAN SEBASTIÁN. — Nació en San Sebastián el 10 de Enero de 1886; estudió los principios de la música con Echezarra; y luego, en París, con Eugène Cools, contrapunto y fuga. Se ha dedicado muy especialmente a investigaciones folklóricas en el dominio de la música vasca, logrando reunir un caudal de cantos y de documentos populares, que le ha valido un gran renombre y la gratitud de todos los que, como nosotros, ven en el canto popular una de las bases de nuestro resurgimiento musical.

Ha producido y publicado un sinnúmero de obras y trabajos entre los cuales no citaremos, por falta de lugar, más que *De Música popular Vasca* (conferencias y treinta canciones armonizadas, de donde hemos entresacado las dos que figuran en nuestro segundo programa); *Preludios Vascos* (cuatro cuadernos de cantos populares estilizados, para piano); *Euskar Eres Sorta*, cuatrocientas melodías populares vascas sin acompañamiento; *Zeruko Argia*, cuarenta canciones religiosas para canto y órgano; *Santa Cecilia*, música para un drama y, últimamente, *La Vie profonde de Saint-François d'Assise*, de H. Ghéon, estrenada en París ha poco.

FEDERICO MOMPOU. — Nació en Barcelona el año 1894. En 1911 fué a París a perfeccionar sus estudios pianísticos con Motte-Lacroix y Philipp; tomó unas

clases de armonía con Samuel Rousseau, pero la rigidez del dogma cansó pronto al rebelde neófito y éste adoptó el partido de seguir, sólo, su camino a través de los ríspidos zarzales de la técnica. Ha escrito sobre todo para piano: *Canción y Danza*, *Cantos mágicos*, *Suburbios*, *Escenas de niños*, *Hechizos*, *Variaciones y Diálogos*. Para canto: *La hora gris* (texto catalán) y, recientemente, unas melodías que no conocemos aún. Mompou, ha sentido residencia en París. — J. N.

C o m e n t a r i o g e n e r a l

Estas audiciones abigan la intención principal de continuar en España la campaña en favor de nuestra música comenzada en París hace cuatro años y proseguida, desde entonces, sin tregua ni descanso en Francia y fuera de ella. La música española goza hoy, en lo que puede llamarse «el mundo musical», de un prestigio considerable, y este prestigio cunde y asciende en proporciones que nadie, hace 20 años, podía soñar siquiera. Es un hecho infinitas veces comprobado que no transcurren ocho días, en París, sin que aparezcan en los programas de los conciertos públicos, varias obras de nuestros admirables cantos populares. (1) Fuera de París, de unos años a esta parte, un sinnúmero de eminentes artistas de todas las nacionalidades se han hecho los portavoces de la espiritualidad española, difundiendo en el mundo entero nuestra música original o popular, que acogen siempre, con unánime aplauso y cordialísimo interés, la crítica y el público.

No creemos ser completamente ajenos a ese movimiento de difusión por cuanto en los cuatro años que llevamos exclusivamente dedicados a este intento, hemos organizado, total o parcialmente, en diversas capitales de Europa, más de cien audiciones de música española antigua o moderna, original o popular.

Tenemos el pleno convencimiento de que nuestra música es la mejor asta, para llevar, muy alta, la bandera española fuera de España.

Dos veces, en el espacio de un año apenas, las puertas de la Universidad de París se han abierto para acoger, triunfalmente, en su inmenso y glorioso paraninfo, audiciones de música española, y una de ellas — lo que, sea dicho de paso, causó un gran asombro en ciertos medios españoles — sólo para oír cantos populares: *Villancicos*, *Nanas*, *Paños*, *Jotas*, *Saetas*, *Granadinas*, *Tonadas*, *Cantares* y *Coplas*...

Al realizar esta segunda gira artística a base de música española, en España, nos preocupan cinco ideas esenciales:

La de resumir periódicamente ante el público de las sociedades de conciertos españolas, a guisa de información, el esfuerzo en pro de nuestra música en el extranjero.

La de aumentar la frecuencia de contactos entre el público español y nuestros autores, generalmente más apreciados, éstos, en tierras ajenas que en el propio solar.

La de difundir los cantos populares considerados y presentados como obras de arte.

La de contribuir así a evitar que ocurra en el dominio musical lo que ocurre en todos los otros dominios: que seamos menos españoles que los franceses, los ingleses, los belgas o los suizos...

Y la de probar, con la afectuosa participación de la crítica y del público, que si en España no caben profetas ni gustan los vaticinios saben apreciarse las buenas prédicas y los hechos concretos. — J. N.

(1) Las ediciones de las «Siete Canciones Populares», de Manuel de Falla y la de nuestra colección de «Veinte Cantos Populares», han sido varias veces agotadas.

un temperamento fuerte y delicado, una cultura sólida y amplia, de los que la técnica no es sino un servidor dócil y maravilloso.

La obra de NIN es amplia e intensa como una vida ejemplar. Ya hemos hablado de su aspecto de concertista. Enumeremos ahora, relacionándolos con el párrafo anterior, sus trabajos de compositor. Ha publicado «Veinte cantos populares españoles» estilizados (canto y piano) y precedidos de un estudio sobre el canto popular español.

Ha publicado asimismo «Dieciseis sonatas antiguas de autores españoles», recogidas, revisadas y precedidas de un estudio sobre los clásicos españoles del piano, en las que figuran obras del P. Soler, Albeniz, Cantallos, Serrano y Ferrer. Tiene igualmente «Siete Cantos Líricos» libremente armonizados (canto y piano), de Marín, Durón, Bassa, Listeres, Esteve y Laserna.

«Siete antiguas canciones picarescas españolas» libremente armonizadas (canto y piano) de Ferrer, Esteve, Laserna, etc. Una *Danza Ibérica* para piano; un *Diálogo* para piano y violín; cuatro *Cantos de España* para violín y piano; cuatro *Canciones Populares Españolas* para voces femeninas y piano, etc.

Miguel Benois - Kousnezoff

De una familia de gran abolengo artístico, nieto de dos pintores ilustres: Alberto Benois y Nicolás Kousnezoff; sobrino de un escenógrafo célebre: Alejandro Benois, y de un gran compositor ruso: Nicolás Cherepnin (que fué su profesor).

Miguel Benois-Kousnezoff, hijo de la famosa cantante rusa María Kousnezoff, que toda España conoce, nació en Petrogrado el 14 de Septiembre de 1902 y residió en Madrid de 1914 hasta 1922. Allí empezó sus estudios de arquitecto... mas con una irresistible vocación para el teatro y para la música. El teatro absorbió sus primeros entusiasmos y como actor hizo ya una primera tournée por los Estados Unidos (Nueva York, Chicago, Filadelfia, Baltimore, etc.) sin descuidar unos ensayos de *metteur en scène* y, claro está, preocupándose cada vez menos de su «arquitectura»...

Por aquel entonces la voz de Benois, que éste cultivaba como simple elemento de cultura musical, alcanzó tal volúmen y tal flexibilidad, cosa rara en un barítono, que María Kousnezoff decidió prepararle para que diera una audición pública en París; quince lecciones bastaron para preparar un *debut* triunfal. Alentado por ese primer éxito, tan sensacional como inesperado, Miguel Benois perseveró, trabajando con extraordinario ardor bajo la doble dirección de su ilustre madre María Kousnezoff y del célebre pedagogo italiano Waldemar Bernardi. Testigo, Joaquín Nin, del primer éxito de Miguel Benois y descubriendo en éste dotes y condiciones excepcionales, inclinóle hacia el estudio del canto popular español y de la música española. Poco después dieron juntos, en París, dos audiciones de música española que consagraron definitivamente al joven prosélito. La crítica y el público de España dirán el resto.

Cabe añadir que Miguel Benois considera a España como su segunda patria; que habla el idioma castellano con facilidad y corrección, condición indispensable para cantar la música española, y que, arrastrado por el entusiasmo de su mentor español, Joaquín Nin, dedica la mayor parte de sus esfuerzos y de su actividad a la difusión de la Música española.

Año XXXI

CONCIERTO XXI

PRIMERA AUDICIÓN

23 ABRIL 1927

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

4 CANTOS LÍRICOS, libremente armonizados por Joaquín Nin. (1)

- | | |
|---------------------------------------|-------------------------------|
| 1. Aria de «Acis y Galatea» | Antonio Literes (1680?-1755?) |
| 2. Minué cantado | José Bassa (1670?-1730?) |
| 3. Alma sintamos | Pablo Esteve (1730?-1792?) |
| 4. El jilguerillo | Blas de Laserna (1751 - 1816) |

4 CANCIONES PICARESCAS, libremente armonizadas por Joaquín Nin. (2)

- | | |
|--------------------------------------|--------------------------------|
| 1. El amor es como un niño | Autor desconocido (hacia 1786) |
| 2. Tirana | Blas de Laserna. |
| 3. Las majas madrileñas | Id. |
| 4. A la jota | Pablo Esteve. |

(SRES. BENOIS Y NIN)

SEGUNDA PARTE

6 SONATAS ANTIGUAS DE AUTORES ESPAÑOLES,
publicadas por Joaquín Nin. (3)

- | | |
|---|------------------------------|
| 1. Sonata en «re» (en un solo tiempo) | Padre Soler (1729 - 1783) |
| 2. Sonata en «re bemol» (id.) | Id. |
| 3. Sonata en «re» (id.) | Mateo Albeniz (1760?-1831) |
| 4. Sonata en «do menor» (id.) | Cantallós (1760?) |
| 5. Sonata en «si bemol» (id.) | Blas Serrano (1770?) |
| 6. Sonata en «re» (id.) | Mateo Ferrer (1788 - 1864) |

(S R. NIN)

(1) De una colección de *Siete Cantos Líricos españoles antiguos* libremente armonizados, precedidos de un resumen de la historia del teatro lírico español desde sus orígenes hasta comienzos del XIX, y publicados por la Casa Eschig, de París.

(2) De una colección de *Siete Canciones Picarescas* libremente armonizadas, precedidas de un resumen de la vida lírica española y de la de sus protagonistas en el siglo XVIII, publicadas por la Casa Eschig, de París.

(3) De una colección de *Dieciséis Sonatas antiguas de autores españoles*, recogidas, revisadas, precedidas de un estudio sobre los clásicos españoles del piano y publicadas por la Casa Eschig, de París.

pilla de la Catedral de las Palmas (Canarias), maestro de la Capilla Real, en Madrid, director de teatro y autor de *La selva encantada de amor*, *La muerte en amor es ausencia*, *Salir el amor del mundo*, de una *Ópera escénica deducida de la Guerra de los Gigantes* y de varias *mojigangas*, tonadas y entremeses; se conocen de Durón, también, varias obras religiosas.

JOSÉ BASSA. — Carecemos de datos sobre este autor; se le supone catalán por su apellido y por haber puesto música a varios textos catalanes; se cree que vivió entre 1670 y 1716, aproximadamente. Su *Minué cantado* (tercero de nuestros *Cantos Líricos*: primer programa) de estilo afrancesado, es una de las más finas y más bellas obras de ese género que nosotros conozcamos.

ANTONIO LITERES. — Se ignora su vida. Hacia 1735 residía en Madrid y trabajaba con Nebra en la reconstitución de los archivos de la Capilla Real, destruidos cuando el terrible incendio del Alcázar, poco antes. Se conocen del «suavísimo Literes» — como le llamaba el padre Feijóo — cantidad de obras religiosas, la zarzuela en tres actos *Júpiter y Danae* (1700) y *Acis y Galatea*, zarzuela «heroica», representada, según Cotarelo, en 1707 y según Pedrell, en 1709. Literes gozó de una considerable reputación en su tiempo.

PADRE ANTONIO SOLER. — Nació en Olot (provincia de Gerona), el 3 de Diciembre de 1729. Fué en su juventud maestro de capilla de la Catedral de Lérida, y luego organista y maestro de capilla del Escorial. Se conocen del padre Soler: *misas*, *motetes*, *letanías*, una colección de *quintetos* para dos violines, viola, violoncello y órgano o clave; *conciertos* para dos órganos; un *Baile del Asalto*, música para varias comedias, entremeses y autos, etc.

Como resultado de nuestras investigaciones personales, más de sesenta sonatas para clave han podido ser identificadas en éstos últimos años: sesenta y cinco para ser exactos, de las cuales veintisiete grabadas en Londres y las demás manuscritas (puede consultarse con provecho el prólogo de nuestra colección de sonatas antiguas españolas donde esta cuestión está tratada en detalle).

El padre Soler fué un musicólogo eminente y publicó en Madrid, el año 1762, su famosa *Clave de la Modulación*, tratado que provocó en su tiempo ardientes polémicas. Soler murió en el Escorial el año 1783.

GUILLERMO FERRER. — En 1787 era maestro de ópera en Madrid. En 1790 fué ejecutada en los conciertos del teatro de los Caños del Peral, una *sinfonía* de este autor. Ferrer compuso varias tonadillas, de las cuales las más célebres fueron: *La Dama abate*, *Madrid de toda mi vida*, *El remedo del gato* (de donde proviene la *Tirana* que figura en nuestro primer programa: segunda de las *Canciones Picarescas*) *El Petimetre inclusero* y la *petimetra burlada*, etc.

PABLO ESTEVE. — Se le supone oriundo de Cataluña, donde nació hacia 1730. Residió en Madrid desde muy joven; fué maestro de capilla del Duque de Osuna, maestro compositor de teatro y uno de los más brillantes y más fecundos autores de su época. Prodigiosamente activo, Esteve compuso más de cuatrocientas Tonadillas a las que hay que añadir un gran número de *loas*, *finés de fiesta*, *sainetes*, *comedias*, etc. Íntimo amigo de Blas de Laserna, compartió con éste los más brillantes triunfos que España viera a fines del XVIII. Esteve y Laserna fueron, sin duda, los príncipes de la Tonadilla.

El aria *Alma sintamos*, extracto de la Tonadilla *El luto de Garrido* (sexto de nuestros *Cantos Líricos*: primer programa) escrita mucho antes de que se conociera el *Orfeo* de Gluck en España—téngase en cuenta este dato—es de una intensidad de emoción y de un empuje lírico pocas veces sobrepasado en aquella época. La *Canción Picaresca* titulada *A la Jota* (tercera de nuestra colección: primer programa) es un modelo de garbo y soltura tonadillescos.

BLAS DE LASERNA. — Nació en Corella (provincia de Navarra) el año 1751; residió en Madrid desde los 17 años hasta su muerte, acaecida el 8 de Agosto de 1816. Fué profesor de canto estimadísimo y como Esteve, un gran tonadillero, un gran compositor. Fecundo hasta lo inconcebible, Laserna escribió más de ochocientas *tonadillas*, de las cuales gran parte se hallan actualmente en los Archivos Municipales de Madrid; compuso también *villancicos*, *entremeses*, *zarzuelas*, etc. Como muchos de los músicos españoles de aquella época, como Esteve, Laserna cultivaba con igual talento el estilo italiano y el estilo español. *El Jilguerillo con pico de oro* (séptimo de nuestros *Cantos Líricos*: primer programa) es, sin exageración, una preciosa página italiana digna del propio Mozart. Las *Canciones Picarescas* tituladas *Las majas madrileñas* y *Tirano dicha del tripili* (séptima y cuarta de nuestra colección: primer programa) tienen, en cambio, todo el sabor y gracejo de un canto popular dieciochesco madrileño. A pesar de su genio y de su actividad, Laserna murió pobre. (Consúltese, para más amplios detalles sobre Laserna, así como para la historia de la Tonadilla, un interesantísimo trabajo de nuestro estimado compañero Julio Gómez, publicado en la «Revista de la Biblioteca, Archivos y Museo del Ayuntamiento de Madrid», año 1925, N.º VII y siguientes).

MATEO ALBENIZ. — Fué maestro de capilla en Logroño y murió en San Sebastián el 23 de Junio de 1831, habiendo merecido la mayor consideración de sus contemporáneos. Mateo Antonio Pérez de Albeniz (que tales parecen ser sus nombres y apellidos) publicó en San Sebastián, el año 1802, un tratado titulado *Instrucción metódica especulativa y práctica para enseñar a cantar y a tañer la música antigua*, cuyo contenido no corresponde, desgraciadamente, a tan prometedor título. Mateo Albeniz, padre de Pedro Albeniz—a quien se considera como fundador de nuestra escuela de piano—nada tiene que ver con nuestro malogrado amigo Isaac Albeniz, el Albeniz de «Iberia», Albeniz *el Grande*, en una palabra.

CANTALLOS y BLAS SERRANO. — De estos dos autores nada seguro hemos conseguido averiguar hasta la fecha. Son contemporáneos de Mateo Albeniz y continuadores, como estilo, del padre Soler.

MATEO FERRER. — Nació en Barcelona el 25 de Febrero de 1788 y allí murió el 4 de Enero de 1864; era pianista, organista, director de orquesta y compositor, alcanzando con tantos y tan variados talentos un prestigio considerable entre los músicos españoles de su época. Mateo Ferrer, familiarmente llamado *Matenet* en Cataluña, fué maestro de capilla de la Catedral de Barcelona, durante la friolera de cincuenta y seis años!...

La sonata en re (décima sexta de nuestro volumen de antiguas sonatas españolas: primer programa) es la única obra de ese género que de Ferrer conozcamos.

MANUEL DE FALLA. — Nació en Cádiz el 23 de Noviembre de 1876. Trabajó la composición en Madrid con Felipe Pedrell y el piano con José Tragó. Desde 1907 hasta 1914 residió en París, frecuentando asiduamente a los grandes maestros franceses

TERCERA PARTE

7 CANTOS POPULARES, estilizados por Joaquín Nin. (1)

1. Montañesa (Santander).
2. Tonada del Conde Sol (Murcia).
3. Villancico Catalán.
4. Paño Murciano.
5. Saeta (Andalucía).
6. Granadina (Id).
7. Polo (Id).

(SRES. BENOIS Y NIN)

(1) De una colección de *Veinte Cantos Populares Españoles* estilizados, precedidos de un estudio sobre el canto popular español, y publicados por la Casa Eschig, de París.

En los *Cantos Líricos*, como en las *Canciones Picarescas*, y como en los *Cantos Populares*, la parte vocal ha sido escrupulosamente respetada; la parte de piano, la armonización, la *estilización* es libre y enteramente escrita por Joaquín Nin. En lo que toca a los *Cantos Populares*, el armonizador ha escogido entre dos o tres versiones (y aún más, a veces) la que le ha parecido más interesante.

En las *Sonatas Antiguas* el original ha sido rigurosamente transcrito; los movimientos, los matices, ausentes en los manuscritos de la época, y las rectificaciones de valores o de notación inherentes a esta clase de trabajos, únicamente, son obra de Joaquín Nin.

Año XXXI

CONCIERTO XXII

SEGUNDA AUDICIÓN

25 ABRIL 1927

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

2 CANTOS LÍRICOS, libremente armonizados por Joaquín Nin. (1)

1. Corazón que en prisión José Marín. (1619 - 1699)
2. Cloris Hermosa Sebastián Durón. (1645-1716?)

2 CANCIONES PICARESCAS, libremente armonizadas por Joaquín Nin. (2)

1. Tirana Guillermo Ferrer. (1730-1790?)
2. Por Colación seis abates Blas de Laserna. (1751 - 1816)

(1) Véase la nota primera en el programa anterior.

(2) » » segunda » » » » »

POEMA EN FORMA DE CANCIONES. . . . Joaquín Turina. (1)
(Sobre un texto de Campoamor).

1. Dedicatoria (para piano solo).
2. Nunca olvida.
3. Cantares.
4. Los dos miedos.
5. Las locas de amor.

(SRES. BENOIS Y NIN)

SEGUNDA PARTE

- | | |
|---|----------------------|
| 1. Canción y Danza (populares). | Federico Mompou. (2) |
| 2. Gritos callejeros. | Id. } (3) |
| 3. Niñas en el jardín | Id. } |
| 4. Petenera | Joaquín Turina. (4) |
| 5. Andaluza | Manuel de Falla. (5) |
| 6. Danza Ibérica (en Sevilla una noche de Mayo) | Joaquín Nin. (6) |

Allegro vivace—Lento e molto espressivo.

Quasi cadenza—Allegretto e finale (sin interrupción).

(S. R. NIN)

TERCERA PARTE

8 CANTOS POPULARES, estilizados.

- | | |
|---|--------------------------|
| 1. Nik baditut (Vasconia) | Padre San Sebastián. (7) |
| 2. Urúndik ikusten duk (Vasconia) | Id. |
| 3. Jota (Aragón) | Manuel de Falla. (8) |
| 4. Canto asturiano | Joaquín Nin. (9) |
| 5. Jota valenciana | Id. |
| 6. Canto gallego | Id. |
| 7. Granadina (Andalucía). | |
| 8. El Vito (Id.). | |

(SRES. BENOIS Y NIN)

(1) Edición de la Unión Musical Española.

(2)

(3) De las *Escenas de niños* editadas por Senart, París.

(4) Edición Rouart, Lerolle y Cie., París, (*Tres Danzas andaluzas*).

(5) Edición Durand et Fils, París, (*Cuatro Piezas españolas*).

(6) Edición Max Eschig, París.

(7) En depósito en la Casa Eschig, París, (*Treinta canciones vascas*).

(8) Edición Max Eschig, (*Siete Canciones Populares*).

(9) Edición Max Eschig, París, (*Veinte Cantos Populares*).

forma en valor colectivo; abandona la montaña, el soto, la vega y la costa y se convierte en expresión y enseñanza universales.

Evocar, sí; imitar o reproducir, nó; para eso se recurre a los medios mecánicos, no a la magia del arte.

No nos preocupa, pues, la imitación directa y concreta del canto popular, imposible, materialmente, por su inmensa diversidad, y porque es pueril, superfluo, tratar de imitar lo natural, lo innato, lo instintivo; nos interesa y preocupa el *fixar*, el *situar* en nuestra vida, para nuestras necesidades espirituales, el documento étnico que, nacido de la tierra a la tierra vuelve, si el artista, el *artífice*, con su amor y su ciencia no lo preservan de la acción del tiempo, dándole una nueva vida, más duradera, más universal y más completa, acaso, que la que de otro modo alcanzara.

El compositor debe ser, para el canto popular, según nuestro muy humilde criterio, más que un espejo, un marco; más que un reproductor o un imitador, un intérprete.

OTRAS OBRAS VOCALES Y PIANÍSTICAS.

Las canciones populares de Manuel de Falla y del padre José Antonio de San Sebastián, completan, en lo que permite el poco lugar de que disponemos, nuestro cuadro folklórico peninsular en sus principales aspectos.

Anteriores a nuestra colección de *Veinte Cantos Populares*, las *Siete Canciones Populares Españolas* de Manuel de Falla y las treinta que constituyen la ejemplificación del estudio *De Música Vasca* del padre José Antonio de San Sebastián, fueron para nosotros un poderoso estímulo y un excelente ejemplo de estilización.

Como ejemplo de asimilación de la substancia popular, hemos inscrito en la parte vocal, el *Poema en forma de canciones* de Joaquín Turina, escrito para canto, desde luego, pero con una importante intervención del piano; y en la parte pianística, obras de Manuel de Falla, de Turina, de Federico Mompou y una de las nuestras; obras concebidas, todas, dentro del ambiente popular, es decir, de *expresión nacional*.

El más joven de los autores contemporáneos inscritos en nuestros programas es Federico Mompou, compositor catalán. Mompou es un intimista; brevedad y sencillez son sus normas. A la música *expansiva*, Mompou opone una música *intensiva*, concentrada, interior. Los comentarios, los desarrollos, los circunloquios y perífrasis son contrarios a su sentir. Expresión contenida y forma sintética hasta lo esquemático; tal es su voluntad.

En los cuatro trozos de Mompou inscritos en nuestro segundo programa aparecen, deliciosamente estilizados, varios temas populares catalanes.

Hablar nosotros del carácter o tendencias de la música de Manuel de Falla y de Joaquín Turina, sería poco menos que un «pleonismo» o una indiscreción; aparte de que

son nombres harto conocidos en nuestras Filarmónicas, se trata de amigos nuestros de siempre, y al decirlo aquí es para afirmar, una vez más, la devoción artística que les dedicamos y eludir un elogio y comentarios que por justos y mesurados que fueran a nadie parecerían imparciales.

Limitémonos a decir que la *Petenera* de Turina y la *Andaluza* de Falla son dos preciosas confirmaciones de aquella regla según la cual la asimilación preliminar de la substancia popular es necesaria para la producción de auténticas expresiones de música nacional.

De nuestra *Danza Ibérica*, por ser obra reciente y desconocida en España, diremos: que intenta evocar en sus tres «cuadros» interiores (tres partes principales, vulgarmente hablando); los diferentes episodios de una fiesta nocturna de danza en un patio andaluz (I), fiesta de candil en la que si la *Danza* (primera parte, hasta el duo de amor) parece ser la decoración de fondo, los personajes invisibles son el *Amor* (parte central de la obra: parte lenta o duo), la *Duda*, unos *celos mal reprimidos*, algo de tragedia (después del duo de amor) y para terminar, la *Danza*, de nuevo, que reconquista los corazones distraídos y resume en ritmo, bullicio y alegría, las dispersas pasiones de los pobres muñecos humanos, héroes de la fiesta, que olvidaron, una vez más, lo de que el mundo es, a menudo... un fandango; es decir... una simple danza!...

Para los aficionados a ello diremos que, desde el punto de vista morfológico, nuestra *Danza Ibérica* se aproxima a la forma de una breve sonata en tres partes principales que se ejecutan sin interrupción. Aunque de carácter popular andaluz no figura en esta obra ningún tema nacional.

JOAQUÍN NIN.

(1) El primer boceto de esta obra fué escrito en Sevilla. Estrenada en París hace un año apenas, ha sido ejecutada un sinnúmero de veces en Francia, en Bélgica, en Holanda, en Suiza, en Checoslovaquia, en los Estados Unidos... y solo una vez en España, en San Sebastián.

Breves datos sobre los autores

JOSÉ MARÍN. — Nació en lugar ignorado el año 1619. Fué maestro de capilla de la Encarnación, de Madrid, y por lo que de su vida azarosa se conoce, hombre singularísimo, pues hubo de purgar, antes y después de entrar en las órdenes, varias condenas por delitos graves. Se conservan de Marín unos sesenta *tonos*, *tonadas* y *pasacalles cantados*. Su lamentación *Corazón que en prisión de respetos* (primero de nuestros *Cantos Líricos*: segundo programa) supuesta evocación de su última y terrible condena, es sorprendente por su patetismo y su expresión profunda. Marín murió en Madrid en 1699.

SEBASTIÁN DURÓN. — Nació en Brihuega (provincia de Guadalajara), hacia el año 1645. Murió, según unos, en Viena, el año 1715; según otros (Mitjana, entre ellos) en Cambo-les-Bains (Francia), hacia 1716. A los 17 años compuso una obra lírica que alcanzó un éxito sonado en París y aún mereció los elogios de Lully. Fué maestro de ca-

Comentarios sobre las obras inscritas en estos Programas

CANTOS LÍRICOS Y CANCIONES PICARESCAS DEL XVII Y DEL XVIII
LIBREMENTE ESTILIZADOS POR JOAQUIN NIN (DOS CUADERNOS, PRECEDIDOS DE
UN ESTUDIO SOBRE NUESTRO TEATRO LÍRICO, EDICIÓN ESCHIG, PARÍS).

El pensamiento lírico español se manifestó, en el siglo XVIII, de dos maneras diametralmente opuestas; la primera, representada en nuestros programas por los *Cantos líricos*, corresponde a un ideal de altiva nobleza, de expresión grave y aún, a veces, *patética*, que no rehuye ni la elegancia ni la sonriente galanura; un ideal de alta elocuencia espiritual que va desde el fino matiz galante y madrigalesco (arias de Bassa, Literes y Laserna, por ejemplo), hasta la más intensa vehemencia expresiva (arias de Marín y Esteve); ideal cuya forma exterior, con frecuencia italianizante y a veces afrancesada (*Minué cantado* de Bassa), revela las influencias estéticas, las vicisitudes históricas sufridas por España desde Carlos II hasta fines del XVIII.

La segunda manera, representada en nuestros programas por las *Canciones Picarescas*, entresacadas éstas de antiguas Tonadillas, corresponde, por el contrario, a un ideal popular y casi diríamos plebeyo, por momentos; ideal de orientación netamente española, castellana, de carácter alegre y jacarandoso, de expresión ligera, grácil, desenvuelta y realmente *picaresca*, esencia misma de nuestras clásicas y muy castellanas *Tonadillas*.

Desde el punto de vista hispánico todo cuanto concierne a la *Tonadilla* es de un interés primordial por tres razones esenciales: porque la Tonadilla es una forma lírica puramente española, castellana por más señas; porque constituye un admirable ejemplo de asimilación y estilización de la substancia popular y porque a su vez la expresión popular halló en ella, en momentos muy críticos de nuestra historia, un rico alimento artístico de intenso y penetrante sabor.

Al harmonizar y estilizar estas arias (que nosotros denominamos, genéricamente, *Cantos Líricos* y *Canciones Picarescas*, según su carácter), desprovistas en su mayor parte de acompañamiento tales y cuales llegaron a nuestras manos, no perseguimos otro fin que el de conservarlas y darlas a conocer; pero nó como objetos de museo o de vitrina, nó como meros documentos, sino como expresiones humanas, como fragmentos de vida a los que hemos intentado devolver toda su fuerza espiritual original, evocando el ambiente en que nacieron y apartándolos, deliberadamente, de cuanto pudiera recordar el olvido documental en que dormitaban (1).

(1). En el poco tiempo que llevan de nueva vida estas arias, cuya existencia nos fué casi enteramente revelada por Felipe Pedrell, pasan ya de cien sus audiciones en Europa y América. Hasta ahora fué su conocimiento privilegio de eruditos. La difusión de este aspecto del pensamiento español fuera de España—idea que nos preocupa intensamente—ha rescatado en unos meses lo que lamentablemente perdió en dos siglos, casi. Era lo esencial.

SONATAS ANTIGUAS DE AUTORES ESPAÑOLES (16 SONATAS DEL PADRE SOLER, DE MATEO ALBENIZ, DE CANTALLOS, DE SERRANO Y DE MATEO FERRER, RECOGIDAS, REVISADAS Y PRECEDIDAS DE UN ESTUDIO SOBRE LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES DEL PIANO POR JOAQUIN NIN. EDICIÓN ESCHIG, PARÍS.)

Este volumen es el primero, numéricamente hablando, de una colección en vías de edición y es también el primero de su especie. Hasta ahora, la insuficiencia de nuestra musicología, la dispersión y el desorden de los archivos, la falta de catálogos y la ausencia de un cuerpo estable de investigadores, han hecho en extremo difíciles, cuando no imposibles, las publicaciones de esta índole.

Actualmente, de las obras de Antonio de Cabezón (siglo XVI) pasamos, casi sin transición, a las del Padre Antonio Soler (siglo XVIII), héroe principal de nuestra colección.

Gracias a una indicación del malogrado Felipe Pedrell y a la amabilidad del eminente musicólogo Padre Higinio Anglés, bajo cuyos clarividentes auspicios se halla el archivo musical de la Diputación de Barcelona, un segundo volumen de sonatas antiguas, españolas, más importante que el primero, está ya en preparación; pero son éstas, todas, o contemporáneas del Padre Soler o posteriores a éste, de tal suerte, que el vacío entre Cabezón y los maestros de tecla del XVIII sigue, hasta la fecha, muy grande y grandemente enigmático.

Las sonatas de este primer volumen son de un muy noble estilo y muy pura factura. No abundan en ellas los fáciles acicates pianísticos de que usaban y abusaban ya los contemporáneos de Soler y Mateo Albeniz fuera de España; son páginas de una extremada finura y sutilidad, muy *dieciochescas* de concepto, gráciles y garbosas, raramente sentimentales aunque expresivas, y concebidas, todas, con un sentido instrumental que alcanza, en Soler, a la maestría de un Scarlatti, y en sus continuadores, a las mejores realizaciones de Haydn o de Mozart.

El Padre Soler, que fué, según evidentes indicios, discípulo de Domenico Scarlatti en Madrid, domina por el extraordinario relieve de su figura. En Soler, por encima del estilo italiano—que absorbió en su casi totalidad el sentido nacional de nuestra música durante cerca de dos siglos, es decir, desde Carlos II hasta muy avanzado el siglo XIX—trasciende a menudo un castellanismo que le da un inconfundible carácter e imprime a su obra una gracia particularísima. El frasco es, sin duda scarlattiano, pero el perfume es, con frecuencia, francamente castellano y, por momentos, hasta tonadillesco.

La forma de Soler, en estas sonatas, descartada la introducción de pequeños diseños que pudiéramos llamar excéntricos y episódicos, corresponde a la forma sonata cuyo origen remonta a la suite. Esta forma persistió en España hasta muy entrado el XIX.

También en Mateo Albeniz (que nada tiene que ver con Albeniz... el *Grande*), cuya sonata en *re* es, en realidad, un zapateado, se vislumbra la afirmación de un

castizo españolismo... y una curiosa «alusión» al Himno de Riego (1) no desprovista de gracia; pero ahí termina, puede decirse, la música propiamente dicha *española* de este volumen. Cantallos, Serrano y Mateo Ferrer, autores que lo completan, son espejos que reflejan con excesiva fidelidad, a veces, las influencias de la época; Scarlatti, quizá a través de Soler, o Haydn, que fué uno de los ídolos del momento, cuando no algo de Mozart.

La deliciosa sonata de Mateo Ferrer (¡cuán injusta aparece la actitud crítica de Felipe Pedrell acerca de este compositor cuando se oye esta sonata en *re*!), con carácter de «primer tiempo» de una *sinfonietta*, podría firmarla, sin vacilar, un Haydn ya maduro o un Beethoven joven aún.

Aparte de esta reserva de principio en cuanto a la ausencia de sabor nacional, las obras de Blas Serrano, de Cantallos y de Mateo Ferrer, son de un interés indiscutible. Con las de Soler y Mateo Albeniz, justifican, en verdad, la acogida entusiasta y la atención particular que les ha reservado la crítica y el público de los países en donde hemos tenido ocasión de presentarlas.

CANTOS POPULARES ESPAÑOLES, ESTILIZADOS POR JOAQUIN NIN.—
VEINTE CANTOS EN DOS CUADERNOS EDITADOS POR LA CASA ESCHIG, PARIS.

Al estilizar estos *cantos* no nos ha impulsado la pueril ambición de una reconstitución que pudiéramos decir «fonográfica»; nos anima, sobre todo, la intención, la voluntad de enriquecer nuestro presente musical conservando y difundiendo el pasado por todos los medios *legalmente* artísticos posibles. Creemos, firmemente, que cultivar el pasado es vitalizar el presente, consolidando sus bases mismas.

Nosotros atribuimos al canto popular, que consideramos como uno de los más poderosos elementos de reintegración nacional, una gran trascendencia. El canto popular es la obra paciente de una raza milenaria, es la expresión colectiva de la espiritualidad de un pueblo. Y el canto popular español—no es opinión personal nuestra sino concepto universalmente expresado—es uno de los que más virtudes encierra, por su riqueza y por su variedad, por su seducción, por su elocuencia y por su incomparable originalidad.

El canto popular español, por su inconfundible sabor y acento, es profundamente representativo; en verdad puede decirse que cada canto popular español es un caminito que conduce a una fibra del corazón de España; cada canción popular nuestra es un vínculo sagrado entre la España de ayer y la de mañana; cada canción española es una bendición del pasado que dignifica el presente, es un reflejo del alma nuestra y un perfil de la múltiple y santa imagen de España. Más allá de los Pirineos, más allá de nuestras costas y de nuestras fronteras, no sabemos de más augustos heraldos ni de más elocuentes embajadores que nuestros cantos populares; y a éstos, a

(1) Pudiera muy bien ser lo contrario; es decir, que Huerta, autor del Himno de Riego, hubiese conocido la sonata de Mateo Albeniz... a menos que éste no haya intentado dar a su sonata un sentido político, glosando a Huerta!... Es punto difícil de aclarar y de muy relativa importancia.

su divulgación, a los amores que conquistan, debemos una gran parte del prestigio musical de que España goza actualmente en tierras extrañas.

Al dar vestidura, al ataviar, al *estilizar*, siguiendo el ejemplo de grandes y preclaros maestros, veinte de esas canciones nuestras, nos ha animado el deseo de preservarlas del olvido y de incorporarlas a la vida musical contemporánea, contribuyendo así, en las humildes proporciones que nos es permitido, a la mayor expansión de la espiritualidad española. Desnudas, esas canciones están muy en su carácter cuando brotan de la boca de un *cantador* o aedo popular en su medio ambiente original y en el lugar y circunstancias que les son o que les eran propias; pero así esas canciones cumplen imperfectamente su misión humana, que debe ser, *que es*, universal. De ahí la necesidad de la armonización, de la vestidura instrumental, de la *estilización*, si se quiere, privilegio aristocrático que completa la primitiva nobleza popular.

Del mismo modo que se estilizan, adaptándolos, los valores de un paisaje que se reduce y fija en un lienzo, o los de un acontecimiento histórico que se transporta a la escena, asimismo—sin que la comparación pretenda ser exacta—la canción popular, considerada como documento artístico, como instrumento cultural, como elemento de expresión nacional, exige, al abandonar su auténtico medio ambiente original, su lugar y su tiempo, el artificio de la estilización, sinónimo de *adaptación a un nuevo ambiente*.

Antaño, cuando se armonizaba un canto popular era en una forma harmónica e instrumental tan cruelmente huera y tan poco adecuada a la esencia y al carácter del canto tratado que a éste sólo le quedaba un recurso: el de perecer... Y así fenecieron, tristemente, centenares de nuestros cantos...

Hoy incumbe, al armonizador, la evocación del medio en que debe *situarse* el canto popular y también la de su significación, la de su finalidad y la de las circunstancias de ambiente en que suele o solía oírse. Evocar, pues, y no *reproducir* o *imitar*; es decir: *estilizar* cada canción, sacar de cada una de ellas un estilo propio y con ese estilo tratar *una sola canción*; tal es la norma actual del armonizador, trabajo de compositor más que de simple harmonista.

Tampoco creemos nosotros que los intérpretes deben intentar siquiera la *imitación*, la *reproducción material* de los cantadores populares. Deben, eso sí, no descuidar ninguno de los indicios de la tradición, ninguno de los rasgos del estilo, de la *manera de ser* de cada canto, ayudándose para ello de las indicaciones que trascienden de la vestidura harmónica del compositor cuando éste ha sido un fiel estilizante: nada más.

El canto popular, hoy completamente incorporado a la vida musical universal (1) ha dejado de ser la expresión de un individuo. Tratado como simple *melodía*, como *lied*, digamos, tiene un valor intrínseco absoluto; escapa a lo individual y se trans-

(1) No hay exageración alguna en este concepto; es cosa común, fuera de España, el intercalar varias canciones populares en las audiciones de cantantes, y es frecuente el caso de grandes artistas que consagran sesiones enteras al canto popular. Los cantos populares españoles figuran entre los preferidos y aparecen con gran frecuencia en los programas de las más ilustres celebridades contemporáneas. Ejemplo que España, modelo de riqueza folklórica, debe seguir...