

Música

EL CONSERVATORIO QUE NUNCA EXISTIÓ
El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)

SOCIEDAD DE CUARTETOS
El repertorio interpretado

CUESTIONES SOBRE
LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

COMPOSICIONES
DE ROBERT STEVENSON
Biblioteca del RCSMM

2MIL||:2

SIX SONATAS POUR LE VIOLONCELLE
M. Duport

Música

Música

REVISTA
DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

2MII|:2

N.ºs 7, 8 y 9 (2000-2002)

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Director ~ MIGUEL DEL BARCO GALLEGO

Doctor Mata, n.º 2

28012 MADRID

Tel.: 34 91 539 29 01

Fax: 34 91 527 58 22

<http://www.real-conserv-madrid.es>

e-mail: administracion@real-conserv-madrid.es

Música

• Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
N.ºs 7, 8 y 9 (2000-2002).

Director ~ ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Consejo de Redacción ~ JOSÉ CARLOS GOSÁLVEZ

EMILIO REY GARCÍA

JOSÉ SIERRA PÉREZ

JACINTO TORRES MULAS

Secretarias ~ ESTER AGUADO SÁNCHEZ

AYMEE GUERRERO FERNÁNDEZ

Administrador ~ JOSÉ MARÍA MUÑOZ LÓPEZ

Diseño Gráfico ~ JOSÉ J. DOMÍNGUEZ

Edita: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

I.S.S.N.: 0541-4040

Depósito legal: M-1.832-1995

Fotocomposición e impresión:

TARAVILLA • Mesón de Paños, 6 • 28013 Madrid

Música

REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

N.ºs 7, 8, 9 (2000-2002)

Director: ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

CONTENIDO

Presentación	9
ARTÍCULOS	
Luis ROBLEDO ESTAIRE <i>El Conservatorio que nunca existió: El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)</i>	13
Ester AGUADO SÁNCHEZ <i>El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)</i>	27
ENTREVISTAS	
Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA <i>Cuestiones sobre la música contemporánea</i>	143

<i>Conversaciones con</i>	
Cristóbal HALFFTER	149
Luis DE PABLO	165
Esther SESTELO	
<i>El creador musical y el valor del goce creativo frente a la soledad social</i>	181

BIBLIOTECA

Patricia PELÁEZ, Arturo TELLO, Pablo ROMEU	
<i>Catálogo de las Composiciones de Robert Stevenson en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid</i>	187
José Carlos GOSÁLVEZ LARA	
<i>M. Duport. Six sonatas pour le violoncelle</i>	255
José Carlos GOSÁLVEZ LARA	
<i>Informe sobre la Biblioteca del RCSMM (2000-2001)</i>	301

PRESENTACIÓN

 Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Este volumen de *Música* comprende los números 7, 8, 9, correspondientes a los años 2000/01/02. La revista mantiene tres secciones de su esqueleto: artículos, entrevistas y biblioteca. Pero omite la cuarta, destinada en el volumen anterior a reproducir las memorias de los respectivos cursos. Los cambios producidos en el Real Conservatorio como consecuencia de la implantación del nuevo plan de estudios, la natural zozobra durante los primeros tiempos donde necesariamente debe coexistir el plan antiguo con el nuevo, la progresiva e incesante incorporación de profesores al claustro, han hecho poco menos que imposible elaborar con datos definitivos las memorias de los respectivos cursos. Así las cosas, hemos decidido no retrasar más la publicación de la revista, toda vez que la estructura y las novedades del funcionamiento del Real Conservatorio, así en los aspectos administrativos como académicos, se publican actualizadas en tiempo real en su página electrónica.

En la primera sección de este volumen se incluye la Lección Magistral del Catedrático Luis Robledo Estaire leída en la apertura del Curso 2000-2001 sobre el proyecto de Conservatorio de Melchor Ronzi, del año 1810, que no pudo llevarse a efecto. Seguidamente se publica sustancialmente el trabajo de fin de carrera de Ester Aguado Sánchez, presentado en el Departamento de Musicología, sobre el repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid, termómetro, en cierto modo, de la vida musical madrileña el último tercio del siglo XIX.

La segunda sección trata cuestiones de actualidad relativas a la composición. El tránsito de un siglo a otro no marca necesariamente fronteras de pensamiento, pero sin duda es un aldabonazo en nuestras conciencias que llama a la contemplación del tiempo, para observar, según la fórmula del viejo Hesíodo, cómo se hermana la monótona e implacable sucesión de los días con el peso y la grandeza de los trabajos. Es, pues, este comienzo de siglo una buena excusa para reflexionar sobre la creación musical. Sobre ello hemos conversado con maestros de la música contemporánea, otrora profesores de nuestro Conservatorio, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo.

Por fin, la sección de la Biblioteca incluye el facsímil de seis sonatas para violoncelo de M. Duport, proporcionado por el propio Director, cuyos origi-

nales se guardan en ella. Sigue el habitual informe sobre la misma. La sección se completa con la publicación del Catálogo de Composiciones de Robert Stevenson, elaborado por Patricia Peláez, Arturo Tello y Pablo Romeu. Pocos saben que el generoso benefactor que donó su legado a nuestro Conservatorio, antes que musicólogo fue, y sigue siendo, un reconocido pianista y un notable compositor, discípulo de Stravinsky, que mereció de Nicolas Slominsky un encendido elogio en el *Baker's Dictionary*.

Este volumen, como se ve, aborda dos de los tres ejes temáticos esenciales sobre el que se apoya la actividad académica de nuestro Centro Superior, la composición y la investigación. Queda para otra ocasión tratar asuntos relativos al tema medular de la interpretación. En todo lo que concierne a este tema, quizá más que en las otras dos áreas, la frontera entre lo objetivo y lo subjetivo se encuentra a veces muy desdibujada, por lo que es muy difícil pronunciarse sin asumir un compromiso personal. Las páginas de *Música* están siempre dispuestas a recibir trabajos de esta naturaleza.

*A*RTÍCULOS

EL CONSERVATORIO QUE NUNCA EXISTIÓ: EL PROYECTO DE MELCHOR RONZI PARA MADRID (1810)

 Luis ROBLEDO ESTAIRE

Excelentísimo Señor Presidente de la Comunidad de Madrid, Excelentísima Señora Consejera de Cultura, Excelentísimo Señor Director de este Real Conservatorio Superior de Música, Ilustrísimo Señor Director General de Centros Docentes, Ilustrísimo Señor Viceconsejero de Educación, Ilustrísimo Señor Director General de Ordenación Académica, Ilustrísimo Señor Director General de Recursos Humanos, amigas, amigos, buenas tardes. Creo que entre los fetichismos cultivados con más tenacidad por el género humano se encuentra, sin duda, el de los nombres. Parece difícilmente imaginable en lo futuro un monarca español con el nombre de José, quizá porque hubo un José rey de España, el primero, cuyo reinado representa en el imaginario colectivo de nuestra nación una época de ignominia, imagen ésta también cultivada con un trasnochado e interesado patriotismo, a la vez que evoca uno de los periodos más traumáticos de la historia moderna española. El 2 de mayo de 1808 supone, además de una legítima, valiente y generalizada oposición a un monarca extranjero impuesto por la fuerza, el comienzo de una fractura en nuestra sociedad de largas consecuencias. El rechazo al «intruso» se hallaba polarizado en dos bandos irreconciliables, el de los absolutistas, defensores a ultranza del antiguo régimen y de los estamentos tradicionalmente privilegiados, y el de los liberales de Cádiz, cuyo horizonte se situaba en la revolución y en la proclamación de la República. Entre ambos se hallaban los burgueses moderados, ilustrados, deseosos de modernizar el país, que vieron acertadamente en la monarquía de José Bonaparte y en los aires de renovación que procedían de Francia la ocasión para transformar las viejas estructuras y mentalidades. Este sector de la población, atrapado entre dos fuegos, fue el protagonista de lo que los historiadores han llamado «el drama de los afrancesados».

Es precisamente en estos años cuando surge el primer intento de crear un conservatorio en España, en Madrid, exactamente veinte años antes de la creación del conservatorio *María Cristina*, o sea, de esta casa. El proyecto de esta

institución se conserva en un manuscrito lujosamente encuadernado de la Biblioteca Nacional de Madrid dedicado a José I y fechado en esta capital el 30 de junio de 1810. Su autor, Melchor Ronzi, lo titula así: *Plan para instalar un colegio o conservatorio de música vocal e instrumental, dedicado al rey nuestro señor D. Josef Napoleón I*¹. Este proyecto se sitúa cronológicamente en el momento en que surgen las primeras instituciones estimuladas por el que hoy es considerado el primer conservatorio moderno, el instituido en París en 1795, un conservatorio enteramente sufragado por el Estado, desligado del carácter benéfico-caritativo que tenían las instituciones tradicionales italianas, y libre de la injerencia del estamento eclesiástico, aunque, como veremos, el plan de Ronzi difiere notablemente de aquél. Por otra parte, el momento elegido parecía el adecuado. En 1810 se hallaba consolidada la nueva administración franco-española, y entre las reformas puestas en marcha por el gobierno de José I la educación era una de las prioritarias. Hay que recordar que cuando todavía era rey de Nápoles había unificado los conservatorios allí existentes y había creado una institución femenina para la enseñanza musical. Al pasar a España, José I había dispuesto por decreto el año anterior, 1809, la creación en todas las capitales de provincia de un liceo para la enseñanza primaria con un profesor de música y otro de baile, además de un colegio femenino con dos profesores de música². En la dedicatoria del proyecto, Melchor Ronzi aludía a este programa educativo del monarca exponiendo la necesidad de promocionar los valores nacionales:

«Los españoles, gran señor, son muy susceptibles de los adelantamientos musicales cuando una mano hábil se encarga de su instrucción, como lo manifestó el recurrente con las óperas, conciertos y oratorios que dio en los teatros de esta corte con aprobación general y en los adelantamientos que en pocos años hicieron las dos célebres cantantes españolas la Correa y la Colbrán, las cuales son fruto de las tareas del exponente y en el día merecen las dos los mayores aplausos en los teatros principales de Italia. Cerciorado, pues, el exponente por los papeles públicos de Madrid que V. M. ofrece su generosa protección a todos los establecimientos que promueven las nobles artes, particularmente a los colegios de enseñanza..., ha formado el adjunto plan que dedica a sus reales pies...»³

¹ *E-Mn*, Ms/13.415. Han dado noticia de este proyecto los autores siguientes: Anglés-Subirá 1946, 437-438; Subirá 1953, 771-772; López-Calo 1980; Gómez Amat 1984, 257; Robledo Estaire 1991; Robledo Estaire 1996; Pérez Gutiérrez 1999; Salas Villar 1999 [*Nassarre*], 17.

² Subirá 1947, vol. 2, 706-707; Robledo Estaire 1991, 230.

³ Ronzi 1810, fols. iv-iv.

Así, pues, la iniciativa de Ronzi era oportuna; ¿o, quizá, oportunista? ¿Quién era Melchor Ronzi? José Subirá, al mencionar el proyecto que estamos comentando, descalifica a su autor llamándolo codicioso y desaprensivo⁴. Sin duda, lo que hace Subirá es enfatizar la mala opinión que había expresado sobre aquél muchos años antes Cotarelo y Mori al dar cuenta de sus actividades como empresario teatral, además de como primer violín y director de la orquesta del teatro de los Caños del Peral en Madrid. Ronzi era natural de Bolonia y se hallaba afincado en España desde hacía 24 años, según expresa él mismo en el proyecto para José I; es decir, habría venido hacia 1786. Desde 1795 se encuentra documentada su presencia como empresario de compañías de ópera y de baile en los Caños del Peral⁵. Debió alternar esta actividad con la de instrumentista y director, pues lo encontramos desarrollando este triple cometido desde 1798, organizando conciertos, bailes públicos y representaciones de oratorios. Su labor de empresario tocó techo en 1802, cuando la Junta de Dirección de Teatros le facultó para hacerse cargo a la vez del teatro de los Caños del Peral, del teatro del Príncipe y del de la Cruz, para lo cual reorganizó todas las compañías activas en Madrid y diseñó un plan coordinado de actividades para aquéllos. Pero a los pocos meses de comenzada la temporada quebró y suspendió pagos, lo que le valió la enemistad de toda la profesión, incluido su anterior socio Isidoro Máiquez, y la destitución por parte de la Junta⁶.

Tras el descalabro de Madrid, en algún momento que no podemos precisar Ronzi marchó a Barcelona, donde reanudó la actividad empresarial y donde volvió a arruinarse, según manifestaría más tarde él mismo. Allí se encontraba, en efecto, en 1808 cuando la administración josefina, a su paso por aquella ciudad, le encargó volver a Madrid para reorganizar la compañía de ópera italiana de los Caños del Peral ocupando su antiguo puesto de primer violín y director de la orquesta, lo que pudo llevar a cabo gracias al apoyo, generoso y sin ambigüedades, del nuevo gobierno⁷. Ronzi se convirtió también en figura clave dentro de la nueva organización de la música palatina que llevó a cabo José I, al ser nombrado primer violín de la institución encargada

⁴ Subirá 1953, 771-772.

⁵ Asenjo Barbieri 1988, 1.139.

⁶ Pueden verse los datos anteriores en Cotarelo y Mori 1902, 66-67, 92-99, 124-136. Para más documentación sobre las mencionadas actividades de Ronzi, véase también Asenjo Barbieri 1988, 1.139-1.155.

⁷ Véanse los memoriales de Ronzi conservados en *E-Mpa*, Gobierno Intruso, caja 90/4 y caja 91/3. Véanse también: Asenjo Barbieri 1885; Cotarelo y Mori 1902, 297; Robledo Estaire 1991, passim; López Marsá 1992, 73.

de la música para la capilla y cámara reales. La penuria económica obligó a disolver la compañía de los Caños del Peral en 1810. La agrupación palaciega duró dos años más, y en ella continuó Ronzi hasta su muerte en noviembre de 1812⁸.

Es muy difícil saber, con los datos que poseemos, cuánto había de oportunismo en el proyecto de Ronzi y cuánto de deseo por «ser útil a la Patria», como él mismo afirma. De lo que no parece haber duda es de que era, como diríamos hoy, un verdadero profesional de la música; y, de hecho, merecerá como violinista el elogio de cierto observador alejado de la corte⁹. En el aspecto pedagógico, Ronzi había mostrado ya interés por la formación de los actores al hacerse cargo en 1802 de los teatros y las compañías de Madrid, pues su plan de acción conjunta incluía un proyecto docente, no sabemos de qué envergadura, por el cual habría de acudir al teatro del Príncipe un número de alumnos para aprender el arte dramático¹⁰. Por otra parte, la enseñanza profesional de la música en España por aquella época se llevaba a cabo en las capillas catedrales y, de manera muy señalada, en el colegio de cantorcicos anejo a la capilla real de Madrid, instituciones todas con un pasado realmente esplendoroso, pero que hacía tiempo se hallaban desfasadas respecto de las diferentes manifestaciones de la actividad musical civil. Prueba de ello es que a los cuatro años de instituirse el conservatorio *María Cristina* será suprimido el colegio de cantorcicos, tras un intento (no llevado a cabo) de suprimir las plazas musicales de la capilla real (lo que ya había hecho José Bonaparte) e incorporar el conservatorio a la casa real¹¹. Se puede, así, afirmar que la iniciativa de Ronzi se hallaba en la dirección correcta y se situaba, muy tempranamente, en la línea de lo que acontecía en Europa.

Como es de esperar, el proyecto de conservatorio de Ronzi abunda en reproches al anterior gobierno, justificados muchos, sin duda, por la documentación que se conoce¹², no menos que en frases de adulación al monarca y en expresiones de autobombo. Los elementos nucleares en los que se basa su propuesta son tres. En primer lugar, la creación de una institución donde se había de ofrecer enseñanza gratuita a 24 alumnos de instrumento (12 varones y 12 mujeres) y a otros 24 de canto (así mismo, 12 varones y 12 mujeres),

⁸ Para más información sobre lo anterior, véase Robledo Estaire 1991.

⁹ Siemens Hernández 1985, 137.

¹⁰ Cotarelo y Mori 1902, 127.

¹¹ Robledo Estaire 1991, 232-233.

¹² Pueden verse las dificultades de todo tipo puestas por la administración del antiguo régimen al desarrollo de las actividades teatrales y lírico-dramáticas en: Cotarelo y Mori 1902, *passim*; Asenjo Barbieri 1988, 1.139-1.155.

todos externos. En segundo lugar, el sostén económico dependería fundamentalmente de la suscripción de 300 abonados que tendrían derecho mensualmente a dos conciertos de música vocal e instrumental y a dos bailes. Por último, la institución contaría con un profesor de canto para los alumnos y una profesora de lo mismo para las alumnas, además de con una orquesta compuesta por 16 violines, 4 violas, 4 violoncellos, 4 contrabajos, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 flautas, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, 2 trombones, 1 arpa y 1 *maestro al piano*, además de 4 cantantes y 1 maestro de baile. Ronzi se ofrece para conseguir en Francia y en Italia la música para estos conciertos y bailes. El salón donde debían llevarse a cabo tiene una importancia fundamental para nuestro autor; resulta muy interesante su reflexión sobre las cualidades acústicas necesarias y sobre el descuido en que se incurría normalmente en este aspecto, una reflexión que muestra cómo Ronzi pensaba, más que en el usual salón de música para disfrute de unos pocos, en una especie de auditorio en consonancia con las aspiraciones de la floreciente burguesía, esto es, en un espacio nuevo para un orden social nuevo:

«Para que todo corresponda al decoro que se debe a los ilustres concurrentes a esta clase de funciones, se elegirá un edificio en el cual se pueda proporcionar un salón capaz de colocarse trescientas personas sentadas con las comodidades necesarias, adornándole con la sencillez y elegancia que exige el efecto musical, pues los reyes y los grandes son los que menos disfrutan de la brillantez de la música, por razón de los tapices, alfombras y otros muebles que adornan sus palacios. Un salón de música debe estar hecho y adornado con las proporciones necesarias para el efecto de ella, y faltando este requisito jamás la música hará la impresión que debe»¹³.

El edificio que Melchor Ronzi propone a José I para poder disponer las aulas necesarias, el salón de conciertos y otras dependencias que vamos a mencionar es el convento de la Victoria de la Puerta del Sol, hoy desaparecido, o, en su defecto, el cercano del Carmen, del que se conserva la iglesia en la calle del mismo nombre.

Otro aspecto interesante del proyecto de Ronzi es la creación en la sede del conservatorio de una imprenta de música vocal e instrumental «por ser su coste más barato que el de la manuscrita, y por ser muy útil y necesaria en una capital como Madrid». El cometido principal de esta imprenta, dice Ronzi, había de ser la impresión de los métodos del conservatorio de París traducidos al castellano, no sólo para uso de los alumnos de la institución, sino, además, para

¹³ Ronzi 1810, fol. 3v.

los de toda la nación. La venta de estos métodos y la de música teatral producida, asimismo, en dicha imprenta, constituirían una fuente notable de ingresos con que ayudar a mantener la institución. El establecimiento diseñado por Ronzi se completaba con dos salas recreativas, una para juegos de naipes y otra provista de una mesa de billar, así como con un café y un restaurante.

Ronzi afirma que su conservatorio deseaba emular a los de París, Nápoles y Venecia. Del de París, se halla, desde luego, muy lejos; pero no sólo el proyecto de Melchor Ronzi, sino las instituciones de enseñanza musical en funcionamiento o proyectos de las mismas que de otros países conocemos, aún en años posteriores. Realmente, el conservatorio de París se encuentra muy por delante de todas ellas, porque responde a un modelo de sociedad diferente, se halla dirigido a una nueva *ciudadanía* y se pone al servicio directo del Estado al quedar encargado por ley de celebrar todas las fiestas nacionales de la República. En el aspecto puramente cuantitativo, las cifras son abrumadoras: 600 alumnos gratuitos, 14 profesores de solfeo, 6 profesores de canto más 3 de vocalización, 7 profesores de composición, 6 profesores de clave, 3 de acompañamiento, 8 de violín, 6 de flauta, 19 de clarinete, 12 de fagot, 12 de trompa, etc. Desde el punto de vista cualitativo, se encuentran en él enseñanzas que no aparecerán en ninguna otra institución hasta mucho más tarde: órgano, *buccina*, *tuba corva*, serpentón y timbal. También se introduce la figura del director de orquesta y se crean una colección de instrumentos musicales y una imprenta de música. Esta última dependencia, novedosa en tanto en cuanto asumida por la administración del conservatorio, sí la incluye Ronzi en su proyecto, posiblemente influido por la iniciativa francesa. La orientación francesa de su proyecto en algunos aspectos está, desde luego, muy clara, como en el caso de los métodos de enseñanza a que hemos aludido, franceses, que habían de ser impresos en el conservatorio, como se estaba haciendo en el país vecino; quizá, también en su idea de traer a Madrid profesores que «poseen instrumentos muy útiles y no conocidos en España»¹⁴, con lo que podía estar aludiendo a esos *buccina*, *tuba corva* y serpentón, o al fígle, o a la trompeta armónica. Comparte también con el conservatorio de París el hecho de que no contempla el régimen de internado para los alumnos. En cualquier caso, como hemos visto ya y como podrán observar en el Cuadro comparativo cuando se imprima este trabajo, las diferencias entre ambos son muy acusadas.

Pero tampoco parece que el proyecto de Ronzi, en su conjunto, se inspire en los otros modelos que sugiere. Podemos, al menos, compararlo con el conservatorio de *San Sebastiano* de Nápoles a través de su reglamento interior impreso un año antes que la redacción del plan de Ronzi, 1809, como se verá en el Cuadro comparativo. Para empezar, en el de Nápoles sólo hay alumnos

¹⁴ Ronzi 1810, fols. 4v-5r.

varones internos cuya vida en el colegio está reglamentada en función de una serie de normas disciplinares y de actividades regidas por un *padre catequista* y por un sacristán, planteamiento éste ajeno por completo a la orientación laica del de Ronzi. Además, se halla completamente orientado a la ópera, como lo demuestra la existencia de un profesor *di comica*, de más de un profesor *di carattere* y de la existencia de un teatro de ópera, aparte de un salón de actos para música instrumental. Por otra parte, el de Ronzi no contempla la existencia de archivo, en tanto que el napolitano consta de esta dependencia, de un archivero jefe y de un encargado del mismo.

Creo que lo verdaderamente significativo de las diferencias anteriormente apuntadas, y, de alguna manera, la clave de ellas, reside en el hecho de que el proyecto que Melchor Ronzi presenta a José I es, antes que un conservatorio, una especie de sociedad filarmónica en el seno de la cual debía funcionar una institución docente, fundamental, desde luego, pero subordinada a aquélla. Es decir, la principal preocupación de Ronzi parece ser instituir un organismo que impulse y garantice una vida musical activa imbricada en el cuerpo social, burgués e ilustrado, para cuyo mantenimiento y desarrollo es indispensable asumir la formación de futuros profesionales. De hecho, este modelo iba a alumbrar, no sólo en Europa, varias de las instituciones dedicadas a la enseñanza musical. Tal es el caso, por ejemplo, de la *Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates* instituída en Viena en 1813 para la promoción de conciertos, en la cual se creará desde su mismo comienzo un conservatorio ¹⁵, o el de la *Accademia Filarmonica* de Turín, en cuyo seno se crearán, desde su fundación en 1819 hasta 1830, una *scuola di musica* y una *scuola gratuita di canto* ¹⁶, o el de la *Musical Fund Society* de Filadelfia, instituída en 1820 y que contará, asimismo, con una *academy of music* ¹⁷.

En este sentido, y a la vista de las fechas anteriores, el proyecto de Ronzi se muestra muy innovador y de una modernidad radical para un país, España, que ocupaba un lugar periférico en cuanto a la actividad musical se refiere. A cambio, no es de extrañar que el aspecto pedagógico de su plan aparezca sólo esbozado, sin un proyecto docente definido y sin ni siquiera precisar los profesores de instrumento que habían de impartir enseñanza, colectivo éste que debemos deducir de la composición de la orquesta que presenta. De lo que es consciente Ronzi, en cualquier caso, es de la necesidad de un nuevo modelo de institución capaz de revitalizar la actividad musical nacional en todos los géneros, incluido el religioso:

¹⁵ E-Mc, Legajo 1/24.

¹⁶ E-Mc, Legajo 1/30.

¹⁷ E-Mc, Legajo 1/45.

«Con este nuevo y tan útil establecimiento se lograrán en pocos años unas ventajas considerables: las iglesias, catedrales, los conciertos y los teatros adquirirán con los alumnos que sobresalgan nuevos cantantes e instrumentistas hábiles para poder ejecutar las piezas más sobresalientes; el público y los verdaderos amantes de la música lograrán disfrutar unas excelentes y científicas composiciones de que han carecido hasta el día por falta de buenos cantantes y coristas nacionales»¹⁸.

En principio, el proyecto de Ronzi fue bien acogido por la administración, hasta el punto de ser incluido el 4 de julio de 1810, tan sólo cuatro días después de presentado, en el plan para la reorganización de los teatros y de la música en Madrid realizado por el marqués de Montehermoso, primer gentilhombre de cámara, en su calidad de jefe de la música de la real cámara y capilla y director general de los teatros. En el punto 8 de dicho plan se expone lo siguiente:

«Se formará un Conservatorio en el que se enseñará la música vocal e instrumental, el baile y la declamación».

Para el marqués de Montehermoso era prioritario impulsar la música nacional, por lo que afirma:

«El establecimiento de un Conservatorio contribuiría a esta conquista poderosamente, y al cabo de pocos años se cantará en el Teatro de la Opera en lengua castellana por españoles, los bailarines franceses e italianos se reemplazarían por bailarines españoles, tendríamos actores para el teatro Dramático Nacional Español, y los músicos, pintores y decoradores, arquitectos y demás artistas que concurren al servicio y la pompa de este espectáculo como sus empleados ganarían, vivirían y tendrían un objeto de interés y emulación»¹⁹.

Por razones que desconocemos, este proyectado conservatorio nunca se materializó. Por otra parte, es obvio que el medio en el que Ronzi se desenvolvía a la perfección era el de la organización de conciertos, óperas y bailes, en el que, como ya vimos, tenía una larga experiencia, es decir, un medio ligado a la actividad empresarial. Quizá por eso, la institución filarmónica propiamente dicha que había diseñado como motor de aquél llegó a funcionar a lo largo de cuatro meses, desde el 29 de octubre de 1810 hasta marzo de 1811. Es muy significativo que, cuando Ronzi haga balance de su frustrado plan, designará tal institución como *casino*, con lo que adquieren todo su sentido las dos salas de juego, el café y el restaurante. Así lo refiere Ronzi en un memorial redactado el 7 de abril de 1812, meses antes de morir:

¹⁸ Ronzi 1810, fol. 5v.

¹⁹ Las referencias anteriores han sido tomadas de López Marsá 1992, 74-75.

«Al regreso de S. M. de aquella capital, el exponente le presentó un plan para establecer en esta corte un conservatorio de música vocal e instrumental, tan necesario en ella, unido a un casino para recreo y distracción de las principales personas de la corte, pero las actuales circunstancias no permitieron tuviese efecto la instalación del conservatorio. En este estado y deseoso el que expone ejercer su profesión, procurando, además, socorrer a varios profesores de mérito que están pereciendo, solicitó permiso para establecer un casino, y, obtenido..., el día 29 de octubre se dió el primer baile...»²⁰.

Para terminar, me gustaría hacer alusión a otra institución que también surgió de un proyecto, pero que tuvo fortuna: la institución en la que nos encontramos. El tiempo conveniente a esta exposición no permite profundizar en el proceso de gestación y en los orígenes del conservatorio *María Cristina* (tema en el que estoy trabajando actualmente y para el que cuento con el auxilio de los valiosos fondos de la biblioteca y archivo de esta casa y, sobre todo, con la entrega y profesionalidad de su director, Carlos José Gosálvez, y de Elena Magallanes, archivera)²¹, pero es ilustrativo echar una ojeada muy rápida al proyecto que Francesco (luego Francisco) Piermarini presentó a Fernando VII en 1830, y que con pocas modificaciones se convertiría en el primer conservatorio de España, para compararlo con el de Melchor Ronzi (véase el **Cuadro comparativo**). La diferencia fundamental estriba en que el proyecto de Piermarini es específicamente docente y se halla mucho mejor estructurado y definido que el de Ronzi. Lo que en éste era un esbozo, en Piermarini es un plan coherente y, hasta cierto punto, acabado. Por otra parte, contempla la existencia de una orquesta, pero sus efectivos, al contrario que en el caso de Ronzi, no se especifican. Su orientación responde en principio al régimen de internado típico de los conservatorios tradicionales italianos, pero también contempla la admisión de alumnos externos, en ambos casos gratuitos y de pago, e, incluso, la admisión de alumnos sin intención de dedicarse profesionalmente a la música. El carácter de la institución tiene una impronta religiosa muy acusada, lo que resulta evidente al leer la exposición de Piermarini; en consecuencia, vemos que se introducen dos cargos que recuerdan a los del conservatorio napolitano de *San Sebastiano* que ya hemos visto: rector espiritual y capellán, de los cuales el primero es responsable de la enseñanza de castellano, literatura, historia, mitología, religión, geografía, aritmética y un etcétera indeterminado. En todo lo mencionado anteriormente la divergencia respecto del plan de Ronzi es nota-

²⁰ *E-Mpa*, Gobierno Intruso, caja 90/4.

²¹ Robledo Estaire, Luis, «La creación del conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología*, XXIV (2001), 189-238.

ble. Otra diferencia es que la visión que tiene Piermarini de su conservatorio se halla dirigida fundamentalmente al estudio del canto, lo que aparece también con evidencia en su exposición. En este sentido, el plan de Ronzi parece más equilibrado. Uno de los aspectos más positivos de la propuesta de Piermarini, ausente en la de Ronzi, es la creación de un archivo musical y de los mecanismos necesarios para garantizar su crecimiento de forma continuada, así como la creación de una biblioteca general. En cambio, no se plantea la existencia de una imprenta, ni muestra tampoco un interés especial por el salón de actos, como era el caso del segundo. En suma, se trata de dos opciones que respondían a demandas e intereses diferentes, y que, más allá de la iniciativa pedagógico-musical, reflejan idearios políticos, modelos culturales y sociales distintos, de todos los cuales somos, en mayor o menor medida, herederos. Muchas gracias.

Abreviaturas

E-Mc. MADRID. BIBLIOTECA DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA

E-Mn. MADRID. BIBLIOTECA NACIONAL

E-Mpa. MADRID. ARCHIVO GENERAL DEL PALACIO REAL DE MADRID

E-Mpb. MADRID. BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL

Fuentes y bibliografía consultadas

ANGLÉS, Higinio - SUBIRÁ, José, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. I. Manuscritos*, Barcelona: CSIC, 1946, 437-438.

ASENJO BARBIERI, Francisco, *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri. Volumen 2)*, ed. de Emilio Casares, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.

ASENJO BARBIERI, Francisco, «La música y los teatros de Madrid en tiempo del Rey intruso José Napoleón, desde el 22 de enero de 1809 hasta el 12 de agosto de 1812», *La Correspondencia Musical*, año V, n.º 250 (25 de octubre de 1885). (Reproducido en: CASARES RODICIO, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri. 2. Escritos*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, 432-434).

BARBIERI, Francisco Asenjo. Véase: ASENJO BARBIERI, FRANCISCO.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid: José Perales y Martínez, 1902.

GEMBERO USTÁRROZ, María, «Relaciones musicales entre franceses y españoles durante la Guerra de la Independencia (1808-14): el caso de Pamplona», *Revista de Musicología*, XX (1997), 451-466 (especialmente nota 3).

- GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*, Madrid: Alianza, 1984.
- LÓPEZ-CALO, José, 'Spain and Portugal' («Education in Music», VI (11), 42-43), *New Grove 6*.
- LÓPEZ MARSÁ, Flora, «El teatro madrileño durante el reinado de José Bonaparte», *Cuatro siglos de teatro en Madrid* (catálogo de la exposición celebrada en Madrid, mayo-junio de 1992), Madrid: Consorcio «Madrid Capital Europea de la Cultura 1992», 1992, 69-83.
- MITJANA, Rafael, «La musique en Espagne», *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, ed. de A. Lavignac y L. de La Laurencie, París: Delagrave, 1920, vol. 4, 1.913-2.351. (Edición española: MITJANA, Rafael, *Historia de la música en España*, ed. de Antonio Álvarez Cañibano, Madrid: Centro de Documentación Musical, 1993).
- New Grove 6*, vv. aa., «Education in Music».
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano, «Conservatorios. I. ESPAÑA», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, «La música en la corte de José I», *Anuario musical*, 46 (1991), 205-243.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, «La modernidad frustrada: José I y la corte española», *Scherzo*, XI, n.º 107 (Septiembre 1996), 92-96.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, «Capilla real», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, «La creación del conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología*, XXIV (2001), 189-238.
- RONZI, Melchor, *Plan para instalar un colegio o conservatorio de música vocal e instrumental, dedicado al rey nuestro señor D. Josef Napoleón I*, Madrid, 30 de junio de 1810. Manuscrito. *E-Mn*, Ms/13.415.
- SALAS VILLAR, Gemma, «La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano», *Nassarre*, XV/1-2 (1999), 9-55.
- SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881. (Edición facsímil a cargo de Jacinto Torres, Madrid: Centro de Documentación Musical, 1986).
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, «La valoración estética y sociológica de Manuel Alonso Ortega sobre los músicos de su época», *Revista de Musicología*, VIII (1985), 135-138.
- SUBIRÁ, José, *Historia de la música*, 2 vols., Barcelona: Salvat, 1947; vol. 2, 706-707.
- SUBIRÁ, José, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona: Salvat, 1953.

Cuadro comparativo

París, 1795-1797¹

ALUMNADO

Mixto

600 Externos gratuitos

TITULO FIN DE CARRERA

DIRECTIVOS Y PROFESORADO

Dirección colegiada

1 Secretario

Administración colegiada

14 Profesores de solfeo

4 Profesores de canto simple
2 Profesores de canto declamado

3 Profesores de vocalización
7 Profesores de composición

6 Profesores de clave
3 Profesores de acompañamiento
1 Profesor de órgano
8 Profesores de violín
4 Profesores de violoncello
1 Profesor de contrabajo
6 Profesores de flauta
19 Profesores de clarinete
4 Profesores de oboe
12 Profesores de fagot
1 Profesor de trombón
6 Profesores de primer trompa
6 Profesores de segundo trompa
2 Profesores de trompeta
1 Profesor de *buccini* y *tubae corvae*
4 Profesores de serpentón
1 Profesor de timbal

SECCIONES

BIBLIOTECA NACIONAL DE MUSICA

1 Bibliotecario

¹ Fuente: *Organisation du Conservatoire de Musique*, París: Imprimerie de la République, Brumaire an V [1797] (*E-Mn*, M/1255).

² Fuente: *Stabilimenti per l'interno regolamento del Real Conservatorio di Musica di S. Sebastiano in Napoli*. Impreso. Nápoles: Tipografia di Angelo Trani, 1809 (*E-Mc*, Legajo 1/22).

³ Fuente: Melchor Ronzi, *Plan para instalar un colegio o conservatorio de música vocal e instrumental, dedicado al rey nuestro señor D. Josef Napoleón I*, Madrid, 30 de junio de 1810. Manuscrito. *E-Mn*, Ms/13.415.

⁴ Fuentes principales: Francisco Piermarini, *Prospecto del Real Establecimiento Filarmonico Maria Cristina*, Madrid, 1 de junio de 1830. Manuscrito. *E-Mpb*, II/3107. Francisco Piermarini, *Piano generale, ossia Regolamento pel Regio Stabilimento Filarmonico Maria Cristina*, Madrid, 18 de junio de 1830. Manuscrito. *E-Mc*, Documentación Biblioteca, caja 1/9.

EL CONSERVATORIO QUE NUNCA EXISTIÓ...

Nápoles, 1809²

ALUMNADO

Varones sólo
Internos

DIRECTIVOS Y PROFESORADO

1 Rector = Director

1 Vicerector

1 Administrador
1 *Padre catechista*

1 Sacristán
¿? Profesores de letras
1 Profesor de francés

1 Profesor *di comica*
¿? Profesores *di carattere*

[2] Profesores de contrapunto

1 Profesor de *cembalo*

1 Profesor de violín
¿? Profesores *di corde* (sin especificar)

¿? Profesores *di fiato* (sin especificar)

SECCIONES

ARCHIVO MUSICAL

1 Archivero jefe
1 Encargado del archivo

Proyecto de Melchor Ronzi, 1810³

ALUMNADO

Mixto

24 [Externos] gratuitos de instrumento
24 [Externos] gratuitos de canto

DIRECTIVOS Y PROFESORADO

1 Director

[Profesor de canto]
1 Profesora de canto

[Profesor de piano]

[Profesor de violín. Profesor de viola]
[Profesor de violoncello]
[Profesor de contrabajo]
[Profesor de flauta. Profesor de clarinete]

[Profesor de oboe]
[Profesor de fagot]
[Profesor de trombón]
[Profesor de trompa]

[Profesor de clarín]

[Profesor de arpa]
1 Profesor de baile

SECCIONES

Proyecto de Francesco Piermarini, 1830⁴

ALUMNADO

Mixto
24 Internos gratuitos
Internos de pago
Externos gratuitos
Externos de pago
Externos subvencionados
No profesionales

DIRECTIVOS Y PROFESORADO

1 Director = Profesor de estilo de canto y declamación

1 Secretario = Profesor de castellano

1 Directora
1 *Governante*
1 *Sotto-governante*

1 Administrador
1 Rector espiritual = Profesor de castellano, literatura, historia, mitología, religión, geografía, aritmética, etc.
1 Capellán

1 Profesor de italiano
1 Profesor de solfeo

(1 Profesor de estilo de canto y declamación = Director)

1 Profesor de composición, contrapunto y armonía

1 Profesor de piano y acompañamiento

1 Profesor de violín y viola
1 Profesor de violoncello
1 Profesor de contrabajo
1 Profesor de flauta, *octavina* y clarinete

1 Profesor de oboe y corno inglés
1 Profesor de fagot
1 Profesor de trombón
1 Profesor de trompa

1 Profesor de clarín y clarín de llaves

1 Profesor de arpa
1 Profesor de baile

SECCIONES

ARCHIVO MUSICAL

BIBLIOTECA GENERAL

1 Copista (a cargo del archivo musical)

EL REPERTORIO INTERPRETADO POR LA SOCIEDAD DE CUARTETOS DE MADRID (1863-1894) *

 Ester AGUADO SÁNCHEZ

Introducción

Antes de mostrar el repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid a lo largo de los treinta y un años de existencia, desde 1863 a 1894, considero necesaria la exposición previa del estado de conocimiento en que se encuentra el estudio de esta Sociedad, así como algunos datos acerca de ella.

La Sociedad de Cuartetos de Madrid fue fundada en el año 1863. Los músicos que constituyeron el elenco inicial y fundador de esta agrupación camerística fueron el violinista Jesús de Monasterio, el también violinista Rafael Pérez, el viola Tomás Lestán, el violonchelista Ramón Castellano y el pianista Juan María Guelbenzu. Estos músicos contribuyeron de manera decisiva al conocimiento y desarrollo de la música de cámara en España, género escasamente practicado por nuestros músicos y apenas considerado por la sociedad española durante gran parte del siglo XIX.

Tres décadas de constante actividad desarrollada plenamente en Madrid desde el 1 de febrero de 1863, día de la sesión inaugural, hasta el 5 de enero de 1894, día en que celebraron la última sesión. Los conciertos se celebraron hasta el año 1883 en el salón pequeño del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y, tras una temporada de interrupción, pasaron, en 1884, a realizarse en el recién inaugurado Salón Romero, propiedad del editor Antonio Romero. En muy contadas ocasiones salieron de la villa de Madrid, en

* Este artículo es parte del trabajo: *La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894). Estudio sobre el origen, organización, desarrollo del repertorio y su aceptación pública*, que, bajo la dirección del catedrático doctor Jacinto Torres Mulas, he realizado en el seno del Departamento de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Agradecer quiero al profesor Jacinto Torres la dedicación, la aportación y el seguimiento que ha mantenido de este trabajo, y a él y al catedrático y académico Ismael Fernández de la Cuesta, director de esta revista *Música*, así como a los demás miembros del consejo de redacción, por solicitar e incluir este artículo en la revista.

dos de ellas cruzaron la frontera con destino a Lisboa, en 1882 y 1886, y poco después lo hicieron a otras provincias españolas, Valencia en 1889 y Valladolid, Burgos, Bilbao, Barcelona, Zaragoza, Oviedo, Avilés, Gijón, y de nuevo Bilbao en el año 1890.

El objetivo de Jesús de Monasterio, Juan María Guelbenzu y los que con ellos organizaron e iniciaron la andadura de la Sociedad de Cuartetos fue el de abrir y ofrecer al público madrileño la posibilidad de escuchar y conocer el repertorio de un género, el de la música de cámara, que durante los dos primeros tercios de siglo había quedado relegado a algunos salones privados de personas cultas y aficionadas a la música o intérpretes que, interesados por las obras de este género de los grandes maestros clásicos, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, ofrecían sus casas para que un grupo muy minoritario pudiera disfrutar de ellas. Juan María Guelbenzu había sido uno de ellos y Jesús de Monasterio, en su juventud, acudía a estas reuniones, bien como público, bien como intérprete. Ambos, conocedores de este repertorio por sus respectivas formaciones en Europa, llevaron adelante el proyecto de dar a conocer públicamente las obras camerísticas de estos compositores y otros, extranjeros y españoles que, paulatinamente, fueron incluyendo.

Es este el objetivo principal de este artículo, la presentación del repertorio que interpretó la Sociedad de Cuartetos de Madrid en todo su periodo de existencia y el estudio de la representación de los compositores españoles en dicho repertorio. Veamos previamente la relevancia de este estudio y el interés que ello suscita.

Es de todos conocida la falta de dedicación que en general, y salvo contadas excepciones, musicólogos e historiadores tuvieron durante gran parte del pasado siglo XX hacia el estudio de la música española del siglo XIX. No es este el lugar ni la ocasión de discutir cuales han sido las causas de ello ni de pensar, siquiera, en buscar posibles culpables, en un momento en el que la musicología era una ciencia reciente, falta aún de experiencia, de asentamiento de bases y de una organización sistemática, que provocaba la dispersión en los temas de estudio, la abundancia en algunos de ellos y la escasez y ausencia en otros tantos. Hay que decir, sin embargo, que en el último cuarto del siglo XX las cosas han cambiado de manera notable. Fruto del avance que se ha producido en este área de investigación, ha sido la preocupación por poner al día el estado de conocimiento de la música española desde que se tiene constancia de ella hasta nuestros días, tanto en datos objetivos como en bibliografía existente. Como producto y ejemplo de este interés tenemos la *Historia de la Música Española*¹, que bajo la dirección de Pablo López de Osaba, fue pu-

¹ Los siete volúmenes que componen esta Historia de la música española fueron encargados a distintos especialistas, Isamel Fernández de la Cuesta: *Desde los orígenes hasta el «ars nova»*;

blicada en siete volúmenes por Alianza Música entre 1983 y 1985. No hay que olvidar todos los intentos anteriores de hacer una historia de la música española ni desdeñar su falta de sistematización, su rigor, sus carencias, sus errores, pues mucha es la información que nos ofrecen y de ellos se ha partido para realizar otros trabajos. Muestra de estas historias generales son las realizadas por Mitjana² en 1920 o Subirá³ en el año 1953.

Anterior a la citada y reciente historia de la música española y centrada concretamente en el siglo XIX, encontramos un proyecto similar, resultado de la preocupación de un grupo de personas que vieron la necesidad de adentrarse en este siglo bastante olvidado por la musicología en general. El actual catedrático de musicología del R.C.S.M.M. Jacinto Torres fue quien, ya en 1979 en el I Congreso Nacional de Musicología, celebrado en Zaragoza, o poco más tarde y de forma más respaldada en un Simposio sobre Musicología Española, realizó un llamamiento a la sociedad musicológica denunciando el estado de abandono en el que se encontraba el estudio de la música española de este siglo, e instaba a los especialistas a no dejar pasar más tiempo sin abordar los distintos campos que todo un siglo abarca. Un primer resultado de ello lo encontramos en el trabajo colectivo *El romanticismo musical español*⁴, publicado en 1982 y coordinado por el citado musicólogo, cuya intención fue la de «ofrecer un resumen amplio del estado actual de nuestro conocimiento sobre el periodo». José Luis García del Busto fue quien realizó el apartado dedicado a la música de cámara⁵. En él describe la situación desfavorecedora y el lugar marginal que ocupó este género dentro de la sociedad del siglo XIX y destaca el papel de la Sociedad de Cuartetos como formación que ayudó, en la medi-

Samuel Rubio: *Desde el «ars nova» hasta 1600*; José López Calo: *Siglo XVIII*; Carlos Gómez Amat: *Siglo XIX*; Tomás Marco: *Siglo XX*; y Josep Crivillé i Bargalló: *El folklore musical*.

² MITJANA, Rafael. «La musique en Espagne». En *Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*. v. 4. *Espagne*. París, 1920.

³ SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat Editores, 1953.

⁴ «El romanticismo musical español». En *Cuadernos de Música*. Madrid, año I, n. 2, 1982. Obra colectiva en la que, dirigidos por Jacinto Torres Mulas, tomaron parte los musicólogos Federico Sopena Ibáñez, Joaquina Labajo Valdés, José Luis García del Busto, Carlos Gómez Amat, Gloria Emparán Boada, José López-Caló, Antonio Gallego Gallego, Pablo Riviere, Samuel Rubio Calzón, Pilar Gutiérrez Dorado y el propio Jacinto Torres. El entrecomillado está sacado de la página 5 del primer apartado, realizado por Jacinto Torres: «El romanticismo musical español; algunas premisas» (p. 3-14), en el que se ofrece una visión muy general de este siglo y se explican los objetivos de este estudio y cómo parte la idea de llevarlo a cabo.

⁵ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: La música de cámara, «Cenicenta» del siglo romántico español, en «El romanticismo musical español». En *Cuadernos de música*, Madrid, año 1, n. 2, 1982.

da de lo posible, a difundir un repertorio apenas conocido y que potenció a que su práctica fuera algo más extendida.

Dos años más tarde Carlos Gómez Amat⁶ sería el encargado de realizar el libro dedicado al siglo XIX en la ya citada *Historia de la música española*, pero en él apenas se ofrecen novedades en lo que respecta al género de la música de cámara.

De nuevo hay que decir que no es cierto que estos hayan sido los primeros estudios generales que sobre música del siglo XIX se han escrito, recordemos los trabajos de Adolfo Salazar, José Subirá, o incluso los realizados de forma más contemporánea a la época por Felipe Pedrell, Rafael Mitjana, Mariano Soriano Fuertes, Baltasar Saldoni o Antonio Peña y Goñi, por citar sólo algunos. Grande es su valor, en el caso de estos últimos por la relación directa y la cercanía con muchos de los datos, por haber presenciado y vivido algunos de ellos, hecho que, aunque pueda teñirlos de cierta subjetividad, permite dar testimonio de detalles que de otra manera no se hubieran podido tener, ya que muestran la visión, el efecto y la repercusión que en su momento tuvieron. Sin embargo, en unos y en otros, falta una visión clara y objetiva, una organización y sistematización de los datos rigurosa, práctica y en relación de unos con otros; falta una disciplina metodológica de investigación basada en las fuentes primarias y no en la acumulación de datos extraídos de la propia bibliografía sin comprobación alguna y que perpetúan error tras error; y falta una profundización en la música propiamente dicha y no sólo en lo que la rodea.

Actualizar, comprobar, extraer la información desde las fuentes primarias, profundizar, analizar, confrontar y relacionar es el mensaje que, entrando en la década de los 80, Jacinto Torres y aquellos que respaldaron su propuesta, quisieron transmitir y poner en marcha. Desde aquella primera iniciativa muchos han sido los trabajos que se han realizado en diversos ámbitos, aspectos y materias de la música española de este siglo. La importancia de ello no sólo radica en su abundancia, en el interés y en la atención que por fin el siglo XIX parece cobrar sino también en el avance que, en cuanto a la metodología, visión, desarrollo, profundización y rigor se va reflejando en ellos.

La panorámica cada vez va siendo mayor, pero aún falta mucho por saber. Como es lógico unos temas han sido tratados más que otros, algunos apenas han sido vistos por encima y otros tantos están aún sin tocar. Al segundo de estos tipos podríamos decir que pertenece el estudio de la música de cámara en España en el siglo XIX y al tercero, si cabe, el de la Sociedad de Cuartetos en particular.

⁶ GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española*. 5. *El siglo XIX*. Madrid: Alianza Música, 1984. 345 p.

Muy reducida es la bibliografía que a tal respecto poseemos y muy pequeño el espacio a ello dedicado. Mi intención no es esclarecer por completo este ámbito de la música, el objetivo de este trabajo es otro, pero sí espero poder aportar información que permita mejorar y ampliar su conocimiento. Tampoco pretendo presentar como nuevo o desconocido algo que, en realidad, es de las pocas cosas que en lo referente a este género se conoce. La Sociedad de Cuartetos de Madrid es quizá uno de los escasos recuerdos que en la memoria de unos pocos se tienen de la música de cámara del siglo XIX en España.

No hay estudios más recientes cuyo objetivo principal sea la música de cámara o la Sociedad de Cuartetos en particular, aunque sí encontramos trabajos que, aun no siendo este su cometido principal, nos aportan datos relevantes que ayudan a comprender la situación de este género en la España del siglo XIX. No me voy a detener a especificarlos salvo en aquellos casos en los que tome algún dato concreto. A modo de excepción señalar el artículo «Musica Sabia»: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)» que Judith Etzion escribe en 1998 en el *International Journal of Musicology*⁷, porque además de lo interesante del tema del artículo, de implicación directa con la situación de la música de cámara en Madrid y de tratar de manera colateral a la Sociedad de Cuartetos, aporta gran cantidad de bibliografía, tanto actual como de la época, así como extractos de artículos de prensa del siglo XIX.

Retrocediendo un poco en el tiempo entre los trabajos de José Subirá encontramos un capítulo de su libro *Temas Musicales Madrileños* dedicado a «La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX»⁸. Anteriormente, en la *Historia de la música española e hispanoamericana*⁹ también tenemos una apartado dedicado a la música instrumental en el que nos ofrece, de forma reducida y con algunos errores, pequeños apuntes sobre la música de cámara y con ello referencias de la Sociedad de Cuartetos. La no presentación de las fuentes de las que extrae la información impide, en muchas ocasiones, poder cotejarla y comprobar su autenticidad.

Ya hemos dicho que en la mayoría de los trabajos en los que se habla de la música en España en el siglo XIX se dedica algún capítulo a la música instrumental. Al hablar de la música de cámara en todos ellos aparece el nombre de la Sociedad de Cuartetos. Todos estos estudios, al menos en lo que respec-

⁷ ETZION, Judith. «Musica Sabia»: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)». En *International Journal of Musicology*, 7, 1998. p. 185-232.

⁸ SUBIRÁ, José. La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX. En *Temas Musicales Madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971. p. 25-41.

⁹ SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat editores, 1953. p. 655-679.

ta al objeto que aquí se estudia, han sido superados por los anteriormente expuestos por lo que me limitaré a citar, a modo de ejemplo, alguno de ellos: Adolfo Salazar. *El siglo romántico*. Madrid, 1936; Rafael Mitjana. «La musique en Espagne». En la *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*. v. 4. Espagne París, 1920.

Las biografías de Jesús de Monasterio, promotor, fundador y director de la Sociedad en todo momento, también ofrecen información acerca de la Sociedad de Cuartetos. La más reciente es la de José Montero Alonso ¹⁰, que recoge y amplía los datos que se ofrecen en la del padre Luis Villalba Muñoz ¹¹ o en la primera y más cercana a su biografiado, escrita por SAJ (J. Alarcón) ¹².

Pasemos ahora a comentar los estudios que durante el siglo XIX se centraron en la propia Sociedad. Dos de ellos son de especial importancia por ser contemporáneos a ella: en el año 1866, José de Castro y Serrano, escribió *Los Cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica* ¹³, y, en 1872, José María Provanza y Fernández de Rojas, su opúsculo *Cuadros sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década* ¹⁴. El primero nos da una pequeña noción del origen de la Sociedad y del estado de la música clásica y de cámara en el momento de su fundación. El segundo es un resumen de las obras, autores e intérpretes de las sesiones de las primeras diez temporadas de la Sociedad. Estos son los dos únicos trabajos centrados en ella y de sus fechas podemos deducir que de manera incompleta.

Fuente imprescindible de información para el estudio de la Sociedad de Cuartetos es la prensa musical, en su mayoría madrileña, del siglo XIX. En ella se recogen y comentan los conciertos y actividades musicales de dentro y fuera de Madrid, dedicando interesantes y numerosos artículos a la Sociedad de Cuartetos. Es una fuente especialmente importante para conocer la trayectoria de la Sociedad, no sólo las obras que se interpretaban en los conciertos y

¹⁰ MONTERO ALONSO, José. *Jesús de Monasterio*. En *Antología de Escritores y artistas Monatañeses XL* publicada bajo la dirección de Ignacio Aguilera. Santander: Imprenta de la Librería moderna, 1954. 334 p.

¹¹ VILLALBA MUÑOZ, Luis. *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Madrid. Imprenta de Ildefonso Alier, 1914.

¹² SAJ. *Un gran artista*. Administración de Razón y Fé, 1910.

¹³ CASTRO Y SERRANO, José María. *Los Cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*. Madrid: Centro General de Administración, 1866. 221 p.

¹⁴ PROVANZA Y FERNÁNDEZ DE ROJAS, José María. *Cuadros sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década*. Madrid: Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1872. 22 p.

quiénes los interpretaban, sino para conocer quiénes acudían a estas sesiones, cómo se habían ejecutado, cuál era la opinión general, si habían gustado o no, u otros aspectos allegados a la Sociedad, a sus componentes o a la música de cámara en general.

Caben destacar los artículos que, sobre la Sociedad de Cuartetos, escribía José María Esperanza y Sola en la *Ilustración Española y Americana* y en la *Crónica de la Música* y que están recogidos en *Treinta años de Crítica Musical*¹⁵. Otros críticos como Peña y Goñi, también dedicaron algunos artículos a ella desde las distintas revistas y periódicos con crítica musical. De este autor, Antonio Peña y Goñi, quisiera resaltar el libro *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*¹⁶ porque en él dedica un interesante capítulo a Monasterio, Guelbenzu y a la Sociedad de Cuartetos en los que aporta datos importantes sobre el origen y fundación de ésta.

Al doctor Jacinto Torres debemos agradecer la labor de recopilación y estudio crítico-bibliográfico de lo que constituye el cuerpo de las publicaciones periódicas musicales en España desde 1812 a 1990¹⁷. De este trabajo ha sido extraída la información relativa a la prensa musical madrileña del siglo XIX, especialmente del periodo en el que la Sociedad de Cuartetos mantiene su actividad. Gracias al cotejo de estas publicaciones y al apunte específico recibido del propio Jacinto Torres he centrado el recorrido por la prensa en las siguientes publicaciones musicales madrileñas: *La Escena, Revista y Gaceta Musical, El Herald de las Artes, de las Letras y de los Espectáculos, Calendario Histórico Musical para el Año de 1873, Crónica de la Música, La Correspondencia Musical, Ilustración Musical, La España Musical y Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación*.

Además de estas revistas musicales madrileñas han sido consultadas *El Orfeón Español y La Gaceta Musical Barcelonesa y La Ilustración Musical Hispano-Americana*, las tres publicadas en Barcelona.

Debido a momentos en los que hay ausencia de revistas musicales y puesto que algunos periódicos no musicales tenían la costumbre de presentar y

¹⁵ ESPERANZA y SOLA, José María. *Treinta años de Crítica Musical*. Colección póstuma de los trabajos del Excmo. señor D. José María Esperanza y Sola de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con un Bosquejo Biográfico por el Ilmo. Señor D. José Ramón Mélida. Madrid: Est. Tip. De la Viuda e hijos de Tello, 1906. 3 v.

¹⁶ PEÑA y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*. Madrid: L. Polo, 1881. p. 497-527.

¹⁷ TORRES MULAS, Jacinto. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio General*. 1.ª ed.: Madrid: Universidad Complutense, 1991. 6 h., 1051 p., 21 cm. 2.ª ed., ampliada: Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1991. 6 h., 959 p., 21 cm.

comentar los acontecimientos musicales en fecha inmediata, han sido consultadas las siguientes publicaciones periódicas: *La Época*, *Las Novedades*, *La Correspondencia de España*, *La Iberia*, *El Imparcial*, *El Globo*, *El Liberal* y *El Heraldo de Madrid*.

Todos los autores que dedican al menos un pequeño espacio al estudio de la música de cámara en España en este siglo XIX, destacan o tratan mínimamente esta Sociedad de Cuartetos y la describen como elemento vivificador de un género marginado por una sociedad que, a modo de refugio y escape de la constante inestabilidad política, disfrutaba con el género lírico, operístico, con la llamada música de salón, la zarzuela y más tardíamente con la música sinfónica.

No había cabida para la que comúnmente se llamó música «clásica», «seria», o «di camera». Sólo en las casas de algunos aficionados, como lo fueron, entre otros, Juan Gualberto González, José de Arnanalde, Basilio Montoya o el propio pianista Juan María Guelbenzu, y para un grupo de personas muy reducido, se ofrecía y practicaba, casi a escondidas, el repertorio camerístico de un Mozart, Haydn, Beethoven o Mendelssohn.

En estas condiciones surge, a manos de Monasterio, Guelbenzu, Pérez, Lestán y Castellano, la Sociedad de Cuartetos con la intención de dar a conocer de forma pública las obras de cámara de estos compositores. A pesar del relativo rechazo más o menos general de este género y de su escasa práctica anterior, esta Sociedad nace con un impulso que se mantiene activo a lo largo de las treinta y una temporadas en que desarrolla su actividad. El respaldo del público fue aumentando a medida que el repertorio iba resultando cada vez más familiar. Este repertorio fue incrementando e incorporando autores, fundamentalmente extranjeros, aunque también hubo cabida -eso sí, en menor proporción- para los compositores españoles. Con el paso del tiempo y siguiendo el ejemplo de esta iniciativa, se crearon otras sociedades de música de cámara dentro y fuera de Madrid, como en Valencia, Cádiz, Bilbao, Barcelona, aunque ninguna de ellas pareció alcanzar la envergadura de la Sociedad de Cuartetos de Madrid.

Nos hallamos ante una sociedad camerística de, al parecer, gran relevancia, mencionada en la mayoría de la bibliografía sobre la música en general en la España del siglo XIX pero de la que apenas se conocen unos mínimos datos acerca de quiénes la fundaron, el periodo de actividad y los lugares dónde se desarrolla, o del repertorio interpretado. Son muchos los interrogantes que nos podemos plantear acerca de su origen: cómo, cuándo, quiénes, en qué circunstancias, por qué, con qué objetivos se crea; sobre su organización: quiénes fueron sus componentes, socios o colaboradores, cómo, cuándo y dónde se dan los conciertos, cuáles eran los beneficios, cómo se distribuían entre sus miembros y cuál era su relevancia para la continuidad de la Sociedad; sobre

el repertorio: que obras se tocaban y de qué compositores, cuál y cuánta era la representación de cada uno y cuál fue la participación de los autores españoles; sobre la aceptación o rechazo del público: quiénes asistían, qué opinaban, qué gustaba y qué criticaban y en qué medida esto afectaba a la elección del repertorio y al seguimiento de la Sociedad. Estas y muchas otras cuestiones, acerca de su repercusión dentro del ámbito musical y social, de su mayor o menor influencia para la formación de otras agrupaciones y para el desarrollo de la música de cámara en general, su comparación con estas otras sociedades y con la práctica musical no sólo en España sino también en el extranjero, etc., que están aún sin aclarar, pueden y deben hacerse si se quiere aumentar el conocimiento y la claridad sobre la música de cámara en España en el último tercio de siglo XIX y sobre la Sociedad de Cuartetos en particular.

En el trabajo presentado al comienzo de este artículo sobre la Sociedad de Cuartetos de Madrid, cuyos objetivos han sido, el conocimiento y análisis de su origen, organización, desarrollo del repertorio y su aceptación pública, se ha tratado de mostrar y aclarar, tras una ardua tarea de acopio y análisis de información, algunas de las cuestiones anteriormente presentadas.

Lo que aquí se va a presentar es -como ya se ha señalado- el repertorio que interpretó la Sociedad que, mostrado de manera secuencial, de sesión a sesión, permite conocer cuál era este repertorio y cómo iba cambiando e incorporando obras y compositores. Se verá además el papel de los compositores españoles dentro de la programación de la Sociedad.

Las fuentes empleadas para el conocimiento del repertorio, además de la bibliografía y las publicaciones periódicas ya señaladas, han sido:

¶ El Legajo de la propia Sociedad que se encuentra en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid bajo el nombre: *Estados de cuentas anuales de la Sociedad de Cuartetos 1863-1893*, con la signatura B.T. 16/C.ª 5.ª (1-31). En este legajo, en el que Jesús de Monasterio recoge año tras año la documentación de la Sociedad, encontramos:

- *Prospectos anunciando las sesiones de la Sociedad.* Antes de iniciarse la temporada de conciertos se ponían en circulación estos prospectos en los que se informaba de los compositores de las obras que se iban a interpretar; de los componentes de la Sociedad que iban a tomar parte en ellas, y los posibles cambios en alguno de sus miembros; del número, lugar, hora y fechas de las sesiones; de los precios de los abonos y los billetes sueltos y de los lugares en los que estos se ponían a la venta.
- *Programas de los conciertos.* En ellos aparecen el lugar, la fecha y la hora de los conciertos, y, lógicamente, las obras que se iban a tocar, sus autores y, en cada una, los intérpretes. En ellos también se anunciaba la fecha de la siguiente sesión. Cuando se presentaba alguna obra de un

autor poco conocido, encontramos notas al programa con breves biografías de ellos. Están recogidos los programas de las sesiones ordinarias y extraordinarias que dieron en el salón del Real Conservatorio y, después de su traslado, en el Salón Romero. En la inmensa mayoría de estos programas aparecen anotaciones de Monasterio con comentarios de las sesiones, de las partes que se repitieron, de la respuesta del público y la mayor o menor concurrencia, así como la asistencia de algún miembro de la Familia Real. Encontramos, además, las correcciones que Monasterio hacía cuando se producía algún error en la impresión y redacción de estos programas. En este legajo no se encuentran recogidos los programas de los conciertos que dieron fuera de Madrid.

- *Estados o resumen de Cuentas.* En ellos se reflejan los ingresos, gastos, resumen de beneficios y distribución de ellos entre los distintos miembros de la Sociedad.
- *Ensayos.* Escritos a lápiz por el director de la Sociedad encontramos en la mayoría de los años la relación de los ensayos que ésta realizaba, en los que se detallan, de manera abreviada y día a día las obras que se practicaban y sus autores.
- *Cartas:* se encuentran las cartas manuscritas que tratando temas de la Sociedad de Cuartetos eran enviadas a Jesús de Monasterio, como director de ella, a algún otro de sus componentes o a la Sociedad en general. En ellas encontramos información acerca del movimiento de los intérpretes, como las respuestas a las peticiones de formar parte de la Sociedad. Se posee alguna carta de los aficionados felicitando a la Sociedad por su actividad y pidiendo que se interpretaran algunas obras.
- *Recortes de prensa:* aparecen algunos recortes de prensa en los que se habla de las sesiones de la Sociedad y que eran recogidos por alguno de sus miembros, quien apuntaba el periódico de que eran tomados y la fecha. Estos recortes los encontramos sólo en algunos años de la Sociedad, fundamentalmente de la última época.
- *Otros:*
 - Documento con las bases para la reorganización de la Sociedad de Cuartetos redactada en octubre de 1886. En él se reflejan los que debían ser socios de la Sociedad, la distribución de los beneficios y la asignación de los colaboradores.
 - Avisos anunciando cambios en las fechas de los conciertos.
 - Listado con los abonos y billetes que Monasterio regalaba.
 - Listado con las obras y autores interpretados por la Sociedad.

¶ Recogidos bajo una misma encuadernación encontramos, también en la biblioteca del R.C.S.M.M., con el nombre *Programas de la Sociedad de Cuar-*

tetos y la signatura P 2071, los programas de las sesiones de la Sociedad. A diferencia de los programas del legajo descrito, éstos no poseen ningún tipo de anotación, ni corrección, ni numeración. Comparándolos con aquellos se observa la falta de alguno de los programas, pero encontramos recogidos, sin embargo, buena parte de los programas de los conciertos que dieron fuera de Madrid, para ser más precisos los de Valencia (marzo-abril de 1889), Burgos, Barcelona y Zaragoza (marzo de 1890), Oviedo y Bilbao (septiembre de 1890).

¶ Sin ser el centro de la información la Sociedad de Cuartetos encontramos dentro de diferente documentación propia del R.C.S.M.M., datos de interés relativos a la Sociedad o a sus componentes en:

- *Anuario-Memoria del Real Conservatorio de Música de Madrid (Discursos) 1870-1905*. Bajo este nombre y con la signatura H-22, encontramos los discursos leídos en las inauguraciones o entrega de premio de cada curso en los que se hace memoria de lo acontecido el curso anterior. Encontramos alguna información de la Sociedad de Cuartetos y de aquellos de sus miembros, como Jesús de Monasterio o Rafael Pérez y de algunos de sus colaboradores como Mendizábal, Zabalza, Tragó o Arbós, todos ellos profesores o alumnos del Real Conservatorio.
- *Memoria de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año 1890-92*. S/0674. De nueva información de los componentes de la Sociedad que pasaron por el Real Conservatorio.
- *Índice de Reales Ordenes y expedientes generales (1831-1873)*. Nos dan referencia de algunos de los conciertos de la Sociedad de Cuartetos, debido a la solicitud del salón del Real Conservatorio para los conciertos o el agradecimiento al director por ellos.

Antes de examinar cuál fue el repertorio que interpretaron y por qué fue ese el escogido, considero conveniente hacer una pequeña presentación de esta Sociedad de Cuartetos que desde 1863 a 1894 y aún tiempo después dio mucho que hablar no sólo en Madrid sino en gran parte de la sociedad española del último tercio del siglo XIX. Comenzaré haciendo un breve bosquejo del desarrollo de la música de cámara a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XIX, y a continuación daré algunos detalles del origen, fundación y objetivos de la Sociedad así como de su funcionamiento y de sus miembros. Todas estas cuestiones, que en esta ocasión trataré de forma reducida y sin mucho detenimiento, quedan mucho más claras y ampliamente explicadas en el trabajo que anteriormente he señalado.

La música de cámara en España en torno a la fundación de la Sociedad de Cuartetos de Madrid

«Era el 1 de Febrero de 1863. En un modesto y pobremente decorado saloncillo del Conservatorio de Música hallábanse reunidos la mayor parte de los que, por entonces, cultivaban o tenían amor a aquel Arte Divino en la capital de España.- Ni un anuncio en las esquinas, ni una gacetilla en los periódicos, por rara excepción, mudos, aquella vez, los había convocado, y, sin embargo, la vivacidad de las conversaciones, la franca alegría que en los semblantes de todos veíase retratada, hacían presagiar al menos experto algo bueno, algo notable de aquella reunión.- Repartidos los asistentes en corrillos, los nombres de Haydn, Mozart y Beethoven corrían de boca en boca [...]. La animación crecía por instantes, menudeaban los dichos, sucedíanse los chistes, llevando no poca ni tampoco buena parte en ellos los que, sin tomarse siquiera el trabajo de conocerla, desdeñaban por sabia e incomprensible la música clásica, (...)»¹⁸

Así es como describe Esperanza y Sola los momentos previos a la primera sesión de la Sociedad de Cuartetos. ¿Por qué tanta expectación?, ¿por qué tanta animación?, ¿por qué tanto entusiasmo, tanto cuchicheo, tanta alegría, tanta curiosidad?, ¿cuál es ese «Arte Divino» del que se habla?, ¿cuál es esa música calificada de «sabia»?

«*Música sabia*» es el término con el que los *aficionados* españoles, partidarios de la ópera italiana y francesa, del virtuosismo instrumental y de la llamada música de salón, designaban la «música clásica», en contraposición con la opinión de los críticos para quienes esta música era el «paradigma del mayor valor artístico»¹⁹. Para aquellos la música clásica o música sabia era sinónimo de «erudita, incomprensible, sin sentido, anticuada, aburrida, puramente instrumental y además extranjera», ya que era asociada a la escuela alemana, rasgo positivo, sin embargo, para los críticos pues estaba asociada a las idealizadas figuras de Haydn, Mozart, y Beethoven junto con otras figuras como Weber, Mendelssohn, Spohr, Hummel, Schubert, Cramer o Moscheles.

¹⁸ ESPERANZA y SOLA, José María. *La Ilustración Española y Americana*, Barcelona, año XVI, n. 47, 16 dic. 1872, p. 743. También recogido en el citado libro del mismo autor *Treinta años de Crítica musical*, vol. I, p. 30-31. Puesto que todos los artículos de Esperanza y Sola están recogidos en este libro a partir de ahora toda cita que tome de cualquier artículo irán con la referencia de este libro. En este caso particular vol. I, p. 30-31.

¹⁹ Así lo define Judith Etzion en el citado artículo «*Musica Sabia*»: *The Reception of...*, cit., p. 186-87.

Castro y Serrano refleja de manera muy explícita cuál era la opinión que se tenía de la música clásica, la repulsión hacia ella de algunas personas, la ausencia de gusto por parte de otras o incluso la negación de ser música, por incompresible, según otros:

«Es muy común escuchar en nuestra patria a personas de buen sentido, de varia ilustración, y hasta aficionados a la música en general, es muy común oírles repeler la música clásica con cierto aire desdenoso, como si se tratase de una de esas manías impropias de los hombres de sano juicio y elevada inteligencia. Algunos, más modestos, confiesan que la tal música será muy sublime, pero que a ellos no les gusta. Otros se proponen a asegurar que no existe semejante música, sino que los maestros del arte, por establecer diferencias entre sí mismos y la generalidad de las gentes, suponen oír con delicia una cosa que carece de significación práctica y es, todo lo más, alarde de ciencia contra-púntica, o conversación en griego para que los demás no la comprendan.- Tales y parecidos dictámenes, arrojados a la multitud indocta por los que ejercen sobre ella una legítima superioridad, han reducido la música clásica o *sabia*, como algunos le dicen, o *alemana*, como la apellidan otros, al estado de una especie heráldica sólo conocida de anticuarios y eruditos, y sólo útil o apreciable para los que escudriñan los fundamentos de la historia»²⁰.

Castro critica esta forma de pensar porque la considera, en la mayoría de los casos, falta de fundamentación. La mayor parte de la gente no tenía ocasión de escuchar esta música porque no había lugares a los que poder asistir para conocerla y disfrutarla.

Y así había sido, la música de cámara y la música sinfónica²¹ durante los casi sesenta primeros años del siglo XIX, hasta la aparición en 1863 de la Sociedad de Cuartetos y en 1866 de la Sociedad de Conciertos, ambas en Madrid, apenas tenía cabida en una sociedad embebida por el gusto de la ópera italiana y francesa y por la música de salón²².

Observemos qué situación vivía la música de cámara en el momento de la fundación de la Sociedad de Cuartetos y cómo había llegado hasta allí. La práctica de este género era habitual en la corte, en la nobleza y, de manera más reducida, en la sociedad burguesa del siglo XVIII. Por música de cámara

²⁰ CASTRO y SERRANO, José de. *Los cuartetos del conservatorio...*, cit., p. 26-34.

²¹ El estudio de la música sinfónica durante el siglo XIX ha sido tarea ampliamente tratada, entre otros, por Ramón Sobrino Sánchez en su tesis doctoral: *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Universidad de Oviedo, 1992.

²² Este tema puede verse con detalle en el artículo de Celsa ALONSO. «Los salones: un espacio musical para la España del siglo XIX». En *Anuario Musical*, 48, 1993, p. 165-205.

hay que entender, en este momento, toda música profana, tanto vocal como instrumental, que en contraposición con la música de Iglesia, se practicaba en las dependencias privadas de la corte o de la nobleza²³. Los diferentes monarcas de este siglo, Felipe V, Fernando VI, Carlos III, y Carlos IV potenciaron el cultivo de este género y ofrecieron la protección de extranjeros como Farinelli, Scarlatti, Boccherini o Brunetti que marcaron sin duda la práctica de la música de cámara en el Palacio Real. Pero también encontramos diversas figuras de nuestro país muy destacables como el Padre Feijoo, Antonio Soler, Sebastián Albero, Luis Misón o Manuel Canales entre otros. Este último, que trabajó bajo el auspicio de la Casa de Alba, es considerado como uno de los compositores españoles más importante de música de cámara del siglo XVIII y uno de los primeros en practicar el cuarteto de cuerda.

La gran afición a la música de cámara que el monarca Carlos IV tenía y su manejo del violín, propició que este género fuera practicado por los músicos de la corte, entre los que contó con los citados italianos Boccherini y Brunetti, e hizo que su biblioteca palaciega adquiriera grandes fondos en partituras camerísticas, como nos demuestra José Subirá en su estudio sobre la música de cámara palatina en el siglo XVIII y comienzos del XIX²⁴. En él cataloga la música de cámara palatina de este periodo que se encuentra en los fondos de la Biblioteca Nacional, del Archivo del Palacio Nacional y de la Biblioteca del Palacio Nacional. Recoge obras de más de cien compositores y entre ellas cabe destacar, además de las personas anteriormente nombradas, numerosas sinfonías y cuartetos de Haydn, así como alguna obra de Beethoven.

La práctica de la música instrumental, a imitación de los que estaba sucediendo en Europa, va a tener proyección en la sociedad burguesa de finales del siglo XVIII y XIX en conciertos en salones privados y en conciertos públicos. Un ejemplo de ello fueron los Conciertos Espirituales que desde 1787 comenzaron a celebrarse en Madrid en el Coliseo de los Caños del Peral. También José Subirá²⁵ nos habla de ello. Estos conciertos vocales e instrumentales se celebraban en las semanas de cuaresma, período en el que se suspendía todo tipo de actividad teatral. Además de arias, dúos, tercetos y otras piezas vocales, se tocaban sinfonías y otras composiciones para instrumentos a sólo, dúos o pequeñas agrupaciones.

²³ MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española, vol. IV. El siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música, 1985. p. 211-338.

²⁴ SUBIRÁ, José. «La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX». En *Temas Musicales Madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971. p. 25-41.

²⁵ SUBIRÁ, José. «Los conciertos espirituales del siglo XVIII». En *Temas Musicales Madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971. p. 15-24.

Esta situación parecía augurar un óptimo desarrollo de la música instrumental en general y de la de cámara en particular en el siglo XIX. Pero no fue así y con la llegada de Fernando VII (1808-1833), más atraído por la música popular y callejera ²⁶, esta actividad decae y se ve reemplazada por el género operístico y especialmente por la lírica italiana. Una evidencia de ello la encontramos en el hecho de que cuando la cuarta mujer de Fernando VII, María Cristina, de origen napolitano, crea el Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, inaugurado el 2 de abril de 1831, nombra como director al tenor italiano, Francisco Piermarini. El hermano del rey, Francisco de Paula Antonio, fue gran aficionado a la música y su dedicación al canto hizo que reuniese en su biblioteca abundante repertorio musical, en su mayoría vocal. Su hijo, Francisco de Asís de Borbón, fue alumno del destacado pianista Juan María Guelbenzu, quien habría de ser fundador de la Sociedad de Cuartetos. Su mujer, la reina Isabel II, estudió canto con el también distinguido tenor Francisco Frontera de Valldemosa. Si ya desde finales del siglo XVIII se iba haciendo notable la influencia, primero francesa y posteriormente italiana del gusto por el género lírico, con la llegada de María Cristina y los músicos de la corte napolitana, el italianismo y el canto como forma de manifestación fueron práctica extendida en este periodo y lo que suscitaba interés.

Esta influencia, favorecida por la aristocracia, es aceptada por toda la sociedad que se convierte en un reflejo de la francesa primero pero sobre todo de la italiana. Efectivamente la música de salón, que va a tener un gran desarrollo en la primera mitad del siglo XIX a diferencia de lo que ocurre con la música de cámara, centra su repertorio en arreglos para canto y piano de piezas dramáticas, fundamentalmente óperas italianas y a partir de los años cuarenta por reducciones de números de zarzuela. Además se tocaban obras para piano, pero estas eran piezas de género, fantasías y variaciones sobre motivos de óperas o zarzuelas, bailes, *poutpourris* sobre melodías populares y caprichos. Se buscaban piezas que permitieran el lucimiento del intérprete, con un aparente virtuosismo que, con frecuencia, dejaba entrever la falta de calidad de las obras y compositores. También las piezas vocales en castellano tenían importante participación así como la representación esporádica de alguna obra dramática. Celsa Alonso describe detalladamente la actividad de estos salones así como el ambiente que se respiraba en dichas sesiones, destinadas a ser encuentros sociales:

«Varios hechos condicionan la actividad musical de los salones: la invasión del italianismo, la influencia de las costumbres francesas, la concep-

²⁶ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: La música de cámara, «Cenicienta» del siglo romántico español, en «El romanticismo musical español». En *Cuadernos de música*, Madrid, año 1, n. 2, 1982. p. 50

ción de las veladas musicales como encuentros sociales, el desconocimiento de gran parte de la música camerística europea, la fortaleza del elemento dramático, y el *diletantismo*²⁷.

En este ambiente de superficialidad social en el que la música tiene tan sólo un papel de entretenimiento no podían tener cabida ni la música sinfónica ni la de cámara. Así mientras en los países del centro y norte de Europa estos dos géneros ocupaban un lugar destacado en los salones de la nobleza y de la burguesía, en España se cantaba en italiano.

Otra de las causas de la escasa práctica del género camerístico es la falta de escuela, de gente con una formación, tanto técnica como estilística, adecuada para abordar este tipo de repertorio. La falta de medios y de infraestructura para ese desarrollo y la imposibilidad de ganarse el sustento con este medio de vida, debido al escaso interés que socialmente este género tenía, impedía su aprendizaje, su práctica y su difusión. Sólo aquellos que salieron al extranjero, ya fuera por causas políticas, económicas o de aprendizaje, pudieron alcanzar un nivel de práctica y de conocimiento óptimos y en relación con lo que en el resto de Europa se hacía en ese momento. Así lo hicieron músicos como Rodríguez de Ledesma, Pedro Albéniz, Juan Crisóstomo de Arriaga, Ramón Carnicer, Melchor Gomis, Santiago de Masarnau, Marcial del Adalid, o los dos músicos clave para la formación de la Sociedad de Cuartetos, Juan María Guelbenzu y Jesús de Monasterio, que también realizaron gran parte de su formación y desarrollo como intérpretes fuera de España.

En cuanto a lo que de este género se compuso en este periodo es fácil suponer que si la práctica era escasa, limitada a un grupo muy reducido de personas y a un número aún más pequeño de compositores (Haydn, Mozart, Beethoven), su actividad compositiva fue todavía más exigua.

Aún están por hacer los catálogos de muchos de los músicos del siglo XIX que nos permitiría conocer con exactitud cuál y cuánta fue la música de cámara compuesta a lo largo de todo el siglo, pero parece claro que era un género que no sólo no interesaba porque el gusto de la sociedad estaba en el terreno de la lírica, sino que, además, la falta de escuela, de tradición y de conocimiento de las obras de los grandes compositores extranjeros, hacían difícil su ejercicio.

Haciendo un ligero repaso observamos que dejando atrás los quintetos del padre Soler, los cuartetos de Caballé de Ataíde y Carlos Francisco de Almeida o los del ya destacado Manuel Canales, por citar algunos de los compuestos en la última parte del siglo XVIII, y pensamos en composiciones de música de

²⁷ ALONSO, Celsa. «Los salones: un espacio musical para la España...», cit., p. 167-68.

cámara en los dos primeros tercios del siglo XIX, sólo un ejemplo encontramos cuyas obras, después de bastante tiempo, fueron interpretadas y reconocidas como de gran valor. Su autor: Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826); las obras: tres Cuartetos de cuerda editados en París en 1824; su estreno en España: en 1884 en Bilbao por una sociedad de música de cámara dirigida por López de Ayala; su estreno por la Sociedad de Cuartetos: el 23 de enero de 1885 en el Salón Romero, el *Cuarteto núm. 1 en re mayor*. Arriaga fue uno de los pocos compositores españoles cuyas obras, el primer y tercer cuarteto, fueron interpretadas por la Sociedad. En el apartado que se dedica a los compositores españoles en la programación de la Sociedad se hablará detenidamente de ello.

Carlos Gómez Amat²⁸ señala los quintetos y tercetos publicados en Italia de Diego Araciel, tres cuartetos con piano, otro para instrumentos de cuerda y un trío de Pedro Tintorer. Posteriormente, ya en el último tercio de siglo encontramos algunas de las obras tocadas por la Sociedad de Cuartetos a finales de los años sesenta, de Marcial del Adalid, Rafael Pérez o Nicolás Ruiz Espadero. Habría que aguardar a Tomás Bretón, cuya primera obra camerística fue el *Trio para violín, violonchelo y piano en mi mayor*, estrenado por la Sociedad en 1889 o posteriormente a Ruperto Chapí para encontrar páginas de cierto interés camerístico.

Sólo el estudio más preciso de nuestros músicos de este siglo XIX aportará mayor claridad en el terreno de la composición camerística en España durante el siglo romántico.

Antecedentes de la Sociedad de Cuartetos

La música de cámara, fuera ya de la corte, vio su actividad reducida a la práctica, casi anónima, en los salones de personas cultas aficionadas a este género. Diversas son las fuentes que nos hablan de estas sesiones. Esperanza y Sola o Antonio Peña y Goñi nos dan noticia de que ya en el año 1822 se celebraban en Madrid sesiones de cuartetos en la botillería de Canosa.

«Celebrábanse estos de noche, en el piso bajo de la botillería de Canosa y costaba, por abono, diez reales cada sesión. Los ejecutantes eran: Vaccari, primer violín; D. Juan Ortega, violín segundo; Asensio, viola y Brunetti, violoncelo. No había piano y Brunetti y Vaccari ejecutaban solos»²⁹.

²⁸ GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la Música Española. 5. El siglo XIX*. Madrid: Alianza Música, 1984. p. 43

²⁹ PEÑA y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX...*, cit., p. 514.

Conocidas fueron las sesiones que tiempo después se daban en la casa de los políticos José de Aranalde y Juan Gualberto González así como las que se ofrecieron en casa de Salvador Albacete, Isidoro Díaz y Basilio Montoya.

«Andando el tiempo, hubo aficionados entusiastas, como los ex-ministros D. Juan Gualberto González, y D. José de Aranalde y los Sres. D. Isidoro Díaz y D. Basilio Montoya, que establecieron sesiones de cuartetos en sus respectivas viviendas, donde ejecutaron música *di camera* de Haydn, Beethoven y Mozart, mezclada con algunas piezas de Cromer y Onslow, Monasterio, Ortega, Díaz y Pérez (D. Rafael) violines, D. Juan Fernández Casariego y Montoya, violas; y Castellanos, Campos y D. José de Aranalde violoncelos. Tampoco era el piano admitido en estas sesiones privadas»³⁰.

Quédense en la memoria del lector los nombres de Rafael Pérez y Castellano pues junto con Jesús de Monasterio, Tomás Lestán y Juan María Guelbenzu tenemos los miembros que constituirían la Sociedad de Cuartetos.

Esperanza y Sola recoge estos mismos datos al relatar el ambiente que había en el salón pequeño del Conservatorio antes del comienzo de la primer concierto de la Sociedad o en el artículo escrito con motivo de la muerte de Juan María Guelbenzu³¹.

Baltasar Saldoni³² al hablar de José de Aranalde y de Juan Gualberto González nos da más información de dónde y quiénes participaban en esas

³⁰ Id. p. 514.

³¹ ESPERANZA y SOLA, José María. *Treinta años de Crítica musical*, vol. I, p. 31 y vol. II, p. 142.

³² SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*. Edición facsímil de la primera, preparada por Jacinto Torres con índices completos de personas, materias y obras. v. 4. Madrid: Centro de Documentación Musical, 1986. [Reproduce la primera de: Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1881]. En el vol. III, p. 31-33 hallamos lo referente a Juan Gualberto González, extraído en gran parte de la necrología que publicó el periódico *La Época* el 2 de diciembre de 1857. De José de Aranalde y Gosvidete habla en el vol. I, p. 141-142.

Según Saldoni, Juan Gualberto González (Huelva, 1777-Madrid, 1857) fue ministro de Estado y firmó el acta de jura de la princesa Isabel II. De la necrológica se extrae que fue ministro de Gracia y Justicia bajo el ministerio de Francisco Cea Bermúdez. El *Diccionario Biográfico de los Ministros Españoles del siglo XIX*, elaborado por José Ramón Urquijo Goitia y publicado por el Instituto de Historia del CSIC confirma que Juan Gualberto González-Bravo Delgado fue ministro de Gracia y Justicia de Fernando VII desde 25 de marzo de 1833 (según la Gaceta Oficial de Madrid de 26/03/1833) hasta el 29 de septiembre del mismo año (según la Gaceta de Madrid de 29/09/1833) y de Isabel II desde esta última fecha (según la misma Gaceta de Madrid) hasta el 15 de enero de 1834 (según el Gaceta de Madrid de 26/01/1834), durante el periodo de la regencia de María Cristina Federico Sopeña señala que Gualberto fue uno de los nombra-

sesiones. Señala que fue en 1817 cuando Juan Guelberto establece en su casa de la calle Jacometrezo una sociedad para tocar música clásica, reducida a cuarteto de cuerda y en las que él tomaba parte como segundo violín hasta que la edad y la salud se lo permitió. Las reuniones, que no cesaron hasta su fallecimiento en 1857, se celebraban semanalmente y a ellas acudían un par de docenas de personas. Entre los intérpretes se destaca a Jesús de Monasterio al violín y Pedro Sarmiento a la flauta.

En cuanto a las obras que se interpretaban parecían no salirse de Haydn, Mozart y Beethoven. Es conocida como anécdota el rechazo que tuvo Mendelssohn cuando en una de las reuniones Monasterio quiso interpretar una obra suya. Así lo relata Peña y Goñi:

«Haydn, Beethoven y Mozart eran ídolos exclusivos de aquellas sesiones, la trinidad augusta a que se rendía culto. Galofre habló de Mendelssohn a Monasterio y le dio a conocer el primero algunas de sus obras. Monasterio intentó introducir al autor de *El sueño de una noche de verano*, en las sesiones *di camera* que se celebraban en casa de D. Juan Gualberto González, pero éste protestó escandalizado contra aquella intrusión y Mendelssohn fue, en efecto, desechado por revolucionario, por iconoclasta, por músico *del porvenir*».

Es este un primer ejemplo del efecto que se producía cuando se intentaba ofrecer algo distinto a lo conocido y considerado como perfecto, aquello que no fuera ni Haydn, ni Mozart ni Beethoven. Esta línea de rechazo a lo nuevo se va a producir no sólo en estas primeras muestras de la música de cámara sino que va a ser constante a lo largo del siglo en gran parte del público y que, como veremos, será determinante en la elección del repertorio de la Sociedad de Cuartetos.

Carlos Gómez Amat haciendo un recorrido por la prensa recoge más lugares donde se practicaba la música de cámara. Señala que en 1855 Manuel Mendizábal, profesor de piano del conservatorio comenzó a en su casa unas «academias» para familiarizar a sus alumnos con el estilo clásico de Haydn, Mozart y Beethoven. Precizando la información que da Gómez Amat -y gracias al apunte del catedrático, Jacinto Torres- se obtiene que el 9 de junio de 1856 la revista *La Zarzuela* da la noticia del comienzo de las reuniones sema-

dos «adictos de honor» en el periodo inaugural del Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina. Según el citado diccionario José de Aranalde y Gosvidete (Ferrol, 1792-Madrid, 1855), fue ministro interino de Hacienda desde el 15 de enero de 1834 (según el BOE de 16/01/1834) hasta el 7 de febrero del mismo año (según BOE de 08/02/1834) y director o viceprotector del Conservatorio de Madrid desde el 14 de enero de 1842 hasta el día 11 de enero de 1846.

nales que se daría en casa del pianista Juan María Guelbenzu en las que se ejecutarán composiciones de música *di camera*³³. Esperanza y Sola³⁴ rememora estas sesiones que las tardes de los domingos celebra Guelbenzu en su casa de la plazuela de las Descalzas con un reducido y escogido grupo de amigos, entre los que en ocasiones se encontraba Monasterio. «*Refugio del buen gusto*», así fue como se denominó al lugar donde tenían lugar estas sesiones. También José de Castro³⁵ ensalza la labor que se realizaba en casa de Guelbenzu. Ambos, Esperanza y Sola y Castro apuntan estas reuniones como uno de los elementos de donde nacería la idea de la formación de la Sociedad de Cuartetos.

Gómez Amat señala algunos ejemplos más en Sevilla, donde Hilarión Eslava, por aquel entonces maestro de capilla de la Catedral, se reunía de vez en cuando con otros músicos a tocar cuartetos. Aulí, en el Convento de Santo Domingo de Mallorca, Salvador Giner, en el palacio de Dos Aguas de Valencia y algún otro caso más en Cádiz, Oviedo o Barcelona, son muestra de la práctica de la música de cámara en España, en este segundo tercio de siglo.

Origen, componentes y funcionamiento de la Sociedad de Cuartetos

Este es el panorama con el que nos encontramos en el momento de la fundación de la Sociedad de Cuartetos. La música de cámara relegada a los salones privados de algunos cultos aficionados; una sociedad amante de la música de salón, imitadora de la burguesía francesa, de los géneros italianos, de la zarzuela y desconocedora de la considerada música clásica, sabia, complicada, extranjera; la falta de una escuela de instrumentistas de calidad porque, a pesar de la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de María Cristina, sólo unos pocos, la mayoría formados en el extranjero, alcanzaban un nivel destacable.

Ante esta desalentadora situación nada positivo parecería augurar a este género camerístico, tan separado del gusto social y tan lejos de las capacidades de nuestros músicos. Pero no fue así; de la pequeña rendija desde la que se podía observar cómo unos pocos practicaban y disfrutaban, casi a escondidas, de la música de cámara de los «grandes maestros», unida al impulso de algunos de los que a ellas asistían y en ellas colaboraban, nacería una vía de

³³ En *La Zarzuela*, año I, n. 19 (9 jun. 1856), p. 151.

³⁴ ESPERANZA y SOLA, José María. *Treinta años de Crítica musical*, vol. II, p. 143. (*La Ilustración Española y Americana*, 8 enero 1886).

³⁵ CASTRO y SERRANO, José de. *Los cuartetos del Conservatorio...*, cit., p. 17-25 en el que habla de las reuniones en casa de Guelbenzu y de los comienzos de la actividad de la Sociedad de Cuartetos.

esperanza para este género, para su práctica y aceptación social. Este nuevo camino, es el que traza la Sociedad de Cuartetos de Madrid, y sus «ingenieros» y quienes lo hacen posible, Jesús de Monasterio, Juan María Guelbenzu y los que a ellos se unieron para emprender esta ardua tarea. Pero ¿qué es lo que mueve y produce la formación de la Sociedad de Cuartetos?, ¿quién o quiénes lo llevan a cabo, cómo y con qué fines?

«Fundé la Sociedad de Cuartetos en Madrid el año 1863, invitando para formarla a D. Rafael Pérez (2.º violín) a D. Tomás Pló (viola) a D. Ramón Castellano (violoncello) y a D. Juan Guelbenzu, como pianista. Este último, por indicación de mi amigo y ex-tutor D. Basilio Montoya, pues mi intención primera había sido constituir la Sociedad solamente con el Cuarteto de instrumentos de cuerda»³⁶.

Con estas palabras describe Jesús de Monasterio la fecha y las personas que constituyeron la Sociedad de Cuartetos. Fueron escritas en 1890 cuando la Sociedad estaba en su Año XXVII de actividad. Efectivamente el 1 de febrero de 1863 dieron comienzo las sesiones de música de cámara que durante treinta y un años ofreció esta Sociedad y estas fueron las personas que las iniciaron: Jesús de Monasterio y Rafael Pérez, violines, Tomás Lestán³⁷, viola, Ramón Castellano³⁸, violonchelo, y Juan María Guelbenzu, piano.

Aunque se denominara sociedad de cuartetos desde el primer momento el objetivo de esta Sociedad no fue la de ofrecer solamente cuartetos de cuerda sino toda otra agrupación instrumental propia de la música de cámara en la que hubiera, eso sí, participación de la cuerda, dúos, tríos, cuartetos con piano, quintetos, e incluso sextetos, septetos y octetos, y, además, obras para piano solo, de ahí que entre los primeros socios se hallara un pianista.

Los conciertos se celebraron en el salón pequeño del Real Conservatorio³⁹ hasta el año 1883 y, tras una temporada de interrupción pasaron a realizarse

³⁶ Legajo de la Sociedad de Cuartetos conservado en la biblioteca del R.C.S.M.M: *Estados de cuentas anuales de la Sociedad de Cuartetos 1863-1893*, con la signatura B.T. 16/C.º 5.º (1-31).

³⁷ Tomás Lestán González también era conocido como Pló, por ser el apellido de su padrastro.

³⁸ En diversos lugares encontramos como apellido de Ramón Castellano, Castellanos, pero debido a que en todas las fuentes directas de la Sociedad de Cuartetos, programas, ensayos, etc. aparece Castellano siempre haré referencia a él de esta manera.

³⁹ Varios son los nombres que, desde su fundación en 1830 como Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina hasta el actual Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ha recibido este centro. En el período en el que dura la actividad éstos fueron: Real Conservatorio de Música y Declamación (1856-1868) y Escuela Nacional de Música y Declamación (1868-1900). Me referiré a él como Real Conservatorio. Información sobre este centro la encontramos en Federico SOPENA. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: M.E.C.,

en el Salón Romero ⁴⁰, desde 1884 hasta su cese el 5 de enero de 1894. Sólo he localizado un concierto que, siendo en Madrid, lo diesen fuera de estos lugares. Este se produjo en el Ateneo de Madrid el 6 de abril de 1890 (según el Legajo de la Sociedad). Como se puede observar la actividad de esta Sociedad estuvo centrada en Madrid, ofrecían una media de seis conciertos por temporada, entre los meses de noviembre a febrero o marzo, más alguna sesión extraordinaria. En muy pocas ocasiones salieron a otras provincias y fuera de España. En 1882 estuvieron en Lisboa y, tras el éxito obtenido, volvieron en 1886. En marzo de 1889 tocaron en el Conservatorio de Música de Valencia y, debido a la buena acogida, al acabar la temporada siguiente volvieron a salir de Madrid. En marzo de 1890 estuvieron en el Teatro Calderón de Valladolid, Burgos, en el Nuevo Teatro de Bilbao y en el Teatro Lírico de Barcelona y en septiembre prosiguieron en el Teatro del Fontán de Oviedo, en el Círculo Industrial de Avilés, en el Teatro Jovellanos de Gijón y de nuevo en el Nuevo Teatro de Bilbao ⁴¹.

Muchos fueron los intérpretes que bien como colaboradores, bien como socios, tomaron parte en las sesiones de la larga vida de la Sociedad de Cuartetos. Los primeros socios fueron los anteriormente citados. Víctor Mirecki sustituiría a Castellano en 1875 y Manuel Pérez a Rafael Pérez en 1886, aunque desde el año 1878 había ocupado su puesto en varias ocasiones por los problemas de salud de Rafael. Junto con Monasterio y Lestán constituirían el cuarteto de cuerda hasta el final de la actividad de la Sociedad. El quinto socio era Juan María Guelbenzu que estuvo hasta enero de 1886 (comienzo del año XXIII), momento en el que falleció. Su participación fue más discontinua y tuvo que ser sustituido de manera eventual y sin calidad de socio por otros pianistas, como Dámaso Zabalza, Manuel Mendizábal, Mariano Vázquez o Adolfo de Quesada. Desde este año colaboraron varios pianistas más, pero ninguno de ellos sería considerado como socio. José Tragó, inicial sustituto de Guelbenzu fue el que más veces tocó con la Sociedad de Cuartetos y desde 1890 pasó a cobrar como socio. En su ausencia Carlos Beck, Genaro

1967. Aunque de gran utilidad es un libro falto no sólo de actualización sino de exhaustiva revisión.

⁴⁰ El Salón Romero pertenecía al clarinetista y editor Antonio Romero y Andía y estaba situado en la calle Capellanes. Desde su inauguración el 30 de abril de 1884 se convirtió en uno de los centros más destacado de actividad musical. Poseía 450 butacas, unas de centro y otras laterales, pero su capacidad era bastante mayor, hasta 700 personas según se cuenta en *La Correspondencia Musical*, Madrid, año IV, n. 174, 1 mayo 1884, en el artículo que habla de la inauguración del Salón.

⁴¹ De estas salidas nos da noticia la prensa, biografía de Jesús de Monasterio de Saj, Esperanza y Sola y los programas de la Sociedad.

Vallejos y María Luisa Chevallier ocuparon su lugar. El resto de intérpretes que pasaron por la Sociedad de Cuartetos lo hicieron de manera esporádica, según la necesidad de las obras que se tocasen. Sin contar con las colaboraciones en los conciertos dados en las provincias estas personas fueron: violín, Pedro Urrutia, Manuel Pardo, Andrés Goñi, Manuel Sancho y José Agudo; viola, Antonio Gálvez, Feliciano Cuenca, Vidal, Juan Lanuza y Miguel Carerras; violonchelo, Agustín Rubio, Luis Sarmiento, Tejada, Alfredo Larrocha y Calvo; contrabajo, Manuel Muñoz, Juan de Castro y Torres; clarinete, Antonio Romero, Federico Fischer y Miguel Yuste; trompa, Luis Font; y fagot, Manuel Lucientes.

Toda esta información acerca del funcionamiento de la Sociedad, de sus componentes, socios y colaboradores, la remuneración y distribución de ganancias, lugares y fechas de los conciertos, asistencia del público, abonos, entradas y otros muchos aspectos relativos al desarrollo de las sesiones y de la Sociedad en general son tratados con detalle en el trabajo que anteriormente he señalado. Esto no es más que una pequeña presentación, unos pocos apuntes que nos ayudarán a comprender mejor algunos aspectos referentes a la elección del repertorio y su evolución.

Además, estos datos no nos informan de la razón que genera la fundación de la Sociedad de Cuartetos, ni de los objetivos de ésta. Para conocer y entender ambas cuestiones tenemos que hablar muy brevemente de Monasterio ⁴², promotor, fundador y conductor de la Sociedad, persona determinante desde sus orígenes y en todo momento del desarrollo de ésta. Se dice que desde muy pequeño Jesús de Monasterio (Potes, 1836-Casar de Periedo, 1903) mostró una especial sensibilidad por la música y pronto comenzó con el aprendizaje del violín. Tras unos primeros estudios en España, Palencia, Valladolid y Madrid, marchó a Bruselas e ingresó en el Conservatorio, dirigido por Gevaert ⁴³. Estudió violín con Charles de Beriot, armonía con Lemens y composición con Fétiis. Con dieciséis años alcanza el Premio de honor en dicho conservatorio y desde entonces comenzó una carrera llena de éxitos. Inglaterra, Escocia, Irlanda, Bélgica, Holanda, Alemania son algunos de los lugares donde los iría recogiendo. Conoce y participa de la actividad de estos países, donde la música de cámara parece tener bastante interés. A pesar de las ofertas que recibió de los Duques de Weimar para ocupar el puesto de primer violín de cámara y de director de los conciertos de la corte y del ofrecimiento

⁴² Ya he citado las biografías que existen de Jesús de Monasterio por lo que me limitaré a señalar aquellos datos que considero especialmente relevantes para la comprensión del origen y desarrollo de la Sociedad de Cuartetos.

⁴³ Se conserva el epistolario de Monasterio con Gevaert: SUBIRA, José. «Epistolario de F.A. Gevaert y J. de Monasterio». En *Anuario Musical*, Madrid, vol. 16, p. 217-245.

de Fétis para ocupar la plaza que había dejado vacante Beriot en la clase de violín en el Conservatorio de Bruselas, decidió quedarse en Madrid, continuar con su labor de profesor de violín que desde el año 1857 desempeñaba en el Real Conservatorio e intentar contribuir, en la medida de lo posible, al progreso de la música instrumental en España.

Esto es lo que originó la idea de la formación de la Sociedad de Cuartetos. Pretendía dar a conocer la música de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, que tanto había practicado; que su práctica no fuera sólo de manera esporádica y en casas particulares, sino de forma continuada y en un lugar público al que pudiese asistir cualquier aficionado; quería que la gente aprendiese a apreciar esa música llamada *sabia*, que la entendiera y la disfrutase; deseaba servir de ejemplo a los propios estudiantes del conservatorio, a los músicos e intérpretes y que con ello mejorase la calidad y conocimiento de éstos.

Está por ver si lo consiguió o no, pero estas fueron las pretensiones que le impulsaron a crear la Sociedad de Cuartetos. Para ello quiso contar con Rafael Pérez y Ramón Castellano con quienes anteriormente había tocado en las reuniones en casa de José de Aranalde y de Basilio Montoya. El prestigio como pianista, el conocimiento del repertorio clásico y el interés que por él mostraba en las sesiones que en su casa celebraba y a las cuales Monasterio asistió fueron las causas que le empujaron a pedir a Juan María Guelbenzu que formase parte de la Sociedad. Su labor fue fundamental en este periodo de formación de la Sociedad. El viola elegido, ya se ha dicho, fue Tomás Lestán.

Juntos iniciaron, sin conocer cual sería el resultado, la aceptación o el interés que podían suscitar, la que sería una larga y fructífera andadura en el terreno de la música de cámara.

No es tan cierto el hecho que apuntaba Esperanza y Sola que no estuviese anunciado el comienzo de la actividad o sesiones de la Sociedad de Cuartetos, si lo es que el principal vehículo de transmisión fuera el boca a boca, entre amistades, compañeros de trabajo, en el Conservatorio, etc. Pero encontramos otro medio importante de información, la prensa musical, en la que ya en los últimos meses del año 1862 encontramos avisos de la pronta formación de dicha Sociedad. Un ejemplo de ello es el artículo que el 4 de noviembre escribe José María de Goizueta en *La Época*⁴⁴ en el que no sólo anuncia que se está formando la Sociedad de Cuartetos sino que aprovecha además para hablar de la música de cámara y en especial del cuarteto con el fin de preparar al futuro público para el género principal que en las sesiones se iba a escuchar. Otros periódicos de Madrid nos informan de la fundación de la Sociedad de Cuarte-

⁴⁴ *La Época*, Madrid, año XIV, n. 4516, 4 nov. 1862, p 3.

tos, pero no sólo se queda ahí, el ansiado acontecimiento traspasa la capital y la noticia es recogida fuera de ella. Así tan sólo unos días después, encontramos en Barcelona periódicos musicales como *La Gaceta Musical Barcelonesa*⁴⁵ o *El Orfeón Español*⁴⁶ en los que brevemente se comunica que en se está formando una sociedad de cuartetos en Madrid. A falta de unos días de la primera sesión hallamos breves anuncios como el de *La Época*:

La Sociedad de cuartetos inaugurará sus sesiones el 1.º de febrero próximo en uno de los salones del Conservatorio.

Entre otras piezas se ejecutará, si no estamos mal informados un precioso cuarteto de Haydn, que hemos tenido ocasión de oír.

Esperamos con ansia esta solemnidad artística⁴⁷.

Unos días antes circulaba por Madrid una hoja que anunciaba las cuatro sesiones de esta nueva sociedad de cuartetos, el lugar, las fechas, los precios, además de sus miembros y los compositores de cuyas obras se iban a interpretar:

«Todos los ramos del arte empiezan a tener en España una nueva vida de que antes carecían. No es ya solo el género Lírico-dramático el que nuestro público oye con gusto, como sucedía anteriormente. Diversas sociedades musicales, recientemente creadas, no sólo en Madrid, sino también en algunas otras provincias, ejecutan con gran éxito obras de toda especie, tanto religiosas como profanas, en que tienen lugar los grandes efectos de masas vocales e instrumentales.

Sin embargo, hay un género (que llamamos íntimo) de grande estima en el arte, y que por su índole especial no tiene cabida en los teatros ni en los grandes conciertos. Para llenar este vacío que se nota en la capital de España, se ha formado una SOCIEDAD DE CUARTETOS, con el doble objetivo de satisfacer los deseos de los aficionados a la *Música clásica* y propagar el gusto a este bellissimo y delicado arte.

Los inmortales nombres de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn, cuyas obras se han de ejecutar principalmente, son una garantía para los verdaderos amantes del arte.

Están encargados de la interpretación de estas sublimes concepciones los Señores Guelbenzu, Monasterio, Pérez, Pló y Castellano.

Se celebrarán en uno de los salones del Real Conservatorio CUATRO SESIONES, en los días siguientes:

⁴⁵ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, año II, n. 76, 9 nov. 1862, p. 4. Este dato ha sido obtenido gracias a la observación atenta del profesor Jacinto Torres.

⁴⁶ *El Orfeón Español*, Barcelona, año I, n. 8, 16 nov. 1862, p. 7.

⁴⁷ *La Época*, Madrid, año XV, n. 4586, 21 ene. 1863, p. 3.

1.ª El domingo 1.º de Febrero.

2.ª El día 8 de ídem.

3.ª El 22 de ídem.

4.ª El 8 de Marzo.

Las SESIONES empezarán a la una de la tarde.

El precio de abono para las CUATRO SESIONES, es de 60 rs.: el de los billetes sueltos, 20 rs. Cada uno.

Queda abierta la suscripción y la expedición de billetes en los principales Almacenes de Música de esta corte⁴⁸.

Todos los años días antes del inicio de la temporada de conciertos se distribuían por Madrid circulares como esta, para que los interesados pudiesen adquirir sus billetes o abonos. Ésta nos confirma los objetivos principales de esta Sociedad: propagar y dar a conocer el repertorio de música de cámara, especialmente el de Mozart, Haydn Beethoven y Mendelssohn y satisfacer el interés que por este género tenían algunos músicos y aficionados.

¿Qué sucedió?, ¿qué gente asistió?, ¿cuál fue la acogida de esta iniciativa? La prensa diaria recoge en sus crónicas las primeras impresiones del concierto inaugural de la Sociedad, así como de las siguientes sesiones. *La Época*⁴⁹, una vez más, dedicó un extenso artículo a su comentario.

Tan relevante como conocida fue la descripción que años más tarde haría Esperanza y Sola recordando tan especial acontecimiento y las personas que a él asistieron. Esperanza rememora en varias ocasiones este primer concierto de la Sociedad y hace una descripción detallada, del ambiente que reinaba, de los que acudieron a esa primera cita, de su interés, de las obras ejecutadas y de sus intérpretes⁵⁰.

Cincuenta y cuatro abonados y diecinueve billetes vendidos fueron el resultado de la primera sesión, a lo que hay que añadir todos aquellos que, entre los que cita Esperanza y Sola y aquellos que treinta años después hubiese podido olvidar, estuviesen invitados. Alrededor de cien tuvieron la ocasión de escuchar las obras que allí se ejecutaron: el *Cuarteto de cuerda en re mayor op.*

⁴⁸ Legajo de la Sociedad de Cuartetos del Real Conservatorio.

⁴⁹ *La Época*, Madrid, año XV, n. 4586, 4 feb. 1863, p. 3.

⁵⁰ ESPERANZA Y SOLA, José María. *Treinta años de Crítica Musical...*, cit., vol. 1, p. 30- 33 artículo de *La Ilustración Española y Americana*, año XVI, n. 47 (16 dic 1872) así como en el vol. 3. p. 131-147, artículo del 08 feb. 1893. Las descripciones que en estos dos artículos hace del primer concierto está a su vez recogida en el capítulo dedicado a Jesús de Monasterio en el vol. 3, p. 401-412. En el copia de forma literal, con escasas y ligeras modificaciones (provocadas por su posterior redacción) y en algunos casos con ampliaciones, la parte de estos dos artículos dedicadas a esta primera sesión.

18 núm. 3 de Beethoven, la *Sonata para violín y piano en fa mayor op. 24* de Beethoven y el *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 81)* de Haydn.

El éxito fue patente, la ejecución y las obras admiradas, así lo señalaron músicos, críticos y aficionados. Pero no hay que confundirse, ni la capacidad del salón pequeño del Conservatorio permitía que fuese de otra manera, ni el interés por este género de música era lo habitual, ni tampoco había intención de convertirlo en la actividad social destacada y de grandes masas. Cada cual ha de ocupar su lugar y el de la música de cámara fue y siguió siendo el de un género de minorías, necesitado de un espacio reducido, de un ambiente íntimo y de un público interesado y con una sensibilidad especial.



Repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos

Al hablar del origen de esta agrupación camerística, de los que promovieron la idea de su formación y de los que finalmente la pusieron en marcha, se ha visto cuál era el objetivo que estos tenían y lo que pretendían con su constitución. Jesús de Monasterio, Juan María Guelbenzu y los que a ellos se unieron en este proyecto, Rafael Pérez, Tomás Lestán y Ramón Castellano, querían dar a conocer las obras de música de cámara compuestas por los llamados «grandes maestros clásicos», refiriéndose a Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn. La formación que Monasterio y Guelbenzu recibieron en el extranjero, en Bruselas el uno y en París, el otro, fue lo que les permitió conocer, estudiar e interpretar el repertorio de estos compositores. Tuvieron la oportunidad de observar la consideración que en los países de centro y norte de Europa se tenía de estos y otros autores, cómo era practicada la música de cámara y el lugar destacado que la música instrumental ocupaba dentro de la actividad musical de estos países. Pero no sólo eso, sino que además fueron partícipes de ella con sus distintas giras y conciertos en estos ambientes, especialmente Monasterio, cuya reputación como intérprete fue bastante reconocida.

Ya hemos hablado de la consideración que en España se tenía de la música de cámara, la llamada música seria, aburrída, clásica, anticuada, complicada..., así como de la consecuente escasez de ejemplos donde se conoce que este género fuera practicado. Los salones particulares de personas aficionadas a la música o de músicos que, como Guelbenzu, disfrutaban con su práctica. Pero esta práctica era minoritaria y privada, no permitía su difusión ni su desarrollo, la gente, en general no podía acercarse a ella ni conocerla porque no había lugar donde acudir para escucharla.

Este fue el objetivo de Monasterio, Guelbenzu y demás componentes que fundaron la Sociedad de Cuartetos de Madrid, dar a conocer al público las obras camerísticas de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn y difundir la práctica de este género. Del tiempo en que permanecieron activos, treinta y una temporadas, y de las Sociedades que, a imitación de ella, se formaron, se puede deducir que al menos parte de estos objetivos se cumplieron.

Veamos cuál fue el repertorio que interpretaron entre los años 1863 y 1894, periodo, desde su fundación hasta su disolución, en el que la Sociedad de Cuartetos se mantuvo en constante actividad. Veamos quiénes fueron los compositores llevados al escenario y su mayor o menor representación.

A través de la bibliografía en la que se habla de la Sociedad de Cuartetos, se conocen muchos de los autores cuyas obras fueron elegidas por los miembros de la Sociedad para interpretarlas en las diferentes sesiones. Pero de estas fuentes apenas se pueden obtener cuáles fueron estas obras. El opúsculo de José María de Provanza y Fernández de Rojas⁵¹ nos da la relación de las obras que se interpretaron en la primera década de la Sociedad, las fechas en las que se tocaron y los intérpretes que lo hicieron.

La prensa musical también nos informa del repertorio que interpretaba la Sociedad y en muchos artículos podemos leer, además, comentarios acerca de estas obras, de cómo fueron interpretadas y cómo fueron recibidas por el público asistente a las sesiones. De especial relevancia, por el extenso espacio que a ello dedica, son los artículos ya citados de Esperanza y Sola escritos en *La Ilustración Española y Americana*⁵².

Pero la fuente más importante que nos revela sesión a sesión todo el repertorio que interpretó la Sociedad de Cuartetos la constituye los programas de estos conciertos, conservados en su mayoría en el legajo de la Sociedad⁵³. En ellos se reflejan la fecha de la sesión, el año social, el número de sesión correspondiente a esa temporada, el tipo de concierto, el lugar, la hora y todas las obras, generalmente tres, tocadas en dicha sesión, con el autor y los intérpretes.

La identificación del repertorio

Con esta información puede parecer sencillo saber con detalle las obras que se tocaron. Pero la presentación de este repertorio, tanto en los programas como en los artículos y demás fuentes que nos hablan de las obras, no hace tan fácil

⁵¹ PROVANZA Y FERNÁNDEZ DE ROJAS, José María. *Cuadros sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década*. Madrid, 1872.

⁵² ESPERANZA Y SOLA, José María. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906.

⁵³ Legajo de la Sociedad de Cuartetos que se encuentra en la biblioteca del R.C.S.M.M. bajo la signatura B.T./16 C.º 5.º.

identificar estas obras. Los principales problemas que nos encontramos para su correcta identificación son:

- ¶ *La ausencia de datos:* en la mayoría de las obras no aparece la tonalidad expresada en su totalidad, el modo no suele especificarse. Al final de la obra suele ponerse el número de catalogación, pero no siempre sucede. Esto, unido a la falta de modalidad, dificulta e incluso imposibilita su identificación en los casos en que un mismo autor tiene diversas obras para la misma agrupación y con esa tónica como base.
- ¶ *Los sistemas de catalogación:* en las fechas en que se programaron estas sesiones, algunas de las catalogaciones, por las cuales hoy en día se ordenan y conocen las obras de algunos compositores, estaban sin realizarse o su uso no era el habitual. Uno de los casos más característicos es el de la obra de Joseph Haydn que se corresponde con su inicial catalogación con número de opus, en lugar de la actualmente extendida y realizada en el siglo XX por Hoboken.
- ¶ *Las equivocaciones y contradicciones de los mismos datos en diferentes fuentes:* en algunos programas de los que se encuentran en el legajo de la Sociedad encontramos correcciones que el propio Monasterio anotaba, bien porque se imprimieran con errores, bien porque se sustituyera alguna obra. Estas modificaciones no aparecen en los demás programas consultados, como los que se encuentran recogidos también en el R.C.S.M.M. En muchos casos los errores son mantenidos en los artículos que hablan sobre las sesiones de la Sociedad en los que se copia el repertorio interpretado directamente de los programas que se repartían. Por ello a veces observamos contradicciones entre unas fuentes y otras. Este problema nos hace pensar que puedan existir casos en los que Monasterio no corrigiese estos programas y halla equivocaciones que sigan perpetuándose, confiemos en que esos casos sean los menos posibles.
- ¶ *Autores de los que no existen catalogaciones:* imposibilita obtener todos los datos oportunos para la correcta identificación y catalogación de dicha obras.

El cotejo entre el mayor número de fuentes posible y la comparación entre unas y otras es lo que ha permitido solventar algunos de los problemas de la identificación de obras. Por ello, cuando haciendo referencia a la misma obra se ofrece mayor información en una fuente se pueden completar datos. Esto también se puede hacer cuando se conoce bien el número de opus. Con ello, la catalogación de las obras del compositor correspondiente nos da la información no presentada en los programas de la Sociedad.

Con la intención de ofrecer al lector actual los datos suficientes para conocer e identificar en cada momento las obras que la Sociedad de Cuartetos interpretó, se ha tratado ~no sin mucho trabajo y dificultad~ de completar todos los datos posibles, presentando el repertorio a partir de sus catalogaciones más comunes, opus (op.), Köchel (K) para Mozart, etc. En el caso de Haydn, para respetar mínimamente la correspondencia con la numeración empleada por la Sociedad y debido a que actualmente en su repertorio camerístico es común darle referencia con el número de opus, se ha mantenido, con algunas correcciones esta numeración, añadiendo entre paréntesis su consiguiente catalogación de Hoboken. En el caso de Schubert, sin embargo he preferido emplear la catalogación de Deutsch (D), añadiendo entre paréntesis el número de opus, actualmente fuera de uso.

Sólo en aquellos casos en los que, después de analizar y comparar el mayor número de fuentes que he tenido al alcance, no ha sido posible la correcta identificación de la obra se ha conservado la presentación que de ella hace la Sociedad de Cuartetos, a la espera de encontrar otra vía por la cual conocerla.

Repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos sesión a sesión

Como ya se ha dicho, en la bibliografía que habla de la Sociedad de Cuartetos de Madrid se nombra alguno de los compositores cuyas obras fueron interpretadas por la Sociedad, pero apenas se conoce una mínima parte de cuáles fueron estas obras y cuando fueron presentadas por la agrupación. Antes de extraer conclusiones acerca de cuáles fueron los autores y las obras más veces llevadas al escenario por la Sociedad y con ello la posible evolución del repertorio interpretado, conviene saber con exactitud cuáles fueron las obras que constituyeron este repertorio y cómo y cuándo se iba ejecutando.

Para adquirir este conocimiento de la manera más ordenada posible, se presenta a continuación año a año y sesión a sesión las obras que, según se ha obtenido, fueron tocadas por la Sociedad de Cuartetos de Madrid. En esta relación se informa del año social (de I a XXXI), el número de sesión, su fecha y el lugar donde se realizó y a continuación las obras que se ejecutaron y los intérpretes que lo hicieron.

Año I. 1863.

Sesión 1. 01/02/1863. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en re mayor op. 18 núm. 3.* Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en fa mayor op. 24.* Monasterio y Guelbenzu.

3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 81)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 2. 08/02/1863. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en re mayor op. 18 núm. 3*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en fa mayor K 376*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en do mayor op. 76 núm. 3 (HIII 77)* (Himno Austriaco). Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 3. 22/02/1863. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 3 en re mayor op. 44 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda con piano en do menor op. 1 núm. 3*. Monasterio y Castellano y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en do mayor op. 76 núm. 3 (HIII 77)* (Himno Austriaco). Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 4. 08/03/1863. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 3 en re mayor op. 44 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en fa mayor K 376*. Monasterio y Guelbenzu..
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 81)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Año II. 1863 a 1864.

Sesión 1. 15/11/1863. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 18 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda con piano en sol menor K 478*. Monasterio, Lestán, Castellano y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 2. 29/11/1863. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Spohr, L.: *Cuarteto de cuerda en la menor op. 74 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en mi bemol op. 12 núm. 3*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.

- Sesión 3.* 13/12/1863. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Spohr, L.: *Cuarteto de cuerda en la menor op. 74 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en fa mayor K 376*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en do mayor op. 76 núm. 3 (HIII 77)* (Himno Austriaco). Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 4.* 10/01/1864. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.
- Sesión 5.* 24/01/1864. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en re mayor* (arreglado de la *Sonata para piano núm. 15 en re mayor op. 28 «Pastoral»*). Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en la mayor K 526*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 81)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 6.* 31/01/1864. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en do mayor op. 76 núm. 3 (HIII 77)* (Himno Austriaco). Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.
- Año III. 1864 a 1865.*
- Sesión 1.* 20/11/1864. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 18 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en si bemol mayor K 454*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en la mayor op. 55 núm. 1 (HIII 60)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 2.* 04/12/1864. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en mi bemol mayor op. 12*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en mi bemol op. 12 núm. 3*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 3. 18/12/1864. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en mi bemol mayor op. 12*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en fa mayor K 376*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Beethoven, L. van.: *Quinteto de cuerda en mi bemol mayor* (arreglado del *Septeto en mi bemol mayor op. 20*⁵⁴). Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.
- Sesión 4. 08/01/1865. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en la mayor op. 55 núm. 1 (HIII 60)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 5. 22/01/1865. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en re mayor* (arreglado de la *Sonata para piano núm. 15 en re mayor op. 28 «Pastoral»*). Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Haydn, J.: *Sonata para violín y piano en sol mayor (HXI 73)*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.
- Sesión 6. 19/02/1865. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: Primer Allegro y Andante con variaciones de la *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en do mayor op. 76 núm. 3 (HIII 77)* (Himno Austriaco). Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión Extraordinaria. 05/03/1865. Real Conservatorio de Música y Declamación.

⁵⁴ Arreglo para quinteto de cuerda del *Septeto para violín, viola, clarinete, trompa, fagot, violonchelo y contrabajo en mi bemol mayor op. 20*.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en mi bemol mayor op. 12*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Haydn, J.: *Sonata para violín y piano en sol mayor (HXI 73)*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.

Año IV. 1866.

Sesión 1. 28/01/1866. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 3 en re mayor op. 44 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 81)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 2. 04/02/1866. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda «Razumovsky» en mi menor op. 59 núm.2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en fa mayor K 376*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 3. 18/02/1866. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 3 en re mayor op. 44 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 5 en do menor op. 10 núm. 1*. Guelbenzu.
3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en do menor K 406*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.

Sesión 4. 04/03/1866. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en do menor K 406*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re mayor op. 64 núm. 5 (HIII 63)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 5. 11/03/1866. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en mi bemol mayor op. 12*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 8 en do menor op. 13 «Patética»*. Guelbenzu.

3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en do mayor op. 76 núm. 3 (HIII 77)* (Himno Austriaco). Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 6.* 18/03/1866. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re mayor op. 64 núm. 5 (HIII 63)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: Primer Allegro y Andante con variaciones de la *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.
- Sesión Extraordinaria.* 31/03/1866. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.

Año V. 1866 a 1867.

- Sesión 1.* 25/11/1866. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en re mayor op. 18 núm. 3*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 12 en la bemol mayor op. 26*. Zabalza.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 77 núm. 2 (HIII 82)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 2.* 02/12/1866. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Castellano.
 2. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en si bemol mayor K 454*. Monasterio y Zabalza.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 3.* 16/12/1866. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Mendelssohn, F.: *Trío de cuerda con piano núm. 1 en re menor op. 49*. Monasterio, Castellano y Zabalza.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 77 núm. 2 (HIII 82)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 4. 13/01/1867. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en mi bemol mayor op. 12*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 12 en la bemol mayor op. 26*. Zabalza.
3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.

Sesión 5. 27/01/1867. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Mendelssohn, F.: *Trío de cuerda con piano núm. 1 en re menor op. 49*. Monasterio, Castellano y Zabalza.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 8r)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 6. 03/02/1867. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Mendelssohn, F.: *Capricho para piano en la menor op. 33 núm. 1*. Zabalza.
3. Beethoven, L. van.: *Romanza para violín con acompañamiento de piano en fa op. 50* (versión de la original para violín y orquesta). Monasterio y Zabalza.
4. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Castellano.

Sesión Extraordinaria. 13/04/1867. Real Conservatorio de Música y Declamación.

Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda «Las Siete Palabras»*.(HIII 50-56)(arreglo de la versión para orquesta) Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Año VI. 1867 a 1868.

Sesión 1. 17/11/1867. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 4 en mi menor op. 44 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en fa mayor K 376*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 76 núm. 1 (HIII 75)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 2. 01/12/1867. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda «Razumovsky» en mi menor op. 59 n.2*. Monasterio, Pérez, Lestán Pló y Castellano.

2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en la mayor op. 55 núm. 1 (HIII 60)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 3.* 15/12/1867. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 4 en mi menor op. 44 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en fa mayor op. 24*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re mayor K 499*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión Extraordinaria.* 05/01/1868. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en mi bemol mayor op. 12*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en fa mayor op. 24*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 81)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 4.* 12/01/1868. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 76 núm. 1 (HIII 75)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 5.* 19/01/1868. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda «Razumovsky» en mi menor op. 59 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 14 quasi una fantasia en do sostenido menor op. 27 núm. 2 «Claro de luna»*. Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.
- Sesión 6.* 09/02/1868. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re mayor K 499*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano y violín en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en do mayor op. 76 núm. 3 (HIII 77) (Himno Austriaco)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión Extraordinaria. 16/02/1868. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Rafael Pérez: *Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor*. Monasterio, Lanuza, Lestán y Castellano.
2. Marcial del Adalíz: *Sonatina para piano a cuatro manos en sol mayor*. Guelbenzu y Vázquez.
3. Martín Sánchez Allú: *Sonata para violín y piano en re*. Monasterio y Guelbenzu.

Sesión Extraordinaria. 04/04/1868. Real Conservatorio de Música y Declamación.

Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda «Las Siete Palabras»*. (HIII 50-56) (arreglo de la versión para orquesta) Monasterio, Pérez, Lestán Pló y Castellano.

Año VII. 1868 a 1869.

Sesión 1. 06/12/1868. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Largo appassionato-Scherzo y Rondó de la Sonata para piano núm 2 en la mayor op. 2 núm. 2*. Mendizábal.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol menor op. 74 núm. 3 (HIII 74)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 2. 20/12/1868. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en re mayor op. 18 núm. 3*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re mayor K 575*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
3. Nicolás Ruiz Espadero: *Minuetto, Trío y Andante de la Sonata para piano en mi bemol mayor*. Quesada.
4. Nicolás Ruiz Espadero: *Melodía para violín y piano en si bemol «La chute des feuilles»* (la caída de las hojas). Monasterio y Quesada.

Sesión 3. 10/01/1869. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 4 en mi menor op. 44 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Weber, C. M. von: *Sonata para piano núm. 3 en re menor op. 49*. Mendizábal.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol menor op. 74 núm. 3 (HIII 74)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 4. 24/01/1869. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Castellano.

EL REPERTORIO INTERPRETADO POR LA SOCIEDAD DE CUARTETOS...

2. Mendelssohn, F.: *Sonata para violín y piano en si bemol mayor*⁵⁵. Monasterio y Quesada.
3. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión Extraordinaria. 31/01/1869. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 11 en si bemol mayor op. 22*. Mendizábal.
3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Carreras y Castellano.

Año VIII. 1870.

Sesión 1. 02/01/1870. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en re mayor op. 18 núm. 3*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 14 quasi una fantasia en do sostenido menor op. 27 núm. 2 «Claro de luna»*. Zabalza.
3. Haydn, J.: *Cuarteto en sol*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 2. 09/01/1870. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 3 en re mayor op. 44 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 4 en mi bemol mayor op. 7*. Mendizábal.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re mayor op. 64 núm. 5 (HIII 63)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 3. 30/01/1870. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en re mayor K 593*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano y Lanuza.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en fa mayor op. 24*. Monasterio y Zabalza.

⁵⁵ Esta *Sonata para piano y violín en si bemol* que aparece siempre como «obra 45» probablemente sea una versión de la *Sonata para violonchelo y piano en si bemol mayor op. 45*, por la correspondencia en el número de opus y debido a que en el catálogo de las obras de Mendelssohn no aparece ninguna sonata para piano y violín en esta tonalidad. Confirma esta afirmación la interpretación de esta obra el 21 de enero de 1877 en su versión original para violonchelo y piano con la misma tonalidad y número de opus.

3. Haydn, J.: *Cuarteto en sol*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión Extraordinaria. 13/02/1870. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re mayor op. 64 núm. 5 (HIII 63)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Marcial del Adalid: *Sonatina para piano a cuatro manos en sol mayor*. Mendizábal y Zabalza.
3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.

Sesión 4. 16/02/1870. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en la mayor op. 18 núm. 5*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Largo appassionato-Scherzo y Rondó de la Sonata para piano núm 2 en la mayor op. 2 núm. 2*. Mendizábal.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 81)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Año IX. 1870 a 1871.

Sesión 1. 11/12/1870. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 18 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Marcial del Adalid: *Sonatina para piano a cuatro manos en sol mayor*. Mendizábal y Zabalza.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 76 núm. 4 (HIII 78)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 2. 18/12/1870. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Onslow, G.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 21 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Mendelssohn, F.: *Romanza sin palabras para piano en mi mayor op. 19b*. Zabalza.
3. Mendelssohn, F.: *Capricho para piano en la menor op. 33 núm. 1*. Zabalza.
4. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re mayor op. 64 núm. 5 (HIII 63)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 3. 25/12/1870. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 4 en mi menor op. 44 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 8 en do menor op. 13 «Patética»*. Mendizábal.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en la mayor op. 55 núm. 1 (HIII 60)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 4. 08/01/1871. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor op. 74 «Arpa»*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en mi bemol op. 12 núm. 3*. Monasterio y Zabalza.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 76 núm. 4 (HIII 78)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 5. 15/01/1871. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Onslow, G.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 21 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 4 en mi bemol mayor op. 7*. Mendizábal.
3. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 6. 29/01/1871. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Castellano.
2. Mozart, W. A.: *Sonata para piano a cuatro manos en fa mayor K 497*. Mendizábal y Zabalza.
3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.

Año X. 1871 a 1872.

Sesión 1. 17/12/1871. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol menor op. 74 núm. 3 (HIII 74)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 2. 07/01/1872. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Onslow, G.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 21 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en fa mayor op. 24*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2*. Monasterio, Lestán, Castellano y Guelbenzu.

Sesión 3. 14/01/1872. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 18 núm. 6*. Guelbenzu, Monasterio, Lestán y Castellano.

2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 14 quasi una fantasía en do sostenido menor op. 27 núm. 2 «Claro de luna»*. Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto en sol*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 4.* 21/01/1872. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en mi bemol mayor op. 12*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en fa mayor K 376*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Schumann, R.: *Quinteto de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 44*. Monasterio, Pérez, Lestán, Castellano y Guelbenzu.
- Sesión 5.* 28/01/1872. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 18 núm. 6*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2*. Guelbenzu, Monasterio, Lestán y Castellano.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.
- Sesión 6.* 04/02/1872. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Schumann, R.: *Quinteto de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 44*. Monasterio, Pérez, Lestán, Castellano y Guelbenzu.
 2. Beethoven, L. van.: Primer Allegro y Andante con variaciones de la *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión Extraordinaria.* 30/03/1872. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: Primer Allegro y Andante con variaciones de la *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 81)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Año XI. 1872 a 1873.*
- Sesión 1.* 01/12/1872. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en mi bemol op. 12 núm. 3*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re mayor op. 50 núm. 6 (HIII 49)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 2. 08/12/1872. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda en mi mayor op. 81*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 8 en do menor op. 13 «Patética»*. Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto en sol*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 3. 15/12/1872. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en do menor op. 18 núm. 4*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Haydn, J.: *Sonata para violín y piano en sol mayor (HXI 73)*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 4. 12/01/1873. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2*. Monasterio, Lestán, Castellano y Guelbenzu.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re mayor op. 64 núm. 5 (HIII 63)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 5. 19/01/1873. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda en mi mayor op. 81*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 14 quasi una fantasia en do sostenido menor op. 27 núm. 2 «Claro de luna»*. Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.
- Sesión 6. 26/01/1873. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda con piano en sol menor K 478*. Monasterio, Pérez, Lestán, Castellano y Guelbenzu.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en la mayor op. 55 núm. 1 (HIII 60)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Año XII. 1873 a 1874.

Sesión 1. 21/12/1873. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L.-van.: *Cuarteto de cuerda en re mayor op. 18 núm. 3*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en si bemol mayor K 454*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto en sol*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 2. 06/01/1874. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2*. Monasterio, Lestán y Castellano y Guelbenzu.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 76 núm. 4 (HIII 78)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 3. 11/01/1874. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 3 en re mayor op. 44 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 5 en do menor op. 10 núm. 1*. Guelbenzu.
3. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 4. 18/01/1874. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 64 núm. 4 (HIII 66)* (en los programas siempre pone obra 65). Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Mendelssohn, F.: *Sonata para violín y piano en si bemol mayor*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*⁵⁶). Monasterio, Lestán, Castellano y Guelbenzu.

Sesión 5. 25/01/1874. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en re mayor* (arreglado de la *Sonata para piano núm. 15 en re mayor op. 28 «Pastoral»*). Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Adagio Sostenuto, Presto y Andante con variaciones de la Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.

⁵⁶ Este cuarteto aparece bajo la misma numeración que el *Quinteto para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot en mi bemol mayor op. 16*, que el propio Beethoven arregló para piano, violín, viola, violonchelo y piano.

EL REPERTORIO INTERPRETADO POR LA SOCIEDAD DE CUARTETOS...

3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en re mayor K 593*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.

Sesión 6. 01/02/1874. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Mendelssohn, F.: *Sonata para violín y piano en si bemol*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*). Monasterio, Lestán, Castellano y Guelbenzu .

Sesión Extraordinaria. 08/02/1874. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 81)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 23 en fa menor op. 57 «Appassionata»*. Guelbenzu.
3. Mendelssohn, F.: *Concierto para violín en mi menor op.64⁵⁷*. Monasterio y Guelbenzu.

Año XIII. 1874 a 1875.

Sesión 1. 15/11/1874. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*). Monasterio, Lestán, Castellano y Guelbenzu.
2. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en la mayor K 526*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en do mayor op. 74 núm. 1 (HIII 72)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Sesión 2. 22/11/1874. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en mi bemol mayor op. 12*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

⁵⁷ Esta obra aparece corregida en el programa del legajo de la Sociedad de Cuartetos. Inicialmente en éste y en los demás programas encontrados de la Sociedad de esta sesión se lee *Concierto en si menor (obra 64) para violín con acompañamiento de piano*, pero en el que se conserva en el legajo aparece modificada la tonalidad a *mi menor*. Los únicos dos conciertos para violín que posee Mendelssohn son el *Concierto para violín en mi menor op. 64* (1844), editado en 1845 y el *Concierto para violín en re menor* (1822), editado por Yehudi Menuhin en 1952. Claramente se demuestra, tanto por el número de opus, como por la tonalidad y la reciente edición del que está en re menor, que el concierto interpretado por la Sociedad de Cuartetos fue el *Concierto para violín en mi menor op. 64* en una versión para violín y piano.

2. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda con piano en do menor op. 1 núm. 3*. Monasterio, Castellano y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 64 núm. 4 (HIII 66)* (en los programas siempre pone obra 65). Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 3.* 29/11/1874. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 18 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Mozart, W. A.: *Sonata para piano en do menor K 457*. Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 76 núm. 4 (HIII 78)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 4.* 06/12/1874. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: *Adagio Sostenuto, Presto y Andante con variaciones de la Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en do mayor op. 74 núm. 1 (HIII 72)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión 5.* 13/12/1874. Real Conservatorio de Música y Declamación. Sesión Consagrada a Wolfgang Amadeus Mozart.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda con piano en sol menor K 478*. Monasterio, Lestán, Castellano y Guelbenzu.
 2. Mozart, W. A.: *Sonata para piano en do menor K 457*. Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Castellano.
- Sesión 6.* 20/12/1874. Real Conservatorio de Música y Declamación. Sesión consagrada a Ludwig van Beethoven.
1. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Castellano.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 18 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
- Sesión Extraordinaria.* 03/01/1875. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 4 en mi menor op. 44 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.
 2. Mozart, W. A.: *Fantasia para piano en do menor K 475*. Guelbenzu.

EL RÉPERTORIO INTERPRETADO POR LA SOCIEDAD DE CUARTETOS...

3. Beethoven, L. van.: *Romanza para violín con acompañamiento de piano en fa op. 50* (versión de la original para violín y orquesta). Monasterio y Guelbenzu.
4. Rubinstein, A.: *Sonata para violín y piano núm. 2 en la menor op. 19*. Monasterio y Guelbenzu.

Sesión Extraordinaria. 10/01/1875. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2*. Monasterio, Lestán, Castellano y Guelbenzu.
2. Haydn, J.: *Sonata para violín y piano en sol mayor (HXI 73)*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Mozart, W. A.: *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda en la mayor K 581*. Romero, Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano.

Año XIV. 1875 a 1876.

Sesión 1. 05/12/1875. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 18 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano núm. 3 en si menor op. 3*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 64 núm. 4 (VIII 66)* (en los programas siempre pone obra 65). Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Sesión 2. 12/12/1875. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Rubinstein, A.: *Trio de cuerda con piano en fa mayor op. 15 núm. 1*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re mayor K 575*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Sesión 3. 19/12/1875. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 18 núm. 6*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Mendelssohn, F.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en si bemol mayor op. 45*. Mirečki y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (VIII 81)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Sesión 4. 02/01/1876. Real Conservatorio de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Mirečki.

2. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 1 núm. 1*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re mayor K 575*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
- Sesión 5. 16/01/1876. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Mendelssohn, F.: *Trio de cuerda con piano núm. 1 en re menor op. 49*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
 3. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op. 16*). Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.
- Sesión 6. 30/01/1876. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mendelssohn, F.: *Trio de cuerda con piano núm. 1 en re menor op. 49*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
 2. Mozart, W. A.: *Sonata para piano en do menor K 457*. Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Mirečki.
- Sesión 7. 13/02/1876. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Beethoven, L. van.: *Serenata para violín, viola y violonchelo en re mayor op. 8*. Monasterio, Lestán y Mirečki.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
- Año XV. 1876 a 1877.
- Sesión 1. 03/12/1876. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re mayor K 575*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda con piano en do menor op. 1 núm. 3*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 76 núm. 1 (HIII 75)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
- Sesión 2. 10/12/1876. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda «Razumovsky» en mi menor op. 59 núm.2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Mendelssohn, F.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en si bemol mayor op. 45*. Mirečki y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en la mayor op. 55 núm. 1 (HIII 60)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

- Sesión 3.* 17/12/1876. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 18 núm.*
 2. Monasterio, Pérez, Lestán y Mireçki.
 2. Mendelssohn, F.: *Trío de cuerda con piano en re menor op. 49.* Monasterio, Mireçki y Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en re mayor K 593.* Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Mireçki.
- Sesión 4.* 31/12/1876. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Verdi, G.: *Cuarteto de cuerda en mi menor.* Monasterio, Pérez, Lestán y Mireçki.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2.* Monasterio y Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re mayor K 575.* Monasterio, Pérez, Lestán y Mireçki.
- Sesión 5.* 07/01/1877. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 81).* Monasterio, Pérez, Lestán y Mireçki.
 2. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*). Monasterio, Lestán, Mireçki y Guelbenzu .
 3. Mendelssohn, F.: *Trío de cuerda con piano en re menor op. 49.* Monasterio, Mireçki y Guelbenzu.
- Sesión 6.* 14/01/1877. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421.* Monasterio, Pérez, Lestán y Mireçki.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer».* Monasterio y Guelbenzu.
 3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2.* Guelbenzu, Monasterio, Lestán y Mireçki.
- Sesión 7.* 21/01/1877. Real Conservatorio de Música y Declamación.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en do mayor op. 76 núm. 3 (HIII 77)* (Himno Austriaco). Monasterio, Pérez, Lestán y Mireçki.
 2. Mendelssohn, F.: *Andante y Allegro assai de la Sonata para violonchelo y piano en si bemol mayor op. 45.* Mireçki y Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516.* Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Mireçki.
- Sesión Extraordinaria.* 04/02/1877. Escuela Nacional de Música y Declamación. Sesión consagrada a Ludwig van Beethoven.
1. Beethoven, L. van.: *Serenata para violín, viola y violonchelo en re mayor op. 8.* Monasterio, Lestán y Mireçki.

2. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda con piano en do menor op. 1 núm. 3*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
3. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op. 16*). Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.

Año XVI. 1877 a 1878.

Sesión 1. 04/11/1877. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 18 núm. 6*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Mayseder, J.: *Trío de cuerda con piano en la bemol mayor op. 32*⁵⁸. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en do mayor op. 74 núm. 1 (HIII 72)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Sesión 2. 11/11/1877. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en fa mayor K 590*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu .

Sesión 3. 18/11/1877. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re mayor K 575*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 14 quasi una fantasía en do sostenido menor op. 27 núm. 2 «Claro de luna»*. Guelbenzu.
3. Mendelssohn, F.: *Trío de cuerda con piano en re menor op. 49*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.

Sesión 4. 02/12/1877. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda con piano en sol menor K 478*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.
2. Mendelssohn, F.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en re mayor op. 58*. Mirečki y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 64 núm. 4 (HIII 66)* (en lo programas siempre pone obra 65). Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

⁵⁸ En el programa de concierto de esta Sesión aparece esta obra como *Trío en la bemol (obra 32) para piano, violín y violonchelo*. La no disponibilidad del catálogo del repertorio de este compositor nos impide confirmar los datos de esta obra. Probablemente la tonalidad sea la bemol mayor, ya que si fuera la bemol menor la armadura de este trío sería de siete bemoles que considero poco probable para una obra de cámara de mediados de siglo XIX.

EL REPERTORIO INTERPRETADO POR LA SOCIEDAD DE CUARTETOS...

Sesión 5. 16/12/1877⁵⁹. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en fa mayor K 590*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Guelbenzu y Monasterio.
3. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*). Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu .

Sesión 6. 23/12/1877. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Serenata para violín, viola y violonchelo en re mayor op. 8*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Mendelssohn, F.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en si bemol mayor op. 45*. Mirečki y Guelbenzu.
3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Mirečki.

Sesión 7. 30/12/1877. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Trio de cuerda con piano en re menor op. 49*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
2. Mendelssohn, F.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en re mayor op. 58*. Mirečki y Guelbenzu.
3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Mirečki.

Sesión Extraordinaria. 20/03/1878. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda con piano en do menor op. 1 núm. 3*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu .
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*). Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.

Año XVII. 1878.

Sesión 1. 10/11/1878. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 4 en mi menor op. 44 núm. 2*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.

⁵⁹ Este concierto estaba anunciado para el día 9 de diciembre y así aparece en los programas de esta quinta sesión, sin embargo en el que se conserva en el legajo de la Sociedad encontramos la corrección hecha por Monasterio al 16, día en el que finalmente se celebró dicha sesión. En dicho programa se anuncia la 6.ª sesión para día 16 la cual sería trasladada al 23 como se puede comprobar en el programa correspondiente.

2. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda con piano en re mayor op. 70 núm. 1*. Monasterio, Mireçki y Guelbenzu.
 3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en do mayor op. 74 núm. 1 (HIII 72)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mireçki.
- Sesión 2. 17/11/1878. Escuela Nacional de Música y Declamación.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re mayor K 499*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mireçki.
 2. Mendelssohn, F.: *Trío de cuerda con piano en re menor op. 49*. Monasterio, Mireçki y Guelbenzu.
 3. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*). Monasterio, Lestán, Mireçki y Guelbenzu.
- Sesión 3. 24/11/1878. Escuela Nacional de Música y Declamación.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 64 núm. 4 (HIII 66)* (en lo programas siempre pone obra 65). Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mireçki.
 2. Schumann, R.: *Quinteto de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 44*. Monasterio, Pérez, Lestán, Mireçki y Guelbenzu.
 3. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda con piano en re mayor op. 70 núm. 1*. Monasterio, Mireçki y Guelbenzu .
- Sesión 4. 01/12/1878. Escuela Nacional de Música y Declamación.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda con piano en sol menor K 478*. Monasterio, Lestán, Mireçki y Guelbenzu.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán, Lanuza y Mireçki.
- Sesión 5. 15/12/1878. Escuela Nacional de Música y Declamación.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re mayor K 575*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mireçki.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en mi bemol mayor op. 12*. Monasterio, Pérez , Lestán y Mireçki.
- Sesión 6. 22/12/1878. Escuela Nacional de Música y Declamación.
1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2*. Monasterio, Lestán, Mireçki y Guelbenzu.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en fa mayor op. 24*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Lanuza, Lestán, Pérez (D. Manuel) y Mireçki.

Sesión Extraordinaria. 29/12/1878. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op. 16*). Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.
2. Mozart, W. A.: Adagio de la *Sonata para piano en re mayor K 576*. Guelbenzu.
3. Mendelssohn, F.: *Romanza sin palabras para violonchelo y piano en re mayor op. 109*. Mirečki y Guelbenzu.
4. Tartini, G.: Adagio de la *Sonata núm. 8 para violín con acompañamiento de bajo numerado*. Monasterio y Guelbenzu.
5. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.

Año XIX. 1879 a 1880.

Sesión 1. 07/12/1879. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda «Razumovsky» en mi menor op. 59 núm.2*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.
2. Mendelssohn, F.: *Trio de cuerda con piano núm. 2 en do menor op. 66*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
3. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en la mayor op. 55 núm. 1 (HIII 60)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Sesión 2. 14/12/1879. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.

Sesión 3. 21/12/1879. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda «Razumovsky» en fa mayor op. 59 núm.1*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.
2. Mendelssohn, F.: *Trio de cuerda con piano en re menor op. 49*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
3. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda con piano en sol menor K 478*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.

Sesión 4. 28/12/1879. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda «Razumovsky» en mi menor op. 59 núm.2*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.

2. Mendelssohn, F.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en si bemol mayor op. 45*. Mirečki y Guelbenzu.

3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en re mayor K 593*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Mirečki.

Sesión 5. 04/01/1880. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.

2. Raff, J.: *Trio de cuerda con piano en la menor op. 155 núm. 3*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.

3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Mirečki.

Sesión 6. 11/01/1880. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda «Razumovsky» en fa mayor op. 59 núm.1*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.

2. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda con piano en re mayor op. 70 núm. 1*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.

3. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*). Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.

Sesión Extraordinaria. 01/02/1880⁶⁰. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 81)*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.

2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.

3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Mirečki.

Año XIX. 1880-1881.

Sesión 1. 05/12/1880. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 18 núm. 1*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.

2. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en la mayor K 526*. Monasterio y Guelbenzu.

3. Schumann, R.: *Cuarteto de cuerda en la menor op. 41 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki

⁶⁰ Este sesión extraordinaria celebrada a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mútuos estaba programa para el 25 de enero de 1880 pero tuvo que ser aplazada al 2 de febrero como lo demuestra la corrección realizada por Monasterio en el programa que se conserva en el legajo de la Sociedad.

EL REPERTORIO INTERPRETADO POR LA SOCIEDAD DE CUARTETOS...

Sesión 2. 12/12/1880. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re mayor op. 64 núm. 5 (HIII 63)*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 1 núm. 1*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 4 en mi menor op. 44 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Sesión 3. 26/12/1880. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en do mayor K 465*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Mirečki.
3. Schumann, R.: *Cuarteto de cuerda en la menor op. 41 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Sesión 4. 02/01/1881. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*). Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.
2. Raff, J.: *Trio de cuerda con piano en la menor op. 155 núm. 3*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán, Lanuza y Mirečki.

Sesión 5. 09/01/1881. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 18 núm. 6*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Schumann, R.: *Quinteto de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 44*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán, Mirečki y Guelbenzu.

Sesión 6. 16/01/1881. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Schubert, F.: *Cuarteto de cuerda en re menor D 810 «La muerte y la doncella»*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda con piano en re mayor op. 70 núm. 1*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán, Lanuza y Mirečki.

Año XX. 1881-1882.

Sesión 1. 27/11/1881. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 18 núm. 2*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 14 «quasi una fantasia» en do sostenido menor op. 27 núm. 2*. Zabalza.
 3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda en mi mayor op. 81*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
- Sesión 2. 04/12/1881. Escuela Nacional de Música y Declamación.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re mayor K 575*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.
 2. Grieg, E.: *Sonata para violín y piano núm. 1 en fa mayor op. 8*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.
 3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán, Lanuza y Mirečki.
- Sesión 3. 11/12/1881. Escuela Nacional de Música y Declamación.
1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano núm. 3 en si menor op. 3*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Schumann, R.: *Cuarteto de cuerda en la menor op. 41 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
- Sesión 4. 18/12/1881. Escuela Nacional de Música y Declamación.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en do mayor op. 76 núm. 3 (HIII 77)* (Himno Austriaco). Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Raff, J.: *Trio de cuerda con piano en la menor op. 155 núm. 3*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
 3. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda «Razumovsky» en do mayor op. 59 núm. 3*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
- Sesión 5. 08/01/1882. Escuela Nacional de Música y Declamación.
1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op. 16*). Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.
 2. Grieg, E.: *Sonata para violín y piano núm. 1 en fa mayor op. 8*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Schubert, F.: *Quinteto de cuerda en do mayor D 956* (publicado en 1853 como op. 163). Monasterio, Pérez, Lestán, Mirečki y Rubio.
- Sesión 6. 15/01/1882. Escuela Nacional de Música y Declamación.
1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.

3. Schubert, F.: *Quinteto de cuerda en do mayor D 956* (publicado en 1853 como op. 163). Monasterio, Pérez, Lestán, Mirečki y Rubio.

Sesión Extraordinaria. 22/01/1882. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 64 núm. 4 (HIII 66)* (en lo programas siempre pone obra 65). Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Chopin, F.: *Introducción y polonesa para violonchelo y piano en do mayor op. 3*. Mirečki y Guelbenzu.
3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Mirečki.

Año XXI. 1882-1883.

Sesión 1. 03/12/1882. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 18 núm. 2*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirečki.
2. Schumann, R.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 105*. Monasterio y Guelbenzu .
3. Schubert, F.: *Quinteto de cuerda en do mayor D 956* (publicado en 1853 como op. 163). Monasterio, Pérez, Lestán, Mirečki y Rubio.

Sesión 2. 25/12/1882. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda en mi mayor op. 81*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda con piano en re mayor op. 70 núm. 1*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
3. Schumann, R.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 47*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.

Sesión 3. 31/12/1882. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Mendelssohn, F.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en re mayor op. 58*. Mirečki y Guelbenzu.
3. Schubert, F.: *Quinteto de cuerda en do mayor D 956* (publicado en 1853 como op. 163). Monasterio, Pérez, Lestán, Mirečki y Rubio.

Sesión 4. 07/01/1883. Escuela Nacional de Música y Declamación.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 64 núm. 4 (HIII 66)* (en lo programas siempre pone obra 65). Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Schumann, R.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 47*. Monasterio, Lestán, Mireçki y Guelbenzu.
- Sesión 5. 14/01/1883. Escuela Nacional de Música y Declamación.
1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*). Monasterio, Lestán, Mireçki y Guelbenzu.
 2. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en fa mayor K 376*. Monasterio y Guelbenzu.
 3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez, Lestán, Lanuza y Mireçki.

Año XXII. 1884-1885.

Sesión 1. 26/12/1884. Salón Romero.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 18 núm. 2*. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mireçki.
2. Mozart, W. A.: Allegro y Tempo di menuetto de la *Sonata para violín y piano en mi menor K 304*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Mozart, W. A.: Andante cantabile de la *Sonata para violín y piano en re mayor K 306*. Monasterio y Guelbenzu.
4. Mendelssohn, F.: *Octeto de cuerda en mi bemol mayor op. 20*. Monasterio, Pérez, Urrutia, Pardo, Lestán, Vidal, Mireçki y Sarmiento.

Sesión 2. 02/01/1885. Salón Romero.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2*. Monasterio, Lestán, Mireçki y Guelbenzu.
2. Schumann, R.: *Trio de cuerda con piano en fa mayor op. 80*. Monasterio, Mireçki y Guelbenzu.
3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Vidal y Mireçki.

Sesión 3. 10/01/1885. Salón Romero.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mireçki.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en mi bemol op. 12 núm. 3*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Schubert, F.: *Quinteto de cuerda en do mayor D 956* (publicado en 1853 como op. 163). Monasterio, Pérez, Lestán, Mireçki, y Sarmiento.

Sesión 4. 16/01/1885. Salón Romero.

1. Schumann, R.: *Trio de cuerda con piano en fa mayor op. 80*. Monasterio, Mireçki y Guelbenzu.

2. Mozart, W. A.: *Sonata para dos pianos en re mayor K 448*. Guelbenzu y Vázquez.
3. Mendelssohn, F.: *Octeto de cuerda en mi bemol mayor op. 20*. Monasterio, Goñi, Urrutia, Pardo, Lestán, Vidal, Mirečki y Sarmiento

Sesión Extraordinaria. 18/01/1885. Salón Romero.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en mi bemol op. 12 núm. 3*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.

Sesión 5. 23/01/1885. Salón Romero.

1. Arriaga, J. C. de: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Guelbenzu.
3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Urrutia, Lestán, Vidal y Mirečki.

Sesión 6. 30/01/1885. Salón Romero.

1. Beethoven, L. van.: *Serenata para violín, viola y violonchelo en re mayor op. 8*. Monasterio, Lestán y Mirečki.
2. Mozart, W. A.: *Sonata para dos pianos en re mayor K 448*. Guelbenzu y Vázquez.
3. Schubert, F.: *Quinteto de cuerda en do mayor D 956* (publicado en 1853 como op. 163). Monasterio, Urrutia, Lestán, Mirečki y Sarmiento.

2.ª Serie. Sesión 1. 06/02/1885. Salón Romero.

1. Arriaga, J. C. de: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
2. Mendelssohn, F.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en si bemol mayor op. 45*. Mirečki y Guelbenzu.
3. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*). Monasterio, Lestán, Mirečki y Guelbenzu.

2.ª Serie. Sesión 2. 13/02/1885. Salón Romero.

1. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda con piano en re mayor op. 70 núm. 1*. Monasterio, Mirečki y Guelbenzu.
2. Raff, J.: *Andante de la Sonata para violonchelo y piano en re mayor op. 183*. Mirečki y Guelbenzu.

3. Tartini, G.: *Sonata núm. 3 en re menor para violín con acompañamiento de piano* (escrito por J. de Monasterio, sobre el bajo numerado del autor). Monasterio y Guelbenzu.
 4. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Urrutia, Lestán, Vidal y Mirečki.
- 2.^a Serie. Sesión 3. 21/02/1885. Salón Romero.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en do mayor op. 76 núm. 3 (HIII 77)* (Himno Austriaco). Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
 2. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
 3. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Guelbenzu.

Año XXIII. 1886.

Sesión 1. 22/01/1886. Salón Romero.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re mayor K 575*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda en sol mayor op. 9 núm. 1*. Monasterio, Lestán y Mirečki.
3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 4 en mi menor op. 44 núm. 2*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.

Sesión 2. 29/01/1886. Salón Romero.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor op. 74 «Arpa»*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
2. Scarlatti, D.: ~ Zarabanda en sol menor.
~ Minuetto en sol mayor.
~ Sonata en re mayor.
~ Burlesca en sol mayor. Zabalza
3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Urrutia, Lestán, Vidal y Mirečki.

Sesión 3. 05/02/1886. Salón Romero.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 14 quasi una fantasia en do sostenido menor op. 27/2 «Claro de luna»*. Tragó.
3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 4 en mi menor op. 44 núm. 2*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.

Sesión 4. 12/02/1886. Salón Romero.

1. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda en sol mayor op. 9 núm. 1*. Monasterio, Lestán y Mirečki.
2. Haydn, J.: *Sonata para violín y piano en sol mayor (HXI 73)*. Monasterio y Zabalza.

EL REPERTORIO INTERPRETADO POR LA SOCIEDAD DE CUARTETOS...

3. Schubert, F.: *Quinteto de cuerda en do mayor D 956* (publicado en 1853 como op. 163). Monasterio, Urrutia, Lestán, Mirečki y Sarmiento.

Sesión 5. 19/02/1886. Salón Romero.

1. Arriaga, J. C. de: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
2. Schumann, R.: *Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 41 núm. 2*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
3. Medelssohn, F.: *Trío de cuerda con piano en re menor op. 49*. Monasterio, Mirečki y Zabalza.

Sesión 6. 26/02/1886. Salón Romero.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 81)*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
2. Rubinstein, A.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en re mayor op. 18*. Mirečki y Tragó.
3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Urrutia, Lestán, Vidal y Mirečki.

Sesión Extraordinaria. 05/03/1886. Salón Romero. Sesión consagrada a Ludwig van Beethoven.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*). Monasterio, Lestán, Mirečki y Tragó.
2. Beethoven, L. van.: *Septeto para violín, viola, clarinete, trompa, fagot, violonchelo y contrabajo en mi bemol mayor op. 20*. Monasterio, Lestán, Fischer (D. Federico), Font, Lucientes (D. Manuel), Mirečki y Muñoz.

Sesión Extraordinaria. 12/03/1886. Salón Romero. Sesión consagrada a Wolfgang Amadeus Mozart.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
2. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en si bemol mayor K 454*. Monasterio y Tragó.
3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Urrutia, Lestán, Vidal y Mirečki.

Año XXIV. 1886 a 1887.

Sesión 1. 03/12/1886. Salón Romero.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda en mi mayor op. 81*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
2. Rubinstein, A.: *Sonata para violín y piano núm. 2 en la menor op. 19*. Monasterio y Tragó.

3. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Mirečki.
- Sesión 2. 10/12/1886. Salón Romero.
1. Schumann, R.: *Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 41 núm. 2*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
 2. Schubert, F.: *Trio de cuerda con piano en si bemol mayor D 898* (publicado en 1836 como op. 99). Monasterio, Mirečki y Tragó.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Urrutia, Lestán, Vidal y Mirečki.
- Sesión 3. 17/12/1886. Salón Romero.
1. Raff, J.: *Cuarteto de cuerda op. 192 núm. 2 «La Bella Molineira»*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Rubinstein, A.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en re mayor op. 18*. Mirečki y Tragó.
 3. Arriaga, J. C. de: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
- Sesión 4. 31/12/1886. Salón Romero.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 23 en fa menor op. 57 «Appassionata»*. Tragó.
 3. Svendsen, J.: *Octeto de cuerda en la mayor op. 3*. Monasterio, Urrutia, Sancho, Agudo, Lestán, Cuenca, Mirečki y Tejada.
- Sesión 5. 07/01/1887. Salón Romero.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
 2. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Tragó.
 3. Schubert, F.: *Tríode cuerda con piano en si bemol mayor D 898* (publicado en 1836 como op. 99). Monasterio, Mirečki y Tragó.
 4. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
- Sesión 6. 14/01/1887. Salón Romero.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en do mayor op. 76 núm. 3 (HIII 77)* (Himno Austriaco). Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Tragó.
 3. Mendelssohn, F.: *Trio de cuerda con piano núm. 2 en do menor op. 66*. Monasterio, Mirečki y Tragó.

Sesión Extraordinaria 1. 21/01/1887. Salón Romero.

1. Arriaga, J. C. de: *Cuarteto de cuerda núm. 3 en mi bemol mayor*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
2. Schubert, F.: *Fantasia para piano en do mayor D 760 «Wanderer-fantasi»* (publicada en 1823 como op. 15). Tragó.
3. Svendsen, J.: *Octeto de cuerda en la mayor op. 3*. Monasterio, Urrutia, Sancho, Agudo, Lestán, Cuenca, Mirečki y Tejada.

Sesión Extraordinaria 2. 28/01/1887. Salón Romero.

1. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Mirečki.
2. Brahms, J.: *Cuarteto de cuerda con piano núm. 1 en sol menor op. 25*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Tragó.
3. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.

Sesión Extraordinaria 3. 10/02/1887. Salón Romero.

1. Arriaga, J. C. de: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
2. Chopin, F.: *Nocturno para piano en fa sostenido menor op. 48 núm.2*. Tragó.
3. Raff, J.: *Vivace y Andante de la Sonata para violonchelo y piano en re mayor op. 183*. Mirečki y Tragó.
4. Svendsen, J.: *Romanza para violín con acompañamiento de piano en re op. 26* (arreglado de la *Romanza para violín y orquesta op. 26*). Monasterio y Tragó.
5. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Tragó.
6. Chopin, F.: *Polonesa para piano en la bemol mayor op. 53*. Tragó.

Año XXV. 1887 a 1888.

Sesión 1. 11/11/1887. Salón Romero.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 76 núm. 4 (HIII 78)* Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Beck.
3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 3 en re mayor op. 44 núm. 1*. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirečki.

Sesión 2. 18/11/1887. Salón Romero.

1. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda en sol mayor op. 9 núm. 1*. Monasterio, Lestán y Mirečki.
2. Mendelssohn, F.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en re mayor op. 58*. Mirečki y Tragó.

3. Brahms, J.: *Cuarteto de cuerda con piano núm. 1 en sol menor op. 25*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Tragó.
- Sesión 3. 25/11/1887. Salón Romero.
1. Arriaga, J. C. de: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Mendelssohn, F.: *Sonata para piano en mi mayor op. 6*. Beck.
 3. Schumann, R.: *Quinteto de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 44*. Monasterio, Pérez, Lestán, Mirečki y Beck.
- Sesión 4. 02/12/1887. Salón Romero.
1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda «Razumovsky» en mi menor op. 59 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Rubinstein, A.: *Sonata para viola y piano en fa menor op. 49*. Lestán y Tragó.
 3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 3 en re mayor op. 44 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
- Sesión 5. 09/12/1887. Salón Romero.
1. Schumann, R.: *Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 41 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Mendelssohn, F.: *Trio de cuerda con piano en re menor op. 49*. Monasterio, Mirečki y Beck.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Gálvez y Mirečki.
- Sesión 6. 16/12/1887. Salón Romero.
1. Arriaga, J. C. de: *Cuarteto de cuerda núm. 3 en mi bemol mayor*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Rubinstein, A.: *Sonata para violín y piano núm. 2 en la menor op. 19*. Monasterio y Tragó.
 3. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*). Monasterio, Lestán, Mirečki y Tragó.
- Sesión 7. 27/01/1888. Salón Romero.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda con piano en sol menor K 478*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Tragó.
 2. Chopin, F.: *Sonata para piano en si bemol menor op. 35*. Tragó.
 3. Rubinstein, A.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en re mayor op. 18*. Mirečki y Tragó.
- Año XXVI. 1888 a 1889.
- Sesión 1. 23/11/1888. Salón Romero.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 81)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

2. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda con piano en re mayor op. 70 núm. 1*. Monasterio, Mirečki, Tragó.
 3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en mi bemol mayor op. 12*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
- Sesión 2. 30/11/1888. Salón Romero.
1. Arriaga, J. C. de: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Saint-Saëns, C.: *Cuarteto de cuerda con piano en si bemol mayor op. 41*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Tragó.
 3. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Mirečki.
- Sesión 3. 07/12/1888. Salón Romero.
1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 18 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Mendelssohn, F.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en re mayor op. 58*. Mirečki y Tragó.
 3. Schubert, F.: *Quinteto de cuerda en do mayor D 956* (publicado en 1853 como op. 163). Monasterio, Pérez, Lestán, Mirečki y Larrocha.
- Sesión 4. 14/12/1888. Salón Romero.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re mayor K 499*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 23 en fa menor op. 57 «Appassionata»*. Tragó.
 3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez, Lestán, Gálvez y Mirečki.
- Sesión 5. 21/12/1888. Salón Romero.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 81)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Rubinstein, A.: *Sonata para violín y piano núm. 2 en la menor op. 19*. Monasterio y Tragó.
 3. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*). Monasterio, Lestán, Mirečki y Tragó.
- 2.^a Serie. Sesión 1. 28/12/1888. Salón Romero.
1. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Mirečki.
 2. Schumann, R.: *Carnaval: Scènes mignonnes sur quatre notes para piano*⁶¹. Tragó.

⁶¹ De esta obra de Schumann *Carnaval: Scènes mignonnes sur quatre notes para piano*, compuesta por las siguientes partes: 1 Preámbulo; 2 Pierrot; 3 Arlequin; 4 Valse noble; 5 Eusebius;

3. Svendsen, J.: *Quinteto de cuerda en do mayor op. 5*. Monasterio, Pérez, Lestán, Gálvez y Mirečki.
- 2.^a Serie. Sesión 2. 04/01/1889. Salón Romero.
 1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Saint-Saëns, C.: *Cuarteto de cuerda con piano en si bemol mayor op. 41*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Tragó.
 3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Gálvez y Mirečki.
- 2.^a Serie. Sesión 3. 11/01/1889. Salón Romero. Sesión consagrada a autores españoles.
 1. Sánchez Allú, M.: *Sonata para violín y piano en re*. Monasterio y Tragó.
 2. Bretón, T.: *Trio de cuerda con piano en mi mayor*. Monasterio, Mirečki y Tragó.
 3. Arriaga, J. C. de: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
- 2.^a Serie. Sesión 4. 18/01/1889. Salón Romero.
 1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 18 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Schubert, F.: *Trio de cuerda con piano en si bemol mayor D 898* (publicado en 1836 como op. 99). Monasterio, Mirečki y Tragó.
 3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez, Lestán, Agudo y Mirečki.
- Concierto 1. 27/03/1889. Conservatorio de música de Valencia.
 1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Mirečki.
 3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Goñi, Lestán, Pérez y Mirečki.
- Concierto 2. 29/03/1889. Conservatorio de música de Valencia.
 1. Raff, J.: *Cuarteto de cuerda op. 192 núm. 2 «La Bella Molinera»*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

6 Florestan; 7 Coquette; 8 Réplique, Sphinxes; 9 Papillons; 10 ASCH-SCHA (Letres dansantes); 11 Chiarina; 12 Chopin; 13 Estrella; 14 Reconnaissance, 15 Pantalon et Colombine; 16 Valse Allemande; 17 Intermezzo: Paganini; 18 Aveu; 19 Promenade; 20 Pause; 21 Marche des Davidsbündler contres les Philistins, no se interpretaron las piezas 6, 8, 13 y 16. Así lo indica el programa del legajo de la Sociedad de Cuartetos, en el que aparecen tachadas, por Jesús de Monasterio, dichas piezas.

2. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
3. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Segura.

Concierto 3. 31/03/1889. Conservatorio de música de Valencia.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 18 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Godard, B.: *Adagio no troppo de la Sonata para violonchelo y piano en re menor op. 104*. Mirečki y Segura.
3. Haydn, J.: *Poco adagio cantabile (Himno Austriaco) del Cuarteto de cuerda en do mayor op. 76 núm. 3 (HIII 77)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
4. Svendsen, J.: *Romanza para violín y acompañamiento de piano en re op. 26* (arreglado de la *Romanza para violín y orquesta op. 26*). Monasterio y Segura.
5. Mendelssohn, F.: *Canzonetta del Cuarteto de cuerda núm. 1 en mi bemol mayor op. 12*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
6. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Goñi, Pérez, Lestán y Mirečki.

Concierto Extraordinario. 02/04/1889. Conservatorio de música de Valencia.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Arriaga, J. C. de: *Adagio con espresione y Minuetto del Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
3. Rubinstein, A.: *Melodía para violonchelo y piano op. 3*⁶². Mirečki y Segura.
4. Mendelssohn, F.: *Canzonetta del Cuarteto de cuerda núm. 1 en mi bemol mayor op. 12*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
5. Beethoven, L. van.: *Andante con variazioni de la Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Segura.
6. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Goñi, Pérez, Lestán y Mirečki.

⁶² Probablemente esta obra sea el arreglo para violonchelo y piano de una de las *Dos melodías para piano op. 3* (1852) de A. Rubinstein, en fa mayor y si mayor respectivamente. La relación del número de opus y la ausencia en el repertorio camerístico de melodías para violonchelo y piano hacen pensar en que efectivamente sea una versión de una de estas dos melodías, pero no se posee información para confirmar esta afirmación ni para saber a cuál de las dos se refiere.

Año XXVII. 1889 a 1890.

Sesión 1. 25/10/1889. Salón Romero.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y María Luisa Chevallier.
3. Dvorák, A.: *Quinteto de cuerda con piano en la mayor op. 81*. Monasterio, Pérez, Lestán, Mirečki y Chevallier.

Sesión 2. 08/11/1889. Salón Romero.

1. Brahms, J.: *Sexteto de cuerda núm. 1 en si bemol op. 18*. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca, Mirečki y Calvo.
2. Chopin, F.: *Sonata para piano en si menor op. 58*. María Luisa Chevallier.
3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirečki.

Sesión 3. 15/11/1889. Salón Romero.

1. Beethoven, L. van.: *Quinteto de cuerda en do mayor op. 29*. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirečki.
2. Mendelssohn, F.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en si bemol mayor op. 45*. Mirečki y Vallejos.
3. Svendsen, J.: *Octeto de cuerda en la mayor op. 3*. Monasterio, Pérez, Sánchez, Agudo, Lestán, Cuenca, Mirečki y Calvo.

Sesión 4. 22/11/1889. Salón Romero.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (HIII 81)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Grieg, E.: *Sonata para violín y piano núm. 1 en fa mayor op. 8*. Monasterio y Vallejos.
3. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor (arreglado por el autor del Quinteto op.16)*. Monasterio, Pérez, Lestán, Mirečki y Vallejos.

Sesión 5. 29/11/1889. Salón Romero.

1. Brahms, J.: *Sexteto de cuerda núm. 1 en si bemol op. 18*. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca, Mirečki y Calvo.
2. Rubinstein, A.: *Trio de cuerda con piano en si bemol mayor op. 52*. Monasterio, Mirečki y Chevallier.
3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 4 en mi menor op. 44 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Sesión 6. 06/12/1889. Salón Romero.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Mozart, W. A.: *Sonata para dos pianos en re mayor K 448*. Chevallier y Vallejos.

EL REPERTORIO INTERPRETADO POR LA SOCIEDAD DE CUARTETOS...

3. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirečki.

Sesión 7. 13/12/1889. Salón Romero.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Godard, B.: *Sonata para violonchelo y piano en re menor op. 104*. Mirečki y Chevallier.
3. Beethoven, L. van.: *Quinteto de cuerda en do mayor op. 29*. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirečki.

Sesión 8. 20/12/1889. Salón Romero. Sesión consagrada a Felix Mendelssohn.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 4 en mi menor op. 44 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Mendelssohn, F.: *Trío de cuerda con piano núm. 1 en re menor op. 49*. Monasterio, Mirečki y Vallejos.
3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirečki.

Sesión 9. 07/02/1890. Salón Romero.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda en mi mayor op. 81*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Schubert, F.: *Quinteto de cuerda con piano en la mayor D 667 «La trucha»* (publicado en 1829 como op. 114). Monasterio, Lestán, Mirečki, Castro y Vallejos.
3. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Sesión 10. 14/02/1890. Salón Romero.

1. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor op. 74 «Arpa»*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
3. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y M.L.Chevallier.

Sesión única. 04/03/1890. Burgos.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Chevallier.
3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 4 en mi menor op. 44 núm. 2*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Sesión 1. 13/03/1890. Teatro Lírico de Barcelona.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Chevallier.

3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda en mi mayor op. 81*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Sesión 2. 16/03/1890. Teatro Lírico de Barcelona.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

2. Mendelssohn, F.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en re mayor op. 58*. Mirečki y Chevallier.

3. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Mirečki.

Sesión Extraordinaria. 17/03/1890. Teatro Lírico de Barcelona.

1. Rubinstein, A.: *Trío de cuerda con piano en si bemol mayor op. 52*. Monasterio, Mirečki y Chevallier.

2. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

3. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*). Monasterio, Lestán, Mirečki y Chevallier.

Sesión única. 19/03/1890. Teatro-Circo de Zaragoza.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Chevallier.

3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda en mi mayor op. 81*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Concierto. 06/04/1890. Ateneo de Madrid.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Chevallier.

3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda en mi mayor op. 81*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Año XXVIII. 1890.

Sesión 1. 14/09/1890. Teatro del Fontan.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y Chevallier.

3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda en mi mayor op. 81*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Sesión 2. 16/09/1890. Teatro del Fontan.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Rubinstein, A.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en re mayor op. 18*. Mirečki y Chevallier.
3. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Mirečki.

Sesión 3. 18/09/1890. Teatro del Fontan.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor* (arreglado por el autor del *Quinteto op.16*). Monasterio, Lestán, Mirečki y Chevallier.
3. Chopin, F.: *Nocturno para piano*⁶³. Chevallier.
4. Delsart. *Korrigane para violonchelo*. Mirečki.
5. Chopin, F.: *Gran Polonesa para piano en mi bemol op. 22*. Chevallier.
6. Monasterio, J. de: *Adiós a la Alhambra para violín (cantiga morisca)*. Monasterio.
7. Monasterio, J. de: *Rondó Lievanense para violín*. Monasterio.

Sesión 1. 25/09/1890. Nuevo Teatro de Bilbao.

1. Arriaga, J. C. de: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Rubinstein, A.: *Sonata para violín y piano núm. 2 en la menor op. 19*. Monasterio y Chevallier.
3. Beethoven, L. van.: *Serenata para violín, viola y violonchelo en re mayor op. 8*. Monasterio, Lestán y Mirečki.

Sesión 2. 27/09/1890. Nuevo Teatro de Bilbao.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 18 núm. 6*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Schubert, F.: *Trío de cuerda con piano en si bemol mayor D 898* (publicado en 1836 como op. 99). Monasterio, Mirečki y Chevallier.
3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Lope Alaña, Lestán, Pérez y Mirečki.

Sesión 3. 28/09/1890. Nuevo Teatro de Bilbao.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

⁶³ La falta de más datos acerca del nocturno interpretado en esta sesión impide puntualizar cual de los 21 nocturnos para piano que compuso F. Chopin fue el interpretado por María Luisa Chevallier en esta sesión.

2. Rubinstein, A.: *Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en re mayor op. 18*. Mirecki y Chevallier.
 3. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Mirecki.
- Sesión 4.* 30/09/1890. Nuevo Teatro de Bilbao.
Por falta de documentación no se puede detallar el programa de esta sesión⁶⁴.
- Sesión 1.* 07/11/1890. Salón Romero.
1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 18 núm. 6*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.
 2. Nawratil, K. *Quinteto de cuerda con piano en do menor* (corregido). Monasterio, Pérez, Lestán, Mirecki y Chevallier.
 3. Schubert, F.: *Trío de cuerda con piano en si bemol mayor D 898* (publicado en 1836 como op. 99). Monasterio, Mirecki y Chevallier .
- Sesión 2.* 14/11/1890. Salón Romero.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en fa mayor K 590*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.
 2. Rubinstein, A.: *Sonata para violín y piano núm. 2 en la menor op. 19*. Monasterio y Chevallier.
 3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirecki.
- Sesión 3.* 21/11/1890. Salón Romero.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 64 núm. 4 (HIII 66)* (en los programas siempre pone obra 65). Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.
 2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 12 en la bemol mayor op. 26*. Maria Luisa Chevallier.
 3. Mendelssohn, F.: *Trío de cuerda con piano núm. 2 en do menor op. 66*. Monasterio, Mirecki y M.L.Chevallier.
- Sesión 4.* 28/11/1890. Salón Romero.
1. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda en sol mayor op. 9 núm. 1*. Monasterio, Lestán y Mirecki.
 2. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en la menor op. 132*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki.

⁶⁴ La existencia de este concierto nos la da el prospecto de anuncio de las cuatro sesiones que la Sociedad de Cuartetos celebraría en el Nuevo Teatro de Bilbao. En el programa de la tercera sesión llevada a cabo el 28 de septiembre de 1890 anunciaba la «Cuarta y última sesión» para el martes 30 del citado mes. Pero no se dispone del programa de la sesión, ni de noticias que confirmen su realización así como el repertorio interpretado.

EL REPERTORIO INTERPRETADO POR LA SOCIEDAD DE CUARTETOS...

3. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»*. Monasterio y M.L.Chevallier.

Sesión 5. 05/12/1890. Salón Romero.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda en mi mayor op. 81*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Asiola, B.: *Sonata para violonchelo y piano en do*⁶⁵. Mirečki y M.L.Chevallier.
3. Schubert, F.: *Quinteto de cuerda con piano en la mayor D 667 «La trucha»* (publicado en 1829 como op. 114). Monasterio, Lestán, Mirečki, Castro y M.L.Chevallier.

Año XXIX. 1891.

Sesión 1. 06/11/1891. Salón Romero.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 18 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Schumann, R.: *Sonata para violín y piano en re menor op. 121*. Monasterio y Tragó.
3. Schubert, F.: *Trío de cuerda con piano en si bemol mayor D 898* (publicado en 1836 como op. 99). Monasterio, Mirečki y Tragó.

Sesión 2. 13/11/1891. Salón Romero.

1. Schumann, R.: *Cuarteto de cuerda en la menor op. 41 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Brahms, J.: *Trío de cuerda con piano núm. 3 en do menor op. 101*. Monasterio, Mirečki y Tragó.
3. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Sesión 3. 20/11/1891. Salón Romero.

1. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 3 en re mayor op. 44 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Saint-Saëns, C.: *Sonata para violonchelo y piano en do menor op. 32*. Mirečki y Tragó.
3. Brahms, J.: *Trío de cuerda con piano núm. 3 en do menor op. 101*. Monasterio, Mirečki y Tragó.

Sesión 4. 27/11/1891. Salón Romero.

1. Schumann, R.: *Cuarteto de cuerda en la menor op. 41 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

⁶⁵ A falta de un catálogo más detallado de la obra de B. Asiola y de la partitura de esta obra no puedo completar la tonalidad de esta obra.

2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 32 en do menor op. III*. Tragó.
 3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirečki.
- Sesión 5*. 04/12/1891. Salón Romero. Sesión Consagrada a Wolfgang Amadeus Mozart.
1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Mozart, W. A.: *Allegro molto y Adagio de la Sonata para clave y violín en re mayor K 7* (París, 1764 op. 1 núm. 2)⁶⁶. Tragó y Monasterio.
 3. Mozart, W. A.: *Menuetto y Allegro molto de la Sonata para clave y violín en do mayor K 6* (París, 1764 op. 1 núm. 1). Tragó y Monasterio.
 4. Mozart, W. A.: *Rondó para piano en la menor K 511*. Tragó.
 5. Mozart, W. A.: *Sonata para violín y piano en la mayor K 526*. Monasterio y Tragó.
 6. Mozart, W. A.: *Quinteto de cuerda en sol menor K 516*. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirečki.
- Sesión 6*. 11/12/1891. Salón Romero.
1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 64 núm. 4 (HIII 66)* (en los programas siempre pone obra 65). Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Schumann, R.: *Sonata para violín y piano en re menor op. 121*. Monasterio y Tragó.
 3. Schubert, F.: *Quinteto de cuerda con piano en la mayor D 667 «La trucha»* (publicado en 1829 como op. 114). Monasterio, Lestán, Mirečki, Torres y Tragó.
- Sesión Extraordinaria*. 18/12/1891. Salón Romero.
1. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda en do menor op. 9 núm. 3*. Monasterio, Lestán y Mirečki.
 2. Rubinstein, A.: *Sonata para violonchelo y piano núm 2 en sol mayor op. 39*. Mirečki y Tragó.
 3. Schumann, R.: *Piezas románticas para piano*:
 - a) *Elevation*. Tragó
 - b) *L'Oiseau prophète*. Tragó

⁶⁶ Estas dos obras, la *Sonata para clave y violín en do mayor K 6* y la *Sonata para clave y violín en re mayor K 7*, aparecen en el programa con la numeración del autor op. 1 núm. 1 y op. 1 núm. 2 respectivamente en lugar de presentar el número de Köchel como se hace en todas las demás obras de Mozart. Se pretende con ello resaltar la temprana época en que fueron compuestas y publicadas 1764 cuando Mozart tenía tan sólo 7 años.

4. Schumann, R.: Allegro de la *Sonata para piano núm. 2 en sol menor op. 22*. Tragó.
5. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirečki.

Año XXX. 1892.

Sesión 1. 04/11/1892. Salón Romero.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en do mayor K 465*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2*. Monasterio y Tragó.
3. Schumann, R.: *Quinteto de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 44*. Monasterio, Pérez, Lestán, Mirečki y Tragó.

Sesión 2. 18/11/1892. Salón Romero.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en re mayor op. 18 núm. 3*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Saint-Saëns, C.: *Trio de cuerda con piano núm. 1 en fa mayor op. 18*. Monasterio, Mirečki y Tragó.
3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda núm. 1 en mi bemol mayor op. 12*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Sesión 3. 25/11/1892. Salón Romero.

1. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda en sol mayor op. 9 núm. 1*. Monasterio, Lestán y Mirečki.
2. Godard, B.: *Sonata para violonchelo y piano en re menor op. 104*. Mirečki y Tragó.
3. Mendelssohn, F.: *Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2*. Monasterio, Lestán, Mirečki y Tragó.

Sesión 4. 02/12/1892. Salón Romero.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 64 núm. 4 (HIII 66)* (en lo programas siempre pone obra 65). Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Weber, C. M. von: *Sonata para violín y piano en mi bemol mayor op. 10[II] núm. 4*. Monasterio y Tragó.

Sesión 5. 09/12/1892. Salón Romero.

1. Schumann, R.: *Cuarteto de cuerda en la menor op. 41 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Beethoven, L. van.: *Sonata para piano núm. 23 en fa menor op. 57 «Appassionata»*. Tragó.
3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirečki.

Sesión 6. 16/12/1892. Salón Romero.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en do mayor K 465*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Bretón, T.: *Trío de cuerda con piano en mi mayor*. Monasterio, Mirečki y Tragó.
3. Schubert, F.: *Quinteto de cuerda con piano en la mayor D 667 «La trucha»* (publicado en 1829 como op. 114). Monasterio, Lestán, Mirečki, Torres y Trago.

Año XXXI. 1893 a 1894.

Sesión 1. 04/12/1893. Salón Romero.

1. Beethoven, L. van.: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 18 núm. 6*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Weber, C. M. von: *Gran Dúo Concertante en mi bemol para violín y piano*⁶⁷. Monasterio y Tragó.
3. Godard, B.: *Cuarteto de cuerda en la mayor op. 136*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.

Sesión 2. 08/12/1893. Salón Romero.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re mayor K 499*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Saint-Saëns, C.: *Sonata para violonchelo y piano en do menor op. 32*. Mirečki y Tragó.
3. Beethoven, L. van.: *Trío de cuerda con piano en si bemol mayor op. 97 «Archduke»*. Monasterio, Mirečki y Tragó.

Sesión 3. 15/12/1893. Salón Romero.

1. Haydn, J.: *Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (HIII 76)*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Brahms, J.: *Quinteto de cuerda con clarinete en si menor op. 115*. Monasterio, Pérez, Lestán, Mirečki y Yuste.
3. Schubert, F.: *Trío de cuerda con piano en si bemol mayor D 898* (publicado en 1836 como op. 99). Monasterio, Mirečki y Tragó.

Sesión 4. 22/12/1893. Salón Romero.

1. Schumann, R.: *Cuarteto de cuerda en la menor op. 41 núm. 1*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
2. Grieg, E.: *Sonata para violín y piano núm. 2 en sol menor op. 13*. Monasterio y Tragó.

⁶⁷ Esta obra es un arreglo del *Gran dúo concertante para clarinete y violín en mi bemol mayor op. 48*.

3. Mendelssohn, F.: *Trio de cuerda con piano núm. 2 en do menor op. 66*. Monasterio, Mirečki y Tragó.

Sesión 5. 29/12/1893. Salón Romero.

1. Mozart, W. A.: *Cuarteto de cuerda en re menor K 421*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Schumann, R.: *Sonata para piano núm. 4 en fa menor*⁶⁸. Tragó.
 3. Mendelssohn, F.: *Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87*. Monasterio, Pérez, Lestán, Cuenca y Mirečki.

Sesión 6. 05/01/1894. Salón Romero.

1. Tchaïkovsky. *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re mayor op. 11*. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirečki.
 2. Brahms, J.: *Quinteto de cuerda con clarinete en si menor op. 115*. Monasterio, Pérez, Lestán, Mirečki y Yuste.
 3. Beethoven, L. van.: *Trio de cuerda con piano en si bemol mayor op. 97 «Archduke»*. Monasterio, Mirečki y Tragó.

Resumen

No hay duda alguna de que Beethoven, Mozart, Mendelssohn y Haydn fueron, con gran diferencia, los compositores más interpretados por la Sociedad de Cuartetos. La relación anterior muestra la evidencia de esta afirmación. No fueron lo únicos, veintinueve autores más escogió esta agrupación para dar a conocer alguna de sus obras camerísticas al público madrileño. En total treinta y tres compositores pasaron por las manos de los distintos componentes que participaron con la Sociedad.

Veamos en orden de mayor a menor representación quiénes fueron estos compositores, la fecha en la que se interpretó por primera vez alguna obra suya, el número de veces que fue programado y la obra ejecutada en mayor número de ocasiones. Cuando sean más de una las obras tocadas en mayores ocasiones se pondrá la primera presentada. En el caso de los cuatro compositores más interpretados se especificarán las cuatro obras más veces interpretadas.

Ludwig van Beethoven (01/02/1863)	206
♯ <i>Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»</i> . (10/01/1864)	31
♯ <i>Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor</i> (arreglado por el autor del <i>Quinteto op.16</i>). (18/01/1874)	21

⁶⁸ Esta sonata, que aparece en el programa de la sesión como *Gran Sonata*, no fue terminada por Robert Schumann y por ello aparece catalogada sin número de opus y con la calificación de inacabada (según la segunda edición de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*). Fue concluida por su mujer Clara Wieck de quien es el movimiento *Quasi variazioni*. Andantino como se puede observar en el programa en que esta obra fue interpretada por la Sociedad de Cuartetos.

¶ <i>Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2.</i> (28/01/1866)	20
¶ <i>Trio de cuerda en do menor op. 9 núm. 3.</i> (02/12/1866)	17
Wolfgang Amadeus Mozart (08/02/1863)	138
¶ <i>Quinteto de cuerda en sol menor K 516.</i> (29/11/1863)	32
¶ <i>Cuarteto de cuerda en re menor K 421.</i> (08/01/1865)	24
¶ <i>Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458.</i> (27/01/1867)	17
¶ <i>Sonata para violín y piano en fa mayor K 376.</i> (08/02/1863)	8
Felix Mendelssohn (22/02/1863)	124
¶ <i>Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87.</i> (02/01/1876)	22
¶ <i>Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2.</i> (07/01/1872)	14
¶ <i>Cuarteto de cuerda núm. 1 en mi bemol mayor op. 12.</i> (04/12/1864)	13
¶ <i>Trio de cuerda con piano núm. 1 en re menor op. 49.</i> (16/12/1866)	13
Joseph Haydn (01/02/1863)	100
¶ <i>Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (hIII 76).</i> (15/11/1863)	20
¶ <i>Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1(hIII 81).</i> (01/02/1863)	16
¶ <i>Cuarteto de cuerda en do mayor op. 76 núm. 3 (hIII 77) (Himno Austriaco).</i> (08/02/1863)	12
¶ <i>Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 64 núm. 4 (hIII 66)</i> (8/01/1874)	10
Robert Schumann (21/01/1872)	28
¶ <i>Quinteto de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 44.</i> (21/01/1872)	8
¶ <i>Cuarteto de cuerda en la menor op. 41 núm. 1.</i> (05/12/1880)	7
Franz Schubert (16/01/1881)	21
¶ <i>Quinteto de cuerda en do mayor D 956</i> (publicado en 1853 como op. 163). (08/01/1882)	8
Anton Rubinstein (03/01/1875)	17
¶ <i>Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en re mayor op. 18.</i> (26/02/1886)	5
Juan Crisóstomo de Arriaga (23/01/1885)	12
¶ <i>Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor</i> (23/01/1885)	10
Johannes Brahms (28/01/1887)	8
¶ <i>Cuarteto de cuerda con piano núm. 1 en sol menor op. 25.</i> (28/01/1887)	2
Joachim Raff (04/01/1880)	7
¶ <i>Trio de cuerda con piano en la menor op. 155 núm. 3.</i> (04/01/1880)	3

Fryderyk Chopin (22/01/1882)	7
‡ <i>Introducción y polonesa para violonchelo y piano en do mayor op. 3.</i> (22/01/1882)	1
Johan Svendsen (31/12/1886)	6
‡ <i>Octeto de cuerda en la mayor op. 3.</i> (31/12/1886)	3
Camille Saint-Saëns (30/11/1888)	5
‡ <i>Cuarteto de cuerda con piano en si bemol mayor op. 41.</i> (30/11/1888)	2
Eduard Grieg (04/12/1881)	4
‡ <i>Sonata para violín y piano núm. 1 en fa mayor op. 8.</i> (04/12/1881)	3
Domenico Scarlatti (29/01/1886)	4
‡ <i>Zarabanda en sol menor, Minuetto en sol mayor, Sonata en re mayor y Burlesca en sol mayor.</i> (29/01/1886)	1
Benjamin Godard (31/03/1889)	4
‡ <i>Sonata para piano y violonchelo en re menor.op. 104.</i> (13/12/1889)	2
Marcial del Adalid (16/02/1868)	3
‡ <i>Sonatina para piano a cuatro manos en sol mayor.</i> (16/02/1868)	3
Carl Maria von Weber (10/01/1869)	3
‡ <i>Sonata para piano núm. 3 en re menor op. 49.</i> (10/01/1869)	
George Onslow (18/12/1870)	3
‡ <i>Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 21 núm. 1.</i> (18/12/1870)	3
Martín Sánchez Allú (16/02/1868)	2
‡ <i>Sonata para violín y piano en re.</i> (16/02/1868)	2
Louis Spohr (29/11/1863)	2
‡ <i>Cuarteto de cuerda en la menor op. 74 núm. 1.</i> (29/11/1863)	2
Nicolás Ruiz Espadero (27/12/1868)	2
‡ <i>Minuetto, Trío y Andante de la Sonata para piano en mi bemol.</i> (27/12/1868)	1
Giuseppe Tartini (29/12/1878)	2
‡ <i>Adagio de la Sonata núm. 8 para violín con acompañamiento de bajo numerado.</i> (29/12/1878)	1

Tomás Bretón (11/01/1889)	2
‡ <i>Trio para violín, violonchelo y piano en mi mayor.</i> (11/01/1889)	2
Jesús de Monasterio (18/09/1890)	2
‡ <i>Adiós a la Alhambra para violín (cantiga morisca).</i> (18/09/1890)	1
Rafael Pérez (16/02/1868)	1
‡ <i>Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor.</i> (16/02/1868)	1
Giuseppe Verdi (31/12/1876)	1
‡ <i>Cuarteto de cuerda en mi menor.</i> (31/12/1876)	1
Joseph Mayseder (04/11/1877)	1
‡ <i>Trio de cuerda con piano en la bemol.</i> (04/11/1877)	1
Antonín Dvorák (25/10/1889)	1
‡ <i>Quinteto de cuerda con piano en la mayor op. 81</i> (25/10/1889)	1
Delsart (18/09/1890)	1
‡ <i>Korrigane para violonchelo.</i> (18/09/1890)	1
Karl Nawratil (07/11/1890)	1
‡ <i>Quinteto de cuerda con piano en do menor.</i> (07/11/1890)	1
Bonifacio Asioli (05/12/1890)	1
‡ <i>Sonata para violonchelo y piano en do</i> (05/12/1890)	1
Pyotr Ill'yich Tchaïkovsky (05/01/1894)	1
‡ <i>Cuarteto de cuerda núm. 1 en re mayor op. 11.</i> (05/01/1894)	1

Los componentes de la Sociedad de Cuartetos cumplieron de manera muy clara los objetivos que al fundarse se habían propuesto, dar a conocer el repertorio de Mozart, Haydn, Beethoven y Mendelssohn. Así lo hicieron pero, a la vez, fueron incorporando, aunque en menor medida las composiciones de otros autores.

Aceptación y crítica del repertorio que interpretaba la sociedad de cuartetos

Acabamos de ver cuál fue el repertorio que a lo largo de tres décadas interpretó la Sociedad de Cuartetos. En él se observa que Beethoven, Mozart, Mendelssohn y Haydn acapararon la atención de la Sociedad y que la presencia de otros compositores fue, sobre todo durante la primera década, muy escasa.

Esta agrupación se formó con la idea de dar a conocer las obras de estos autores y de que pudieran ser escuchadas por todo aquel que deseara hacerlo. Querían que la música de cámara fuera un género más practicado y que adquiriera mejor aceptación pública de la que hasta ahora había parecido tener, como ya hemos señalado en varias ocasiones, música *seria, sabia, clásica, aburrida, difícil*, así estaba considerada en los momentos de la fundación de la Sociedad de Cuartetos.

Había que comenzar por mostrar el repertorio de los llamados «grandes maestros clásicos» y así lo hicieron, los cuatro grandes pilares que cultivaron este género, Haydn Mozart, Beethoven y Mendelssohn, estuvieron constantemente presentes en la programación de la Sociedad, de manera casi exclusiva, en los primeros años.

Haciendo un seguimiento a las publicaciones periódicas, tanto musicales como generales, que dan noticia de las sesiones de los primeros años de la Sociedad de Cuartetos de Madrid -léanse, por ejemplo, los artículos de *La Epoca, El Orfeón Español* o *La Gaceta y Revista Musical*- observamos que el éxito iba siendo cada vez mayor, que cada vez acudía más gente a las sesiones que celebraba la Sociedad, así como aumentaba también, el disfrute de ellas.

Por citar un pequeño ejemplo que refleje este aspecto acudimos a *la Revista y Gaceta Musical*, en cuyo número del 17 de noviembre de 1867 se lee:

«La segunda sesión de cuartetos, celebrada el domingo último en el salón del Conservatorio, fue tan brillante y animada como la primera, y el público saboreó las delicias de la música clásica, que por lo visto va tomando carta de naturaleza entre nosotros, aplaudiendo con gran entusiasmo a los hábiles y distinguidos artistas señores Monasterio, Pérez, Lestán Pló, Castellano y Guelbenzu, que interpretaron con gran talento el cuarteto en mi bemol (obra 59) [es en mi menor] de Beethoven, el cuarteto en la (obra 55) de Haydn, y la sonata en do menor (obra 30) de Beethoven»⁶⁹.

También se puede seguir este éxito por la línea de ascenso en la venta de abonos y billetes que la Sociedad de Cuartetos experimentó en los primeros años de actividad. Haciendo un seguimiento y estudio de la actividad económica de la Sociedad (realizado en el trabajo mencionado) se observa que hubo un aumento considerable en los beneficios de la Sociedad en esta primera etapa, y que este venía provocado, no por una subida en los precios de abonos y billetes, sino por el incremento en el número de localidades vendidas, así como en el aumento de sesiones que la Sociedad, ante el éxito que obtenía, decidía ofrecer.

⁶⁹ En *Revista y Gaceta Musical*, Madrid, año I, n. 46, 17 nov. 1867. p. 264.

Pero pasados los primeros años de actividad en la que a todo el mundo le parecía maravillosa la labor que los componentes de la Sociedad realizaban y la aportación que daban al género de la música de cámara, aparecieron algunas críticas acerca de la constante repetición de algunas obras, así como de la ausencia de algunos compositores que en otras nuevas Sociedades sí estaban presentes o que se sabían muy bien consideradas en el extranjero.

Un ejemplo de esta crítica son los artículos que, ya señalados por Gómez Amat⁷⁰, J. Gómez Landero escribió en la *Crónica de la Música* en el mes de diciembre del año 1880. El modo de expresarlo, bastante parcial y desconsiderado, le llevó a su autor a ser expulsado del periódico donde escribió estas opiniones. En estos artículos⁷¹ se critica duramente la monotonía en el repertorio que interpretaba la Sociedad, «siempre los mismos compositores, las mismas obras», a la vez que señalaba, a modo de burla, la mala interpretación que de él se hacía debido a la comodidad que los socios de la Sociedad adquirirían ante este repertorio, y la falta de estudio, concentración y precisión en su ejecución.

Aunque se tienen algunos comentarios acerca de cómo eran las interpretaciones no se puede saber cómo eran realmente, pero lo que sí es cierto es que el público reclamaba una y otra vez el mismo repertorio.

Después de estas críticas Gómez Landero no volvió a escribir para esta revista, siendo sustituido por Adelardo Ortiz de Pinedo, quien en enero de 1881 vuelve a la misma tónica anterior de los comentarios en la que se habla del entusiasmo del público por las sesiones de la Sociedad.

Y es que el aficionado estaba encantado de escuchar una y otra vez las obras de sus compositores preferidos, a veces no tanto por su calidad sino por el grado de familiaridad que a base de escucharlas había adquirido entre el público asistente a las sesiones de la Sociedad de Cuartetos. Y es que cada vez que se volvían a programar obras como, el tantísimas veces interpretado, *Quinteto de cuerda en sol menor K 516* de W. A. Mozart el aforo y el éxito estaba asegurado.

Por el contrario cada vez que se introducían obras nuevas o autores hasta entonces desconocidos, el público no mostraba el mismo interés o directamente la asistencia al concierto en el que se programaban era menor. Se pueden ver

⁷⁰ GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española...* cit., p. 50.

⁷¹ «Música Clásica. Cuartetos en el Conservatorio I». En *Crónica de la Música*, Madrid, año III, n. 116, 9 dic. 1880. p. 2-3

«Música Clásica. Cuartetos en el Conservatorio II.» En *Crónica de la Música*, Madrid, año III, n. 117, 16 dic. 1880. p. 4.

«La Sociedad de Cuartetos». En *Crónica de la Música*, Madrid, año III, n. 118, 23 dic. 1880. p. 1-2.

algunos de estos comentarios en las anotaciones que Jesús de Monasterio hacía en los programas, recogidos en el citado legajo de la Sociedad de Cuartetos.

En las notas hecha a la primera sesión del año XVI (4 de noviembre de 1877) en la que Guelbenzu, Monasterio y Mirecki interpretaron por primera vez el *Trío de cuerda con piano en la bemol* de Mayseder se lee:

«No se repitió nada. El Trío se recibió con frialdad por considerarse poco clásico: el Adagio fue lo que más se aplaudió...»

Al estrenarse el *Cuarteto de cuerda con piano en si bemol mayor op. 41* de Camille Saint-Saëns (compuesto en 1875) el 30 de noviembre de 1888 (Año XXVI) Monasterio comenta:

«Del Cuarteto de Sant-Saëns lo que más agradó fue el 3.^{er} tiempo que se repitió. Se aplaudió bastante el Andante y los otros dos tiempos sólo obtuvieron un aplauso de cortesía. Esta obra es hermosa (especialmente el 2.^o y 3.^{er}) tiempos y no dudo será más apreciada a medida que se vaya conociendo. La ejecución en conjunto fue bastante buena».

Estos y otros ejemplos más que encontramos siguiendo estas anotaciones nos muestran cómo era la actitud del público y cómo respondía ante el repertorio nuevo. A través de las críticas de Esperanza y Sola en las que habla de las obras que se interpretaban, de las novedades y de cómo eran recibidas, también podemos observar esta línea de desaprobación por parte de muchos de los seguidores de la Sociedad de Cuartetos cuando tocaban repertorio nuevo.

Algo similar ocurría cuando se programaban obras de compositores españoles. No se sabe seguro si por la falta de renombre o por el rechazo a lo nuevo, pero lo cierto es que cada vez que figuraban, a excepción de Juan Crisóstomo de Arriaga y su *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor*, obras de autores españoles, la asistencia y el interés de los aficionados disminuía. A continuación se dedica un apartado a la representación de los compositores españoles en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos.

El público adquirió un papel muy importante a la hora de la elección de las obras que habían de tocarse, aunque quienes finalmente decidían eran el director de la Sociedad, Jesús de Monasterio, y los demás componentes. Ellos son los que trazaban la línea de la Sociedad de Cuartetos pero no se puede dudar que la influencia de los aficionados fue muy importante.

En cierta medida la Sociedad de Cuartetos se hizo eco de estas críticas e introdujo las obras de compositores hasta el momento no representados. Este deseo fue mantenido hasta el final, se observa como en el último concierto, año XXXI (5 ene. 1894) fue estrenado el *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re mayor op. 11* de Pyotr Ill'yich Tchaikovsky compuesto unos años antes, en 1888.

Uno de los motivos que influyeron a la hora de introducir repertorio nuevo fue el efecto que causaban los estrenos de ciertas obras en otras agrupaciones camerísticas. Un ejemplo de ello fue el de las obras de Joachim Raff, y en especial del *Trío de cuerda con piano en la menor op. 155 núm. 3* compuesto en 1870 y que fue tocado por primera vez por la Sociedad de Cuartetos el 4 de enero de 1880. No fue este el estreno de esta obra en España. Poco más de un año antes este *Trío* fue tocado por una Sociedad de Cuartetos de Cádiz. El 14 de noviembre de 1878 la *Crónica de la Música* recoge la noticia de la tercera serie de sesiones que daba esta Sociedad de Cuartetos gaditana. Compuesta por «los señores Jiménez y Gil (1.º y 2.º violín alternando), Jiménez y Rives (1.º viola), y Castro (violoncelo) y con la colaboración de los pianistas Alejandro Odero y Milagros Gautier, en esta, la que se dice ser, tercera serie, tocaron este Trío de Raff «presentado por primera vez en España». En este artículo se dice que el éxito de todas las obras fue «inmenso, con especialidad del 2.º y 3.º tiempo del trío de Raff que han impresionado al alto público gaditano».

Poco más de un año después la Sociedad de Cuartetos programó esta obra y este fue el comentario que Monasterio hizo de aquella sesión:

«El Trío fue bien recibido por la mayoría del público: el Adagetto (sic) gustó».

Encontramos, pues, cierta ambigüedad en el tema de la elección del repertorio y su aceptación. Por un lado sí parecía haber intención de ir introduciendo obras nuevas -encontramos por ejemplo que ya en la segunda sesión del año II se tocó un cuarteto del escasamente conocido Louis Spohr su: *Cuarteto de cuerda en la menor op. 74 núm. 1*- por otro, el rechazo del público hacia lo nuevo y desconocido, a su vez, la crítica, tras unos años de actividad, de la monotonía del repertorio y, por último, la certeza de que aunque se siguieron tocando obras nuevas, Beethoven, Mozart, Mendelssohn y Haydn siguieron siendo los compositores más programados por la Sociedad de Cuartetos de Madrid.



Los compositores españoles en la Sociedad de Cuartetos

Observando el repertorio interpretado se puede comprobar que la representación de los compositores españoles en la programación de la Sociedad de Cuartetos fue muy escasa. Tan sólo siete compositores los elegidos, uno de

ellos cubano, y tan sólo diez obras las ejecutadas. A ello hay que añadir que, salvo el *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor* de Arriaga que fue ejecutado en diez ocasiones, las obras apenas fueron presentadas una o un par de veces.

Comenzaremos detallando quiénes fueron estos autores y cuáles fueron las obras que de ellos tocó la Sociedad, presentando el año social en que fueron escuchadas por primera vez, la fecha de este momento y las de todas las sesiones en que esto se llevó a cabo. Se presentarán los compositores y sus obras según el orden cronológico en el que fueron estrenadas por la Sociedad de Cuartetos.

Una vez expuesto este pequeño repertorio se pasará a hablar de las sesiones en que las obras fueron tocadas por vez primera por los componentes de la Sociedad, y aquellas en que, si es el caso, se volvieron a escuchar; de lo que se sabe acerca de estas obras, cuándo y para qué fueron compuestas; y de la aceptación que recibieron al ser interpretadas por la Sociedad. No se tratará, en ningún caso, de hacer un análisis musical de estas piezas, eso será objeto de otro trabajo, sino de exponer los datos que se pueden obtener en su relación con la Sociedad de Cuartetos.

Finalmente se plantearán algunas confusiones o incógnitas acerca de algunas obras que, según ciertos musicólogos, fueron interpretadas por la Sociedad pero que, por medio de las fuentes consultadas en la realización de este trabajo, no puede confirmarse dicha información.

Repertorio de compositores españoles interpretado por la Sociedad de Cuartetos

Rafael Pérez

¶ *Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor* (1867-8). VI. 16/02/1868.

Marcial del Adalid

¶ *Sonatina para piano a cuatro manos en sol mayor* (1867-8). VI. 16/02/1868, 13/02/1870, 11/12/1870.

Martín Sánchez Allú

¶ *Sonata para violín y piano en re* (1854). VI. 16/02/1868, 11/01/1889.

Nicolás Ruiz Espadero

¶ Minuetto, Trío y Andante de la *Sonata para piano en mi bemol*. VII. 27/12/1868.

¶ *Melodía para violín y piano en si bemol* «*La chute des feuilles*» (la caída de las hojas). VII. 27/12/1868.

Juan Crisóstomo de Arriaga

¶ *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor* (Ed. París 1824). XXII. 23/01/1885, 06/02/1885, 19/02/1886, 17/12/1886, 10/02/1887, 25/11/1887, 30/11/1888, 11/01/1889, 02/04/1889, 25/09/1890.

¶ *Cuarteto de cuerda núm. 3 en mi bemol mayor* (Ed. París 1824). XXIV.
21/01/1887, 16/12/1887.

Tomás Bretón

¶ *Trío para violín, violonchelo y piano en mi mayor* (1887-88). XXVI.
11/01/1889, 16/12/1892.

Jesús de Monasterio

¶ *Adiós a la Alhambra para violín (cantiga morisca)*. 18/09/1890.

¶ *Rondó Lievanense para violín*. 18/09/1890.

Interpretación del repertorio expuesto

La primera vez que se tocaron obras de españoles se produjo en una sesión extraordinaria que, en el año VI (16/02/1868), decidió dar la Sociedad «en obsequio de los señores abonados» y en la que se programaron única y exclusivamente obras de compositores españoles: el *Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor* del propio Rafael Pérez, la *Sonatina para piano a cuatro manos en sol mayor* de Marcial del Adalid y la *Sonata para violín y piano en re* de Martín Sánchez Allú. Según podemos leer en las anotaciones que Jesús de Monasterio hace en la base de los programas, al final del concierto se repitieron «el *Minueto* y *Trío* del Cuarteto de Pérez, el *Andante* de la Sonata de Adalid y el *Andante* de la de Allú.»

La *Revista y Gaceta Musical*⁷² dedica un extenso artículo a esta sesión extraordinaria en el que alaba a la Sociedad por presentar obras de compositores españoles atreviéndose a compararlas con las de los grandes maestros alemanes, si no en cuanto a su reputación sí en cuanto a su calidad de construcción musical: «...pero considerada la cuestión bajo el punto de vista del trabajo bien acabado y perfecto, de la inspiración y del sentimiento musical, expresado en armonías puras y en frases bien condicionadas, no hay duda que las obras ejecutadas en esta sesión pueden ser muy bien comparadas con las mejores producciones de música clásica, tanto por la corrección de la armonía como por la variedad de los motivos, la belleza del conjunto y la exquisita delicadeza con que están trabajados ciertos trozos, comparables sólo a las más selectas inspiraciones de los grandes genios alemanes».

Se felicita a Pérez y Adalid por el éxito obtenido y se exalta su labor dentro del tan abandonado, por los compositores españoles, género camerístico, esperando que sirva de impulso para que otros sigan el mismo camino.

⁷² «Sesión extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos». En *Revista y Gaceta Musical*, Madrid, año II, n. 8, 24 feb. 1868.

Se afirma que España siempre ha producido «grandes y bellas obras de arte» en el terreno musical pero a su vez se critica la falta de aliciente, de apoyo y protección por parte de los gobiernos y de la opinión pública, señalándolas como causa de la escasa productividad de los compositores, especialmente en el género de la música de cámara: «Así se nota, que debido a esta falta de aliciente, se han visto siempre en España aparecer de vez en cuando como ráfagas de ese genio artístico que predomina en el carácter del pueblo español, pero que se han apagado y desaparecido al punto, faltas del impulso vivificador que les hubiera otorgado la protección de los gobiernos, el apoyo de la opinión pública y la apreciación exacta del valor y del mérito real de las obras que han producido».

Efectivamente así era, ya lo hemos visto cuando hablamos del lugar que ocupaba la música de cámara en España a lo largo del siglo XIX, lo que gustaba y predominaba era el género operístico, traído de Italia especialmente y de Francia, la música de salón, esto es, más género operístico, fantasías y variaciones sobre motivos de óperas y zarzuelas, piezas para piano de aparente virtuosismo pero ausentes de calidad, canciones españolas etc. No hay cabida para otro tipo de repertorio, la corte era la primera en alimentar este gusto por lo «italiano» y no potenciaba otro género musical más que el vocal; el público, la sociedad, influenciada por el ambiente de la aristocracia e imitadora de las corrientes de los salones franceses, tampoco mostraba interés por el género instrumental no relacionado con el vocal por lo que el compositor, si quería vivir de su trabajo, acababa dedicándose a este gusto social del momento, dejando a un lado un tipo de repertorio que, sin embargo, en el resto de Europa estaba alcanzando un gran desarrollo y una gran práctica compositiva e interpretativa.

En dicho artículo se sitúa a España como primera nación donde se cultivó el cuarteto de cuerda y a Antonio de Cabezón, organista del rey Felipe II (s. XVI), como primer autor de una pieza para esta agrupación instrumental. A la vez se deja ver el sabor amargo que deja el que siendo España la iniciadora de ello -y a pesar de que en el siglo XVIII hubo buenos ejemplos de su práctica- se hubiera abandonado y casi olvidado de un género de gran consideración fuera de las fronteras.

Del *Cuarteto* del que era segundo violín de la Sociedad de Cuartetos, Rafael Pérez, se dice que «...es bello bajo el concepto de los giros correctos de una armonía bien comprendida y modulada con acierto y con conocimiento de los efectos propios y genuinos de la cuerda. -Es una obra que está en el género y que sólo podría tacharse por su excesiva riqueza de modulaciones o bien por una extremada variedad en las ideas melódicas».

Un manuscrito del que podía ser este cuarteto se conserva en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid junto con otras obras

compuestas por el mismo autor. La ausencia de cualquier otra composición escrita para cuarteto de cuerda en el catálogo que Eusebio Ruiz hace de Rafael Pérez, la dedicación a Jesús de Monasterio que se encuentra en el manuscrito, la armadura, tres bemoles, propia de mi bemol mayor y ese juego continuo de modulaciones que se señala en el citado artículo y que evidencia la pieza conservada, son los indicios que permiten pensar que, efectivamente, fue este el cuarteto el interpretado por la Sociedad de Cuartetos en febrero de 1868 y que probablemente fuera compuesta para este fin.

De la *Sonatina* de Adalid se dice que «es de una gran belleza, por la variedad y el colorido de una armonía clara y sonora, llena de rasgos difíciles y complicados, pero que no desvirtúan ni oscurecen en nada la pureza y la corrección de todo el conjunto». Marcial del Adalid (1826-1881) centró su composición en el piano y sus obras, baladas, nocturnos, romanzas sin palabras, valsos, mazurcas etc., denotan la clara influencia recibida de los músicos románticos, especialmente de Chopin, durante sus estancias en París. También dedicó algunas páginas al lucimiento virtuosístico, como podría ser el caso de esta *Sonatina* para piano, según se deduce de los comentarios antes presentados.

Menos preciso aún es el comentario que se hace de la *Sonata* de Martín Sánchez Allú: «es igualmente una obra de mucho mérito, y revela que su autor conocía a fondo y había estudiado las obras de este mismo género pertenecientes a la escuela alemana.» La incapacidad de acceder a estas obras impide completar los datos mínimos de catalogación, como es el caso de la tonalidad de esta Sonata, de la que no sabemos si es re mayor o menor.

En el programa del concierto en el que esta pieza se tocó por segunda y última vez (Año XXVI, 11/01/1889) se hace una pequeña biografía de su autor, Martín Sánchez Allú (1825-1854), en la que se habla de sus inicios como niño de coro de la Catedral de Salamanca, su lugar de nacimiento, de sus funciones como director del Liceo y Escuela de Bellas Artes de Salamanca y más tarde del Liceo de Valladolid, así como del nombramiento en Madrid de profesor supernumerario de piano del Real Conservatorio en 1857 que le hizo renunciar a la plaza de Organista primero de la Catedral de Salamanca que había ganado por oposición y que nunca llegó a ocupar. Se señalan las dos óperas *Bianca de Messina* y *Le Donzelle Eroiche*, pero sus composiciones (cerca de unas doscientas en tan corta vida) se centraron fundamentalmente en el piano. En estas obras se dice «brilla más su personalidad artística, a la vez que su poética y melancólica inspiración, y son, por decirlo así, el eco fiel de las secretas amarguras y de las pasajeras alegrías de una alma casi siempre lacrada por el dolor».

De la *Sonata para violín y piano en re*, única obra interpretada de Allú por la Sociedad se dice que su autor la «llama modestamente *ensayo*, en el original

que dedicó y regaló al Sr. Monasterio» y que «se distingue por la sencillez, elegancia y espontaneidad de sus melodías. Fue escrita el año 1854, y es muy de notar que su autor abordase ya entonces un género bien poco cultivado en España en aquella época en que, ni la afición, ni el estudio de la música clásica, estaban tan difundidos entre nosotros como al presente».

Esta última observación es muy significativa, por un lado reafirma el estado de abandono en el que durante los dos primeros tercios de siglo se encontraba la música de cámara en España, del escaso interés por parte de nuestros compositores y del público hacia este género y de la falta de estudio y práctica de él; pero por otro lado apunta el cambio producido a este respecto, quizá no tanto como el que se deseara pero lo que sí está claro es que después de XXVI años en los que la Sociedad de Cuartetos se había mantenido activa difundiendo el repertorio camerístico, más clásico si cabe, pero escasamente conocido, atrayendo cada vez más afición e impulsado a la formación de otras sociedades en otras provincias, como Cádiz, Bilbao o Barcelona e instigando al estudio y a la formación de intérpretes capaces de abordar un repertorio instrumental de dificultad, el panorama había cambiado notablemente. Y si bien la música de cámara seguía sin atraer a las masas, ni la dedicación a su composición prosperó cuantiosamente, ni era absoluto, ni si quiera extenso, el conocimiento de dicho repertorio, ya no se podía afirmar que no este conocimiento fuera casi inexistente, ni que no hubiera oportunidad de escucharlo o que no hubiera intérpretes capaces de abordarlo, como bien podía decirse un cuarto de siglo antes y más aún en la época en la que Allú compuso su sonata para violín y piano.

Del artículo del que partíamos y de los demás datos expuestos se podría deducir que las obras interpretadas de Pérez y Adalid si debieron componerse para ser interpretadas por la Sociedad de Cuartetos, situando su fecha de creación entre 1867 y 1868, mientras que la sonata de Allú, como acabamos de ver, la compuso unos años antes, en 1854, aunque ya en su momento se regaló y dedicó al que más tarde sería director de la Sociedad, Jesús de Monasterio.

No sabemos hasta qué punto el éxito obtenido, en la sesión en que fueron presentadas estas tres obras, fue tal y cómo realmente estuvo considerada la calidad de estas obras -dos de ellas, como hemos visto, aparentemente compuestas para esta ocasión- tanto por el público, como por los intérpretes de la Sociedad o por los demás compositores que, asistentes a dicha sesión, pudieron escucharlas, pero lo cierto es que ni pareció impulsar a la composición de este género ni su práctica en la Sociedad de Cuartetos parece ser merecedora de alabanza. El *Cuarteto* de Rafael Pérez no volvió a ser interpretado y las *Sonatas* de Marcial del Adalid y Martín Sánchez Allú tan sólo se tocaron en dos y una ocasión más respectivamente.

La *Sonatina para piano a cuatro manos en sol mayor* de Adalid se tocó por segunda vez en el Año VIII (13/02/1870) y una tercera y última en la temporada siguiente (11/12/1870), en ambas ocasiones tocadas por Mendizábal y Zabalza.

La *Sonata para violín y piano en re* de Martín Sánchez Allú fue repetida, como ya hemos señalado, en el Año XXVI (11/01/1889), en una sesión también consagrada a autores españoles. En ella además de esta *Sonata para violín y piano en re* de Allú, se estrenó el *Trio para violín, violonchelo y piano en mi mayor* de Tomás Bretón y se interpretó el *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor* de Arriaga, que ya había sido ejecutado anteriormente en siete ocasiones.

De la *Sonata* de Allú, cuenta Monasterio, «produjo toda ella una gran impresión. El 1.^{er} Allegro (que es el más importante y más dentro del género) se aplaudió bastante. El Andante, aunque más inferior, obtuvo mayores aplausos. El Scherzo, que es muy lindo y gracioso gustó muchísimo y se repitió y el Final, También fue muy aplaudido no obstante ser la parte más débil de la Sonata. En suma toda la obra produjo una agradable impresión esmerándonos tragó y yo cuanto pudimos por su buena interpretación».

Esperanza y Sola en su comentario a las sesiones de este Año XXVI en *La Ilustración Española y Americana* (30 ene. 1889)⁷³, repite algunos de los datos de Allú ya mencionados, lamenta su corta vida y el no haber podido dedicarse más a cultivar este género, ensalzando con ello la sonata de la que comenta cada movimiento:

«La sonata a que me refiero, y en la cual son caracteres distintivos la elegancia y la sencillez, sin dejar de ser una realidad afortunada, es, más que eso, clara muestra de lo mucho y bueno que hubiera podido hacer Allú, de haber cultivado el género a que pertenece. En ella el primer *allegro* es, sin duda, el trozo más importante y más en carácter de toda la obra; el *andante*, aunque de menos valor, tiene una sentida melodía; el *scherzo* cautiva por la gracia que en él rebosa, y en el final decae el interés, cual (como me ha hecho observar un autorizadísimo maestro) sucede hasta en muchas de las composiciones de los grandes genios del arte, en las que no parece sino que su musa les ha abandonado, rendida de cansancio y extenuada por la fatiga y el incesante trabajo».

Un error parece presentar Esperanza y Sola al afirmar que esta Sonata de Sánchez Allú se interpretó por primera vez en esta ocasión. Salvo que este compositor tenga dos «sonatas para violín y piano en re», debemos recordar que ésta fue estrenada por la Sociedad en la sesión extraordinaria dedicada a

⁷³ ESPERANZA Y SOLA, José María. *Treinta años de crítica musical...*, cit., p. 442-452.

autores españoles que, ya en el año VI, celebró la Sociedad y en la cual programó dicha pieza.

Una de las grandes excepciones en cuanto a la calidad compositiva que se produjo en España durante gran parte del siglo XIX, a la que antes hacía referencia, es la obra de Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826); ya le señalaba, al hablar de la música de cámara en España en la primera mitad del siglo XIX y de lo que se sabe que sobre este género se componía, como el ejemplo más brillante que en mucho tiempo se daba en España y el que, como con frecuencia se ha dicho, pudo ser la esperanza en la composición en el terreno instrumental, que se hubiera permitido comparar, al menos en un caso, su producción con la de los grandes compositores extranjeros, pero que su corta vida impidió que así fuera. La serie de tres cuartetos para instrumentos de cuerda fue impresa y publicada en París en 1824, cuando contaba con apenas dieciocho años.

En el programa en el que se presentaba el estreno de este primer *Cuarteto* dentro de la Sociedad se leía una biografía de su autor, Juan Crisóstomo de Arriaga, tomada de la *Biografía universal de los músicos*, escrita por el que fuera su profesor de armonía y contrapunto en el Conservatorio de París, François-Joseph Fétis. En ella además de señalar la enorme disposición hacia la música que desde muy joven presentó Arriaga, de su ingreso con tan sólo 13 años en dicho conservatorio francés a manos del profesor de violín Baillot y del autor de este Diccionario, de sus progresos «prodigiosos» en el conocimiento y destreza de la armonía, del contrapunto y de la fuga, y de su nombramiento como repetidor en las clases de armonía y composición en 1824, se exalta de esta manera el trabajo compositivo de estos cuartetos: «Es imposible imaginar nada más original, más elegante, más puramente escrito, que estos cuartetos, todavía no muy conocidos. Cada vez que eran interpretados por su joven autor, causaban la admiración de todos los que los escuchaban».

También Gómez Amat en su capítulo dedicado a este músico recoge la excelente crítica de estas obras de Arriaga y en general de todo el repertorio de este compositor.

Este efecto, del que habla Fétis y los que sobre los cuartetos de Arriaga opinaron, es el mismo que pareció causar el *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor* cuando fue interpretado por primera vez por la Sociedad de Cuartetos ya en la quinta sesión de su año XXII (23/01/1885). Los tres cuartetos parece que fueron lo único de la obra de Arriaga que fue editada durante su vida, aunque como hemos dicho no en España si no en Francia. Que allí fueron interpretados, se deduce claramente de los comentarios de Fétis, sin embargo parece que en nuestro país no fueron conocidos hasta finales de siglo. Gómez Amat señala que fue en 1884 cuando López de Ayala se propuso crear una sociedad de música de cámara en Bilbao la primera vez que se interpretaron

en España los cuartetos de Arriaga. Añade que fue el profesor de piano Cleto Zavala quien mostró a Jesús de Monasterio estas obras y así fue como en enero de 1885 este primer cuarteto fue interpretado por la Sociedad de Cuartetos.

De esta sesión, que Monasterio califica de «magnífica» por el éxito obtenido y por la abundancia de público asistente, nos dan noticia diferentes artículos de prensa y en todos ellos se califica el *Cuarteto* de Arriaga de excelente. Monasterio, en las anotaciones que siempre realiza en los programas, señala que hubo de repetirse el segundo movimiento, el *Adagio con espressione*, y a gran impresión que esta obra causó en el público: «Todo el *precioso* cuarteto de Arriaga produjo mucho efecto aplaudiéndose muy calurosamente el 1.º Allegro y el Menuetto, además del Adagio...».

Damos ejemplo de algunos de los comentarios encontrados en la prensa y que el propio Monasterio recorta y anexa al programa de esta sesión. En *El liberal* (24 ene. 1885) se habla del lleno producido en el Saló Romero y del gran éxito de esta sesión, se reproducen algunas líneas de la biografía de Arriaga, escrita por Fétis y presentada en el programa del concierto, y se exalta la obra y a su autor:

«El primer cuarteto en re menor ejecutado anoche, que obtuvo un gran éxito, es en efecto original, delicado y elegantísimo. Sobre todo el *Allegro* y el *Adagio con expresione* que tuvieron que repetirse entre unánimes aplausos, revelan el gran talento de su autor, que de vivir más tiempo habría sido, de fijo, una gran figura en la historia de la música».

En *El Globo* (24 ene. 1885) de nuevo se alaba la destreza de Arriaga y la «hermosa e inspirada composición» de la siguiente manera:

«El primer cuarteto en re menor para instrumentos de cuerda, de Arriaga, produjo anoche inmenso entusiasmo en el auditorio. Domina en tan hermosa e inspirada composición el elemento melódico y campea en toda ella el más esquisito y puro sentimiento.

Es una obra de primer orden digna de la fama de nuestro compatriota y de los sinceros elogios que le han prodigado los primeros escritores musicales de España y del extranjero.

El cuarteto en cuestión fue ejecutado con suma habilidad por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki, y el público pidió la repetición del *Adagio con espressione* y del *Minuetto*».

El éxito evidente de esta obra hizo que la Sociedad lo programara en nueve ocasiones más, la primera de ellas en esta misma temporada, recibiendo siempre grandes alabanzas del público.

El *Cuarteto de cuerda núm. 3 en mi bemol* de Arriaga fue estrenado en la Sociedad en el Año XXIV (21/01/1887) y repetido en la temporada siguiente

(16/12/1887). En el programa de esta última sesión Monasterio anota que este cuarteto «gustó mucho, aunque no tanto como el 1.º del mismo autor». En ambas ocasiones se repitió el segundo movimiento: *Pastorale Andantino*.

Esperanza y Sola, en el artículo dedicado a las sesiones del año 1887 de la Sociedad de Cuartetos escrito en *La Ilustración Española y Americana* (8 mar. 1887), habla de este cuarteto que él ya había tenido ocasión de escuchar cuando se estrenaron en Bilbao los tres que escribió Arriaga y gracias a la invitación que recibió de Emiliano de Arriaga, quien, según Esperanza, publicó en la *Revista de Vizcaya* una biografía de su pariente Juan Crisóstomo de Arriaga. De este *Cuarteto* en particular escribe:

«Escrito con un aplomo y con una seguridad que no se conciben en un joven de dieciocho años, son de admirar en él, tanto la feliz inspiración que le anima, como el profundo saber que demuestra, y que si a las veces recuerda a Mozart (...), en otras trae a la memoria a Beethoven. Así sucede en la lindísima *pastoral*, cuya música, a veces dramática, a veces descriptiva, encanta y seduce; así en el gracioso *scherzo*, en el que se oyen frases distinguidas y tratadas de modo admirable; así en el *minuetto*, verdadero modelo de gracia; así, por último, en el *final*, que aun cuando, tal vez, no tan simpático como el otro cuarteto, es sin duda alguna más importante».

Sin duda el primero de los cuartetos de Arriaga gustaba más al público y no sabemos si también a los intérpretes de la sociedad, lo cierto es que mientras el primero se tocó en diez ocasiones, este otro sólo se programó en dos. Tampoco sabemos cuáles fueron las causas que hicieron que no se tocara el segundo de los cuartetos compuesto por este joven autor.

Hablemos ahora de Tomás Bretón y de su *Trío para violín, violonchelo y piano en mi mayor*. Como hemos visto fue, la Sociedad de Cuartetos quien estrenó la que era su primera composición camerística, el 11 de enero de 1889, (Año XXVI).

En las anotaciones de Monasterio que encontramos en el programa de esta sesión, en la que se presentó por primera vez esta obra, se refleja el éxito obtenido y la ovación que se le dio a Bretón: «Del Trío, fueron muy aplaudidos todos los tiempos, especialmente el Andante (que se repitió) y el Scherzo, al final del cual fui a buscar a Bretón para presentarle al público que se colmó de aplausos. Lo mismo hice al terminar el Trío siendo entonces Bretón objeto de una grande y merecida ovación, que a la verdad me fue también a mí muy satisfactoria. Esta obra escrita toda ella dentro del género de *cámara*, es de verdadera importancia, pues si bien no carece de defectos, abundan en ella las bellezas. -Respecto de su interpretación, a pesar de las muchas dificultades que ofrece, fue muy esmerada».

El Diario de Tomás Bretón -cuya edición, estudio e índice fueron realizados por el doctor y actual catedrático de musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Jacinto Torres⁷⁴, director de este trabajo y al que una vez más agradezco el apunte de los datos que en este diario, que va de 1881 a 1888, se ofrecen acerca de la actividad musical que Bretón presenciaba y en la que activamente participaba, de su asistencia a las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, de Monasterio y en especial del Trío en cuestión- nos revela cual fue el proceso compositivo de este *Trío*, de los ensayos con Tragó y Mirecki y de cuántos y cuáles fueron los intentos de su autor para que fuera escuchado por el director de la Sociedad de Cuartetos buscando su opinión y el que pudiera ser interpretado por su agrupación camerística.

Respecto a esto último encontramos datos bastante reveladores. Desde el 11 de noviembre de 1887, día en que según Bretón habla «con Monasterio del Trío», hasta el 11 de enero de 1889, fecha en la que finalmente fue estrenado dicho Trío, pasó un largo periodo de tiempo en el que, según parece reflejar Bretón, recibió más evasivas que alabanzas de parte del director de la Sociedad. Reveladoras son impresiones como la que el día 2 de diciembre de ese mismo año muestra Bretón cuando le dice a Monasterio que le ensañaría el Trío y escribe: «¡cogió la noticia con frialdad...! ¡Será que tema sea una tontería!». O cuando pocos días después (10 de diciembre) tras ver el Trío al piano en casa de Monasterio, al plantear la posibilidad de que sea interpretado por la Sociedad, éste intenta escurrirse: «¡Este año... oh, ya ve Vd., dos sesiones...las obras, el público... ya vió Vd. el Cuarteto de Schumann; hay que andar con un cuidado. No crea Vd. que yo soy envidioso... no porque yo... ni le soy hostil... ¡ca!...» Así lo pone Bretón en boca de Monasterio y a continuación añade: «Le dejé en el Conservatorio y averigüé que está lleno de basura este pobre hombre».

Al día siguiente lo tocaron, no completo, él, Mirecki y Tragó en casa de éste y en presencia de más gente, Esteban, Navarro, Vázquez, Peña, Montoliu, Vallés y otros, y a pesar de que no salía muy bien por falta de estudio «obtuvo entusiastas y unánimes elogios». Una semana más tarde lo tocaron en casa de los Condes [Guillermo, Conde de Morphy] a quienes causó «excelente efecto». En ambas ocasiones no estuvo presente Monasterio, a casa del Conde si fue invitado pero mandó una tarjeta indicando que estaba enfermo.

Ya en mayo de 1888, día 26 y estando, de nuevo, en casa del Conde, Bretón recibió el recado de Vázquez de que la Infanta quería oír el *Trío*. El día anterior señala que Monasterio se había ofrecido «al parecer muy de ve-

⁷⁴ BRETÓN, Tomás. *Diario 1881-1888*. Edición, estudio e índice de Jacinto Torres Mulas. Madrid: Acento Editorial, 1995, 2 v.

ras» a tocar el *Trío*. Días después le llevó a Monasterio «el papel de violín del trío».

El 14 de junio escribe: «Fui después a casa de Tragó y quedamos en ensayar el domingo si Monasterio puede y quiere». De nuevo, recelos de Bretón. El día 17 lo tocaron, esta vez con Monasterio, en casa de Tragó y en presencia de Arbós y del Conde de Antillón de Granada y «con sorpresa de Monasterio y gran contento mío, vio que era una obra importante; el Final que no le entraba, resulta quizá la mejor pieza; no se pudo ver más que otra vez el primer tiempo, ya a más movimiento. Me felicitaron y tengo por seguro que el próximo año se ejecutará en los Cuartetos, que Monasterio ya no se opondrá».

El día 20 se ensayó de nuevo el *Trío*, que «mereció aún mayores elogios», en casa de Tragó y por la tarde se tocó en Palacio, tras la invitación de la Infanta. Asistieron «el Conde, estaba Vázquez, luego las Condesas de Supercunda, Puñonrostro y estaba la de Nájera y su esposo. Y dio comienzo el Trío que produjo un efecto mayor, mucho mayor, al decir de la Infanta, que el que se aguardaba. Todos me felicitaron; dije que no era más que un ensayo, y así es en efecto... y tutti contenti. Monasterio dominado completamente».

El 23 de noviembre, después de asistir a la primera sesión de la temporada de la Sociedad de Cuartetos, Bretón revela su inquietud y su enfado por no recibir noticias favorables en cuanto a la pronta interpretación de su *Trío*, es más, Mirecki le informa que ya estaban hechos los programas y en ellos no figuraba el *Trío*. Deja ver las evasivas de Monasterio, diciendo que lo «saluda a la fuerza» y que «prescinde cuanto puede por hablarme». Finalmente con serias muestras de enfado lo califica de histérico diciendo «me tiene tan sin cuidado el histérico Monasterio que si las circunstancias no me lo impidiesen haría otro si este fuera mi gusto».

Esta es la visión real, pero subjetiva, de Tomás Bretón cansado de no saber si finalmente se interpretaría o no su obra. Pronto lo supo, ya que, tras la siguiente sesión de la Sociedad, Monasterio le comunicó que «tal vez» para después de las cinco sesiones inicialmente previstas, noticia que fue confirmada una semana después por el propio Monasterio anunciándole que se tocaría en las nuevas sesiones que se iban a dar. Y así ocurrió, en la tercera sesión de la segunda serie de esta temporada (Año XXVI, 11 de enero de 1889), fue estrenado el *Trío* con los resultados ya expuestos.

No sabemos cuál sería la opinión real de Monasterio respecto a esta obra de Bretón, lo cierto es que, a pesar del éxito que obtuvo ante el público que «se colmó de aplausos» como Monasterio se encarga de recalcar, sólo volvió a ser programada en otra ocasión, el 16 de diciembre de 1892. Tampoco sabemos cuál o cuáles fueron las causas auténticas, si los motivos procedían de la verdadera falta de consideración del director de la Sociedad hacia esta obra o

si la razón era que cada vez que se anunciaba la interpretación de obras de compositores españoles, disminuía la afluencia de público.

Así sucedió en esta sesión en la que se interpretaron la *Sonata* de Allú, el *Trío* de Bretón y el primer *Cuarteto* de Arriaga y así lo señala Monasterio de manera trágica en las anotaciones que realizó acerca de este concierto: «Asistió la Infanta Isabel y también la Reina Cristina avisó que asistiría pero no lo hizo ¿sería por temor a los petardos? La concurrencia fue menor que en ninguna de las otras Sesiones. La circunstancia de no ejecutarse más que obras de autores españoles ahuyentó a una buena parte del público ¡¡¡qué patriotismo tan desconsolador!!! Como contraste mi nunca desmentido empeño en estimular y proteger a nuestros artistas en general y a los compositores en particular».

El público ejercía gran influencia a la hora de la selección del repertorio por parte del director y los demás socios de la Sociedad. Este es un ejemplo claro de la predisposición del público a escuchar obras nuevas y sobre todo de compositores españoles, así como de la falta de consideración que hacia ellos se tenía, al menos en lo referente a este género en el que sólo parecían tener cabida unos pocos y ya renombrados autores. Es reflejo también de la impresión y de ese efecto desconsolador que aparentemente ejercía sobre Monasterio.

Esperanza y Sola, en el artículo antes citado y dedicado a las sesiones de este Año XXVI en *La Ilustración Española y Americana*, también habla de Bretón y de su *Trío*. Le aplaude por su trabajo al que dice se le nota ser su primera obra en este género. Comenta cada movimiento y señala, al igual que en la *Sonata* de Allú, la menor calidad del último movimiento:

«...Reflejo fiel del agitado espíritu que informa a la moderna generación música; clásico por sus cuatro costados, y original, abunda en bellezas, no oscurecidas por los lunares que una crítica exigente podría señalar, y son bien excusables en una primera obra. De ella lo mejor y más importante es el *allegro* con que empieza, vigoroso, enérgico, bien desarrollado, y en el que las hermosas frases que contiene brillarían más de ser menos rico en armonía, y no querer el autor dar excesivo interés a todos y cada uno de los instrumentos a los cuales confía a todos y cada uno de los instrumentos a los cuales confía su interpretación. Síguese luego un *andante* melódico, cuyo motivo principales bello y espontáneo, lo cual, unido a la mayor claridad que en todo él reina, hace que más fácilmente pueda apreciarse y avalorarse su no común mérito; luego viene el *scherzo*, que aunque menos original, tiene elegancia y detalles de buen gusto; y en cuanto al último tiempo, ya he apuntado antes, siquiera sea de ligero mi impresión, lo cual no quitó que al terminarse se aplaudiera con entusiasmo, y que le Sr. Bretón, buscado y traído a la escena por el insigne Monasterio, recibiera la ovación que su talento merecía».

Sólo nos queda por tratar las obras que del compositor cubano, nacido en La Habana, Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), interpretó la Sociedad de Cuartetos: el Minuetto, Trío y Andante de la *Sonata para piano en mi bemol* y la *Melodía para violín piano en si bemol* «La chute des feuilles» (la caída de las hojas) que fueron ejecutadas únicamente en la segunda sesión de la VII temporada (27/12/1868). De esta sesión según Monasterio nos informa que se repitió, además del andante del cuarteto de Beethoven que se interpretó, «*La caída de las hojas*» de Espadero y añade que «el público estuvo muy frío.»

Ninguna de estas obras volvió a ser interpretada por la Sociedad a pesar del, al menos aparente, propósito de Monasterio en proseguir difundiendo las obras de este compositor cubano, como se refleja en el borrador de una carta destinada al señor Goizueta (José María Goizueta era el que habitualmente escribía sobre la Sociedad de Cuartetos en el periódico *La Época*) en respuesta a un artículo en el que criticaba duramente las obras de Espadero. Como he dicho no he localizado la carta que envió Monasterio, si es que llegó a enviarla, sino un borrador de ella, de difícil lectura. En él se ve la defensa a Espadero y a su trabajo y señala que «debido a la índole de las composiciones de mi protegido hace necesario que para formar exacto juicio, para penetrarse del giro de sus frases y la novedad de sus armonías siempre lozanas debe oírse esta música varias sesiones». Critica la frialdad del público y el ensañamiento de Goizueta, que con tan sólo una audición lo critica de «malo, porque sí». Monasterio no pide que se le «entronice sin luchar», sin dar a valer su trabajo pero pide tiempo y un mayor conocimiento antes de juzgar, creyendo «firmemente que Espadero concluirá por ocupar el puesto que merece, y por mi parte, yo el más pequeño de sus admiradores declaro que proseguiré incansable mi propósito de difundir sus obras convencido de que hago un bien al arte de mi país».

No sabemos si el miedo a recibir la misma impresión en el público, si se volvían a interpretar estas u otras obras de este compositor, fue o no la causa de que finalmente no se escuchara dentro de la Sociedad obra más alguna de Espadero.

Jesús de Monasterio y sus composiciones dentro de la Sociedad de Cuartetos

Curiosamente dentro de la programación de la Sociedad de Cuartetos no encontramos más que una ocasión, y en uno de los conciertos realizados fuera de Madrid, alguna pieza del director de la agrupación Jesús de Monasterio. Estas fueron *Adiós a la Alhambra* y el *Rondó Lievanense*, ambas para violín solo y fueron interpretadas en el concierto de despedida celebrado en el Teatro del Fontán de Oviedo el 18 de septiembre de 1890. Ya en la única sesión que en marzo de este mismo año dieron en Valladolid, Monasterio accedió a la petición del público para que interpretara *Adiós a la Alhambra*. La Sociedad de

Cuartetos no acostumbraba a tocar piezas para un instrumento solo más que para el piano, quizá fuera esta la causa de que no se incluyeran obras de Monasterio en la programación, ya que sus composiciones más destacadas son para violín solo como las anteriormente citadas. Tal vez la verdadera razón fuese la modestia de este personaje o el respeto hacia los grandes compositores lo que llevaba a no incluir sus obras en los conciertos de la Sociedad.

Problemática en la programación de compositores españoles en la Sociedad de Cuartetos

Sobre la programación de compositores españoles en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos y de manera más destacada sobre Marcial de Adalid encontramos, según la bibliografía consultada, algunas confusiones. José Subirá en su capítulo dedicado a la música instrumental del siglo XIX⁷⁵ y de manera más concreta en el espacio que, dentro del apartado de la música de cámara, habla de la Sociedad de Cuartetos señala que las obras de autores españoles interpretadas por la Sociedad fueron: «Marcial del Adalid, con un trío y dos sonatas para violín y piano; Martín Sánchez Allú, con otra sonata para los mismos instrumentos; Rafael Pérez, con un cuarteto, y además el cubano Nicolás Espadero, con una sonata, tres tiempos de otra y la melodía *La Caída de las hojas*. Amplió su repertorio esta Sociedad hasta 1893, año en que dejó de existir, incluyendo varias composiciones de Arriaga, ...».

Carlos Gómez Amat al hablar de Adalid en el capítulo dedicado al piano y al órgano⁷⁶ en su Historia de la música española del siglo XIX, expone que las obras interpretadas por la Sociedad de Cuartetos de este compositor fueron: «..., Guelbenzu y Vázquez estrenaron una *Sonatina en Sol mayor* para piano a cuatro manos; también se escucharon dos tríos, uno de ellos con piano, una *Sonata en Mi bemol* para violín y piano, y tres sonatas para piano solo, una de ellas llamada *Patética*, que fueron interpretadas por Mendizábal y Guelbenzu. Monasterio fue solista en la sonata violínística, y la *Sonatina*, que parece haber sido la obra de mejor éxito, fue repetida por Mendizábal y Zabalza».

Como se ve ambas exposiciones ofrecen contradicciones entre sí, José Subirá habla de un trío y dos sonatas para violín y piano y Carlos Gómez Amat, de una sonata para piano a cuatro manos, dos tríos, uno de ellos con piano y tres sonatas para piano solo. En ambos casos no se especifica la fuente de donde han sido extraídas las distintas informaciones, lo que impide corroborar dichas afirmaciones.

⁷⁵ SUBIRÁ, José de. La música instrumental en el siglo XIX. En *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat Editores, S. A., 1953. p. 655-679.

⁷⁶ GÓMEZ AMAT, Carlos. El piano y el órgano. Los instrumentos. En *Historia de la música española en el siglo XIX*. Madrid: Alianza Música, 1984. p. 75-76.

Pero la perplejidad de estos datos no viene tanto de estas diferencias entre ambos musicólogos -ya que en el caso de Subirá la información es bastante vaga y contiene algún otro error anteriormente señalado- sino de la incapacidad para comprobarlos y confirmarlos con las fuentes documentales de primer orden consultadas que son los programas, artículos de prensa, cartas, y otros «papeles» en los que Jesús de Monasterio habla de la programación de la Sociedad y que dan una información bastante diferente a la que acabamos de observar.

Como se ha podido ver, al especificar las obras interpretadas por la Sociedad de compositores españoles, sólo figura la *Sonatina para piano a cuatro manos en sol mayor* de Adalid. Esto es lo que nos muestran los programas de la Sociedad de Cuartetos que se conservan en el legajo que de ella encontramos en el Real Conservatorio, los cuales aparecen numerados por la mano de Monasterio hasta el año 1891, viendo con ello que no falta hasta esta fecha ninguno de los programas que en los ciclos habituales en el saloncillo del Real Conservatorio, primero, y en el Salón Romero desde 1884. También se posee un programa de un concierto dado en el Ateneo de Madrid, así como gran parte de los programas de los conciertos dados en otras provincias. Lógicamente no podemos asegurar que esta información sea del todo completa porque podría encontrarse algún otro concierto, del que hasta ahora no se tiene noticia, en el que casualmente se interpretaran estas obras que Gómez Amat o Subirá señalan.

Pero hay dos documentos, manuscritos por Jesús de Monasterio, que son los que realmente hacen dudar de la real interpretación de las demás obras. Son dos escritos que Monasterio redacta en el último año de la Sociedad en los que hace repaso de todas las obras interpretadas a lo largo de los treinta y un años de actividad. En uno de ellos se especifica una a una las obras que ejecutaron de cada compositor, comenzando por las de los más representados, Mozart, Mendelssohn, Beethoven y Haydn. A continuación dedica una sección en dicha enumeración a los compositores españoles y al tratar de Marcial del Adalid sólo se señala la *Sonatina en sol mayor* para piano a cuatro manos. De Nicolás Ruiz Espadero se especifican las obras ya citadas la *Sonata para piano en mi bemol*. De la que sólo se interpretaron tres movimientos, a lo que se referirá Subirá cuando dice «tres tiempos de otra[sonata]» y la *Melodía para piano en si bemol* «La chute des feuilles». Nada se sabe de la primera sonata de la que habla Subirá.

En el segundo lo que hace es un resumen de la cantidad de obras que de cada autor se interpretaron y en él confirma que de Marcial del Adalid sólo se tocó una obra y dos de Nicolás Ruiz Espadero. Este documento aunque tiene fecha de 27 de enero de 1887 fue corregido posteriormente e incluido con la restante documentación de este último año XXXI. Estos añadidos se

observan en la inclusión de algún compositor, como Tomás Bretón, cuyo *Trío* no fue interpretado hasta 1889, así como en la suma de alguna cifra al número de obras de los diferentes autores. Aún así faltan algunos compositores de los que si se tiene confirmación por los programas y por el anterior escrito, de quienes se eligieron algunas obras, por lo que, de nuevo, nos impide afirmar con total seguridad el número de obras que de Adalid u otros autores se ejecutaron.

Ningún indicio de la *Sonata en mi bemol* para violín y piano ni de las sonatas para piano solo de Adalid, y de las que incluso Gómez Amat a una da nombre, *Patética*, añadiendo además que fueron interpretadas por Mendizábal y Guelbenzu. Si es cierto, sin embargo que efectivamente la *Sonatina* fue estrenada por Guelbenzu y Vázquez y que fue repetida en dos ocasiones por Mendizábal y Zabalza.

Carlos Gómez Amat nos da más datos que no se pueden comprobar a través de las fuentes ya señaladas. Al hablar de la Sociedad de Cuartetos en el capítulo dedicado a la música de cámara y sinfónica y tratando el tema de la evolución del repertorio y de la aceptación de la música española dentro de la Sociedad señala que se interpretaron «obras de Marqués, Chapí y Bretón. Marqués no tuvo producción camerística apreciable. Chapí y Bretón cultivaron el género después con mayor fortuna». De nuevo esta información, de la que no se cita la fuente de la que se obtiene, no se corresponde con la que se extrae de los programas, documentos, prensa y demás fuentes consultadas. Sólo una obra de Tomás Bretón fue, como ya hemos visto, interpretada por la Sociedad, el *Trío para violín, violonchelo y piano en mi mayor* y en tan sólo una ocasión. De Marqués y de Chapí no he conseguido encontrar ningún dato que pudiera confirmar dicha presencia en el repertorio de la Sociedad.

Aventurándome quizás demasiado -invito amable y humildemente al propio musicólogo Carlos Gómez Amat a que nos ayude a esclarecerlo- creo que el error, si es que la equivocación no es mía, viene de la confusa interpretación de uno los artículos que, en el año 1889, el crítico Esperanza y Sola dedica a la Sociedad de Cuartetos en *La Ilustración Española y Americana* (30 ene. 1889), y del que ya he hecho mención en este mismo apartado. Escrito una vez terminadas las dos series de conciertos que en su año XXVI dio la Sociedad, comenta la buena acogida de esta temporada, que fue lo que obligó a que se programara una segunda serie de sesiones en las que, debido a este entusiasmo, se aprovechó para presentar obras hasta ahora no interpretadas por la Sociedad como fueron el tan señalado *Trío para violín, violonchelo y piano en mi mayor* de Tomás Bretón, el *Cuarteto de cuerda con piano en si bemol mayor op. 41* de Saint-Saëns (este en realidad fue presentado en la primera serie de sesiones, aunque repetido en la segunda), el *Carnaval* de Schumann y el *Quinteto de cuerda en do mayor op. 5* de Svendsen. Al comentarlo Esperanza

expone como con ello Monasterio podía «realizar el patriótico ideal, largo tiempo acariciado en su mente, de consagrar un día a la música y a los músicos españoles, abriendo con ello un nuevo palenque a nuestros jóvenes compositores, como en no lejanos tiempos lo hizo en conciertos del Príncipe Alfonso, y merced a lo cual figuran hoy en éstos los nombres de Chapí, Marqués y tantos otros»⁷⁷.

Probablemente la confusión venga de una lectura equivocada de esta última frase al pensar que «en éstos» se refiere a los conciertos de la Sociedad de Cuartetos y no a los de la Sociedad de Conciertos en el teatro Príncipe Alfonso, agrupación que, como bien dice Gómez Amat desde 1869 a 1876 dirigió Monasterio y en los que, efectivamente se interpretaron obras de Ruperto Chapí y de Pedro Miguel Marqués.

Conclusiones

Para concluir este apartado dedicado a las obras de compositores españoles que fueron interpretadas por la Sociedad de Cuartetos me gustaría señalar que, si bien es cierto que fue escasa su programación si la comparamos con la de Beethoven, Mozart, Haydn o Mendelssohn o incluso con la de Schumann, Schubert o Rubinstein, no lo es tanto si lo hacemos con la de otros autores como Weber, Dvorák, Spohr, Brahms, Grieg, Verdi, Mayseder, Onslow, Nawratil etc...

El caso más significativo es el de Arriaga, doce veces elegido para la programación de la Sociedad, por encima de muchos otros compositores extranjeros. Esto denota que cuando una obra tenía calidad y era bien aceptada por el público, volvía a ser interpretada sin reparo por la Sociedad, fuera su compositor español o extranjero.

Que efectivamente hubiera cierto reparo por la afición en escuchar obras de autores españoles, no se puede negar, pero también se producía reticencia cuando se presentaba una obra de un compositor extranjero desconocido. Es decir la asociación no era tanto la de compositor español igual a «malo», como la de compositor nuevo, fuera de los clásicos, igual a «rechazo», algo nuevo a lo que acostumar los oídos sin garantía, a falta de renombre del autor, de que fuera bueno.

Aunque no se pueda saber en cada caso particular, en cada compositor, en cada obra, cuál era la opinión, la impresión y el gusto que los propios miembros de la Sociedad tenían y en especial su director, Jesús de Monasterio, y cuánta era la contribución de la mejor o peor acogida por parte del público a la hora de seleccionar el repertorio, creo que se pueden extraer algunas conclusiones respecto a lo que sucedía con los autores españoles.

⁷⁷ ESPERANZA Y SOLA, José María. *Treinta años de crítica musical...*, cit., p. 443.

En primer lugar la escasez de repertorio de nuestros compositores era innegable realidad; su calidad, teniendo en cuenta que muchas de ellas serían de las primeras, pocas o casi únicas obras del género camerístico escrita por sus autores, faltas por tanto de experiencia y madurez compositiva dentro de un género, difícilmente podía ser elevada; su comparación con la hondura de repertorio que predominaba en la Sociedad de los tan reconocidos «clásicos», los dejaba también en condiciones de inferioridad; si bien parece que en Monasterio había cierta disposición en dar a conocer las obras de sus compatriotas, no se conoce apenas cual era su opinión acerca de estas obras (siendo uno de los casos más llamativos de cierta contradicción el del *Trio* de Bretón, o el del defendido Nicolás Ruiz Espadero y no vuelto a ser interpretado, y la clara simpatía, sin embargo, por el Cuarteto de Arriaga) y hasta que grado aceptaba la crítica del público y hasta que punto hacía depender la selección de las obras de su acogida anterior.



Índice de compositores y obras, con fechas de ejecución

ADALID, Marcial del

Sonatina para piano a cuatro manos en sol mayor (?1867-68). 13/02/1870, 11/12/1870.

ARRIAGA, Juan Crisóstomo de

Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor (Ed. París 1824). 23/01/1885, 06/02/1885, 19/02/1886, 17/12/1886, 10/02/1887, 25/11/1887, 30/11/1888, 11/01/1889, 02/04/1889, 25/09/1890.

Cuarteto de cuerda núm. 3 en mi bemol (Ed. París 1824). 21/01/1887, 16/12/1887.

ASIOLI, Bonifacio

Sonata para violonchelo y piano en do. 05/12/1890.

BEETHOVEN, Ludwig van

Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor (arreglado por el autor del *Quinteto para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot en mi bemol mayor op.16*, 1796). 18/01/1874, 01/02/1874, 15/11/1874, 16/01/1876, 07/01/1877, 04/02/1877, 09/12/1877, 20/03/1878, 17/11/1878, 29/12/1878, 11/01/1880, 02/01/1881, 08/01/1882, 14/01/1883, 06/02/1885, 05/03/1886, 16/12/1887, 21/12/1888, 22/11/1889, 17/03/1890, 18/09/1890.

- Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 18 núm. 1* (1798-1800). 15/11/1863, 20/11/1864, 11/12/1870, 05/12/1875, 05/12/1880, 06/11/1891.
- Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 18 núm. 2* (1798-1800). 29/11/1874, 20/12/1874, 17/12/1876, 27/11/1881, 03/12/1882, 26/12/1884, 07/12/1888, 18/01/1889, 31/03/1889.
- Cuarteto de cuerda en re mayor op. 18 núm. 3* (1798-1800). 01/02/1863, 08/02/1863, 25/11/1866, 20/12/1868, 02/01/1870, 21/12/1873, 18/11/1892.
- Cuarteto de cuerda en do menor op. 18 núm. 4* (1798-1800). 15/12/1872.
- Cuarteto de cuerda en la mayor op. 18 núm. 5* (1798-1800). 16/02/1870.
- Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 18 núm. 6* (1798-1800). 14/01/1872, 28/01/1872, 19/12/1875, 04/11/1877, 09/01/1881, 27/09/1890, 07/11/1890, 04/12/1893.
- Cuarteto de cuerda «Razumovsky» en fa mayor op. 59 núm. 1* (1805-06). 21/12/1879, 11/01/1880.
- Cuarteto de cuerda «Razumovsky» en mi menor op. 59 núm. 2.* (1805-06). 04/02/1866, 01/12/1867, 19/01/1868, 10/12/1876, 07/12/1879, 28/12/1879, 02/12/1887.
- Cuarteto de cuerda «Razumovsky» en do mayor op. 59 núm. 3* (1805-07). 18/12/1881.
- Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor op. 74 «Arpa»* (1809). 08/01/1871, 29/01/1886, 14/02/1890.
- Cuarteto de cuerda en la menor op. 132* (1825). 28/11/1890.
- Cuarteto de cuerda en re mayor* (arreglado de la *Sonata para piano núm. 15 en re mayor op. 28 «Pastoral»*, 1801). 24/01/1864, 22/01/1865, 25/01/1874.
- Quinteto de cuerda en mi bemol mayor* (arreglado del *Septeto para violín, viola, clarinete, trompa, fagot, violonchelo y contrabajo en mi bemol mayor op. 20*) (1799-1800). 18/12/1864.
- Quinteto de cuerda en do mayor op. 29* (1801). 15/11/1889, 13/12/1889.
- Romanza para violín con acompañamiento de piano en fa op. 50* (versión de la original para violín y orquesta, 1798). 03/02/1867, 03/01/1875.
- Septeto para violín, viola, clarinete, trompa, fagot, violonchelo y contrabajo en mi bemol mayor op. 20* (1799-1800). 05/03/1886.
- Serenata para violín, viola y violonchelo en re mayor op. 8* (1796-97). 13/02/1876, 04/02/1877, 23/12/1877, 30/01/1885, 25/09/1890.
- Sonata para piano núm 2 en la mayor op. 2 núm. 2.* II. Largo appassionato; III. Scherzo; IV. Rondó. (1794-95). 06/12/1868, 16/02/1870.
- Sonata para piano núm. 4 en mi bemol mayor op. 7* (1796-97). 09/01/1870, 15/01/1871.
- Sonata para piano núm. 5 en do menor op. 10 núm. 1* (?1795-97). 18/02/1866, 11/01/1874.
- Sonata para piano núm. 8 en do menor op. 13 «Patética»* (?1797-98). 11/03/1866, 25/12/1870, 08/12/1872.

ESTER AGUADO SÁNCHEZ

- Sonata para piano núm. 11 en si bemol mayor op. 22* (1800). 31/01/1869.
- Sonata para piano núm. 12 en la bemol mayor op. 26* (1800-01). 25/11/1866, 13/01/1867, 21/11/1890.
- Sonata para piano núm. 14 quasi una fantasia en do sostenido menor op. 27 núm. 2 «Claro de luna»* (1801). 19/01/1868, 02/01/1870, 14/01/1872, 19/01/1873, 18/11/1877, 27/11/1881, 05/02/1886.
- Sonata para piano núm. 23 en fa menor op. 57 «Appassionata»* (1804-5). 08/02/1874, 31/12/1886, 14/12/1888, 09/12/1892.
- Sonata para piano núm. 32 en do menor op. III* (1821-22). 27/11/1891.
- Sonata para violín y piano en mi bemol op. 12 núm. 3* (1797-8). 29/11/1863, 29/11/1863, 04/12/1864, 08/01/1871, 01/12/1872, 10/01/1885, 18/01/1885.
- Sonata para violín y piano en fa mayor op. 24* (1800-01). 01/02/1863, 15/12/1867, 05/01/1868, 30/01/1870, 07/01/1872, 22/12/1878.
- Sonata para violín y piano en do menor op. 30 núm. 2* (1801-2). 28/01/1866, 31/03/1866, 01/12/1867, 12/01/1868, 17/12/1871, 12/01/1873, 06/01/1874, 20/12/1874, 12/12/1875, 31/12/1876, 11/11/1877, 20/03/1878, 01/12/1878, 14/12/1879, 11/12/1881, 07/01/1883, 23/01/1885, 11/11/1887, 04/11/1892.
- Sonata para violín y piano en la menor op. 47 «Kreutzer»* (1802-3). 10/01/1864, 31/01/1864, 08/01/1865, 19/02/1865, 04/03/1866, 18/03/1866, 09/02/1868, 04/02/1872, 30/03/1872, 26/01/1873, 25/01/1874, 06/12/1874, 13/02/1876, 14/01/1877, 09/12/1877, 15/12/1878, 01/02/1880, 09/01/1881, 15/01/1882, 21/02/1885, 14/01/1887, 29/03/1889, 02/04/1889, 25/10/1889, 14/02/1890, 04/03/1890, 13/03/1890, 19/03/1890, 06/04/1890, 14/09/1890, 28/11/1890.
- Trío de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 1 núm. 1* (1794-95). 02/01/1876, 12/12/1880.
- Trío de cuerda con piano en do menor op. 1 núm. 3* (1794-95). 22/02/1863, 22/11/1874, 03/12/1876, 04/02/1877, 20/03/1878.
- Trío de cuerda con piano en re mayor op. 70 núm. 1* (1808). 10/11/1878, 24/11/1878, 11/01/1880, 16/01/1881, 25/12/1882, 13/02/1885, 23/11/1888.
- Trío de cuerda con piano en si bemol mayor op. 97 «Archduke»* (1810-11). 08/12/1893, 05/01/1894.
- Trío de cuerda en sol mayor op. 9 núm. 1* (1797-98). 22/01/1886, 12/02/1886, 18/11/1887, 28/11/1890, 25/11/1892.
- Trío de cuerda en do menor op. 9 núm. 3* (1797-98). 02/12/1866, 03/02/1867, 12/01/1868, 24/01/1869, 29/01/1871, 20/12/1874, 26/12/1880, 03/12/1886, 28/01/1887, 30/11/1888, 28/12/1888, 27/03/1889, 14/02/1890, 16/03/1890, 16/09/1890, 28/09/1890, 18/12/1891.

BRAHMS, Johannes

- Cuarteto de cuerda con piano núm. 1 en sol menor op. 25* (1861). 28/01/1887, 18/11/1887.

Quinteto de cuerda con clarinete en si menor op. 115 (1891). 15/12/1893, 05/01/1894.

Sexteto de cuerda núm. 1 en si bemol op. 18 (1859-60). 08/11/1889, 29/11/1889.

Trio de cuerda con piano núm. 3 en do menor op. 101 (1886). 13/11/1891, 20/11/1891.

BRETÓN, Tomás

Trio de cuerda con piano en mi mayor (1887-88). 11/01/1889, 16/12/1892.

CHOPIN, Fryderyk

Gran Polonesa para piano en mi bemol op. 22 (1834). 18/09/1890.

Introducción y polonesa para violonchelo y piano en do mayor op. 3 (1829-30). 22/01/1882.

Nocturno para piano en fa sostenido menor op. 48 núm. 2 (1841). 10/02/1887.

Nocturno para piano. 18/09/1890.

Polonesa para piano en la bemol mayor op. 53 (1842). 10/02/1887.

Sonata para piano en si bemol menor op. 35 (1839). 27/01/1888.

Sonata para piano en si menor op. 58 (1844). 08/11/1889.

DELSART

Korrigan para violonchelo. 18/09/1890

DVORÁK, Antonín

Quinteto de cuerda con piano en la mayor op. 81 (1887). 25/10/1889.

GODARD, Benjamin

Cuarteto de cuerda en la mayor op. 136 (1892). 04/12/1893.

Sonata para violonchelo y piano en re menor op. 104 (1887). 31/03/1889, 13/12/1889, 25/11/1892.

GRIEG, Eduard

Sonata para violín y piano núm. 1 en fa mayor op. 8 (1865). 04/12/1881, 08/01/1882, 22/11/1889.

Sonata para violín y piano núm. 2 en sol menor op. 13 (1867). 22/12/1893.

HAYDN, Joseph

Cuarteto de cuerda en re mayor op. 50 núm. 6 (h III 49). (1787). 01/12/1872.

Cuarteto de cuerda en la mayor op. 55 núm. 1 (h III 60) (1788). 20/11/1864, 08/01/1865, 01/12/1867, 25/12/1870, 26/01/1873, 10/12/1876, 07/12/1879.

- Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 64 núm. 4 (h III 66)* (en los programas siempre pone obra 65). (1790). 18/01/1874, 22/11/1874, 05/12/1875, 02/12/1877, 24/11/1878, 22/01/1882, 07/01/1883, 21/11/1890, 11/12/1891, 02/12/1892.
- Cuarteto de cuerda en re mayor op. 64 núm. 5 (h III 63)* (1790). 04/03/1866, 18/03/1866, 09/01/1870, 18/03/1866, 09/01/1870, 13/02/1870, 18/12/1870, 12/01/1873, 12/12/1880.
- Cuarteto de cuerda en do mayor op. 74 núm. 1 (h III 72)* (1793). 15/11/1874, 06/12/1874, 04/11/1877, 10/11/1878.
- Cuarteto de cuerda en sol menor op. 74 núm. 3 (h III 74)* (1793). 06/12/1868, 10/01/1869, 17/12/1871.
- Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 76 núm. 1 (h III 75)* (1797). 17/11/1867, 12/01/1868, 03/12/1876.
- Cuarteto de cuerda en re menor op. 76 núm. 2 (h III 76)* (1797). 15/11/1863, 15/11/1863, 10/01/1864, 04/12/1864, 04/02/1866, 31/03/1866, 02/12/1866, 31/01/1869, 04/02/1872, 13/02/1876, 04/01/1880, 05/02/1886, 31/12/1886, 04/01/1889, 13/12/1889, 15/12/1893, 27/03/1889, 16/03/1890, 16/09/1890, 15/12/1893.
- Cuarteto de cuerda en do mayor op. 76 núm. 3 (h III 77)* (Himno Austriaco) (1797). 08/02/1863, 22/02/1863, 13/12/1863, 31/01/1864, 19/02/1865, 11/03/1866, 09/02/1868, 21/01/1877, 18/12/1881, 21/02/1885, 14/01/1887, 31/03/1889.
- Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 76 núm. 4 (h III 78)* (1797). 11/12/1870, 08/01/1871, 06/01/1874, 29/11/1874, 11/11/1887.
- Cuarteto de cuerda en sol.* 02/01/1870, 30/01/1870, 14/01/1872, 08/12/1872, 28/12/1873.
- Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 77 núm. 1 (h III 81)* (1799). 01/02/1863, 08/03/1863, 24/01/1864, 28/01/1866, 27/01/1867, 05/01/1868, 16/02/1870, 30/03/1872, 08/02/1874, 19/12/1875, 07/01/1877, 01/02/1880, 26/02/1886, 23/11/1888, 21/12/1888, 22/11/1889.
- Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 77 núm. 2 (h III 82)* (1799). 25/11/1866, 16/12/1866.
- Cuarteto de cuerda en sol.* 02/01/1870, 30/01/1870, 14/01/1872, 08/12/1872, 28/12/1873.
- Las Siete Palabras para cuarteto de cuerda* (1783). 13/04/1867, 04/04/1868.
- Sonata para violín y piano en sol mayor (h XI 73)* (1772). 22/01/1865, 05/03/1865, 15/12/1872, 10/01/1875, 12/02/1886.

MAYSEDER, Joseph

Trio de cuerda con piano en la bemol mayor op. 32. 04/11/1877.

MENDELSSOHN, Felix

- Capricho para piano en la menor op. 33 núm. 1* (1836). 03/02/1867, 18/12/1870.
- Concierto para violín en mi menor op. 64* (1844). 08/02/1874.
- Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2* (1823). 07/01/1872, 28/01/1872, 12/01/1873, 06/01/1874, 10/01/1875, 14/01/1877, 11/11/1877, 22/12/1878, 14/12/1879, 15/01/1882, 02/01/1885, 18/01/1885, 07/01/1887, 10/02/1887, 25/11/1892.
- Cuarteto de cuerda con piano núm. 3 en si menor op. 3* (1825). 05/12/1875, 11/12/1881.
- Cuarteto de cuerda núm. 1 en mi bemol mayor op. 12* (1829). 04/12/1864, 18/12/1864, 05/03/1865, 11/03/1866, 13/01/1867, 05/01/1868, 21/01/1872, 22/11/1874, 15/12/1878, 23/11/1888, 31/03/1889, 02/04/1889, 18/11/1892.
- Cuarteto de cuerda núm. 3 en re mayor op. 44 núm. 1* (1838). 22/02/1863, 08/03/1863, 28/01/1866, 18/02/1866, 09/01/1870, 11/01/1874, 11/11/1887, 02/12/1887, 20/11/1891.
- Cuarteto de cuerda núm. 4 en mi menor op. 44 núm. 2* (1837). 17/11/1867, 15/12/1867, 10/01/1869, 25/12/1870, 03/01/1875, 10/11/1878, 12/12/1880, 22/01/1886, 05/02/1886, 29/11/1889, 20/12/1889, 04/03/1890.
- Cuarteto de cuerda en mi mayor op. 81* (1847). 08/12/1872, 19/01/1873, 27/11/1881, 25/12/1882, 03/12/1886, 05/12/1890, 07/02/1890, 06/04/1890, 14/09/1890, 19/03/1890, 05/12/1890.
- Octeto de cuerda en mi bemol mayor op. 20* (1825). 26/12/1884, 16/01/1885.
- Quinteto de cuerda núm. 2 en si bemol mayor op. 87* (1845). 02/01/1876, 30/12/1877, 01/12/1878, 29/12/1878, 04/01/1880, 02/01/1881, 04/12/1881, 14/01/1883, 13/02/1885, 26/02/1886, 14/12/1888, 18/01/1889, 27/03/1889, 02/04/1889, 08/11/1889, 20/12/1889, 27/09/1890, 14/11/1890, 27/11/1891, 18/12/1891, 09/12/1892, 29/12/1893.
- Romanza sin palabras para piano en mi mayor op. 19b* (1830). 18/12/1870.
- Romanza sin palabras para violonchelo y piano en re mayor op. 109* (?1845). 29/12/1878.
- Sonata para piano en mi mayor op. 6* (1826). 25/11/1887.
- Sonata para violín y piano en si bemol mayor* (arreglada de la *Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en si bemol mayor op. 45*, 1838). 24/01/1869, 18/01/1874, 01/02/1874.
- Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en si bemol mayor op. 45* (1838). 19/12/1875, 10/12/1876, 21/01/1877, 23/12/1877, 28/12/1879, 06/02/1885, 15/11/1889.
- Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en re mayor op. 58* (1843). 02/12/1877, 30/12/1877, 31/12/1882, 18/11/1887, 07/12/1888, 16/03/1890.

ESTER AGUADO SÁNCHEZ

Trío de cuerda con piano núm. 1 en re menor op. 49 (1839). 16/12/1866, 27/01/1867, 16/01/1876, 30/01/1876, 17/12/1876, 07/01/1877, 18/11/1877, 30/12/1877, 17/11/1878, 21/12/1879, 19/02/1886, 09/12/1887, 20/12/1889.

Trío de cuerda con piano núm. 2 en do menor op. 66 (1845). 07/12/1879, 14/01/1887, 21/11/1890, 22/12/1893.

MONASTERIO, Jesús de

Adiós a la Alhambra para violín (cantiga morisca). 18/09/1890.

Rondó Lievanense para violín. 18/09/1890.

MOZART, Wolfgang Amadeus

Cuarteto de cuerda con piano en sol menor K 478 (1785). 15/11/1863, 26/01/1873, 13/12/1874, 02/12/1877, 01/12/1878, 21/12/1879, 27/01/1888.

Cuarteto de cuerda en re menor K 421 (1783). 08/01/1865, 19/02/1865, 16/12/1866, 03/02/1867, 01/12/1872, 15/12/1872, 01/02/1874, 16/01/1876, 14/01/1877, 31/12/1882, 10/01/1885, 18/01/1885, 21/02/1885, 07/01/1887, 07/01/1887, 28/01/1887, 29/03/1889, 02/04/1889, 6/12/1889, 06/04/1890, 4/09/1890, 28/09/1890, 3/11/1891, 29/12/1893.

Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K 458 (1784). 27/01/1867, 06/12/1868, 24/01/1869, 15/01/1871, 17/12/1871, 30/03/1872, 11/01/1874, 06/12/1874, 14/12/1879, 12/03/1886, 25/10/1889, 04/12/1891, 07/02/1890, 13/03/1890, 18/09/1890, 04/03/1890, 19/03/1890.

Cuarteto de cuerda en do mayor K 465 (1785). 26/12/1880, 04/11/1892, 16/12/1892.

Cuarteto de cuerda en re mayor K 499 (1786). 15/12/1867, 09/02/1868, 17/11/1878, 14/12/1888, 08/12/1893.

Cuarteto de cuerda en re mayor K 575 (1789). 27/12/1868, 12/12/1875, 02/01/1876, 03/12/1876, 31/12/1876, 18/11/1877, 15/12/1878, 04/12/1881, 22/01/1886.

Cuarteto de cuerda en fa mayor K 590 (1790). 11/11/1877, 09/12/1877, 14/11/1890.

Fantasia para piano en do menor K 475 (1785). 03/01/1875

Quinteto de cuerda en do menor K 406 (1788). 18/02/1866, 04/03/1866.

Quinteto de cuerda en sol menor K 516 (1787). 29/11/1863, 10/01/1864, 31/01/1864, 22/01/1865, 05/03/1865, 8/03/1866, 31/03/1866, 13/01/1867, 19/01/1868, 31/01/1869, 13/02/1870, 29/01/1871, 28/01/1872, 19/01/1873, 13/12/1874, 30/01/1876, 21/01/1877, 23/12/1877, 22/12/1878, 01/02/1880, 16/01/1881, 22/01/1882, 02/01/1885, 23/01/1885, 29/01/1886, 12/03/1886, 10/12/1886, 09/12/1887, 04/01/1889, 31/03/1889, 06/12/1889, 04/12/1891.

EL REPERTORIO INTERPRETADO POR LA SOCIEDAD DE CUARTETOS...

Quinteto de cuerda en re mayor K 593 (1790). 30/01/1870, 25/01/1874, 17/12/1876, 28/12/1879.

Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda en la mayor K 581 (1789). 10/01/1875.

Rondó para piano en la menor K 511 (1787). 04/12/1891.

Sonata para clave y violín en do mayor K 6 (París, 1764 op. 1 núm. 1). II. Menuetto; III. Allegro molto 04/12/1891.

Sonata para clave y violín en re mayor K 7 (París, 1764 op.1 núm. 2). I. Allegro molto; II. Adagio. 04/12/1891.

Sonata para dos pianos en re mayor K 448 (1781). 16/01/1885, 30/01/1885, 06/12/1889.

Sonata para piano a cuatro manos en fa mayor K 497 (1786). 29/01/1871.

Sonata para piano en do menor K 457 (1784). 29/11/1874, 13/12/1874, 30/01/1876.

Sonata para piano en re mayor K 576 (1789). II. Adagio. 29/12/1878.

Sonata para violín y piano en mi menor K 304 (1778). I. Allegro; II. Tempo di menuetto. 26/12/1884.

Sonata para violín y piano en re mayor K 306 (1778). II. Andante cantabile. 26/12/1884.

Sonata para violín y piano en fa mayor K 376 (1781). 08/02/1863, 08/03/1863, 13/12/1863, 18/12/1864, 04/02/1866, 17/11/1867, 21/01/1872, 14/01/1883.

Sonata para violín y piano en si bemol mayor K 454 (1784). 20/11/1864, 02/12/1866 21/12/1873, 12/03/1886.

Sonata para violín y piano en la mayor K 526 (1787). 24/01/1864, 15/11/1874, 05/12/1880, 04/12/1891.

NAWRATIL, Karl

Quinteto de cuerda con piano en do menor. 07/11/1890.

ONSLow, George

Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 21 núm. 1 (1806-25). 18/12/1870, 15/01/1871, 07/01/1872.

PÉREZ, Rafael

Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor (1867-68). 16/02/1868.

RAFF, Joachim

Cuarteto de cuerda op. 192 núm. 2 «La Bella Molinera» (1874). 17/12/1886, 29/03/1889.

Sonata para violonchelo y piano en re mayor op. 183 (1873). I. Andante. 13/02/1885, 10/02/1887.

ESTER AGUADO SÁNCHEZ

Trío de cuerda con piano en la menor op. 155 núm. 3 (1870). 04/01/1880, 02/01/1881, 18/12/1881.

RUBINSTEIN, Anton

Melodía para violonchelo y piano op. 3. 02/04/1889.

Sonata para viola y piano en fa menor op. 49 (1855). 02/12/1887.

Sonata para violín y piano núm. 2 en la menor op. 19 (1853). 03/01/1875, 03/12/1886, 16/12/1887, 21/12/1888, 25/09/1890, 14/11/1890.

Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en re mayor op. 18 (1852). 26/02/1886, 17/12/1886, 27/01/1888, 16/09/1890, 28/09/1890.

Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en sol mayor op. 39 (1857). 18/12/1891.

Trío de cuerda con piano en fa mayor op. 15 núm. 1 (1855). 12/12/1875.

Trío de cuerda con piano en si bemol mayor op. 52 (1857). 29/11/1889, 17/03/1890.

RUIZ ESPADERO, Nicolás

Melodía para piano en si bemol «La chute des feuilles» (la caída de las hojas). 27/12/1868.

Sonata para piano en mi bemol. Minuetto, Trío y Andante. 27/12/1868.

SAINT-SAËNS, Camille

Cuarteto de cuerda con piano en si bemol mayor op. 41 (1875). 30/11/1888, 04/01/1889.

Sonata para violonchelo y piano en do menor op. 32 (1872). 20/11/1891, 08/12/1893.

Trío de cuerda con piano núm. 1 en fa mayor op. 18 (1864). 18/11/1892.

SÁNCHEZ ALLÚ, Martín

Sonata para violín y piano en re (1854). 16/02/1868, 11/01/1889.

SCARLATTI, Domenico

Burlesca en sol mayor. 29/01/1886.

Minuetto en sol mayor. 29/01/1886.

Sonata en re mayor. 29/01/1886.

Zarabanda en sol menor. 29/01/1886.

SCHUBERT, Franz

Cuarteto de cuerda en re menor D 810 «La muerte y la doncella» (1824). 16/01/1881.

Fantasia para piano en do mayor D 760 «Wandererfantasie» (1822, publicada en 1823 como op. 15). 21/01/1887.

Quinteto de cuerda con piano en la mayor D 667 «La trucha» (1819, publicado en 1829 como op. 114). 07/02/1890, 05/12/1890, 11/12/1891, 16/12/1892.

Quinteto de cuerda en do mayor D 956 (1828, publicado en 1853 como op. 163). 08/01/1882, 15/01/1882, 03/12/1882, 31/12/1882, 10/01/1885, 30/01/1885, 12/02/1886, 07/12/1888.

Trío con piano en si bemol mayor D 898 (1828, publicado en 1836 como op. 99). 10/12/1886, 07/01/1887, 18/01/1889, 27/09/1890, 07/11/1890, 06/11/1891, 15/12/1893.

SCHUMANN, Robert

Carnaval: Scènes mignonnes sur quatre notes para piano op. 9 (1833-35). 28/12/1888.

1 Preámbulo; 2 Pierrot; 3 Arlequin; 4 Valse noble; 5 Eusebius; 6 Florestan; 7 Coquette; 8 Réplique, Sphinxes; 9 Papillons; 10 ASCH-SCHA (Letres dansantes); 11 Chiarina; 12 Chopin; 13 Estrella; 14 Reconnaissance, 15 Pantalon et Colombine; 16 Valse Allemande; 17 Intermezzo: Paganini; 18 Aveu; 19 Promenade; 20 Pause; 21 Marche des Davidsbündler contres les Philistins.

Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 47 (1842). 25/12/1882, 07/01/1883.

Cuarteto de cuerda en la menor op. 41 núm. 1 (1842). 05/12/1880, 26/12/1880, 11/12/1881, 13/11/1891, 27/11/1891, 09/12/1892, 22/12/1893.

Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 41 núm. 2 (1842). 19/02/1886, 10/12/1886, 09/12/1887.

Piezas románticas para piano: Elevation; L'Osseau prophète. 18/12/1891.

Quinteto de cuerda con piano en mi bemol mayor op. 44 (1842). 21/01/1872, 04/02/1872, 24/11/1878, 09/01/1881, 25/11/1887, 04/11/1892.

Sonata para piano núm. 2 en sol menor op. 22 (1833-38). I. Allegro 18/12/1891.

Sonata para piano núm. 4 en fa menor (1836-37). 29/12/1893.

Sonata para violín y piano en la menor op. 105 (1851). 03/12/1882.

Sonata para violín y piano en re menor op. 121 (1847). 06/11/1891, 11/12/1891.

Trío de cuerda con piano en fa mayor op. 80 (1847). 02/01/1885, 16/01/1885.

SPOHR, Louis

Cuarteto de cuerda en la menor op. 74 núm. 1 (1826). 29/11/1863, 13/12/1863.

SVENDSEN, Johan

Octeto de cuerda en la mayor op. 3 (1865-66). 31/12/1886, 21/01/1887, 15/11/1889.

ESTER AGUADO SÁNCHEZ

Quinteto de cuerda en do mayor op. 5 (1867). 28/12/1888.

Romanza para violín y piano op. 26 (arreglada de la *Romanza para violín y orquesta op. 26*, 1881). 10/02/1887, 31/03/1889.

TARTINI, Giuseppe

Sonata núm. 3 en re menor para violín con acompañamiento de piano (acompañamiento escrito por Jesús de Monasterio, sobre el bajo numerado del autor). 13/02/1885.

Sonata núm. 8 para violín con acompañamiento de bajo numerado. II. Adagio. 29/12/1878.

TCHAIKOVSKY, Pyotr Ill'yich

Cuarteto de cuerda núm. 1 en re mayor op. 11 (1888). 05/01/1894.

VERDI, Giuseppe

Cuarteto de cuerda en mi menor (1873). 31/12/1876.

WEBER, Carl María von

Gran dúo concertante para violín y piano en mi bemol (arreglado del original para clarinete y piano, 1815-16). 04/12/1893.

Sonata para piano núm. 3 en re menor op. 49 (1816). 10/01/1869.

Sonata para violín y piano en mi bemol mayor op. 10[II] núm 4 (1810). 02/12/1892.



Bibliografía

ALONSO, Celsa. «Los salones: un espacio musical para la España del siglo XIX».

En *Anuario Musical*, 48, 1993, p. 165-205.

ANGLÉS, Higinio y PENA, Joaquín: *Diccionario de música Labor*. Barcelona, 1954.

AYUNTAMIENTO DE SANTANDER Y CONSERVATORIO PROFESIONAL «ATAULFO ARGENTA» DE SANTANDER: *Exposición de la Obra y Música de Ataulfo Argenta y Jesús de Monasterio*. CONDE LÓPEZ, Rosa María, dir. Santander: Ayuntamiento: Conservatorio Profesional Ataulfo Argenta de Santander, 1993. 154 p.

BRETÓN, Tomás. *Diario 1881-1888*. Edición, estudio e índice de Jacinto Torres Mulas. Madrid: Acento Editorial, 1995, 2v.

CASTRO Y SERRANO, José de: *Los cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*. Madrid: Centro General de Administración, 1866. 221 p.

- COLLET, Henri: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. Espagne. Le XIX siècle, deuxième partie.* París, 1919.
- COSTAS, Carlos José: La Sociedad de cuartetos. [Madrid: consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992, 1992]. Notas al programa. B.N/C.D.M. 10p., 21 cm. Madrid. Capital Europea de la Cultura, 1992. Con el patrocinio de: Fundación Caja de Madrid. ciclo Madrid, villa y corte. La Sociedad de Cuartetos: 12/10/92. Interpr.: Trío Mompou. Música: FERNÁNDEZ ARBÓS, E., MALATS, J., GRANADOS, E.
- ESPERANZA y SOLA, José María. *Treinta años de Crítica Musical.* Colección póstuma de los trabajos del Excmo. señor D. José María esperanza y Sola de la real Academia de Bellas artes de San Fernando, con un Bosquejo Biográfico por el Ilmo. Señor D. José Ramón Mélida. Madrid: Est. Tip. De la Viuda e hijos de Tello, 1906. 3 v.
- ETZION, Judith. «Musica Sabia»: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s). En *International Journal of Musicology*, 7, 1998. p. 185-232;
- FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique: *Arbós.* Madrid, 1963.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: La música de cámara, «Cenicienta» del siglo romántico español, en «El romanticismo español; algunas premisas». En *Cuadernos de música*, Madrid, año 1, núm. 2, 1982.
- GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española. 5. Siglo XIX.* Madrid: Alianza Música, 1984.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española, vol. IV. El siglo XVIII.* Madrid: Alianza Música, 1985. p. 211-338.
- MITJANA, Rafael: *La música contemporánea en España y Felipe Pedrell.* Madrid, 1901.
- MITJANA, Rafael: *La musique en Espagne.* En *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire.* v. IV. Espagne. París, 1920.
- MONTERO ALONSO José: Jesús de Monasterio. En Antología de Escritores y artistas Montañeses XL publicada bajo la dirección de Ignacio Aguilera. Santander, 1954
- PARADA Y BARRETO, J.: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música.* Madrid, 1868.
- PEDRELL, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos.* Barcelona, 1897.
- PEÑA y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos.* Madrid: L. Polo, 1881. p. 497-527
- PROVANZA y FERNÁNDEZ DE ROJAS, José María: *Cuadros sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década.* Madrid: Imprenta y esterotipia de M. Rivadeneyra, 1872. 22 p.
- RIBÓ, Jesús A. (José Subirá): «El archivo epistolar de don Jesús de Monasterio». En *Academia*, Madrid, n. 34, 1972.

- S. A. J. (J. Alarcón): *Un gran artista*. Madrid: Administración de Razón y Fe, 1910.
- SALAZAR, Adolfo: *El siglo romántico*. Madrid, 1936.
- SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España*. Madrid, 1930.
- SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid 1861-1881. Edición facsímil preparada por Jacinto Torres, Centro de Documentación Musical, Madrid, 1986.
- SEOANE, M.^a Cruz: *Historia del Periodismo en España, 2. El siglo XIX*. Madrid: Alianza Universidad Textos, 1983.
- SOPENA, Federico: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: M.E.C., 1967.
- SOPENA, Federico: *Historia de la música contemporánea*. Madrid, 1958.
- SORIANO FUERTES, Mariano (1817-1880): *Historia de la música española desde los fenicios hasta el año 1855*. Madrid, 1855.
- SOUBIES, Albert: *Histoire de la musique. Espagne. Le XIX siècle*. París, 1900.
- SUBIRÁ, José. La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX. En *Temas Musicales Madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971. p. 25-41
- SUBIRÁ, José. Los conciertos espirituales del siglo XVIII. En *Temas Musicales Madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971. p. 15-24.
- SUBIRÁ, José: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona, 1953.
- SUBIRÁ, José: *Sinfonismos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1954.
- SUBIRÁ, José. Epistolario de F. A. Gevaert y J. de Monasterio. En *Anuario Musical*, Madrid, vol. 16, p. 217-245.
- TORRES MULAS, Jacinto: «El romanticismo español; algunas premisas». En *Cuadernos de música*, Madrid, año 1, núm. 2, 1982.
- TORRES MULAS, Jacinto: *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)*. *Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio General*. 1.^a ed.: Madrid: Universidad Complutense, 1991. 6 h., 1.051 p., 21 cm. 2.^a ed., ampliada: Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1991. 6 h., 959 p.; 21cm.
- VILLALBA MUÑOZ, Luis: *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Ildefonso Alie, 1914.
- http://www.ih.csic.es/lineas/jrug/diccionario/ministros/index_min.htm

ENTREVISTAS:

CUESTIONES SOBRE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

CRISTÓBAL HALFFTER

LUIS DE PABLO

CUESTIONES SOBRE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

 Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Hasta el siglo XIX la sociedad no escuchaba, por lo general, música del pasado, sino producida contemporáneamente según los estilos propios de la época. Incluso la asociada a las diversas liturgias, como el gregoriano, la polifonía sacra de contrapunto severo, o la relacionada con fiestas y circunstancias sociales, populares, laborales, música llamada tradicional, folkórica, etc., no se veía exenta de la libertad improvisatoria de los intérpretes, algo que sería impensable hoy en un pianista, pongo por caso, que tocara en concierto las sonatas de Beethoven. En nuestra época —me refiero especialmente a la segunda mitad del siglo XX— la música que el público suele escuchar es un genérico que abarca la del pasado, la de los compositores actuales, todas las músicas tradicionales y muchos otros productos que suelen etiquetarse como musicales aun cuando fueren difíciles de reconocer bajo este distintivo artístico.

En este paisaje aparecen numerosos haces de luz y sombra que, en mi opinión, nacen de dos focos principales: el de la música del pasado y de la música tradicional que reaniman musicólogos, editores e intérpretes, y el de la música del presente creada por hombres de hoy y llevada al público por agentes diversos. No es aquélla la que me preocupa, pues como musicólogo veo con cierta nitidez el camino que me queda por andar, y como intérprete observo la amplia repercusión que alcanza ante el público. Es la del presente la que parece sumir a la sociedad en un océano de confusión. En ella confluyen la que podríamos designar vagamente como música de creación en sentido propio y, como digo, muchos otros productos sonoros, verbi gratia, los que fijados en soportes de diversa índole «consumen» los adolescentes, incitados por las modernas técnicas de mercado, y toda aquella que ha sustituido a la música tradicional, incluida quizá buena parte de la que algunos llaman «canción popular».

La cuestión que subyace en lo más profundo del desasosiego intelectual producido por la contemplación, la escucha, de la música que se crea en el mundo de hoy es, como ha sido siempre, de índole epistemológica: ¿Cómo llegar a saber realmente lo que es objetivamente música y lo que no es? ¿Cómo desligar lo objetivo de lo subjetivo en la definición de la música y del arte en

general? ¿Estableceríamos la definición de la música sobre unas bases puramente estadísticas, esto es, llamaremos música solamente a aquella que es entendida como tal por la generalidad del público o, principalmente, a aquella que sólo es percibida por los iniciados, los «*áristoi*», 'los mejores', según el conocido concepto griego, o llamaremos música a todo?

Los humanistas del Renacimiento intentaron determinar, a veces tras largas discusiones, las facultades que discernían la música como arte de los sonidos. Siguiendo la inevitable tradición grecolatina, sólo el intelecto era, según ellos, la única potencia capaz de percibir y determinar dos de los tres tipos de música existentes en la creación: la música de los astros, música mundana, y la música que el ser humano lleva dentro de sí mismo, música humana. La que al exterior de sí mismo produce el hombre, última de los tres tipos susodichos, música en sentido propio, no podía ser captada y apreciada sino por el juicio conjunto de la razón y de los sentidos (Vid. F. de Salinas: *De musica*, I, 1-2). Este compromiso entre la razón y los sentidos venía a subrayar la importancia de equilibrar las dos fuentes de percepción que posee el ser humano, la objetiva y la subjetiva. Más aún, contrariamente a lo que postulaba el aristotelismo escolástico reinante —«*nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*»— el proceso de percepción de la música no terminaba en el intelecto, sino en las facultades sensoriales. Los números armónicos daban a la música su «razón», que era captada por el entendimiento, pero el que definitivamente discernía si sonaba bien o mal era el oído.

Este breve apunte histórico no nos distrae demasiado del problema que tiene planteado también hoy nuestra sociedad de manera acuciante: ¿Quién determina la musicalidad de las obras que producimos hoy y garantiza su pervivencia histórica? Y dando un paso más: ¿Dónde situar el arte de los sonidos en el complejo mundo actual?

En los dos últimos siglos se ha proclamado la independencia de la música con respecto a su función, buscando dentro del propio arte un *esse per se* alejado de toda contingencia. La historia anterior, por el contrario, nos presenta a la música ligada, por lo general, a liturgias y actos determinados por intereses religiosos, festivos, sociales, etc. Menos frecuentemente aparece la música como fruto de un mero juego retórico en el círculo cerrado de una clase social alta, cortesana, aristocrática. Piénsese en la música del *Ars subtilior* que, a fines del siglo XIV, describe el famoso poema del código de Chantilly «*Or voit tout en aventure*».

Digamos, por tanto, que antes de nuestra época la creación musical se muestra exhibiendo con toda dignidad, quizá más que otro arte, su condición de esclava, bien sea como vehículo de la poesía, «*ancilla verbi*», según proclamaban los tratadistas medievales, o bien como la «*divitum mensis et amica templis*», según definición del poeta Horacio. Desde esta perspectiva histórica,

parece que lo que ha dado a la música su título no es sólo la técnica y la inspiración que en ella pone el productor, compositor e intérprete, sino también y sobre todo, la eficacia en causar determinados efectos sobre los oyentes, sin los cuales podría no tener razón de ser.

Tras los cambios ocurridos en el pensamiento y en los hábitos de la sociedad occidental durante los dos últimos siglos, es lícito preguntarse si la música de hoy posee todavía la condición de arte subsidiario que ha tenido durante siglos, sobre todo cuando se nos muestra liberada bajo el formato de concierto puro, o si estamos ante una recreación del *ars subtilior*, un arte para iniciados.



La historia nos revela que la génesis de conceptos, ideologías, posiciones intelectuales y artísticas perdurables se produce no pocas veces en contra de los gustos e intereses que presiden la aceptación de la música por la sociedad y guían las leyes del mercado. Y, al contrario, la historia nos muestra también que la música creada bajo el sometimiento a particulares intereses, pensada y compuesta para ejercer determinadas funciones ha permanecido con vitalidad, una vez desaparecidas las circunstancias que provocaron su composición y la específica función para la que fue creada. Sin duda, apenas es posible adivinar lo perdurable de los hechos artísticos contemplados desde la actualidad del momento histórico. Los compositores actuales, amigos nuestros, manifiestan muchas veces sentir el peso específico del momento que les toca vivir y acusan la responsabilidad de su innegable protagonismo histórico. A ellos y a sus observadores que somos sus contemporáneos afecta irremediabilmente la inevitable miopía que impide avistar la relevancia futura de los hechos presentes, aunque hay excepciones.

Philippe de Vitry supo reconocer el gran cambio histórico de la música que en su tiempo se enseñoreaba de las iglesias y cortes palaciegas cuando, hacia 1320, escribió su tratado *Ars nova*, mientras componía obras de música con el viejo estilo. Frente a un clarividente como Vitry, la mayor parte de los compositores más geniales, es el caso de J. S. Bach y W. A. Mozart, no fueron conscientes de la transcendencia histórica de su música ni de la de su tiempo. Horacio alude en su *Arte poética* a esta constante. Según él, la conciencia de obra humilde creada para el momento llevó a Homero a producir la *Iliada* con versos nada pretenciosos que le dieron sempiterna gloria, «*Dic mihi musa virum captae post tempora Troiae*», mientras el petulante poeta que intentó perpetuarse enmendándole la plana con versos grandilocuentes, «*Fortunam Priami cantabo et nobile bellum*», quedó para siempre hundido en el olvido histórico.



Desde que empezó a escribirse con el código gráfico que hoy usamos, allá por el siglo IX, la música ha tenido garantizado un enorme desarrollo tecnológico, con altibajos pero sin quiebras con el pasado. En los últimos siglos, este proceso evolutivo ha activado el ingenio y la inspiración de los grandes compositores para crear obras asombrosas. Ahora bien, durante la segunda mitad del siglo XX la creación musical no sólo se basa en la aplicación cada vez más depurada y novedosa de la tecnología artística tradicional sino, también y sobre todo, en la superación de la misma y en el hallazgo de nuevos instrumentos creativos. Se persigue con ello la creación de nuevos dispositivos, de nuevos sistemas o, como se dice ahora quizá abusivamente, de nuevos lenguajes, antes que el uso novedoso de procedimientos, tecnologías, formas ya conocidas.

Este gran esfuerzo realizado para conseguir una suerte de *ars nova* radical no se ve compensado por una general aceptación de la sociedad. En efecto, el hallazgo y uso por los compositores de nuevas técnicas y de los instrumentos musicales, perfectos hasta grados insospechados, pongo por caso el piano y los aparatos electroacústicos, contrastan con el desinterés de la sociedad por el resultado de su aplicación para crear obras novedosas. Bien es cierto que en este desinterés social por la música nueva intervienen otros factores. Algunos intérpretes colaboran activamente en ello: hay que ver cómo una partitura, un libreto, escritos con talento, han quedado malogrados muchas veces desde el estreno por la desidia, la abulia de los ejecutantes, incapaces de penetrar en la substancia artística. La magia de la recreación que ejerce el intérprete cuando se presenta ante un público con la música de un compositor actual no siempre se ha producido. Y lo que sería inaceptable en la ejecución de una partitura de L. van Beethoven o de J. Brahms puede ejercerse impunemente con la partitura de un autor vanguardista.

Por fin, los más críticos añaden que la música contemporánea sólo existe en el mundo actual como arte subvencionado y es producto artificial de la inversión de grandes sumas de dinero a fondo perdido por instituciones, a veces con el propósito secreto o descarado de dirigir la cultura. Pero ¿cuándo la creación artística, la poesía, no han sido subvencionadas? Sin Mecenas no hubiéramos tenido, a no dudarlo, las Odas y Épodos de Horacio. Sin la Señora Nadejda Von Meck no existirían algunas de las sinfonías de Piotr Ilich Tchaikovski. Sin la «auto-subvención» que se han dado a sí mismos muchos artistas a lo largo de la historia creando obras sin obtener beneficios no hubiéramos podido gozar de obras incomparables que nunca fueron monetariamente retribuidas.

Con el *ostinato* de los tres forjadores de Vulcano que fueron, según cuenta la leyenda, los creadores de la armonía, éstos y otros pensamientos golpean a veces la conciencia del músico y del historiador sumiéndolo en una vaga irre-

solución: ¿Cuál es la verdadera función del músico en la sociedad actual, esto es, dónde está el verdadero lugar del compositor y del intérprete? ¿Son recuperables los formatos tradicionales, notablemente el del concierto, para llevar a la sociedad las obras creadas con técnicas nuevas superadoras de la gramática, la retórica y la lógica musicales usadas por la cultura occidental desde la Edad Media hasta nuestros tiempos? ¿Serán culpables de la soledad que sienten muchos compositores, cuando estrenan sus obras, los aficionados a una determinada música «socialmente admitida» y los abonados a los ciclos de conciertos de las salas de primera clase y de representaciones de los grandes teatros de la ópera? ¿Seremos los músicos de hoy capaces de enriquecer los arquetipos sonoros del ser humano, aquellos que, por la acción continuada de nuestros antepasados y por una suerte de imperativo categórico o radical mecanismo de funcionamiento psicológico, valoran la música, al ser escuchada, como creación artística? ¿Cómo cuantificar artísticamente el efecto del prolongado arraigo de las vanguardias en el siglo XX?

Al lado de estas cuestiones que parecen surgir de una inquietante contemplación pesimista del mundo musical en nuestros días, debemos situar opiniones muy autorizadas de quienes, desde su condición de compositores y musicólogos, conocen profundamente las corrientes compositivas de hoy. Así, la de Lothar Siemens, quien en un luminoso artículo publicado en la *Revista de Musicología* (XXI, 1998, SEdeM, págs. 233-236) proclamaba en sus primeras líneas: «En el último tercio del siglo XX está viviendo España una época dorada de la composición musical, acaso la más rica y colorista de toda su historia», para tejer a continuación un contrapunto severo con el siguiente diagnóstico: «de este hecho no es consciente el común de los melómanos, que vive todavía de espaldas a la creación contemporánea».

Cualquier observador de la sociedad actual seguirá, como Teseo sin temor a perderse en el laberinto, los dos hilos de este tejido contrapuntístico. Puede que los músicos que se dedican a la que llaman creación contemporánea se hallen encerrados en una torre de marfil, en la que sólo tienen cabida unos pocos privilegiados, los entendidos. Puede que la sociedad, «el vulgo», sólo sea sensible, como siempre ha ocurrido, a los «*panes et circenses*». Y puede, en fin, que la política y la mercadotecnia que todo lo penetran no dejen resquicio, por incompatibilidad de intereses, a la creación contemporánea y a la educación en ella. Si esto es así, las generaciones futuras recuperarán de la memoria histórica lo que la actualidad no ha sido capaz de comprender. La señal de la pervivencia de una obra de arte no siempre es la aceptación del gran público, sobre todo si éste se halla sometido a la descarada acción de los «media», de profetas y charlatanes. La historia nos proporciona en casi todas las épocas ejemplos luminosos de destinos bien dispares de las obras de arte. Las creaciones del *ars subtilior*, vuelvo al ejemplo ya expuesto, han sido reconocidas

por la posteridad como obras retóricas, deshumanizadas, insufribles. Pero ¿cómo hubiera podido nacer la polifonía franco-flamenca, la *chanson française*, la polifonía española sin las obras «absurdas» de ese arte más sutil?

Dejemos a la historia que haga su trabajo. En el torbellino de la vida, «los trabajos y los días» que ya contaba el viejo historiador Hesfodo, la que llaman rabiosa actualidad y el «*pondus propriae actionis*» pueden llevar a los creadores, pensadores, científicos, a consumir el tiempo con la conciencia equivocada de realizar actos trascendentes, de estar inmersos en la poderosa corriente que lleva al futuro, o, al revés, con la conciencia no menos errónea de perder el tiempo derrochando energía en actos estériles. En la primera mitad del siglo xv Alonso de Madrigal, más conocido como *El Tostado*, escribió grandes volúmenes de pretenciosa ciencia que, publicados en el siglo xvii, jamás fueron leídos, para quedar de sempiterna actualidad únicamente sus modestos *Libro de las Paradoxas* y *Tratado del amor*. Y al revés, el Greco trabajó sin ser aceptado por el Rey, pero la posteridad ha sabido en nuestros días apreciar su arte.

Éstos y otros ejemplos no constituyen la trama de la historia. Pero ayudan a situar necesariamente en su contingencia todos los fenómenos que no podemos contemplar con perspectiva, desde la lejanía del tiempo.

ENTREVISTAS

Conversación con Cristóbal HALFFTER

¶ R.C.S.M.M., jueves, 22 de febrero de 2001

ASISTENTES:

Profesores: Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA (I.F.C.), José Sierra (J.S.), Emilio REY (E.R.) y Jacinto TORRES (J.T.)

Alumnos de los Departamentos de Musicología y Composición

¶ *Transcripción:* Ester AGUADO SÁNCHEZ y Aimée GUERRERO FDEZ.



Ismael Fernández de la Cuesta: Tenemos el honor de recibir en nuestra aula a Cristóbal Halffter, alumno y maestro que fue de esta casa, y director en el período de 1964 a 1966. En nombre de todos los presentes le doy la bienvenida y le agradezco su presencia. Ésta sigue siendo su casa.

Quienes miramos hacia atrás, para contemplar el panorama de la música en la historia de la humanidad, estamos muy interesados en descubrir el espacio y la función que desempeña la música en la sociedad actual y, asimismo, conocer el pensamiento que sobre este particular albergan quienes nos parecen los principales protagonistas, los compositores. El paso del tiempo permite situar en los manuales de historia, más o menos jerarquizados, a los personajes, pongo por caso a Juan Sebastián Bach, al Padre Antonio Soler, a Isaac Albéniz —aquí hay dos especialistas en estos dos últimos personajes, los profesores José Sierra y Jacinto Torres—, etc. Podemos hablar del canto gregoriano, el folklore y la paleografía, porque somos los cuatro catedráticos que aquí estamos.

En la sociedad contemporánea la música ha entrado en esa especie de gran tolva, que son los medios de comunicación. Y ahí se llama música a muchos productos que, quizá, tienen menos del arte de los sonidos que del arte del mercado, arte o procedimiento ciertamente muy necesario. Por otro lado, el lugar de la música que desde hace más de dos siglos es, para su comunicación, el concierto, quiero decir el formato de concierto, parece que está siendo sustituido por otros espacios, cauces, medios de conexión con el público. Y, asimismo, la llamada música de repertorio está cerrada con unas llaves que sólo muy pocos poseen. Es obvio que la falta de perspectiva nos impide a los historiadores y estudiosos de la música situar en la historia, jerarquizada de alguna manera como decía antes, su producción en nuestros días. Sirva este

breve apunte para iniciar el coloquio con quien, a mi modo de ver, es uno de los compositores españoles de mayor proyección internacional.

Cristóbal Halffter: Muchas gracias, espero no hablar sólo yo y poder mantener un diálogo. El tema es amplísimo pero vamos a centrarnos. A Bernard Shaw (1856-1950) importantísimo escritor irlandés de principios del siglo XX y, sobre todo, persona con un sentido de la crítica muy especial, le tengo gran admiración por muchas cosas. Una vez le dijeron: —«Hay que ver, maestro, cómo cambia la vida, cómo cambian las cosas con el transcurso del tiempo». —«Sí, sí», contestó, «todo cambia, menos el teatro de vanguardia».

La cosa tiene su gracia, porque la música de vanguardia sigue siendo música de vanguardia, siempre la misma, y, por lo tanto, eso que llaman música contemporánea también es siempre la misma, porque lo que hay que hacer es música. Luego los adjetivos se ponen o no se ponen, o ni si quiera son necesarios.

Lo principal —y ahora entramos de lleno— es hacer música, no disfrazarse: cada uno la música que uno crea que tiene que hacer, pero sin disfrazarse, ni de español, ni de vanguardia, ni de ser moderno. Yo compongo la música que yo quiero hacer. Que gusta al público, muy bien; que no gusta, qué le vamos a hacer, otra vez será. No me preocupa en absoluto. Pero tengo preocupación por hacer el máximo de lo que yo sea capaz. Puedo estar equivocado, claro que sí, todos; ahora lo que no hago es disfrazarme, voy a hacer mi música, lo que yo entiendo por construir en el tiempo y en el espacio, una forma con sonidos y silencios, que estén impregnados de mi forma de entender la belleza. Ahí cabe todo, claro.

Mañana (Viernes, 23 de febrero de 2001) la Orquesta Nacional de España estrena una obra mía. Yo he querido ir al ensayo porque, por mucho que uno quiera hacer todo, al final siempre faltan detalles. Me gusta mucho fijar todas las cosas: el acento, el sforzato... Había un punto donde ponía forte y para mí era solamente sforzato-piano y luego crescendo. Ayer cuando lo oía en el ensayo le decía a Frühbeck, —«Por favor, Rafael...» —«Pero si es que pone...» —«Pues nada, mañana voy allí». Y entonces he cogido el material y he puesto a todos sforzato-piano, que no es fortísimo. La obra tiene un nombre muy extraño, se llama *Halfbéniz*, o sea «Half», que en inglés quiere decir 'mitad', y es el principio de mi apellido, con una «f». Mi apellido viene de Königsberg, de la Prusia Oriental, la patria de Kant. Tenemos en mi familia el orgullo de que cuando Kant era estudiante acudía a la casa de mi familia como instructor de los niños, hasta que ganó la cátedra, con veintinueve años. Después de ser catedrático, se dedicaba también a la educación de los niños de la familia Halffter, por la década de 1740. Mi apellido se escribe con dos «f», no sé por qué. Yo he querido la unión de «half» —mitad del principio de mi apellido— y luego «béniz».

Voy a explicar cual es mi forma de entender una obra que puede ser un divertimento, pero que tiene algo más que eso. Rafael Frühbeck de Burgos me pedía que hiciera una obra brillante para la Orquesta Nacional. Frühbeck con la música contemporánea no anda muy claro, y lo que quería era una cosa de mucho éxito. —«¿Por qué no me orquestas unas piezas de la *Iberia* de Albéniz?». A partir de su deseo, comencé a trabajar, pero yo creo que *Iberia* no se puede orquestar. Es absolutamente inútil orquestarla. Está tan perfectamente escrita para piano que habría que hacer una intervención en la propia obra para que aquello tenga una justificación orquestal. Piensen que Maurice Ravel quiso orquestar algunas de las *Iberias*, y abandonó el intento, para hacer los *Cuadros de una exposición*, mucho más fáciles de orquestar porque es un piano orquestal. Mussorgsky había pensado en la orquesta, mientras que Albéniz en el piano. Para pasar, por tanto, este instrumento a la orquesta hay que meterse dentro de la obra y deshacerla, ponerla en otro mundo. Todos conocemos cualquiera de las *Iberias*: siempre hay un elemento rítmico y una melodía, que está generalmente haciendo octavas. Cuando esto se lleva a la orquesta es horrible, porque generalmente la melodía se haría con flauta y clarinete en octavas y luego la cuerda dicho elemento rítmico. Albéniz lo puso en el piano porque es imposible tocar las dos cosas a la vez. Pero en la orquesta sí se puede. Hay que unificar el acompañamiento rítmico con la melodía, pero entonces ya se interviene en la obra, y no sé si Albéniz quería o no. Por ello yo dejé eso y tomé una cosa completamente diferente.

Para mostrarles que yo tengo interés en el mundo en que vivo, me interesa mucho todo lo que me rodea, bien sea la ciencia, bien sea el pensamiento y todo lo demás. Y hay una teoría que se llama la Teoría del Caos. A ella sobrepongo la idea de la «recurrencia» de Jules Henri Poincaré. Y ustedes dirán qué tendrá que ver esto con Albéniz. Pues sí, lo voy a demostrar. La recurrencia de Poincaré dice que en un sistema caótico, en un momento dado, se vuelve otra vez al inicio de todo. Pero, según la amplitud temporal del sistema, puede durar más o menos: por ejemplo, en el Universo puede ocurrir una sola vez en su historia. Poincaré creó esta teoría, que ahora podemos comprobar mejor por medio del ordenador. Tenemos aquí la fotografía de Albéniz, la digitalizamos, se deshace y queda descompuesta en una serie de puntos que cada vez se van multiplicando por dos (1, 2, 4, 8, 16, 32...). Cada vez van siendo más puntos. Al cabo de un tiempo se reorganizan volviendo a aparecer el rostro de Albéniz. Es decir, la recurrencia da el punto de origen del caos. Esto se puede hacer con cualquier objeto.

Pues eso es lo que he hecho yo con Albéniz. [Halffter toca al piano fragmentos de su obra explicando la aplicación de la teoría de recurrencia en *Albéniz*. A continuación muestra sobre la partitura algunos ejemplos de cómo utiliza los elementos temáticos de *Albaicín* en su obra]. Esto es música de mi

tiempo, no solamente por lo que suena si no por lo que se idea. Es una visión de Albéniz muy especial.

Yo con Albéniz tengo un especial problema. Creo que Albéniz es un grandísimo compositor, un grandísimo músico y me parece a mí —dicho con todo respeto— un poco «embaucador». Voy a explicarme, Albéniz hizo una gran carrera como compositor y pianista. Su ópera *Merlín* es extraordinaria, en ella está medida la música de su tiempo desde Wagner hasta Bruckner. Hay ciertas cosas en *Merlín* que suenan completamente a la música europea de la más alta categoría. En los años 1907-8 llegan a París Falla, Turina, Vives y otros músicos españoles y él les comenta, después del estreno del Quinteto de Turina, quien estaba en el Conservatorio de París, —«No hagas más esa música. Eso que acabas de escribir está muy bien pero lo podía haber hecho un sueco, un finlandés, un alemán. Tú tienes que hacer música española, porque tú eres de Sevilla». Pero Albéniz acababa de hacer *Merlín*. Y yo me pregunto, ¿qué era lo que él quería? A estos compositores, una generación más joven que él, les decía —«¿Queréis ganar dinero? Pues haced música andaluza, que es lo que se pide». Pero él ya no la hacía, aunque después hizo *Iberia*. Su ideal era hacer sus óperas completamente vinculadas a la música europea. Falla reacciona en los años 20 con *El retablo de Maese Pedro* y el *Concierto de Clavecín*, mientras Turina no sale de hacer música andaluza. Considero que a los músicos españoles nos ha hecho mucho daño, porque nos hemos tenido que disfrazar durante mucho tiempo de andaluces cuando no los somos. Respeto muchísimo la música andaluza, pero la de verdad. En estos días la Orquesta Nacional se marcha a Estados Unidos y toca un concierto para guitarra del maestro Palomo —para mí enormemente respetable, pero que es «la gracia que no se pué aguantá»—. Esto me saca de quicio, porque nosotros no somos así, no tenemos obligación de serlo. El que quiera, muy bien, perfecto, que lo haga. pero no como elemento nacional obligatorio y característico de nuestra cultura, tener que ir disfrazados de andaluces. No sé, por tanto, cuál era la intención de Albéniz. Me gustaría que con calma vieseis la partitura del *Merlín* de Albéniz y la contrastarais con la grabación, para que vieseis la maravilla de obra que es, comenzada a escribir en el año 1898. No hay una obra orquestal española de esa época que suene así. No quiero decir que, porque suene a *Parsifal*, suene bien. Ahora bien, lo que no se puede hacer es orquestar en 1900 una ópera sin haber conocido *Parsifal*, bien porque se haga dentro de esa línea o bien porque sea diametralmente lo contrario. La ignorancia no cabe. Es lo que manifestaban algunos españoles. Por eso hago esta obra de Albéniz retomando su figura en su parte más puramente musical, y ese elemento podía ser un elemento cualquiera de *Albaicín* o de otra música, pero no referido siempre a lo «very typical».

I.F.C.: Esto es un foro donde todos pueden intervenir. A mí en particular me interesa que, como compositor, intérprete y director, nos cuentes cómo es

tu relación con el intérprete. Noto en los compositores actuales más jóvenes, quizás más que en tu generación —a lo mejor estoy equivocado— una cierta preocupación por estar muy relacionados con el intérprete. Es decir, ¿de qué manera el compositor actual es deudor del intérprete? En la antigüedad el intérprete era el compositor. Sin embargo, durante un tiempo, especialmente durante el siglo XIX, parece como si el compositor dejara la obra terminada permitiéndola vacar a sus anchas, una vez escrito el último compás y puesta su firma en la partitura. Actualmente, en cambio, observo una mayor connivencia entre el compositor y el intérprete. ¿Qué dependencia tienes tú, o ves en los compositores actuales, con relación a los intérpretes? ¿Los elegís, o estáis a expensas del cualquier intérprete?

C.H.: Cuando estoy componiendo una obra de orquesta me olvido del director, y muchas veces me arrepiento en el momento de dirigir y me pregunto por qué lo he hecho tan complicado, sobre todo cuando me toca a mi dirigirlo. Por ejemplo, la semana que viene dirijo esta obra y me la he tenido que estudiar exclusivamente como director, olvidándome totalmente de que yo la he escrito. Y entonces pienso —¿por qué lo he hecho tan complicado? Pero me olvido conscientemente, porque nunca un grado de dificultad debería castrar las ideas que se tienen. Uno siempre ha de dar un paso más adelante, por ejemplo, la utilización de distintos metrónomos en distintos grupos orquestales. Esto hace unos años era completamente impensable, hoy yo lo hago y no es difícil.

Con respecto al intérprete instrumental creo que hoy se llega a tal grado de perfección de capacidad interpretativa, que es un acicate para el compositor. Hoy se tocan ciertas obras del repertorio, por ejemplo, los 24 estudios de Chopin para piano, por Pollini, a una velocidad hace años impensable y con gran perfección técnica y musical. Eso es una potencia para hacer música impresionante. Este es el acicate que al compositor se le pone delante cuando se encuentra ante el intérprete. Es abrirle un campo al compositor, y me gusta obligar al intérprete a dar un paso más hacia esa perfección.

He escrito una obra hace poco, para violonchelo sólo, que me pidieron para el Concurso «Pau Casals». La presidenta del concurso, la viuda de Casals, me pidió una obra de 10 minutos de duración para la última fase. Se presentaron más de 50 violonchelistas, todos menores de 30 años, algunos de ellos extraordinarios. Los 14 finalistas tenían que interpretar mi obra. Se llama *Solo* para violonchelo. Los miembros del jurado, doce de los violonchelistas más importantes del mundo, entre ellos Rostropovich y otros, se reunieron y escribieron una carta a la viuda de Casals diciéndole que no se podía exigir dicha obra. Al hablar con Rostropovich me dijo que la obra duraba 22 minutos, demasiado. A lo cual yo contesté que eran los 50 mejores chelistas jóvenes

más importantes del mundo. La obra quedó aceptada. De los 14 a los que escuché la obra, 9 la tocaron de memoria, increíblemente bien. Los que no eran capaces de tocarla eran muchos de los que estaban en el jurado. Me dio mucha satisfacción ver a nueve de estos chicos, entre ellos un americano y una joven israelí que tocaron de una manera impresionante. Era un acicate tener ante mí a los mejores chelistas jóvenes del mundo. Cuando tocan una sonata de Britten, de Kodaly, todo Bach..., hay que buscar el máximo posible de esa potencia. Ese es mi punto de vista.

I.F.C.: Cuando a la interpretación se le une otro tipo de arte como puede ser el teatro o el cine, ¿qué relación se establece con el escenógrafo, con el director de escena?, ¿os sentís cohibidos, libres, tenéis que pactar, estáis limitados en la creación? José Luis Turina me decía hace poco tiempo que su relación con *La Fura dels Baus* le había supuesto un gran enriquecimiento.

C.H.: El caso de José Luis Turina es diferente al estar relacionado con algo que ya partió de la *Fura dels Baus*. En las óperas de Luis de Pablo y mía es distinto porque partimos de una cosa sin unos límites determinados. Cuando tuve la concepción de la obra completa, aunque no totalmente escrita, me puse en contacto con Wernicke, director de escena de *Don Quijote*, hecho que fue muy enriquecedor porque es un hombre que conoce muy bien el teatro. Fue un intercambio de ideas en la producción escénica.

I.F.C.: Hay dos ideas claves sobre la música que se repiten «desde Adán y Eva» hasta hoy, a saber que ‘la música es la esclava de la palabra’, «*musica, ancilla verbi*», lo cual ha tenido mucha influencia a lo largo de la historia. Y la segunda idea es del poeta latino Quinto Horacio Flaco, cuando dice que que ‘la música es la amiga en la mesa de los ricos y en los templos», «*divitum mensis et amica templis*». ¿Cómo se compagina esto con el concepto de libre creación?

C.H.: Lo que preguntas es enormemente sugerente, porque antes, como decía Horacio, la música era esclava del templo y de la mesa de los ricos; pero hoy la música, desgraciadamente, es esclava de la vulgaridad. Vivimos en un momento de banalidad y vulgaridad total y también esclava del comercio. También en la música, llamémosla, culta, la que tú mencionabas como «repertorio». «Los conciertos tienen que ser rentables. Hay que escribir un tipo de música para que la gente vaya». Eso esclaviza. No quiero decir la cantidad de música que estamos oyendo continuamente, no escuchando, eso esclaviza también. Yo creo que llegará un momento en que la gente pida a gritos el silencio. Una cosa es oír y otra escuchar; escuchar es cuando uno pone inten-

ción. Por eso a mí me gusta mucho ir a un concierto, porque en esa ida uno se prepara, como cuando antiguamente salías de casa para ir a misa. No es lo mismo ir al fútbol que ir a misa. Hay que prepararse para lo que se va a hacer. Lo mismo cuando se va a un concierto, uno se va preparando mentalmente. Eso hay muy poca gente que lo hace. Recuerdo aquella célebre revista que se llamaba *La Codorniz*. En todos los números se escribía debajo: «Donde no hay publicidad resplandece la verdad». Es exactamente lo que tenemos que ir a buscar. Que no tengamos el impulso de la publicidad, que vayamos como Adán, el adanismo es una de las cosas que hemos perdido. En Alemania hay una costumbre muy bonita que aquí es imposible de hacer, que es el silencio después de una obra. El otro día escuchamos el *Requiem* de Verdi, interpretado por la Filarmónica de Berlín, y al terminar Claudio Abbado recogió las manos y hubo tres minutos de absoluto silencio. Silencio que pertenecía a lo que se acababa de escuchar. Y después hubo veinte minutos de aplauso. Aquí se termina una obra y la gente estalla en bravos, y luego se marcha. El silencio es un momento de respeto, de escuchar. Insisto, tenemos necesidad de «escuchar» música. Estamos sometidos a «oír» cosas que no nos apetece nada. Porque ni si quiera los que están dentro del mundo de la banalidad, de la música ligera, de todo el rock, un mundo completamente ajeno, escuchan. Porque es tal ruido que no pueden escuchar. Creo que ahí estamos muy, muy sometidos.

I.F.C.: Voy a decir algo a propósito del silencio: los antiguos moradores del desierto tenían entre sus lemas un apotegma que decía: «silentium, tibi laus», ‘el silencio para ti es la mejor alabanza’. Se referían a la alabanza cantada de los salmos.

David Pradillo: Además de utilizar la música de repertorio ¿ha tomado usted como fuentes de inspiración obras de compositores jóvenes o nuevas ideas?

C.H.: Sí, y hasta las propias. Yo tomo aquello que me apetece, puede ser Juan del Encina, puede ser Albéniz, puede ser Poincaré, o puede ser Teoría del Caos. Porque el compositor tiene, a mi parecer, unas antenas muy grandes que todo lo captan para luego referirlo. Es como una esponja que va recogiendo todo. Hay una palabra, una cosa muy bonita con respecto al silencio, que dicen los italianos «Il rumore non fa bene, il bene non fa rumore», ‘el ruido no hace bien, el bien no hace ruido’.

Emilio Rey: Los libros de historia de la música española del siglo XX establecen generaciones, la tuya es la «generación del 51», un grupo de composi-

tores que terminaron sus estudios en el Conservatorio de Madrid por esa época. ¿Por qué se definieron así?

C.H.: Yo fui quien inventó ese término. Para estas denominaciones podemos encontrar ciclos históricos o, por otro lado, casualidades. La cuestión es que en el año 1951 converge una serie de hechos. Enrique Franco —que ahora es crítico musical en el diario *El País*— empezó a trabajar en Radio Madrid. Fue nombrado director de programas musicales de Radio Nacional de España, una emisora no comercial, que puso a nuestra disposición. Allí empezamos a colaborar haciendo programas con dos finalidades: ganar un poco de dinero para poder vivir y poder tener a mano la discoteca de Radio Nacional. En el Conservatorio entró Federico Sopena, y ello supuso una ruptura con todo lo anterior. De repente, en 1953 se tocaron los Cuartetos de Bartok en el Conservatorio de Madrid. Eso antes era impensable, porque Bartok era innombrable. Por otro lado, el año 1951 terminábamos la carrera en el Conservatorio de Madrid Manuel Carra, Odón Alonso, Francisco Calés, Teresa Berganza, mi mujer, yo mismo y una larga lista de personas. Con todo esto empezó una nueva visión de las cosas. Se crearon las Juventudes Musicales. Vivíamos hasta entonces completamente aislados y en ese año ocurrieron diversos acontecimientos. Por eso se me ocurrió nombrar «Generación del 51» a todas aquellas personas que nos habíamos visto envueltos en las circunstancias que propiciaron nuevos tiempos para la música. De manera similar hablamos hoy de la «Generación de la República». A todo ello hay que añadir que, por lo que se refiere a las artes plásticas, el grupo *El Paso* inició en los años 49 y 50 una primera exposición que hoy nos puede parecer normal, pero significó un hecho de notable transcendencia en el futuro. Hay que pensar en lo que era, por ejemplo, el pintor Millares. La primera exposición de Millares en el Ateneo significó una apertura, aunque algunos cayesen «enfermos» al verla.

E.R.: El grupo «Nueva Música» aparece unos años más tarde, en 1958 ¿puedes explicarnos quiénes erais en ese grupo y lo que pretendíais?

C.H.: Lo que pretendíamos era lo siguiente: en vez de hacer la labor aisladamente, manifestar a las autoridades de aquel momento que no éramos músicos solos, aislados, sino que era todo un grupo el que pedía que cambiasen las cosas, con más o menos fuerza, por un camino o por otro, cada uno a su manera, ya que éramos un grupo compuesto por seres independientes. Vosotros no podéis comprender lo que era España en los años 40 y 50. Cualquier cosa que pedías, la mendigabas. Entonces te daban las cosas, por ejemplo el pasaporte, mendigándolo. Nuestra mentalidad de hoy es la siguiente: —¿Yo tengo derecho a un pasaporte, y usted no me lo puede negar! En aquel

momento las reivindicaciones había que hacerlas en grupo, de una manera un tanto anónima, porque si en aquel momento ibas solo a la Puerta del Sol, a la Dirección General de Seguridad, para exigir un pasaporte, te daban bufidos y se acabó. Mas si un grupo de compositores pedíamos nuestro derecho a tener entradas para la Orquesta Nacional y a que se tocara otro repertorio, a salir al exterior, a tener una beca, a que se nos atendiera, tenía algo más de fuerza.

Abel Iturriaga: Cuando veo las obras actuales noto que son muy difíciles técnicamente. Por eso yo me pregunto ¿es necesario para expresar una idea sonora un lenguaje tan difícil, o la dificultad técnica se convierte en una finalidad, como lo que mencionó usted referente al concurso de violonchelo?

C.H.: ¿Conoces alguna obra musical que sea fácil? Cualquiera sonata de Mozart, o el principio de la *Sinfonía concertante para violín y viola* de Mozart, —y yo la he dirigido bastantes veces—. Fíjate en el primer compás. Puedes estar dos ensayos. Primero es fuerte y piano, luego piano y fuerte. Es difícil conseguirlo con toda la orquesta. Yo creo que la dificultad técnica está en la imaginación. La *Fantasia cromática y fuga* de J. S. Bach es de una dificultad tremenda, pudiera haberla escrito más sencilla, pero entonces ya no sería la música de Bach. Yo creo que la dificultad va implícita en la ideación de la música. Al hablar de los intérpretes todo se hace más complejo. Si hoy oyésemos tocar a A. Rubinstein —que tocaba muy bien—, comprobaríamos sus limitaciones con relación a Pollini. Eran otros tiempos otras exigencias.

Para comprender la música a mí me gusta también salir de ella. Hay una teoría reciente de científicos ingleses que dice que el aprendizaje también se hereda, en contra de todas las teorías que hasta ahora se tenían, a saber que lo que se hereda —a través de los genes— es la aptitud a ciertas cosas, mientras que lo que se aprende de nuevo no se hereda. La nueva teoría todavía está por demostrar. Pero se hizo un estudio de aprendizaje mecanográfico con dos grupos de niños. A cada uno de los grupos se les dio dos teclados diferentes. Uno con la distribución arbitraria, aún vigente en los ordenadores y hecha por Remington quien, por una cuestión mecánica, decidió poner las letras menos utilizadas en los extremos, con varas más largas, mientras que las más empleadas se ubicaron en el centro del teclado. El otro grupo de niños aprendió a escribir con un teclado con las letras distribuidas por orden alfabético. Los que aprendieron con aquel sistema lo hicieron de manera más rápida, lo cual llevó a la conclusión de que los padres le transmitieron esa habilidad que han recibido durante generaciones. Esto demuestra que existe una herencia genética también en el aprendizaje. Si lo trasladamos a la música se observa que hoy somos capaces de tocar más, y pensar más cantidad de

cosas, porque hemos recibido una herencia cargada de complejidad de nuestros antepasados.

Alumno de composición: A nosotros —los alumnos de composición— nos enseñan muchas técnicas compositivas, análisis, pero uno de nuestros grandes dilemas es la inspiración, de la cual no se nos habla nada. ¿La técnica condiciona la inspiración?

C.H.: La técnica no es que condicione a la inspiración, sino que cuanto más técnica tienes, más cosas se te van a ocurrir, más capacidad tienes. Siempre que la técnica no sea secante, y que, además, busques tú propia técnica. Partiendo de la idea de lo que quieres hacer, por ejemplo ante una sonata para teclado, buscas no sólo las técnicas formales sino también las posibilidades sonoras y expresivas del instrumento. En el piano tenemos los agudos, graves, legatos, staccato... Hay que unir ambas cosas. El tiempo es otro elemento importante, hay que distribuir los momentos de tensión y distensión. Otro aspecto que se olvida en la técnica es la densidad en su relación con la dinámica. El juego del compositor está en el contraste. Lo que hay que ofrecer al oyente es una forma que sea sugerente, que la pueda seguir. O al contrario, como en las últimas obras de Ligetti. Hace poco dirigí el *Concierto de Brandenburgo n.º 3* de J. S. Bach al estilo de Ligetti, todo pianissimo, sin ningún fuerte ni piano. Hizo un efecto impresionante. La falta de contraste, en este caso, fue lo interesante.

I.F.C.: Referente a esta cuestión hay una frase atribuida a Picasso, si estoy bien informado, que dice: «Cuando venga la inspiración, que me encuentre trabajando». Por otro lado, cuando estudiamos la música antigua y tradicional, la de compositores de otras épocas, observamos que se halla sometida a unos arquetipos sonoros que así los creadores como los receptores dan por supuestos y jamás se cuestionan. Comparemos la música de China, de África, de América precolombina, de Medio Oriente, etc., con la de nuestra cultura llamada Occidental. Enseguida observaremos que unas y otras obedecen a arquetipos sonoros diferentes, por ejemplo, en un tema esencial como es el diatonismo. Para nosotros el microtono es un referente menor, que no lo es para los músicos de otras culturas. Por otro lado, en lo que se refiere a la recepción de la música actual, a veces da la impresión de que el público sólo acepta aquella música que se acomoda a los arquetipos sonoros heredados, esto es los de la música de Bach, Brahms, Wagner, Verdi, etc., según el género a que pertenezcan. ¿Tenéis los compositores modernos el propósito deliberado no tanto de crear obras nuevas cuanto de cambiar los arquetipos en los receptores?

C.H.: Más que de cambiar los arquetipos, habría que hablar de abrir el campo de la percepción. Somos conscientes de que el ser humano está capacitado para poder recibir, percibir sonidos, formas y timbres que antes no se utilizaban. Porque la cantidad de timbres que nosotros utilizamos hoy es mucho más amplia que antes y creo que todavía hay mucho terreno por andar en este campo. Hemos tener en cuenta que el ser humano recibe dos herencias, la genética y la cultural. La herencia cultural es mucho más importante que la genética, por eso un músico árabe percibe una serie de cosas, al estar habituado a ellas. Por ejemplo, en los pueblos castellanos suenan las campanas y todos saben que significa —misa, procesión, nacimientos...— según el tipo de toque. Cuando visité Japón siempre me interesó la música del teatro Kabuki, música de la corte japonesa. En una de las representaciones me preocupó muchísimo, desde el primer momento, un japonés que estaba al lado de un tam-tam de dos metros y medio de diámetro aproximadamente. Lo tocaba tan sólo tres o cuatro veces, a lo sumo, durante las tres horas que duraba el espectáculo. Yo siempre pensé que lo hacía de manera improvisada. Ahora bien, el proceso de uno a otro golpe era de una complejidad enorme, para los japoneses algo organizado y comprensible, que a mí se me escapaba.

Pablo Leiva: Al oírle exponer los procedimientos por ordenador y la desintegración de las imágenes y su aplicación en la obra *Halfbéniz*, me viene a la memoria una duda que tengo últimamente. Hace poco ha muerto Xenakis, quien componía basándose en teorías matemáticas, en los principios de Kepler, la estocástica... Es una corriente que está funcionando desde hace décadas: relacionar las ciencias y otras disciplinas con la música. No lo acabo de entender, ¿no se pierde algo de vista el tema en sí de la música, es decir, el crear belleza? Hace meses asistimos a la última presentación de la revista *Senderos hacia el 2000*, que finalizó con un concierto de obras compositores jóvenes, en el que hubo de todo, desde un palo con clavos haciendo clusters, hasta otro que actuaba con un vaso. ¿Es tan necesario esa relación de lo teatral y escénico con la música?

C.H.: Hay varios ejemplos: ¿Conoces la *Flauta Mágica*? la obertura comienza con tres acordes, se desarrolla y luego vienen cinco acordes. Esos tres acordes son el hombre y los cinco la mujer, porque en la teoría masónica el tres representa al varón y el cinco a la mujer. Toda la *Flauta Mágica* está llena de simbología.

Recientemente se ha descubierto que Bach utiliza los nombres de las notas en alemán y a estas letras les pone números. En una chacona de Bach está escrito con esta simbología un cantus firmus, en el que se lamenta de la muerte de Bárbara, su primera mujer escuchándose «Barbara, dein tot, dein tot». La

última fuga del *Arte de la Fuga* es pura matemática. A uno puede no interesarle esta simbología y quedarse exclusivamente con la belleza de la obra, pero hay algo detrás.

Cuando entras en un claustro románico observas su belleza y notas que la fuente no está en el centro, esto tiene una simbología. La fuente tiene un hilo de agua, ese es el hilo de la vida. En los capiteles aparecen animales, plantas y resulta que los animales son sonidos. Por ejemplo en el claustro románico de Sant Cugat del Vallés parece que se canta el himno gregoriano a San Cucufate a través de los capiteles. Hay una cantidad de interrelaciones que el romanticismo nos ha ido apartando. A veces se queda en la pura especulación, y entonces pierde su sentido.

Xenakis me interesa mucho como arquitecto y matemático, pero poco como músico, porque lleva eso a las últimas consecuencias, se mantiene sólo en el juego y no lo aplica a la música. Tiene una obra para cuarteto de cuerdas donde aplica una serie de números; hay unos pizzicatos en los chelos que van siguiendo la serie de manera descendente; al llegar al final de su tesitura opta por terminar la serie destensando la clavija. Para mí, esto es quedarse sólo en la teoría. *Halfbéniz* es una obra orquestal con la que pretendo que el oyente identifique motivos de Albéniz, pero fundamentalmente lo que quiero es que se diviertan. Si se quiere profundizar en las técnicas compositivas aplicadas, tienen la partitura para analizarla.

I.F.C.: Un tema que me ha preocupado siempre es el tratamiento de la voz humana, que a veces en la actualidad se escapa de lo tradicional. Hay una corriente que busca la inteligibilidad del texto, salvo en los casos en los que se use el retorcimiento de las palabras, sus elementos fónicos, como efecto estilístico. ¿Os preocupa el fraseo, la prosodia, todas las cuestiones relacionadas con el tratamiento de la voz? La imagen que me queda a veces al escuchar cierta música vocal es que la musicalidad que proporciona el texto, su prosodia, sus sonidos lingüísticos y su ritmo gramatical, literario o retórico, interesa poco, ¿qué piensas al respecto?

C.H.: Distingamos. Cuando quiero que la palabra se entienda perfectamente, utilizo la voz de una forma. Trato de que sea lo más sencillo para cantar, para que se pueda percibir. Esto ocurre pocas veces, porque la palabra en sí misma tiene una gran importancia y cuando pretendo pasarla a un nivel expresivo más alto, saco la semántica de la palabra y la traslado a una fonética distinta. Lo que me interesa es que el oyente, como pasaba en la ópera en la que sabía lo que decía el texto, reciba además a través de la música una impresión y un nivel más alto de comunicación sensible. El ser humano comenzó a cantar cuando no le bastó decir «Gloria» para expresar su sentimiento

religioso. Por eso comenzó a cantar en gregoriano. La palabra había trascendido, que es completamente distinto.

Desde mi punto de vista —y esto no es una crítica a Luis de Pablo— en su ópera *La señorita Cristina*, utiliza la misma forma sonora y melódica para decir frases con entonaciones y sentidos muy diferentes. Yo respeto su estilo, porque lo hace muy bien, pero no lo comparto. A las frases de poca trascendencia semántica, por ejemplo «—Buenos días—», no le pondría música, porque es mejor que se entienda. Sin embargo palabras con peso dramático, como «—¡Me voy a suicidar!—» no me importa que no se entienda, la expresividad del contenido está en la música.

Tengo una obra que se llama *Noche pasiva del sentido*, sobre textos de San Juan de la Cruz:

«En una noche oscura
con ansias en amores inflamada
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada ...»

Aquí lo que pretendo es crear la sensación del éxtasis, trasladando el texto a otro nivel comunicativo.

José Sierra: ¿Tiene algo que ver con el *Fandango* de Soler este planteamiento de *Halfbéniz* o es otro mundo completamente distinto?

C.H.: Sí, un poco, el *Fandango* de Soler es una obra perfecta para chémbalo. En la versión que yo hice para ocho chelos, quise dar una dimensión más expresiva, porque me parece que tiene un enorme dramatismo. Por eso utilicé el chelo, que es un instrumento muy expresivo llegando a puntos prácticamente imposibles de dificultad, para que cuando se esté tocando, el propio esfuerzo de los chelistas intensifique esa expresividad.

J.S.: Al principio de la charla decías que escribes la música que crees que debes hacer independientemente de si va a llegar o no al público. ¿Esto lo sientes así desde joven o es un estado de madurez? Y segundo: ¿cual es la relación del compositor moderno con el público?, ¿qué cambios se han dado desde 1951 hasta hoy?

C.H.: Hablamos de público, pero ¿qué es el público?, ¿los ingenieros de caminos, los que se dedican al pastoreo, ...? Todo es público. El Público no existe, es un ente compuesto por individuos. Lo que me interesa es la persona. Nunca me he sentido más solo que rodeado de mucha gente. en cambio te encuentras con una persona a la que quieres, te comunicas y estás total-

mente acompañado. Es tan difícil saber qué es lo que quiere el público. En eso sí que ha habido en mí una gran evolución. Yo he luchado mucho por la democracia, he dado la vida por la democracia, no hace falta que lo diga, es una realidad. Hoy en día cada vez me da más miedo cuando se hacen cosas por «unanimidad», me interesa mucho más lo personal, el individuo. Y ¿se han preguntado qué es lo que quiere el público? Hoy se hacen muchas estadísticas y se sacan conclusiones generales, pero realmente no se sabe qué es lo que quieren los individuos. Lo importante es llegar a la persona que concuerda con tus ideas, ¿que pueden ser dos millones?, maravilloso, pero si esos dos millones se ponen de acuerdo y dicen que no, no me importa.

I.F.C.: Hablemos de la educación musical, es un tema muy importante ¿qué piensas de la situación actual?

C.H.: Lo primero que hay que hacer es integrar la música como asignatura en la cultura general del español y eso todavía no está resuelto. Después, hay otro punto que es la educación de la sensibilidad, hay que educar al español a ser persona sensible, y ahí sí tenemos un retraso muy grande. Conozco un poco lo que es el ambiente rural, lo feos que son los colegios con una gran falta de buena acústica. De ahí no pueden salir personas sensibles, porque debido a la mala acústica el profesor no puede levantar la voz porque no se le oye. España tiene belleza por todas partes. Una tarde de otoño en el Bierzo me llevaron a un colegio a que hablase de música al último curso. La sala era espantosa, en contraste con el paisaje exterior que era hermoso, un otoño en el Bierzo con las viñas ... Eso era precisamente lo que se les debía explicar: la belleza que los rodeaba, llevar esa belleza de la naturaleza al entorno escolar, a la clase, a su vida. En muchos países se les orienta a los alumnos a que toquen cualquier instrumento, como la flauta dulce, en varios lugares de la casa y distingan las diferencias sonoras. Se preparan y educan para distinguir lo bello, la belleza del sonido. Hay que introducir la música en la cultura: que expliquemos todavía hoy, que Antonio de Cabezón fue a Londres como músico de la corte de Felipe II y enseñó música a los compositores ingleses. A los virginalistas ingleses les enseñó a hacer contrapunto. Los estudiantes no saben ni quién fue Felipe II, ni saben nada de Cabezón: eso es terrible. Tenemos que enseñar nuestra propia cultura a través de la música.

Otra cosa es el ruido constante, hay que buscar el silencio.

E.R.: ¿Qué opinas de la educación musical profesional, la de los Conservatorios? Y al mismo tiempo ¿cómo enlazas la situación actual con tu etapa de Catedrático de composición y de Director de este Conservatorio en los años 60?

C.H.: ¿Sabes porqué lo dejé? Porque no me gusta perder el tiempo. Que conste que aquí no lo estoy perdiendo, estoy muy a gusto. Ten en cuenta lo que es encontrarse en el año 1964, con 34 años y un claustro de profesores que decía que yo era de vanguardia, y con unos alumnos que también opinaban lo mismo. Pensé entonces: ¿qué hago yo aquí, cuando los alumnos debían decir que yo era viejo y precisamente ellos eran los que debían romper con todo? Por otro lado el Ministerio de Educación estaba de acuerdo con todo esto. Entonces decidí irme, no podía luchar contra todos. Luego de esto tuve una cátedra en Berna que funcionaba según lo que yo quería hacer. Tenía cinco alumnos, a los cuales elegía. Durante el primer trimestre planteaba la teoría, en el segundo ellos hacían una obra y en el tercer trimestre se analizaba y se tocaba dicha obra delante de todo el Conservatorio. De esto quedé muy satisfecho.

I.E.C.: Te agradecemos mucho esta conversación. De aquellos tiempos tuyos de director ha quedado, sin duda, un sustrato. Las personas han cambiado, y también el Ministerio. La sociedad española, con cuyas manifestaciones no siempre estamos de acuerdo, ha cambiado también, al menos extensivamente en el ámbito de la cultura. Y eso se nota, cómo no, en nuestro Conservatorio. Por lo que se refiere a los que formamos parte del Departamento de Musicología, que en tu época no existía, podemos asegurarte que estamos siempre dispuestos a circular por los nuevos caminos de la música, incluso una persona como yo que se dedica al Gregoriano y a la música del mundo antiguo. Pensamos que la musicología debe tener como objeto de estudio a la música contemporánea antes de esperar a tener la perspectiva del tiempo histórico. Muchas gracias.

 Conversación con Luis DE PABLO

¶ R.C.S.M.M., jueves, 29 de marzo de 2001

ASISTENTES:

Profesores: Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA (I.F.C.), Jacinto TORRES (J.T.), José Sierra (J.S.) y Emilio REY (E.R.)

Alumnos de los Departamentos de Musicología y de Composición

¶ *Transcripción:* Ester AGUADO SÁNCHEZ



Ismael Fernández de la Cuesta: Es un honor tener con nosotros a Luis de Pablo. Maestro y Profesor de esta casa durante muchos años, ha sido punta de lanza de la creación musical en España. Compositor de mente muy abierta, exhibe un panorama intelectual amplio y rico, lo cual no sólo se ve reflejado en su obra artística sino también en sus escritos e intervenciones públicas y, también, en la conversación diaria. Le hemos invitado a nuestro Departamento, como a otros compositores de su generación, para que nos ilumine en aspectos de su creación.

Agradezco mucho, Maestro Luis de Pablo, que hayas aceptado venir a conversar con profesores y alumnos de Musicología. Podríamos iniciar la conversación discutiendo por alguna de las dos vías siguientes: la primera es la de tu obra y tu música, cuáles son los caminos por donde has transitado en tu creación artística, cómo ves ahora tu trayectoria en tus largos años de creación o, hablando en términos más clásicos, cuál es tu estética. Si te parece, ilustranos sobre la obra a la que tengas especial cariño. La otra cuestión se refiere a la recepción o resonancia de tu música y de tus colegas contemporáneos en la sociedad actual. Los medios de comunicación, donde la música, o la llamada música, ocupa hoy un espacio tan importante, no ayuda demasiado, en mi opinión, a clarificar las ideas, a educar las sensibilidades, a discernir entre las artes y entre las producciones artísticas.

Luis de Pablo: Gracias, Ismael, por las palabras que has dicho y gracias a todos por venir. Empiezo contestando, como bien pueda, a las dos preguntas de la manera más breve posible, por dejar un poco de hueco, o el mayor hueco posible, a las eventuales preguntas que pueda haber. No es demasiado fácil ser breve porque contar lo que yo he podido hacer como compositor es muy largo, en el tiempo por lo menos. Llevo algo así como cincuenta años componiendo y eso da mucho de sí.

Hablar de uno mismo siempre comporta una dosis muy fuerte de mentira inconsciente, todos inventamos historias al hablar de nosotros y nos las creemos, o sea que es una mentira de buena fe, valga la aparente paradoja. Por eso os pongo un poco en guardia respecto de algunas de las cosas que yo pueda decir que, os aseguro, diré de buena fe aunque, probablemente, muchas de ellas serán inexactas: también la memoria traiciona.

En primer lugar he de decir que eso que se suele llamar vocación es una realidad y una realidad muy fuerte. Todavía yo creo que no se sabe muy bien ni en qué consiste ni a qué se debe. Hay muchísimas teorías al respecto, y yo os prevengo contra todas ellas. Unas serán deterministas. Os dirán que la vocación nace de un entorno familiar, de una educación recibida. Otros defenderán que la vocación puede venir de un trauma de infancia que se dispara produciendo un determinado desequilibrio en el individuo que le lleva a expresarlo a través de un medio concreto. Todas esas teorías (hay muchas más) tienen, seguramente, algo de verdad pero ninguna de ellas tiene toda la verdad. Hay algo que salta a la vista en lo que a música se refiere, y es que la vocación musical es precoz. Lo anormal es que sea tardía, un poco al revés de lo que se suele decir. Mozart no fue extraordinario por empezar a los cuatro o cinco años, fue extraordinario porque lo que hacía a los cuatro o cinco años era ya muy notable, pero de ninguna de las maneras porque empezó tan pronto. La precocidad ha sido el caso de muchísimos compositores. Bueno, pues éste fue el mío, entre tantos otros. No quiero medirme, evidentemente, con Mozart, aunque he nacido un día después que él (en otro año, claro) yo el 28 de enero y él el 27. Mis primeros recuerdos son musicales, yo tendría cuatro años o una cosa así, cuando aprendí a dar vueltas a una manivela de las gramolas antiguas, aquellas mecánicas y no eléctricas, y aprendí a poner los discos, que entonces se llamaban placas, de 78 revoluciones. Naturalmente los destrozaba. El primer recuerdo que yo tengo vivo es el aria que cierra el primer acto de *Las bodas de Figaro*, «Non più andrai, farfallone amoroso». No sé si, tumbado en el diván de un psicoanalista, pudiera ir a mi infancia lactante, pero eso lo que ahora puedo recordar. Luego mis recuerdos musicales se sitúan durante la Guerra Civil. Yo nací en 1930. Cuando estalló la guerra tenía, pues, 6 años. Estábamos en el Madrid sitiado. En ese Madrid, sin embargo, había una temporada de zarzuela en un teatro que todavía existe, el Teatro Alcalá. Como en casa, y en todo Madrid, apenas había algo que comer, para entretenerme, me mandaban con alguien a escuchar zarzuela. Allí me he visto yo cantidades de zarzuela a mis seis, siete años, zarzuelas que nunca más he vuelto a ver, porque son rarezas. Me viene a la memoria, por ejemplo, *La zarina*, de Chapí.

Mi familia volvió al País Vasco y, siempre durante la guerra, empecé a hacer mis primeros estudios musicales en serio. Fue en un colegio francés de Fuente-

rrabía. No sé si sabéis que en esos tiempos había una costumbre de origen francés entre la burguesía española que quería que los varoncitos fuesen primero a un colegio de monjas para prepararse a la primera comunión. Y una vez que habían pasado por la primera comunión y las monjas, ya estaban maduros para ir a los frailes a hacer el bachillerato. Sí, fui al colegio de monjas francesas en Fuenterrabía. Me enseñaron los rudimentos del piano, el solfeo y el francés por el procedimiento clásico, muy acreditado, de que «la letra con sangre entra». Desde entonces, el francés, el piano y el solfeo no se me olvidarían nunca. Éramos tres los que estudiábamos música. Os cuento una anécdota. Un día estábamos con la monja midiendo como es debido. Yo le pregunté, creo que con esas ganas de incordiar que he tenido siempre, sin mala intención: «—Ma soeur, medimos siempre a dos partes, a tres partes, a cuatro partes, pero ¿hay algún compás, por ejemplo, a cinco partes?» «—Sí, sí, sí» —respondió—. «—¿Y cómo se mide?» «—Pues mira, hijo, se mide así: uno, dos, tres, cuatro y cinco». Y me dio con el puño en el estómago.

Después en Madrid, en torno a los años 40, continué con la música de una manera casi siempre privada. Lo tenía muy claro, no sabía muy bien cómo ni por qué, pero yo quería hacer música. Bueno, eso duró lo que tuvo que durar y aprendí fundamentalmente la técnica musical clásica de forma, en buena medida, autodidacta, aunque tuve contactos con algunos profesores que me ayudaron. Existía, y eso me agrada recordarlo, una colección de teoría musical bastante importante, que es posible que tú, Ismael, hayas conocido, publicada por la editorial Labor. Tenía publicados unos clásicos de armonía, de fuga y de contrapunto verdaderamente muy buenos, en su mayoría de traducciones alemanas, si mal no recuerdo. Yo me los devoré junto con el bachillerato y con la carrera de derecho, porque, por supuesto, había que tener una profesión seria. Me puse a componer prácticamente desde antes de cumplir los veinte años, pero en la década de los 50 tuve el buen sentido de hacer desaparecer esos borradores. Me parecía que no tenían ningún interés, salvo para mí, por lo que me habían podido enseñar. Como valor de obra, yo no les veía ninguno. Eran cosas que estaban mejor hechas, y muy bien hechas, por otros compositores que me precedieron. Me pasé bastante tiempo buscando la manera de posesionarme de un lenguaje que por una parte fuese reconociblemente español y, sin embargo, tuviese también una cierta dosis de novedad. Naturalmente con esta doble premisa os podéis imaginar que el modelo inevitable (estoy hablando de los años finales de los 40 y principios de los 50) era el último Falla.

Había un problema muy grave en aquellos años, un problema que probablemente no conozcáis por vuestra edad. Y, que yo sepa, no hay ningún libro que lo explique adecuadamente.

La España de aquellos años era una España que estaba sometida a un bloqueo internacional por la ONU. Se acababa de terminar la Guerra Mundial

en el año 1945. Franco pertenecía a los regímenes fascistas y había que terminar con ellos. Pero Franco era un hombre muy astuto. Hizo comprender — diríamos — a las potencias que habían ganado la guerra, que él nunca había sido fascista, sino anticomunista. Naturalmente, cuando se desarrolló, inmediatamente después del fin de la guerra, el antagonismo entre Estados Unidos y la Unión Soviética (la guerra fría) se presentó como un pionero de la lucha anticomunista. A los presidentes de los Estados Unidos esto les sonó a maravillosa música. A principios de los años 50 el presidente Eisenhower vino a dar un abrazo cordialísimo a su colega don Francisco Franco y de esta manera España se volvió a abrir, es un decir, al resto del mundo. No he pretendido hablar de política al contar esta historia, sino hacerlos comprender que, por entonces, no había posibilidades de encontrar un libro, una partitura, un disco, nada que pudiese tener un cierto valor informativo, porque incluso las partituras de Falla eran casi inencontrables por la razón bien simple de que estaba editado entre Francia e Inglaterra. El primer ejemplar que yo tuve del *Concierto para clave* de Falla fue hacia el año 56. Todo esto dificultaba enormemente el trabajo de formación. Para que os sigáis haciendo una idea, la primera grabación del *Retablo de Maese Pedro*, dirigida por Argenta, en discos de 78 rpm, no tenía parte de clave. Se intentaba imitar el sonido del clave con un piano con chinchetas.

En estas circunstancias gran parte de lo que yo podía saber era pura teoría: me faltaba la escucha. Cuando ésta se amplió, pensé que por el camino de la politonalidad del último Falla, hermosísimo en la formulación que él le había dado, se iba irremisiblemente a la abolición de la tonalidad.

En esas circunstancias se produjo un hecho que para mí fue muy importante, la reapertura del Instituto Francés. A ese Instituto vino un compositor, también ingeniero de sonido, que trabajaba en lo que se llamaba entonces «música concreta», esto es, montajes de ruidos con distintos elementos y distintos materiales, en aquella época muy primarios. Os estoy hablando del inicio de los años 50, aproximadamente. Y ese hombre, Jean-Etienne Marie (1917), presentó las primeras obras de Pierre Schaeffer (1910), de Pierre Henry (1927) y de todos esos compositores que fueron para mí, naturalmente, una revelación. Hacían una música que tenía otras bases, otros puntos de partida. Por otra parte él nos habló también de lo que se estaba cocinando en Francia, porque lo que se estaba haciendo en esos mismos años allí era verdaderamente muy importante y ha tenido muchas consecuencias. No estoy hablando de la Francia actual sino de la Francia del cambio de décadas de los años 40 a los 50, sobre todo de la década de los 50. Eran simplemente los primeros balbuceos del serialismo, el redescubrimiento de las técnicas de la Escuela de Viena, toda la labor que estaba haciendo, al margen de ella pero, sin embargo, muy impulsor de ella, Olivier Messiaen y las rabietas, las diatribas y polémicas del joven Pierre

Boulez. Esto fue un shock tremendo. Jean-Etienne Marie me dio bibliografía. Yo me procuré, por procedimientos muy complicados que no son del caso, algunas partituras y algunos libros que trataban del tema. Los libros fundamentales en esos años eran muy pocos: se reducían a no más de tres o cuatro, fáciles, pues, de abarcar. Por una parte, *La técnica de mi lenguaje musical* de Messiaen, en dos volúmenes, y, por otra, los volúmenes donde René Leibowitz explicaba la técnica dodecafónica pura y dura. Yo trabajé esos libros al revés y al derecho. Las primeras obras que yo hice dentro de esa línea eran lisa y llanamente obras de aprendizaje, obras para posesionarme de una técnica.

A partir de ese momento, ya en los años 50, hecho el servicio militar, podía marcharme de mi país. Es lo que hice. Primero, a Alemania, al Festival de Verano de Darmstadt, que entonces era todavía muy importante y que hoy en día, evidentemente, es historia pasada. Después, a París. Allí encontré a una serie de personas, a quienes puedo considerar como mis maestros, sobre todo Max Deutsch (1892-1982). Deutsch había sido discípulo de Schönberg y fue el que me llevó un poco de la mano en todo ese mundo. Para ser sincero yo nunca he hecho ni serialismo, ni mucho menos dodecafonismo, empleados en una obra, sino como ejercicios necesarios para aprender una determinada técnica. Las únicas obras en las que uno puede adivinar que quizás detrás de ellas hay un cierto pensamiento serial no son más que las cuatro o cinco primeras, que he conservado como testimonio de un periodo con un cierto valor representativo: *Invenções* para orquesta, las *Sinfonías* para instrumentos de metal, una *Sonata de piano*, un *Coral*. Y se acabó, lo demás va por otro lado. Lo que yo buscaba —y es el germen de lo que yo he querido hacer y venido haciendo desde entonces, aunque cada vez de una forma distinta—, era la utilización, con libertad pero al mismo tiempo con un cierto control, de toda la interválica posible. Esto no correspondía exactamente a lo que la parte más radical de la «Europa joven» de entonces (los años 50) quería hacer: desarrollar las últimas consecuencias del serialismo weberniano. Pero seguramente sabéis que Anton Webern fue uno de los escasos compositores que también fue doctor en musicología: hizo su tesis sobre el *Choralis Constantinus* de Heinrich Isaac (ca.1450-1517). Cuando decidió servirse del dodecafonismo, utilizó todos los virtuosismos contrapuntísticos de la música del xv aplicados a un universo cuyas alturas estaban ordenadas con arreglo a una serie. Con estos dos elementos toda la etapa puramente dodecafónica de Webern, esto es, a partir de los años 20 hasta su muerte, es perfectamente analizable. Pues bien, los compositores «postwebernianos» (que me llevan unos seis o siete años) no tenían para nada en cuenta la técnicas contrapuntísticas del pasado sino que buscaban aplicar la idea de serie a todos los parámetros del sonido.

Yo siempre había encontrado que esa música pecaba de una dificultad: la ausencia de variaciones de tensión, que venía principalmente de la insistencia

en el mismo tipo de intervalos durante de toda una obra. Puede decirse que hay un periodo bastante largo en donde esas músicas se apoyan casi únicamente en los intervalos de segunda mayor y menor, séptimas mayores y menores, novenas, etc. y, de vez en cuando, como punto de inflexión, en la cuarta aumentada. El resultado es que el discurso musical pecaba de una cierta ausencia de contrastes, o sea, de tensiones. He creído, primero intuitivamente y después de una manera más o menos pensada, que cualquier arte que transcurre en el tiempo debe tener necesariamente una dosis de acumulaciones de tensiones y de relajaciones en perpetuo cambio, graduables a voluntad. Por ello, dejar reducidos los intervalos, prácticamente, a una única dimensión puede resultar enormemente peligroso, por no decir mortal. Por lo que a mí respecta, mi primera reacción fue la de intentar suprimir el intervalo, neutralizándolo o acumulando alturas con el fin de dejar que el timbre fuese el factor de contraste más importante. Esas búsquedas me duraron más de diez años, la década de los 60.

Por último, fui dando paso a intervalos consonantes... aunque la palabra «consonante» es impropia: sólo tiene sentido en el momento que existe la disonancia con un valor proyectivo hacia un reposo. Pero aquí no se trata de eso, sino de un elemento que está ahí para contrastar con otros. No hay un proceso cadencial, hay una manera distinta de utilizar la totalidad de los intervalos. En mi obra para coro *Yo lo vi*, el eje es un Lab-Do-Mib. Aparentemente es el acorde de La bemol Mayor, pero no es así porque para serlo necesita de una relación de dominante-tónica. No puede haber un La bemol Mayor si no existe previamente un Mi bemol, Sol, Sib, Reb, que convierte al Lab, Do, Mi bemol en un punto de reposo: cosas del primer año de cualquier curso de Armonía... que, quizá por eso, se suelen olvidar.

La lengua española fuente de ideación musical

Todo ello me llevó a otras aventuras, por ejemplo el redescubrimiento de la lengua española como fuente de ideación musical. Este es un capítulo muy importante en el que, por falta de tiempo, no voy a entrar. Por un cúmulo de razones, que tampoco son del caso, la música en nuestro país no ha seguido la misma evolución que siguió la literatura en el cambio del siglo XIX al XX y hasta nuestra Guerra Civil. Esa revolución admirable que se opera en nuestra lengua a través de figuras como Machado o Juan Ramón Jiménez y la llamada generación del 27, no tiene eco en los compositores. Los más grandes siguen utilizando todavía una lengua mucho más antigua, arcaica incluso como Falla en el *Retablo de maese Pedro*, en el que utiliza el castellano de Cervantes. Hay unos pequeños intentos de colaboración con el Alberti «popular», realizados por Ernesto Halffter. Pero, aparte de ello, la revolución de un poeta como Vicente Alexandre o tantos otros que se podrían citar que no tuvo nin-

gún eco. La música quedó en una situación verdaderamente extraña. Parecía estar al margen del camino que la lengua había andado. Eso siempre ha sido para mí un manantial de sorpresa. Había ahí una posibilidad muy grande de trabajo y de creación.

Sería largo exponer detenidamente estas ideas. Yo escribí un libro que se llama *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, 1968, agotado y reeditado, bilingüe, por la Sorbona en su colección musicológica. Por otra parte, hay un par de biografías en las que se habla de la técnica que utilizo. La más accesible es quizá la del musicólogo flamenco Piet de Volder *Entrevistas y Encuentros con Luis de Pablo*, publicada por la SGAE. En todos estos libros se habla de ello con más detenimiento que pueda hacerlo aquí.

I.F.C.: En este caminar que nos has contado es muy complicado hablar del ambiente general, pero a mí me gustaría saber cuál es la relación entre los compositores de tu generación desde el punto de vista de la estética y cómo ves tu música en el ámbito de tus colegas tanto españoles como de otros países.

L.P.: Yo creo que es muy distinta la relación que yo pueda tener con mis colegas nacionales y la que tengo mis colegas extranjeros. Los colegas nacionales vivimos en un entorno relativamente próximo. De alguna forma tenemos que parecernos en algo, mientras que los de otros lugares viven cada uno donde les ha tocado vivir y eso tiene una importancia muy grande. Hay también un elemento en esa pregunta que tiene importancia: cómo yo me veo y cómo me ven los otros. Cómo me pueda ver yo, lo dejo, como decía Quevedo, «a la curiosidad de los entrometidos y a la sonsaca de las viejecitas». Respecto a cómo me ven los demás, doy un ejemplo de los años 60. Dos visiones opuestas. Fuera era considerado españolísimo. La violencia expresiva, la fuerza comunicativa, el espíritu algo expresionista me hacían parecer como una especie de pequeño Goya en música. Para la ilustre crítica entonces reinante en España, que en parte sigue siendo la misma, yo era, por el contrario, un extranjerizante que había olvidado las glorias maravillosas e inmarcesibles de la música nacionalista hispana para introducir ponzoñas de fuera y terminar con nuestra unidad monolítica estética.

Però estamos «en vena» de confesiones. Pese a lo dicho antes, arriesgo una opinión: quizá me vea como un artista que, después de haber trabajado y aprendido técnicas efectivamente foráneas, las ha traducido a su lengua con su propio acento. Qué puede ser éste, es un asunto que requeriría todo un curso. Si me permitís una pequeña excursión, que puede sonar algo pérfida, diré que nuestro país, musicalmente hablando e incluso culturalmente hablando, ha inventado muy poco en los últimos siglos. Lo que ha hecho ha sido traducir a nuestra sensibilidad cosas que venían de fuera. Esto no es una crí-

tica sino un intento de análisis. O sea, que no estoy solo en mi intento. Hay una gran excepción en todo esto que es don Francisco de Goya, un hombre que inventó una técnica que ha sido imitada en el extranjero hasta la saciedad. Incluso el joven Velázquez sin Caravaggio no hubiese existido. El arranque de Velázquez está en Italia. Lo mismo puede decirse de casi todo en ese período. Si vamos a épocas más recientes, vemos que la gran música que se hace en el cambio del siglo XIX al XX en España tiene origen francés en un porcentaje altísimo de casos. Recuerdo una anécdota de Bruno Maderna a quien le gustaba mucho tomar el pelo a los amigos. Me dijo una vez: «—Mira, Luis, tienes que reconocer que la mejor música española la han hecho los franceses». Y yo le contesté: «—Es muy probable que tengas razón, pero a mí personalmente no me afecta, no me siento en absoluto preocupado con lo que me acabas de decir». Es evidente que en todo el siglo XIX ninguna zarzuela le llega a la suela del zapato a *Carmen* de Georges Bizet. *Carmen* es un producto francés, pero no sería lo que es sin el apoyo en un cierto folklore, que es el nuestro. Un aria como *Dans le rempart de Séville* es impensable sin el modalismo de cierto folklore andaluz. En ese período la música francesa es muy francesa y la música española es muy española pero la técnica que se emplea para escribir es muy francesa en los dos casos. Eso parece ser una característica nuestra que puede ser fácilmente explicable. Las técnicas se hacen en un país que trabaja, en un país que está tranquilo. En un país que tiene guerras civiles como tuvo España en el siglo XIX no hay técnica posible, no puede hacerse ni técnica ni nada..., ¡tampoco hay industria! ¿Qué pedimos?, Tampoco hay musicología en ese momento comparable a lo que se estaba haciendo en otros lugares, y eso lo saben ustedes mejor que yo.

Borja Mariño: Me gustaría comentarte —ahora que has hablado de diferentes opiniones— una impresión que tuve hace muy poco referente a dos opiniones contrapuestas sobre tu obra. Mientras *La señorita Cristina* estaba en cartel, que muchos de los que estamos aquí hemos visto y yo me interesé por ella, se vertían opiniones sobre ella en una lista de correo puesta en Internet. Las había, por supuesto, de todo tipo, pero las más radicales presentaban la obra como pasada de moda, una obra clásica. En el punto más extremo se comentaba diciendo: «—Qué otra cosa se podía esperar de una ópera escrita por un Académico estrenada en el Teatro Real». En ese momento estábamos haciendo aquí, en este departamento, un trabajo sobre la música en el franquismo. En la bibliografía consultada se hablaba de aquello que se llamaban las vanguardias. En algunos de los artículos, entre los muchos en que se te citaba, se comentaba que tu música era muy rompedora, que los abonados del Teatro Real se ponían furiosos cuando sonaba. Aquello me sorprendió un poco sobre todo a la vista de las opiniones más recientes, y pensé: ¿Qué es lo

que ha cambiado? ¿Es Luis de Pablo ahora un clásico? ¿Ha cambiado él, ha cambiado el público, han cambiado los críticos? ¿Qué es lo que pasó?

L.P.: La primera opinión, lo siento, no me vale demasiado. La lista a que te refieres estaba abierta por alguien cuyos ataques personales a ciertos compositores son conocidos. Podría haber compuesto otra cosa y la reacción hubiera sido la misma: ya ha ocurrido en más de una ocasión. Simplemente suceden dos cosas: primero, que Luis de Pablo, evidentemente, cambia, como cambia todo, y cambia no sé muy bien hacia donde, porque desde luego yo no puedo decir: «—Mañana por la tarde voy a cambiar hacia tal cosa». Uno escribe la música que siente que tiene que escribir. En cuanto a la crítica, lo único que la pido es que sea inteligente: una crítica adversa que se limita a rechazar, sin dar razones, descalifica a quien la hace. La otra «cosa» es que un cierto público también cambia, y lo que sonaba de una manera muy rara en tiempos, ahora se vuelve a oír y resulta casi obvio. Entre las obras que he traído, tengo quí una de los años 50. Se puede escuchar para poder buscar en qué consistía aquello que desataba las «iras del populacho». Se trata de *Invenções para orquesta de cámara* en una versión reciente. La obra está retocada últimamente pero es tan sólo un retoque. Data del año 1955. Es un sólo movimiento dividido en tres secciones, para orquesta de cámara (madera a dos).

[Audición de *Invenções para orquesta de cámara*]

La obra, de los años 50, hoy no presenta problemas, pero en aquella época indignaba. Son cosas que pasan, y yo creo que es normal que sea así.

I.F.C.: Hay otro aspecto del que me gustaría se hablara: la relación del compositor con el intérprete. Yo soy intérprete y musicólogo también de música muy anterior a la que se compone hoy. Cuando me acerco a una partitura no tengo al compositor a mano para que me diga esto es así. Además, muchas de las obras son anónimas y de tradición oral y ofrecen muchas posibilidades a la interpretación. ¿Tú crees que el intérprete está preparado para asumir las composiciones actuales? Cuando tú compones una obra para una plantilla determinada ¿piensas en los intérpretes que la van a poner en el aire? ¿Los eliges tú mismo? He visto en los intérpretes posturas absolutamente negativas y otras beligerantes contra el propio compositor: ¿Qué experiencia tienes? Y otro asunto: a mi modo de ver, en el proceso histórico de la composición musical en el mundo occidental interviene a veces con tanta fuerza el avance tecnológico de los instrumentos como la acción de los propios compositores. ¿De qué manera el instrumento condiciona al compositor? Me parece que la creatividad de tan excelsos compositores como Schumann, Liszt, Chopin y

tantos otros estuvo muy ligada a la condición del propio instrumento, en este caso el piano, que no tuvieron J. S. Bach, Domenico Scarlatti ni Antonio Soler, porque no existía en su medio. ¿Crees que unos instrumentos, como los violines, flautas, pianos, etc., con una estructura organológica que sirvió para componer música en el pasado, son estrictamente propios para una música contemporánea que intenta ser representativa de nuestro tiempo?

L.P.: Respecto a la primera cuestión diría que la época en la que los intérpretes estaban en contra de la música que se hacía en aquel momento pertenece al pasado y a un pasado remoto. Es cierto —yo lo recuerdo todavía— que en los años 50 y 60 se contaban con los dedos de una mano los conjuntos y los intérpretes que estaban deseosos y, por supuesto, capacitados —por haber elaborado una técnica suficiente— para tocar ciertas músicas de aquel momento. Pero siempre, en mayor o menor medida, ha habido intérpretes que han trabajado con y para nosotros. Es verdad que en aquellos momentos uno componía teniendo en la cabeza aquellas personas que verdaderamente se sabía que eran, en el mejor sentido de la palabra, cómplices de la aventura. Vamos a decir, por ejemplo en los años 50 y 60, con pianistas como David Tudor, Antonio Ballista, Marcelle Mercenier, Claude Helffer y con gente de este estilo, se podía contar, porque incluso provocaban el nacimiento de música nuevas. Había orquestas, la mayoría de las orquestas de las radios alemanas de entonces, quiero decir la Orquesta de Colonia, la Orquesta de Baden-Baden, la Orquesta de Hamburgo o la de Berlín, estaban para eso sencillamente. También es cierto que cuando yo empecé a organizar conciertos, que fue en el 1959, y volvimos a dar el *Pierrot lunaire* (1912) de Schönberg (no sé si se había dado alguna vez, aunque me imagino que sí, desde luego antes de la guerra), un clarinetista excelente de la Orquesta Nacional, al enfrentarse a la parte de clarinete en la «Plegaria a Pierrot» decía: «—Este Schönberg no sabía escribir para clarinete». No se puede pensar así, hay que tener un poco el sentido de las proporciones. Y lo mismo sucedió con la parte de arpa cuando las *Variaciones* op. 31 de Schönberg se estrenaron aquí dirigidas por Scherchen. Eso ya no sucede, y, sobre todo, no sucede, entre otras muchas cosas, porque el intérprete ya sabe quién es Schönberg y comprende que, si él no puede tocarlo, a lo mejor la culpa es suya y no de Schönberg. En aquella época nadie sabía nada y pensaban que era un insensato quien había escrito aquello. Tengo la sospecha que si nadie supiese que fue Beethoven quien escribió la *Sonata para piano* op. 106, la mayoría de los pianistas del mundo dirían que no se podía tocar...

Respecto a la pregunta sobre los instrumentos y su relación con los compositores yo creo que, al revés, han sido los compositores los que han creado el instrumento. Pensad en la utilización del piano en la sonata de Beethoven

Hammerklavier a la que acabo de aludir. Y la lista es larga: Chopin, Liszt, Schumann..., pero también Debussy, Albéniz, Bartók, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Ligeti. El piano ha salido transformado de sus manos. Y lo mismo se puede decir de los demás instrumentos.

I.F.C.: Con esto pasamos a tratar otros asunto: la resonancia social de la música contemporánea. Ya nos has dado muchas pistas en tus palabras anteriores. La sociedad, sin duda, también ha cambiado su mentalidad respecto a los compositores actuales.

L.P.: Antes de intentar responderte he de hacerte una pregunta: ¿te refieres a la recepción de esa música en nuestro país o en general?

I.F.C.: En general y en nuestro país; para continuar con otra cuestión: ¿dónde está para ti la frontera de la música? ¿Dónde está la frontera de la música y del resto de productos llamados artísticos, cuando el sonido, pongo por caso, y el objeto visual, que ya no es plástico tanto como secuencial, no sólo van de la mano sino que a veces se confunden en los medios llamados, por eso, audiovisuales?

L.P.: Hablando en general de la recepción de la música en nuestros días en Occidente (y también tendré que decir lo mismo respecto de nuestro país, y voy a decir algo que a lo mejor a alguno sorprende, aunque espero que no sea así) está siendo más rápida que lo ha sido nunca en el pasado, y la razón no está en la virtud de nuestra música, sino en algo que le es ajeno pero que afecta a todo: los medios de difusión.

Por otra parte esa pregunta es complicada en la medida que incorpora otras muchas: se van engarzando unas preguntas con otras. La recepción rápida de nuestra música tiene también sus aspectos dudosos. No es todo positivo. Se conoce todo y a una enorme velocidad. Mas no hay casi nunca tiempo para reflexionar sobre la eventual calidad, o falta de calidad, de lo que se escucha. Se conoce, eso es todo. En realidad, hay una tendencia fuerte a evitar hablar de calidad cuando se trata de cultura, calidad intrínseca, no «criterios de rentabilidad».

Es, además, patente que nuestra sociedad tiene un baremo en virtud del cual en seguida se ve lo que acepta y lo que rechaza, a saber: cómo lo paga. Pues bien, ningún compositor actual de una cierta valía va a pasar las estrecheces que pasaron Mozart, Beethoven, Bartók y una lista inmensa de artistas. Ni uno sólo va a tener una vida tan desdichada como la que tuvo Schönberg, pongo por caso. Estoy hablando de gente de talento de ese calibre. Por las razones que sean —quédense esto para otra reunión—, hoy en

día estamos más protegidos. Cuando se habla de las dificultades de la música contemporánea, hay falta de reflexión o mala fe, o el cincuenta por ciento de una cosa y otra. Se tiene *in mente*, aunque no se diga, a los grandes triunfadores de los medios de difusión, los grupos rockeros, etc. Nuestro camino no es éste.

I.F.C.: Pero ¿es arte, es música eso?

L.P.: Es otro tipo de música. ¿Es gran cocina la que hace el Mc Donald's o la que hace Juan María Arzak? Cada uno cumple una función distinta. Esa música es para consumir y cumple un determinada función de hipnosis colectiva, de descarga de energías etc., ajena a la sustancia de lo que para mí es el arte. En tiempos —y todavía hay países en donde esto pasa—, sucedía lo mismo con los fenómenos religiosos. Luego ha ocurrido con los fenómenos políticos, y hoy en día sucede con ciertos fenómenos paramusicales, podríamos decir. Quiero ser preciso: yo he estado varias veces en la India y he visto lo que puede ser el entusiasmo religioso de, digamos, 10.000 personas. Eso mismo podía suceder, evidentemente, en Santiago de Compostela en el siglo XII o en Roma. En el siglo XX lo hemos visto en las concentraciones de Hitler, de Lenin e, incluso, en las concentraciones, todo lo preparadas que se quiera, de Franco. Hoy en día no es así. Se busca otro tipo de estímulos con otro objetivo muy distinto al de los dictadores y de los religiosos. Es simplemente el consumo, el producir dinero. Nuestra música, y esto puede parecer una paradoja, todavía es uno de los escasos mundos donde la libertad personal es posible porque apenas si se ha especulado con ella. El día que a algún americano —porque será un americano— se le ocurra la manera de sacar dinero en serio de nuestra música vamos a pasarlo muy mal para conservar la calidad de lo que hacemos. Se terminará la posibilidad de una expresión personal.

I.F.C.: A lo largo de la historia parece que la música siempre ha sido «esclava», se decía, de algo, y en la actualidad, desde el siglo XIX, se ha dado a la música, afortunadamente, una autonomía, pero todavía la sociedad no admite, o admite solamente a medias, que sea autónoma. Los formatos en los que se hace llegar la música al público a lo mejor no son los correctos, o sí. El formato concierto en el auditorio Nacional, en el Teatro Real, pongo por caso, tiene su público, quizá algo menos nutrido que antes. En la antigüedad, por lo general, la música se creaba siempre en virtud de una función activa, supeeditada muchas veces a una realidad superior. Aquella música tiene hoy modificada su función. El concierto de Gregoriano que pude dar ayer en la Fundación Juan March abarrotada de público no cumplía la misma función que el que he cantado otras veces en un acto litúrgico para el que este canto se

creó. Por otro lado, parece que en el mundo audiovisual en el que nos movemos la música está al servicio de la imagen, de un libreto y de una historia que se cuenta. Así en la TV, en el cine, en la ópera. Y por otro lado, la música que llega más al público es, quizá, aquella que el público reconoce cuando aplica sus arquetipos sonoros. Y al revés, puede decirse que cuando un oyente recibe algo que no se acomoda a esos arquetipos lo rechaza. ¿Es esto cierto?

L.P.: Yo pienso que en ningún pasado la música ha sido «esclava» (llamémosla así). Ha formado parte de lo que era la ideología de su momento. El artista era un servidor y se veía a sí mismo como tal. Las cosas empiezan a cambiar en un momento determinado del siglo XVII cuando las estructuras que habían durado toda la Edad Media y una gran parte de la Edad Moderna empiezan a tambalearse y a caer. Antes la sociedad estaba perfectamente equilibrada (con eso no digo que fuera justa) y los artistas cumplían una determinada función. Hoy en día habrá quien vea esa función como «esclavitud». Considero que esa visión es abusiva. No se puede decir que hombres como Tomás Luis de Victoria o Giovanni Pierluigi di Palestrina se considerasen esclavos de la iglesia, pienso que era su manera normal y lógica de vivir. Dentro de esa forma de vivir elaboraron una técnica refinadísima e insuperable desde su punto de vista.

Dentro del panorama actual, yo me atrevo a decir que la música es uno de los escasos terrenos donde todavía la expresión personal es posible porque no está tan mediatizada como, pongamos por caso, el cine, sometido a condicionantes económicos de primer orden. Hoy por hoy —me parece— en música (al menos en la mía) no pasa eso.

I.F.C.: Efectivamente, la libertad creativa es fundamental en todo arte, y hoy, quizá como nunca, se tiene esa libertad.

L.P.: No es que se tenga mayor libertad en general sino que tenemos libertad en otros terrenos. La gente del siglo X era libérrima en muchos campos de los que nosotros no somos conscientes. Los hemos olvidado. Hemos perdido ciertas libertades para ganar otras.

I.F.C.: Al final, nosotros los musicólogos que, como yo, estudiamos períodos tan antiguos, tenemos siempre el peligro de querer contemplar lo moderno con perspectiva de tiempo, un tiempo que ha acrisolado y, también, ha dejado perder tantos productos, artísticos o no, del ser humano. Hace poco leí una frase dicha o escrita por ti, que tenía el siguiente mensaje: «ya dirán de mi música dentro de cien años».

L.P.: Sí, pedía cien años antes de que se juzgue mi música, que son los mismos que necesitó Mozart para que se reconociera la suya. Es decir, pido cien años de espera antes de dictaminar si *La Señorita Cristina* es buena o mala, que es lo que tardó Mozart en ser aceptado entre nosotros.

José Sierra: Ya que nosotros estamos en el Conservatorio, y esta entrevista la van a leer gentes de conservatorio, yo quisiera que analizaras de alguna manera la presencia o la labor que ha realizado el Conservatorio dentro de esta trayectoria que tú has señalado, porque, de tus palabras parecen deducirse, yo creo, dos vías paralelas que, además, no se juntan o difícilmente se juntan: digamos la «ortodoxa», que estaría representada por el Conservatorio o la música de toda la vida, la que «vale», y esta otra de los creadores, de quienes estáis haciendo cosas distintas. Háblanos de si ha habido relación o ha habido rechazos o uniones, porque los profesionales que trabajamos en el Conservatorio estamos aquí para hacer música y, si no la hacemos, es un problema.

L.P.: Yo creo que eso siempre ha dependido, como suele ser el caso en nuestro país, de las personas, de quien estaba al frente de una clase. En los planes del Conservatorio, cuando yo estaba de profesor, no figuraba la música de nuestros días. Y mis cursos, que trataban de ella, eran algo excepcional, una especie de actividad paralela. Añadiré que junto a la ausencia del presente y del pasado reciente en los planes del conservatorio siempre ha habido alguna persona benemérita que, por su cuenta y riesgo, ha hablado del presente. Pero lógicamente ésa no es la situación ideal. Me doy cuenta de que, hablando así, pongo a muchas gente en un brete. Me refiero a los que tienen que hacer el plan de enseñanza. Porque, así como hace ya bastantes años las novedades eran, hasta cierto punto, fácilmente repertoriables, desde un tiempo a esta parte, unos 40 años, eso no es así, y hablar del presente requiere un esfuerzo atroz. Primero, por la bibliografía, que es muy dispersa. Faltan libros que resuman todo esto. (Habría que tener el valor de ponerlo en orden). En segundo lugar, hay que hacer de eso una materia enseñable; dicho de una manera sencilla y más corta: ¿qué es lo que queremos enseñar?, ¿qué queremos transmitir para seguir siendo compositores? La práctica hoy en día es, grosso modo, la siguiente: en el conservatorio se aprende lo que podemos llamar la técnica tradicional de componer música en Occidente hasta más o menos finales del siglo XIX y calculo por lo alto. Los alumnos que quieren conocer el presente se marchan fuera o hacen cursos en la propia España, porque los hay, para perfeccionarse en un sentido o en otro. Van a sitios puntuales donde se enteran, hablando en términos un poco cursis, «por inmersión», porque viven en un ambiente en donde eso está vivo y entonces

lógicamente lo aprenden. Unos en Inglaterra, otros en Holanda, otros en Francia, otros en Alemania, en Finlandia, etc... No hay que olvidar el internet, con sus virtudes y su terrible defecto de la información abrumadora.

Yo he sido profesor durante bastante tiempo en Estados Unidos y en Canadá. Eran años de desorientación fuerte. Te podía venir un alumno con unas obras «fusiladas» de cualquier pieza de Schumann, pero muy mal hechas. «—¿Qué quiere usted que yo haga con las piezas que me ha traído? Porque lógicamente yo no soy Schumann y no voy a corregirle esta obra, no puedo corregírsela. Si lo que quiere es hacer Schumann otra vez, explíqueme por favor por qué quiere repetir lo que Schumann hizo». Y entonces me podía responder que porque le gustaba mucho, a lo cual yo le recomendaba que se marchara a otra clase porque a mí me invitaban a su Universidad para que les enseñara a conocer los lenguajes usuales hoy en día, para ayudarle —en lo posible— a encontrar *su lenguaje personal*. Más tarde, en lugares como Alemania o Italia, esa desorientación ha podido producir lo que se llamó «neorromanticismo». Es insoportable. ¿Qué sentido tiene repetir a Bruckner cuando Don Antón lo hizo tan bien y de forma tan aburrida hace muchos años? Quizá así se quiere recuperar al «público» (o a *un* público). Pero cuando hablamos de «público» deberíamos ser más cautos y precisos. ¿A qué público nos referimos? Intentar ver claro es tarea de titanes. Añádase la increíble confusión de la ultra-información que supone el tener a nuestro alcance toda la historia de la música, desde el primer berrido del Paleolítico hasta nuestros días. Todo está grabado en CD, y quien quiera lo puede escuchar. Vosotros conoceréis a gente, igual que yo, que nunca ha ido al conservatorio ni a un concierto y son fanáticos de la música en conserva. Es un fenómeno de experiencia diaria. Frente a eso, la enseñanza ¿en qué consiste?, ¿en qué puede consistir? Yo no tengo la respuesta. Sólo tengo «modestas proposiciones».

No quiero que penséis de forma equivocada sobre mí. No soy ni pesimista ni catastrofista, simplemente confieso que no soy capaz de ver claro en ese maremágnum, y eso que no hemos hablado de otro tema, otro interrogante: la música de otras culturas, las que están vivas todavía, no se sabe por cuánto tiempo, destruidas —o al menos agredidas— por nuestra música de consumo, que incluso agrede a nuestra propia tradición. Hay tanta gente con poder que piensa: ¿por qué no dar un uso comercial a nuestra tradición, si con eso nos enriquecemos? A eso, bien lo sabéis, se llama «criterios de rentabilidad».

I.F.C.: Muchísimas gracias, Luis de Pablo, por habernos concedido este tiempo de charla. Ha sido un privilegio tenerte entre nosotros, profesores y alumnos futuros compositores y musicólogos.

EL CREADOR MUSICAL Y EL VALOR DEL GOCE CREATIVO FRENTE A LA SOLEDAD SOCIAL

 Esther SESTELO

La soledad social y la angustia casi permanente del compositor de la llamada música culta, son temas frecuentes en antiguas y actuales discusiones y en numerosos escritos del ayer y de la más rabiosa actualidad. Mucho más que el pintor o el escritor —quienes siempre realizan una función creativa global más cercana a la realidad cotidiana—, el compositor de música no utilitaria se encuentra con la contundente verdad de que su arte —totalmente abstracto, sin fijación posible en el tiempo-espacio— no es de fácil asimilación.

El compositor de músicas aparentemente incomprensibles se desespera en su aislamiento e intenta buscar soluciones a su dilema. En vez de aprender del poeta, quien parece aceptar que su producto creativo es ya de por sí esotérico y minoritario, el compositor se rebela y aspira a convertirse, como el ensayista o el novelista, en redactor y en testigo de su época. El compositor no puede comprender que siendo su arte altamente intelectual y espiritual, y a la vez visceral, éste no logre, en general, reconocimiento mínimo; se angustia de no pertenecer, de no participar, de no aportar con la efectividad que desease al mejor mañana del grupo humano con quien convive.

Lo curioso es que, más que nunca, el creador musical ha olvidado la dificultad de su propio arte y, en lucha consigo mismo, continúa en nuestra época —y desde los años inmediatamente anteriores a la I Guerra Mundial—, viviendo en una casi perenne angustia que le ha hecho olvidar la única posible justificación de su casi absoluta soledad: el goce creativo y el ejercicio de esa creatividad como experiencia sublime y sonriente.

Este creador musical parece haber olvidado, que su individual identidad creativa no nace de su total y único enmarcamiento en una cultura o en una época dada —aunque estos factores influyan en su discurso—, ni el valor permanente de su propia obra va a ser aumentado ni disminuido por su hallazgo de lo nacional. No hay que olvidar que ese fenómeno nacionalista, que alcanza su gran auge en el siglo XIX, era un parámetro ajeno a la creación de Bach, de Mozart, de Vivaldi, por ejemplo. Cabe preguntar si en épocas en que no

existía Alemania como nación, se alarmaría Beethoven por no encontrar su identidad nacional... Es curioso que en tiempos de un nuevo giro hacia lo global, anden los creadores musicales buscando todavía explicaciones para entender su propia gran soledad creativa.

Lo principal y eterno del problema no es preocuparse como creador musical a qué grupo, a qué tendencia, a qué nacionalidad, a qué sistema político-social pertenece, sino cuidarse de cultivar su gran tesoro interior. Aprender que aunque la técnica y el perfeccionamiento del propio lenguaje musical son instrumentos y no fines, de por sí son factores muy necesarios para la creación de obras valiosas y permanentes. Retomar un poco la humildad creativa que todo gran compositor ha exhibido y exhibe, y recordar que la autocrítica no es un factor negativo del crecimiento sino, por el contrario, un valor muy positivo en la búsqueda de una creatividad fecunda y rica en logros. Debería, pues, el creador musical de hoy —latinoamericano, norteamericano, europeo, japonés o lo que quiera autollamarse— despojarse más y más de toda hojarasca externa y, volviendo al paradójico goce humilde aunque egocéntrico de la creación como fenómeno mágico y maravilloso, dar de sí lo mejor y más posible sin inventar más excusas externas, ni explicaciones pseudo-filosóficas, ni inserciones en esta o aquella tendencia, ni protestas por remediar su soledad, olvidando, al parecer, que es esta soledad interior la que más gloriosas etapas ha cubierto en la historia de la humanidad.

Quizá sería muy saludable que este compositor de hoy volviese a mirarse y admirarse en su propio paisaje interior. Es el tiempo de volver a creer en la interioridad de sí mismo, de retomar la autocrítica, de gozar de la creación propia sin pensar en jugosos éxitos monetarios deslumbradores, de hacer buen oficio y no mal beneficio. Es necesario repasar la falta de un lenguaje coherente, cognitivo, inteligible y reconocible como vocabulario individual para corregir la incomunicatividad. Es necesario retomar el goce de la creación sin necesidad de banderines ni grupos de acción, ni posturas políticas, ni egocentrismos cegatos, ni ridículas imposiciones.

Aquella famosa frase de Milton Babbitt cuando dijo «who cares if nobody listens» (que importa si nadie escucha) tiene dos caras. Por una —la más obvia— podría ser Babbitt criticado de ególatra, de soberbio, de majadero. Pero por otra —la más sutil y oculta— podría agradecerse su candor, su deseo de subrayar el valor de la soledad creativa, su mensaje de interioridad de espaldas al éxito fácil y no sincero.

Como creador musical, como hacedor de músicas no utilitarias, debe el compositor regresar a una comunicatividad conquistada a base de la calidad de la obra; debe volver los ojos a su creación como fenómeno interno, que puede eventualmente convertirse en social, pero no como aplauso buscado sino como conmovedor resultado de lo monumental de la obra realizada. Debe el

compositor, sobretodo, reconsiderar su casi permanente angustia externa para transformarla en intensa alegría interna.

Por todo esto, sea siempre bienvenido ese renovado, valiente y maravillosamente gozoso gran creador musical. Sabemos que afortunadamente existe aunque, por desgracia, no abunda.

*B*IBLIOTECA

CATÁLOGO DE LAS COMPOSICIONES
DE ROBERT STEVENSON
EN LA BIBLIOTECA DEL
REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

 Patricia PELÁEZ, Arturo TELLO y Pablo ROMEU.

Sumario:

INTRODUCCIÓN
VISIÓN GLOBAL DE LA COLECCIÓN
BREVE BIOGRAFÍA
CRITERIOS DE CATALOGACIÓN
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA SOBRE EL TEMA
CATÁLOGO

Introducción

«JARC¹: —¿Se puede ser investigador y compositor?, ¿es posible ser fiel a dos profesiones musicales tan exigentes?»

R. STEVENSON: —*Me temo que no, por lo menos no al mismo tiempo. He sido compositor pero he dedicado la mayor parte de mi vida a la investigación. En 1961 Leopold Stokowsky tuvo la gentileza de dirigir algunas de mis obras en Estados Unidos, y en México Luis Sandi dirigió ciertas piezas mías en 1962. A partir de entonces traté de fomentar mi carrera como compositor, pero descubrí que no se puede cabalgar sobre dos caballos al mismo tiempo: hay que escoger un solo caballo. Cuesta tanto ser un buen investigador, que temo que un excelente musicólogo deje de investigar para dedicarse a componer.*

El 10 de diciembre de 1993, el brillante musicólogo, educador, compositor y pianista norteamericano Robert Murrell Stevenson firmó la entrega de

¹ ROBLES CAHERO, José Antonio. «Una labor de medio siglo en la investigación musical: entrevista con Robert Stevenson», en *Heterofonía*, 114-115 (Enero-Diciembre) /1996, p. 60.

su biblioteca (compuesta por unos 20000 volúmenes) y archivo al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, todo un acontecimiento...

Conocida y contrastada la labor de Stevenson como musicólogo e investigador, irremisiblemente nos asaltó la más ferviente de las curiosidades en relación de si realmente sería igual de fructífero y valioso su trabajo como compositor. Verdaderamente, es una auténtica lástima que diccionarios como el *New Grove* no aludan ni siquiera a su faceta de compositor (no olvidemos que tomó 23 clases de composición con Stravinsky), que independientemente de su calidad o no (el tiempo y la práctica interpretativa emitirán su inexorable y justo juicio valorativo) merece la pena darse a conocer a todo el mundo musical.

Sin duda, el primer paso no puede ser otro más que la catalogación urgente de todo su repertorio compositivo que, bien por modestia del propio Stevenson o por falta de tiempo para promover su interpretación, ha permanecido oculto en la sombra de la intimidad de su biblioteca. No obstante, y en efecto, no es más que el primer paso de un proceso en el que inevitablemente se requiere la estrecha colaboración entre el musicólogo y el músico práctico, pues sería verdadera lástima «recuperar» y dar a conocer una obra que estuviera irremisiblemente condenada al más doloroso de los silencios.

Por tanto, una vez más, como en tantas otras ocasiones se presenta el problema de la perentoria colaboración entre teórico y músico (si no es la misma persona), entre analista e intérprete y, en definitiva, entre la universidad y el conservatorio, que lejos de ser mundos aparte están llamados a ser distintas caras de una misma moneda: la recuperación del patrimonio musical. Este sería el verdadero triunfo de «la sabiduría de la sencillez» encarnada por la figura de Stevenson, un concepto a través del cual se pretende formar a las siguientes generaciones musicales: para ello, valga sólo mencionar la creación de la cátedra «Robert Stevenson» en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, para la formación de alumnos hispanoamericanos, o la promoción tan importante como necesaria de los recientemente instaurados estudios de Musicología en la Universidad Complutense de Madrid.

De esta manera, imbuidos por este nuevo espíritu que está tomando al fin la música en nuestro país, así como de la más ferviente de las curiosidades, decidimos abordar la propuesta conjunta de Cristina Bordas, profesora de la U.C.M., y José Carlos Gosálvez, director de la Biblioteca del R.C.S.M.M., para iniciar la catalogación de una parte, en principio tan marginal, de todo el «Legado Stevenson» llegado al Conservatorio. Desde aquí nos gustaría darles nuestro más sincero agradecimiento por brindarnos una oportunidad semejante, así como a todo el personal de la Biblioteca del Conservatorio, que en todo momento con su atención ha facilitado nuestra labor en la medida

de lo posible. Finalmente, no podríamos dejar de agradecer a Ismael Fernández de la Cuesta, director de la revista del R.C.S.M.M., su interés y apoyo a nuestro trabajo, reflejados en la posibilidad de dar a conocer este repertorio a través de la presente publicación.

Ciertamente, la primera impresión al adentrarnos en este estudio, fue la extraordinaria meticulosidad con la que Stevenson guardaba exhaustivamente todo el material. Ya fuesen obras publicadas, manuscritos, bocetos o legajos, todos y cada uno de los elementos conservaban su correspondiente signatura. Esto que a priori pudiera parecer una ventaja (y de hecho lo es), pronto se convirtió en una terrible y tediosa carga. La razón, no es otra que el desorden y completo caos con el que todo este cúmulo de signaturas y de obras ha llegado a la Biblioteca del Conservatorio.

Eso sí, detrás de todo este entramado de perfeccionismo y celo en cuanto a la clasificación, se esconde una mente lúcida y despierta. Además, qué gran favor para el futuro analista el poder seguir paso a paso todo el proceso de composición de una obra.

Si hubiese que definir con una palabra toda la creación musical presente en esta colección, ésta no podría ser otra más que diversidad. Diversidad de estilos, de formas, de materiales, de instrumentos... en fin, qué se puede decir de un compositor que ha madurado a la sombra del más depurado eclecticismo compositivo de Igor Stravinsky.

Así, entre misas, cantatas, sonatas, estudios, conciertos, etc, distinguimos únicamente dos espacios claros: el instrumental y el vocal. En ellos se da tanto lo profano como lo religioso, aunque lo sacro tiene en él un peso específico considerable por su profunda religiosidad.

De igual manera, puede diferenciarse dentro de estos dos grandes grupos la escritura idiomática que hace para grupos de cámara o para la gran orquesta, siendo en todo momento el teclado el medio de expresión al que más se adecua, no en vano es un virtuoso del piano.

Siendo discípulo de Stravinsky, a nadie puede extrañarle esa entroncada tendencia hacia el neoclasicismo, aunque en su caso de corte nacionalista (sólo recordar títulos como *Texas Suite*, *El Paso Sonata*, *South of the Border*, etc), en la misma dirección de sincretizar lo viejo y lo nuevo de los Chávez o Revuelettas. Sin embargo, la querencia hacia lo hispano, quién sabe cuantas veces le hace rozar los farragosos terrenos del pintoresquismo. Sólo la audición de su obra podrá sacarnos de la duda.

Por último, de la producción recogida en el legado se observa que apenas un tercio ha sido publicada en edición moderna. En ello mucha parte de culpa la tienen los editores que en ese preciso momento (no olvidemos que hablamos de época de postguerra) no vieron en sus obras una fuente de ganancias seguras por las que apostar.

Con todo y con eso, esperemos que este primer acercamiento parcial por definición a este rico —en cuanto a cantidad y variedad— repertorio compositivo de Stevenson, sea un seguro punto de arranque para estudios inmediatos que en sucesivo completen, amplíen y revelen un conjunto de obras que van mucho más allá de los ya conocidos *Tres preludios peruanos*, la *Samburg Cantata*, la *Cambridge Sonata*, la *New Haven Sonata*, etc.

Por supuesto, no damos por terminado un trabajo que iniciamos con el único y legítimo fin de permitir la valoración de una faceta de Stevenson muy apreciada por él a lo largo de determinados momentos de su vida, esto es, la composición musical: «*hacer música es una necesidad vital para algunos de nosotros*»². El conocimiento de su obra, tanto de investigador como de compositor, es, en definitiva, uno de los únicos vehículos verdaderamente fiables para conocer la raíz de las razones que le llevaron a dar prioridad a su labor musicológica, como puede verse en la cita del encabezamiento.

Visión global de la colección

Las composiciones de Stevenson no son más que una pequeña parte especial dentro del marasmo global de su legado al Conservatorio, pequeña sí, pero no por ello menos importante y trascendente. De entre sus 20.000 volúmenes y sus más de 80.000 documentos de la más diversa procedencia, género y disposición, nuestro trabajo costosamente ha llegado a prácticamente el total del material incluido en este apartado del legado.

La forma de conservación del legado se mantiene de la misma manera que se recibió, esto es: en legajos, sobres, carpetas, encuadernaciones... que contienen formatos muy variados, desde el simple boceto manuscrito hasta la más completa de las publicaciones.

Los géneros englobados en su obra son de lo más diverso, de lo religioso a lo profano, de lo vocal a lo instrumental, de lo trascendente a lo más liviano,... sin duda, un buen reflejo de la personalidad polifacética de este autor.

Esta colección tiene el interés de pertenecer a este investigador tan conocido cuyas obras, sin embargo, no forman parte del repertorio habitual en las salas de concierto, ni siquiera en el ámbito hispanoamericano donde ha ejercido el grueso de su labor.

Dadas las condiciones, prioridades y circunstancias de nuestro estudio, no hemos podido detenernos en el análisis pormenorizado de cada una de las composiciones, teniéndonos que atener a su simple clasificación. Emplazamos

² PULIDO SILVA, Esperanza. «Robert Stevenson, mexicanista», en *Inter-American Music Review*, vol. 10, n.º 2 (Spring-Summer de 1989), p. 96.

con esperanza a los futuros estudiosos, bien formados íntegramente en el Conservatorio, en la Universidad o en ambos sitios, a tomar el relevo de este interesante estudio, así como a interpretar, quién sabe si en la mayoría de los casos por primera vez, las composiciones del Dr. Stevenson.

Breve biografía

Robert M. Stevenson nació en Melrose (Nuevo México) el tres de julio de 1916, iniciando sus estudios en la Universidad de El Paso, Texas, en 1936. Se graduó en la Juilliard School of Music (Nueva York), en 1939, donde estudió piano con Ernest Hutcheson; continuó su preparación académica en la Universidad de Yale y en la de Rochester, donde realiza su doctorado en composición en 1942 (tras haber estudiado piano con Schnabel y composición con David Stanley Smith y musicología con Leo Schrade).

En el año 1939, mientras en Europa se desencadenaba la II Guerra Mundial, se dirigió a Cambridge, Massachusetts y a la Universidad de Harvard, donde acababa de recalar Stravinsky después de abandonar París. El compositor ruso llegó a los EE.UU., y allí empezó a ganarse la vida dando clases particulares de composición, a las cuales acudió Robert Stevenson. Cuando Stravinsky se traslada a Hollywood (California), remite una carta a Stevenson aconsejándole que se trasladara a aquella ciudad para continuar con él las clases de composición. Pero Stevenson, finalmente optó por conseguir su doctorado, como ya señalábamos, en la Eastman School of Music de Rochester en 1942, para, posteriormente, estudiar teología en Harvard y Princeton.

Su servicio en el Ejército Americano desde 1942 a 1946, no le impidió continuar su carrera como concertista de piano, mientras, por otra parte, iniciaba sus investigaciones sobre la música en México. Además, en esos años, concretamente entre 1941 y 1946, estuvo trabajando como instructor y profesor ayudante en la Universidad de Texas, para a continuación conseguir una plaza en el Westminster Choir College de New Jersey entre 1946 y 1949. Desde entonces no cesa en su actividad como concertista e investigador entregado por entero a la música iberoamericana y logrando en 1949 la cátedra de profesor de música en la Universidad de California, Los Angeles. Su primera asignación en la Universidad de Los Angeles fue la de profesor de armonía y piano, para posteriormente pasar a tratar aspectos de la Historia de la Música y Musicología. De ahí surge su gran interés por componer piezas que fueran un método pedagógico para sus alumnos pianistas.

Fue ordenado pastor episcopal y, finalmente, estudió musicología en la Universidad de Oxford con Sir Jack Westrup.

A lo largo de toda su carrera, Stevenson ha llevado a cabo un gran número de publicaciones que incluyen libros, monografías, artículos, revistas, catá-

logos y ediciones musicales de gran variedad y longitud. Incluimos en este denso y abundante número de obras, una revista que él mismo ha producido desde 1978, *Inter American Music Review*, y en la que él mismo ha ofrecido sus propios artículos. También coordina las aportaciones americanas para el suplemento de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* y cerca de 300 artículos para el *New Grove Dictionary of Music*.

Es el artículo de Slonimsky en el «Baker's Biographical Dictionary», el que nos acerca algunos detalles de su faceta como pianista y compositor, una actividad, la pianística, que comenzó en su juventud y que ha continuado hasta nuestros días. Sin embargo, Stevenson estuvo particularmente activo como compositor entre los años 1940-1960. De hecho, su doctorado, como ya hemos indicado, que fue obtenido en la Universidad de Rochester, es en composición. Su carrera como pianista tras tantos años de estudios se vio reflejada en el debut que hizo en Nueva York en enero de 1942, en el que se incluían sus propias composiciones.

En cuanto a su carrera como profesor, desde que comenzó en la Universidad de Los Angeles, también ha ejercido en la Universidad de Texas y, a partir de 1949, en la Universidad de California. Han pasado por sus clases una gran cantidad de estudiantes y, por su puesto, también es amplísimo el número de tesis doctorales que ha dirigido.

Su trabajo como investigador ha sido muy fructífero: primero, estudiando los polifonistas de Renacimiento español (Cristóbal de Morales, Guerrero, Victoria, La Catedral de Sevilla, etc.). Su obra magna en este campo fue *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, publicada por *University California Press* en 1961. Y segundo, recopilando valiosa información sobre el repertorio de vihuela. También realizó estudios sobre la música ibérica en otras etapas históricas.

Especialmente destacable es su labor en el campo de la investigación de la música latinoamericana y caribeña. Fue pionero con sus trabajos sobre la música colonial hispanoamericana, sacando a la luz los tesoros musicales que guardaban los archivos de las catedrales. Trabajó, asimismo, la música en México, en especial en su etapa histórica de contacto con Europa.

En 1985 recibió el reconocimiento oficial de la Organización de los Estados Americanos, que creó un premio con su nombre para la música latinoamericana. De igual modo, tres universidades le han conferido el doctorado honorífico: La Universidad Católica (1991), Illinois Wesleyan (1992), y la Universidad Nova de Lisboa (1993). Por último, ha sido galardonado por el Ministerio de Cultura Español con la medalla de oro en 1994 por su labor científica.

Criterios de catalogación

Para la catalogación de las obras se ha tenido en cuenta el modelo del trabajo realizado por Víctor Pagán y Alfonso de Vicente en su *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*, de la editorial Alpuerto, Madrid, 1997. En base a ello, el trabajo de catalogación ha sido llevado a cabo a partir de un simple principio topográfico, es decir, el sentido de nuestra labor ha estado orientado en todo momento por la colocación física (por estanterías) de todo el repertorio.

Como criterio común con la opción de la Biblioteca del Conservatorio, se ha decidido mantener las signaturas establecidas por el mismo Stevenson en sus materiales, antes de la donación. Ya que no existía un orden establecido en las obras, hemos optado por dividir el material en dos grandes grupos:

1. Obra vocal
2. Obra instrumental

Por supuesto, hemos variado algunos de los elementos de la catalogación de Carnicer en base a los cambios que exigía la naturaleza de los fondos estudiados¹. Debido a la variedad de la presentación de la fuente, tanto impresa como escrita o abocetada, ha sido necesario establecer la ordenación según dos tipos de ficha:

- I. Modelo con más información.
 - a) Título
 - b) Complemento del título
 - c) Autoría de la letra
 - d) Incipit
 - e) Publicación
 - f) Localización y signatura
 - g) Observaciones
 1. Voces e instrumentos
 2. Movimientos
 - h) Otras anotaciones de interés
- II. Modelo para las piezas manuscritas
 - a) Título
 - b) Complemento de título

¹ El apartado f, que en la catalogación Carnicer aparece como una de las primeras características, después de título, lo hemos situado después de la localización en la capítulo de observaciones.

- c) Autoría de la letra
- d) Incipit
- e) Localización y signatura
- f) Obsevaciones
 - 1. Voces e instrumentos
 - 2. Movimientos
- h) Otras anotaciones de interés

Como **complemento del título** entendemos tanto el subtítulo —que a veces especifica el instrumento para el que se ha compuesto la obra, un título complementario, el nombre del o de los movimientos que la forman, etc.—. En esta sección también hemos introducido un segundo título, que a veces aparece en la cabecera de la partitura de mano del autor, y que es causa de confusión a la hora de establecer el título principal.

La **autoría de la letra** la indicamos sólo en las piezas con parte vocal en las que está indicado el autor.

El **incipit** abarca el primer compás de la obra, indicando el *tempo* y todas las especificaciones dinámicas, agógicas, instrumentos... De manera que siempre que nos hemos encontrado con una misma pieza que aparecía en distintas transcripciones (orquestales, reducción para piano,...) hemos optado siempre por la versión más simplificada.

En **publicación** distinguimos dos tipos de edición:

- ¶ la impresión moderna, en cuyo caso indicamos la casa editora, el año, el lugar, el número de plancha (N.P.L.).
- ¶ multigrafía, indicando los datos referenciales y si el ejemplar es una copia o si es master-sheet.

Como ya se ha señalado, hemos mantenido la **signatura** establecida «a priori» en la biblioteca de Stevenson, dado que el Conservatorio la mantendrá al catalogar el grueso total del legado.

Observaciones. Hemos especificado las voces y los **instrumentos** según las abreviaturas utilizadas en el catálogo de Carnicer. En algunas obras manuscritas no especifica los instrumentos: unas veces lo hemos podido deducir, en otras únicamente hemos indicado un acercamiento genérico del instrumento (por ejemplo, si corresponde a un instrumento de tecla, de cuerda, etc.). La relación de abreviaturas sería la siguiente:

CATÁLOGO DE LAS COMPOSICIONES DE ROBERT STEVENSON

S	soprano	tu	tuba
A	contralto	tim	timbales
T	tenor	pl	platillo
B	bajo	tri	triángulo
fl	flauta	gong	
flt	flautín	celesta	
ob	oboe	ar	arpa
co	corno inglés	bo	bombo
cl	clarinete	vn	violines
cl	bajo	va	violas
fg	fagot	vc	violoncellos
ctfg	contrafagot	ctb	contrabajos
tp	trompa	órg	órgano
tpt	trompeta	pi	piano
tbn	trombones	tcl	teclado
tbn ba	trombón bajo		

El nombre de los **movimientos** es indicado siempre y cuando estén específicamente señalados por el autor, lo mismo que la referencia metronómica; en el resto de los casos simplemente se puede aludir a la cantidad de secciones que componen la obra.

En cuanto a las **anotaciones** hacemos una descripción detallada de algunos elementos que nos han llamado la atención por su importancia o relevancia: presentación y conservación del material, correcciones, indicaciones para la interpretación, notas y comentarios escritos por el autor, etc.

Cuando se ha dado el caso de que varios documentos correspondían a la misma obra (algo muy frecuente), los hemos agrupado en una misma ficha, encabezados por el ejemplar que hemos considerado más representativo, otorgando la máxima prioridad a la pieza manuscrita completa; después a la multigrafía o fotocopia del manuscrito; y, finalmente, a la impresión o a su fotocopia.

Asimismo, siempre subordinamos aquellos ejemplares que son partes sueltas o fragmentos incompletos. En cualquier caso, y en todo momento, indicamos en las observaciones la signatura de cada uno de los ejemplares con un breve comentario correspondiente. También hemos reunido en la misma ficha los ejemplares que, teniendo distinto nombre o careciendo de él, corresponden a la misma obra musical.

Bibliografía básica sobre el tema

- «Robert Stevenson», UTET, 461.
- G. BÉHAGUE, «Robert Stevenson», *New Grove Dictionary*, 379.
- F. CURT LANGE, «Una nueva revista: «Una labor de medio siglo en la investigación de un nuevo vocero musicológico de las Américas», *Heterofonía*, XII/2, marzo-abril, 1969, 4-6.
- S. CLARO VALDÉS, «25 años de labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson», *Revista musica chilena*, XXXI, 1977.
- L. MERINO, «Contribución seminal de Robert Stevenson a la musicología histórica del Nuevo Mundo», *Revista musica chilena*, 1985, 55-79.
- E. PULIDO SILVA, «Robert Stevenson, mexicanista», en *IAMR*, X, 1989, n.º 2 (spring-summer), pp. 93-100.
- I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, «Robert Stevenson: la sabiduría de la sencillez», en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Madrid*, n.º 1, 1994, pp. 12-14.
- ID., «Robert Stevenson», *Ritmo*, LXV, julio agosto 1994, p. 5.
- ID., «Robert Stevenson», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Madrid (SGAE), 2002.
- A tribute to Robert M. Stevenson: Third annual study session of the International Hispanic Study Group, national meeting of the American Musicological Society*, New York November, International Hispanic Study Group, 1995, en *International Hispanic Music Study Group, Newsletter*, vol. 2, n.º 2: Spring, 1996, pp. 1-20.
- J. A. ROBLES CAHERO, «Una labor de medio siglo en la investigación musical: entrevista con Robert Stevenson», en *Heterofonía*, n.º 114-115 (enero-diciembre 1996), pp. 48-63.
- A. PÉREZ SOTO, R. MIRANDA: «Robert Stevenson y la música Mexicana: bibliografía selecta», *Ha*, 114-115, 1996, 64-72.
- A. DE VICENTE y V. PAGÁN, *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*, Ed. Alpuerto, Madrid, 1997.
- «Robert Stevenson», *AMS Newsletter*, Febrero 2002.

CATÁLOGO

Obra vocal

TÍTULO: A CANTATA OF PSALMS

COMPLEMENTO DE TÍTULO: A Cantata of Psalms

INCIPIT:

I. BLESSED IS THE MAN
Allegro

II. WHY DO THE HEATHEN RAGE?
Presto $\text{♩} = 152$

Soprano
Alto
Tenor
Bajo

Accpt. for rehearsal

III. IN THE LORD PUT I MY TRUST
Grave

IV. LORD HOW ARE THEY INCREASED
Con moto

V. THE LORD IS MY SHEPHERD
Allegro moderato

VI. O COME LET US SING
Allegro vivace $\text{♩} = 132$

Soprano
Alto
Tenor
Bajo

Accpt. for rehearsal

VII. PLEAD MY CAUSE
Andante con moto

VIII. MAKE A JOYFUL NOISE

Soprano
Alto
Tenor
Bajo

Accpt. for rehearsal

Make a joy - ful
Make a joy - ful
Make a joy - ful
Make a joy - ful

PUBLICACIÓN: Los Angeles: Westwood music cop. 1990 Robert Stevenson.

SIGNATURA: 190.017 MS (1-6)

OBSERVACIONES:

1) **VOCES E INSTRUMENTOS:** I. Instrumentación sin especificar, aunque es para voz y acompañamiento de tecla. / II. S A T B Acpt. (for rehearsal). / III. No especifica las voces pero de nuevo se observa que es para canto y teclado. / IV. No indica las voces, pero es para canto y tecla. / V. S A T B, Acpt (for rehearsal). / VI. No indica voces: canto y tecla. / VII. S A T B (Acomp).

2) **MOVIMIENTOS:** I. «Blessed is the Man» (Allegro) / II. «Why do the Heathen Rage?» (Presto). III. «In the Lord Put I My Trust» (Grave) / IV. «Lord How Are They Increased» (Con moto) / V. «The Lord Is My Sheperd» (Allegro commedo). / VI. «O Come Let Us Sing» (Allegro vivace). / VII. «Plead My Cause» (Andante con moto). / VIII «Make a Joyful Noise» (Alla breve).

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: La obra en cuestión no es el original, sino ejemplar fotocopiado y grapado. Además, la última pieza no se encuentra terminada. Una situación análoga puede verse en al signatura: 190.018 MS.

Se encuentran además otros salmos sueltos en la biblioteca con diferente signatura. El salmo «O Let us Sing», con publicación: Reproduced and bond by independet Music Publishers. New York City. N.º Maestro n.º 105 12-plain. Se trata de una multigrafía para 4 voces en un tempo de «Allegro Vivace». El título en la portada está escrito en lápiz. Su signatura es: 5.029 MS

Otro salmo, que también se encuentra de manera independiente, es «Make a Joyful Noise», para 4 voces en tempo «Alla breve». De nuevo el título, la especificación de voces y algunas dinámicas se encuentran señaladas con lápiz. Se trata de una multigrafía con signatura: 5.030 MS

Igualmente aparece de forma individual «Why Do the Heathen Rage?», que está publicado por: Independent Music Publishers, en New York City. Con N.º Maestro n.º 105 12-PLAIN. Esta cantata es para cuatro voces con un movimiento «Presto». La letra se basa en la traducción inglesa de un salmo. Es una multigrafía que está en una carpetilla. Su signatura es: 5.031 MS

Otro salmo, que en este caso lleva sólo por título «Psalm 35», para voz y teclado, en tempo de «Andante», está escrito en tinta y forma parte de un cuadernillo. Parece que se haya escrito para ser cantado en la asamblea de alguna celebración, posiblemente a una sola voz. No está en ningún sobre. Este salmo tiene la signatura: 381.003 MS, correspondiéndose con uno de los salmos del conjunto «Cantata of Psalms».

La cantata de los salmos se encuentra con otras signaturas como: 325.002 MS / 341.070 MS / 379.065 MS.

Encontramos también los salmos individualmente con la signatura: 7.503 MS

CATÁLOGO DE LAS COMPOSICIONES DE ROBERT STEVENSON

En la signatura 86.016 MS encontramos una serie de salmos que se corresponden con los de esta obra. Estos salmos aparecen multigrafiados de la siguiente manera: «Psalm 11» (equivalente al n.º 3, «In the Lord put I my trust»); «Psalm 35» (equivalente al n.º 7, «Plead my cause»); «Psalm 1» (equivalente al n.º 1, «Blessed is the man»); «Psalm 3» (equivalente al n.º 4, «Lord how are they increased»); «Why do the heathen rage?»; «Psalm 100» (equivalente al n.º 8, «Make a joyful noise»); «Psalm 95» (equivalente al n.º 6, «O come let us sing»).

Por otro lado, hay tres cuadernillos en multigrafía en los que únicamente pone «Salmo 23», pero éste coincide tanto musical como textualmente con el n.º 5 «The Lord is my Sheperd» de la Cantata de los Salmos. Su signatura es la siguiente: 379.052 MS

Encontramos, por último, otro manuscrito que está en una carpetilla, donde además de la partitura completa están las partichelas para voz. El título que recibe la obra es «Salmo 35» y se corresponde con «Plead my cause» de la Cantata of Psalms. Su signatura es: 379.023 MS

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: *A KEATS CANTATA*

LETRA: John Keats

INCIPIT:

The image displays the musical score for the beginning of 'A Keats Cantata', divided into two movements. Movement I, 'Mesto', is marked with a tempo of 'Mesto' and a dynamic of 'p' (piano). It features staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bajo, all with whole rests, and a Piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Movement II, 'Presto con fuoco', is marked with a tempo of 'Presto con fuoco'. It also features staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bajo, all with whole rests, and a Piano part with a more active melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

SIGNATURA: 141.042 MS

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: S, A, T, B, pi

2) MOVIMIENTOS: I. «La belle Dame sans merci» (Mesto) / II. «Meg Merrilies» (Presto con fuoco).

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Esta obra está completa, aunque en hojas sueltas y fotocopiadas dentro de un sobre.

La «Keats Cantata» se encuentra en otro apartado con la indicación: I. Mesto «La belle Dame sans merci», para S, A, T, B, pi. Se trata de una xerigrafía incompleta, ya que como el mismo Stevenson ha escrito en la portada faltan las hojas pares. Aparece escrito: «Pages missing, 4, 6, 8 and every succeeding even numbered page through 50. These were to have been xeroxed back to back 3/4, 5/6, 7/8». No es propiamente una encuadernación, sino folios que han sido grapados. En este apartado hay dos ejemplares con la misma signatura: 46.012 MS

Aparece igualmente en unas fotocopias impresas con signatura: 266.001 MS. La obra puede encontrarse también en la signatura: 9.002 MS

TÍTULO: *A SANDBURG CANTATA*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: «The People will Live on»

LETRA: Carl Sandburg

INCIPIT:

Andante $\text{♩} = 108$

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

PIANO

SIGNATURA: 381.016 MS

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: S, A, T, B, 2 fl, ob, ci, 2 clb (*si**b***), 2 fg, 3 tp, 1 tpt, 3 tbn, vn 1, vn 2, va, vc, cb.

2) MOVIMIENTOS: I. Andante

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Es un original para multigrafía, en tinta negra y en hojas sueltas. Se encuentra en el mismo sobre que el boceto de *ABRAHAM LINCOLN WALKS AT MIDNIGHT* para piano y voz.

En otro sobre se encuentran las partichelas en multigrafía, con correcciones a lápiz rojo indicando una posible interpretación de la obra (posiblemente sean del director). La publicación multigráfica ha sido realizada por Independent Music Publishers con número de plancha «maestro n.º 105 12-PLAIN», encontrándose en un sobre que indica el nombre de la obra y que especifica que están las partes del coro y la orquesta. Su signatura es: 381.014 MS.

Existe otra versión de la obra para tenor solista y voces (sin especificar) en tinta azul. Al inicio tiene una serie de anotaciones que remiten a la consulta de una «silabificación» en la última página, para facilitar la interpretación. Anotaciones a la lápiz señalan algunas de las entradas del solista y ciertos detalles de la interpretación. Su signatura es: 381.002 MS

Asimismo, la obra aparece en una nueva versión para coro mixto y acompañamiento (piano), aunque esta vez en una impresión de varias tiradas. La publicación es: London: Lowe and Brydone (Printers) Limited, cop. 1954 by Robert Stevenson (words by permission of Harcourt, Brace and Company). La signatura es: 293.044 MS

De igual manera, existen una serie de documentos con esta obra multigráficos. Las signaturas son:

5.026 MS (1) / 5.026 MS (2) / 5.026 MS (3) (for mixed chorus)

352.027 MS (for mixed chorus and orchestra) / 381.010 MS

Por último, quedaría hacer mención a las versiones impresas de la obra. Las signaturas serían:

7.014 MS (1-17) / 59.022 MS (parte vocal) / 149.026 MS / 186.003 MS (1-21) / 187.002 MS (1-42) / 197.004 MS / 198.001 MS (1-21) / 207.006 MS (1-10) / 211.003 MS (1-21) / 250.005 MS (1-23) / 251.002 MS (1-8) / 270.005 MS (1-26) / 275.004 MS (1-21) / 381.031 MS / 390.003 MS (1-12)

CATÁLOGO DE LAS COMPOSICIONES DE ROBERT STEVENSON

TÍTULO: *ANTHEM*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: «O God, Our Help in Ages Past»

INCIPIT:

Moderately Fast

The image shows the beginning of a musical score. It consists of five staves. The top four staves are for voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. Each voice part starts with a whole note 'e' on the first line of the staff, followed by a bar line. The bottom two staves are for Organ and Guitar (Gt). The Organ part starts with a whole note 'e' on the first line, followed by a series of eighth notes in the right hand and eighth notes in the left hand. The Guitar part is not clearly visible but is indicated by the label 'Gt' above the staff.

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Organo

Gt

SIGNATURA: 379.028 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: S, A, T, B, órg.
- 2) MOVIMIENTOS: Moderately Fast

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de un manuscrito a tinta con anotaciones a lápiz. Al final de la obra puede encontrarse la firma de Stevenson.

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: *CHARTER DAY CANTATA Ó CANTATA DE CALIFORNIA*

INCIPIT:

♩ = 80

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

PIANO

SIGNATURA: 220.004 MS

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: S, A, T, B y pi.

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de un conjunto de fotocopias (17 en total) que están pegadas con papel celo. En ellas no encontramos el título de la obra pero sí en un papel aparte. Todo ello se encuentra dentro de un sobre.

TÍTULO: *CONSIDER THE LILIES*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: 4 Part a Cappella Chorus.

INCIPIT:

Andante espressivo

The image shows a musical score for a four-part a cappella chorus and piano accompaniment. The score is written in E major (one sharp) and common time. The tempo is marked 'Andante espressivo'. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. The piano part is labeled 'PIANO'. The lyrics are 'p Con - sid - er - the lit'. The piano part begins with a piano introduction.

Soprano
p Con - sid - er - the lit

Alto
p Con - sid - er - the lit

Tenor
p Con - sid - er - the lit

Bajo
p Con - sid - er - the lit

PIANO
p

SIGNATURA: 379.029 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: S, A, T, B, pi.
- 2) MOVIMIENTOS: Andante espressivo

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de un manuscrito en el que tanto en la portada como en el inicio de la obra se indica lo siguiente: «Words: Matthew 6. 28- 33. Music: Frederick Chopin Op 10, n.º 3, Adaptation by Robert Stevenson». También existen indicaciones en cuanto a la interpretación y sugerencias como: «que si se requiere acompañamiento se debe acompañar con el Estudio en E Op 10 n.º 3 de Chopin».

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: *MADRIGAL «FORTUNE SMILES»*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: For Men's Voices (unaccompanied)

INCIPIT:

Bright and lively

Tenor I
f For - tune smiles,

Tenor II
f For - tune smiles,

Bajo I
f For - .

Bajo II
f

SIGNATURA: 379.019 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: T I, T II, B I, B II.
- 2) MOVIMIENTOS: Marcato (Bright and lively)

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de una obra manuscrita metida en una carpetilla, en cuya portada aparece el título. Escrita completamente a tinta, al final aparece reflejada la fecha de composición: «April 15, 1940».

CATÁLOGO DE LAS COMPOSICIONES DE ROBERT STEVENSON

TÍTULO: *MAKE HASTE, O GOD*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: Anthem with words from scripture for a capella Chorus.

INCIPIT:

Allegro scerrevole

The image shows the beginning of a musical score for 'Make Haste, O God'. It features five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bajo, and PIANO. The tempo is 'Allegro scerrevole'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The Soprano, Alto, and Tenor parts begin with the word 'Make' followed by a dynamic marking of *p*. The Bajo part begins with 'Make' followed by 'es'. The PIANO part begins with 'Make' followed by 'haste' and a dynamic marking of *p*. The score is written in a standard musical notation style with treble and bass clefs.

PUBLICACIÓN: Independent Music Publishers, New York.

N.º: 105 12-plain

SIGNATURA: 5.028 (1) MS

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: S, A, T, B, Tecla (Accpt. For rehearsal).

2) MOVIMIENTOS: Allegro Scerrerola

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: El título de la obra está escrito en la portada con tinta. Se trata de una multigrafía. En la signatura 390.002 MS también puede encontrarse.

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: MISA

INCIPIT:

I CONGREGATIONAL PART
Ritmico
Glory to God

II GLORIA
Extremely precise and surging beat
Glo-ry to God
Gloria to God

III KYRIE
Moderato
Lord, have mercy
Lord, have mercy

IV HOLY GOD
Grave
Ho - ly God Ho - ly and
Ho - ly God Ho - ly and

V SANCTUS
Majestic
Ho - ly, ho - ly
Ho - ly, ho - ly

VI CHRIST OUR PASSOVER
Al - le - lu - ia
Al - le - lu - ia

SIGNATURA: 135.073 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: voces (sin especificar) y órg.
- 2) MOVIMIENTOS: I. Congregational part (unison), (Ritmico) / II. Gloria (Extremely precise and surging beat) / III. Kyrie (English and Greek), (Moderato) / IV. Holy God (Grave) / V. Sanctus (Majestic) / VI. Christ our Passover (Alleluia), (Bright).

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: La pieza está manuscrita a lápiz, siendo una copia a limpio de otra presente en el catálogo pero incompleta.

Por los movimientos que posee, bien pudiera decirse que se trata de una Misa del Tiempo Pascual. Las hojas están sueltas y numeradas. Detrás de la página 2 Stevenson ha puesto la 9, pero las demás hojas sí están seguidas y ordenadas,

Como ya se ha señalado, existe otra pieza manuscrita a lápiz en el interior de la carpetilla. Esta no lleva tampoco ningún título que indique lo que es, aunque parece evidente de nuevo que no puede tratarse de otra cosa más que de una misa por los números que la forman: un Kyrie, un Gloria y un Alleluya que está incompleto. Por tanto, podríamos referirnos a esta segunda misa inacabada como a un boceto preparatorio de la primera. La sospecha de ser una Misa Pascual viene confirmada por el último versículo del Alleluya: «Christ our passover sacrificed for us». La signatura de este segundo manuscrito es: 141.041 MS.

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: *PSALM 24*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: Domini est terra (a capella chorus)

INCIPIT:

Energetically and brilliantly

Soprano *f* The earth is the

Alto *f* The earth

Tenor *f* The earth

Bajo *f* The earth

SIGNATURA: 86.016 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: S, A, T, B
- 2) MOVIMIENTOS: I. Energetically and Brilliantly (tempo moderato)

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de un manuscrito con algunas indicaciones en cuanto a la ejecución. Asimismo, las cuatro voces aparecen reducidas en lápiz a dos pentagramas en el mismo manuscrito.

TÍTULO: *PSALM 135*

INCIPIT:

Allegro con brio

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenor

Bajo

f

ad lib.

SIGNATURA: 379.024 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: S, A, T, B y Accpt.
- 2) MOVIMIENTOS: Allegro con brio

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Es una obra manuscrita a lápiz que aparece dentro de una carpetilla. Encontramos varios ejemplares que se repiten, algunos completos y otros no. Hay una segunda versión en esta misma signatura en la que no hay mas que: S I, S II, A, T, B. Al final de ella firma Stevenson y fecha la obra en «Nov. 20 1973».

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: *THE DROUGHT*

INCIPIIT:

Allegro

The image shows the beginning of a musical score for 'The Drought'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Voice' and contains a single note 'e' on a treble clef staff with a sharp key signature. The middle and bottom staves are grouped under a brace labeled 'PIANO'. The middle staff is a treble clef staff with a sharp key signature, containing a note 'e' with a forte dynamic marking 'sfz' and an accent mark '>'. The bottom staff is a bass clef staff with a sharp key signature, containing a note 'e' followed by a bar line. The tempo 'Allegro' is written above the voice staff.

SIGNATURA: 379.021 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: Voice y pi.
- 2) MOVIMIENTOS: Allegro

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Manuscrito en doble hoja y escrito en tinta. La voz no aparece especificada. Tiene algunas anotaciones a lápiz. Al final de la obra sólo indica una fecha: «August 30».

TÍTULO: *THE NAME OF JESUS*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: Anthem for Mixed Voices with Soprano Solo. Words Anonymous. Music by Robert Stevenson (Based on a Traditional Hymn Melody)

INCIPIIT:

Andante

The musical score is for the beginning of the piece. It features a Soprano solo part and an Accompaniment part. The Soprano solo part starts with a whole rest. The Accompaniment part starts with a piano (*pp*) dynamic and a *cantabile* marking. The score is in 6/4 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Soprano solo

Accompaniment

pp

p *cantabile*

SIGNATURA: 379.030 MS

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: S Solo, A, T, B, pi (Accpt)

2) MOVIMIENTOS: Andante

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de un manuscrito en tinta negra guardado en una carpetilla.

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

Obra instrumental

TÍTULO: 2 FUGUES FOR STRING ORCHESTRA

INCIPIT:

I. Andante

Violín II

pp

II.

Violín II

SIGNATURA: 379.036 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: vn 1, vn 2, va, vc, ctb.
- 2) MOVIMIENTOS: I. Fugue Andante / II. L'istesso tempo.

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se encuentran en una carpetilla, tratándose de dos hojas manuscritas en papel cebolla y con numeración.

TÍTULO: 2 *LITTLE NOCTURNES*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: Little Nocturnes; Novelette; Marche Funebre

INCIPIT:

Allegretto

PIANO

with pedal

Allegretto

PIANO

mp

p

with pedal

SIGNATURA: 379.001 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: pi
- 2) MOVIMIENTOS: I. Andante / II. Andante / III. Allegro / IV. Adagio

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de una partitura manuscrita en una hoja por las dos caras en tinta negra. Al inicio aparece un título que señala efectivamente «2 little nocturnes», pero a continuación, en el desarrollo de la partitura, aparece un «Andante» primero y, tras una doble barra, un segundo «andante». De nuevo tras una doble barra se añade otro título denominado «Novelette», para finalizar con una «Marche funebre» sin concluir. La obra se encuentra dentro de un sobre con la siguiente dirección: Dr. Malena Kuss. College of Music PO box 133887. University of North-Texas, Denton, Texas 76203. Dirigido a Robert Stevenson, Departement of Musicology University of California 405 Hilgard Avenue-Los Angeles CA. 90024.

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: 4 PASTORALS FOR ORGAN

COMPLEMENTO DE TÍTULO: 4 Pastorals for Organ

INCIPIT:

The image displays the beginning of four organ movements, labeled I through IV. Each movement is written for organ and includes a registration list (Sw, Ch) and dynamic markings.

- Movement I:** *Andante espressivo*, registration *Sw*, dynamic *pp legato*. The score shows a treble and bass staff with a 6/8 time signature.
- Movement II:** *Allegretto*. The score shows a treble and bass staff with a 5/8 time signature.
- Movement III:** registration *Ch*. The score shows a treble and bass staff with a 6/8 time signature.
- Movement IV:** registration *Ch*, dynamic *p*. The score shows a treble and bass staff with a 9/4 time signature.

SIGNATURA: 126.011 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: órg
- 2) MOVIMIENTOS: I. Andante espressivo / II. Allegretto / III. Andante con moto / IV. Moderato espressivo.

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: En cada uno de los movimientos aparecen anotados los registros del órgano; de manera que tenemos los siguientes registros:

CATÁLOGO DE LAS COMPOSICIONES DE ROBERT STEVENSON

I Sw. pp. with Vibraharp, if available	II 'Sw, p, 16', 8'4'	III Sw, mf, 8', 4'	IV Sw. mf
Ch.p, with French horn, if available	Ch. Mf, 16, 8', 4	Gt, f	Ch. p
Gt pp. wiht Chimes, if available'	Sv to ped	Ch. P, 8',4	Gt. mf
Ped. Pp with Chimes coupled	Ped. P, 16'	Ch. To ped	Ped. p
Sw to Gt		Ped. P, 16	

Es un documento que está fotocopiado, en el cual aparecen numeradas las hojas de la 3-16. Además, se observa al inicio de cada pastoral que aparece el nombre de R. Stevenson. Este documento se encuentra en una carpetilla en cuya solapa pone: «ALLENDE proyect».

Hemos encontrado igualmente unas obras que se corresponden con los pastorales, pero que incluyen un título propio y signaturas diferentes, es decir, que se encuentran como piezas sueltas. La primera, denominada «Sheperds watching their flocks», es el primer movimiento del pastoral. Tiene los mismos registros para el órgano que se indican en la parte inferior de la hoja. Se trata de un cuadernillo manuscrito con tinta negra y algunas correcciones en lápiz rojo con indicaciones de la dinámica y la agógica. La signatura es: 381.009 MS

La segunda pieza, «The Angels message» (Allegretto), se corrponde con el segundo movimiento de los pastorales. Es también un manuscrito que está en una carpetilla, escrito en lápiz y tinta, y tiene anotaciones en color rojo (el movimiento, los registros, la digitación y alguna ligadura). Una pegatina al final de la pieza tapa los registros del órgano. La signatura de este documento es: 381.008 MS

El tercer pastoral, «The journey to Bethlehem», es una multigrafía con indicaciones posteriores en tinta roja (ligaduras, registros, digitaciones y matices). Indica «Andante con moto» como tempo y se encuentra como un cuadernillo suelto que al final tiene tachadas las indicaciones de los registros correspondientes. La signatura es: 381.007 MS

La cuarta y última obra, que se corresponde con el cuarto movimiento, es decir, el cuarto pastoral, es «The Holy Child», donde indica «Moderato Espressivo». Es un manuscrito en tinta con añadidos en lápiz (título, movimiento, registros, matices...) y en rojo (ligaduras y al inicio los registros). La obra no está dentro de un sobre sino suelta. Su signatura es: 381.006 MS

Seguidamente, se ha encontrado un ejemplar que se corresponde con los «4 pastorales», pero que recibe otro título: «Christmas Suite for Organ». Tiene los siguientes movimientos: 1) Sheperds watching their Flocks (Andante espessivo), 2) The Angel's Message (Allegretto), 3) The Journey to Bethlehem (Andante con moto), 4) The Holy Child (Moderato espessivo). En cada movimiento se especifica el registro de órgano a utilizar por el intérprete. La obra es una fotocopia de un manuscrito original, con hojas numeradas. Se encuentra dentro de un sobre que fue enviado a la Editorial «Augsburg

Publishing House» (Minneapolis), editorial que remitió la partitura de nuevo al autor denegando su impresión. La signatura de esta partitura es: 39.019 MS.

Existe otro manuscrito con el título también de «Christmas Suite for Organ» en el que encontramos los cuatro movimientos completos que equivalen a los de los pastorales para órgano. Su signatura es la siguiente: 290.046 MS

Hay un manuscrito que son hojas sueltas dentro de una carpetilla, en ellas aparece completo un movimiento y los demás incompletos. Stevenson puso como título a la obra «Short organ voluntaries». El movimiento que aparece completo (Andante), coincide con el tercer movimiento de los cuatro pastorales para órgano. La signatura es: 379.044 MS.

CATÁLOGO DE LAS COMPOSICIONES DE ROBERT STEVENSON

TÍTULO: 12 PRELUDES

INCIPIIT:

I. Allegro

PIANO

II. Lento $\text{♩} = 52-56$

PIANO

il basso sempre staccato e pianissimo

III. Vivace

PIANO

IV. Allegretto

PIANO

Con pedale

V. Mesto

PIANO

VI. Vro

PIANO

VII. Presto leggiero

PIANO

VIII. Allegro assai

PIANO

mp e sotto voce

IX. Quasi recitativo

PIANO

f vibrato

con pedale

X. Allegretto

PIANO

XI.
Moderato

PIANO

non troppo forte



XII.
Presto

PIANO



SIGNATURA: 86.016 MS

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: pi

2) MOVIMIENTOS: I. Prelude in C major (Allegro) / II. Prelude in A minor (Lento) / III. Prelude in G major (Vivace) / IV. *Prelude in E minor (Con moto)* / V. Prelude in D major (Allegretto) / VI. Prelude in B minor (Mesto) / VII. *Prelude in A major (Allegro)* / VIII. Prelude in F sharp minor (Vivo) / IX. *Prelude in E major (Presto)* / X. *Prelude in C sharp minor (Moderato)* / XI. *Prelude in B major (Largo)* / XII. Prelude in G sharp minor (Presto leggiero) / XIII. Prelude in F sharp major (Allegro assai) / XIV. *Prelude in E flat minor (Allegro molto)* / XV. *Prelude in D flat major (Lento rubato)* / XVI. *Prelude in B flat minor (Agitato)* / XVII. *Prelude in A flat major (Andante)* / XVIII. Prelude in F minor (Quasi recitativo) / XIX. Prelude in E flat major (Allegretto) / XX. *Prelude in C minor (Sostenuto)* / XXI. *Prelude in B flat major (Ad libitum)* / XXII. *Prelude in G minor (Allegro)* / XXIII. Prelude in F major (Moderato) / XXIV. Prelude in D minor (Presto).

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de un manuscrito abocetado a tinta con anotaciones y tachaduras a lápiz, así como con fecha de julio de 1933. Inicialmente eran 24 preludios (uno por tonalidad), pero el autor finalmente desechó 12 de ellos; aunque se han marcado en el apartado 2 de la ficha (Movimientos) aparecen en letra cursiva para que sean diferenciados del resto.

TÍTULO: *A CAMBRIDGE SONATA (DENOMINADA EN OTROS MANUSCRITOS: CAPRICCIO FOR PIANO)*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: Sonata para piano en cuatro movimientos

INCIPIT:

The image displays the beginning of four movements of a piano sonata. Movement I is in 4/4 time, marked 'PIANO' and 'Ad'. Movement II is in 4/4 time, marked 'PIANO' and 'Andante ♩ = 60'. Movement III is in 4/4 time, marked 'PIANO', 'Moderato', and '♩ = 88'. Movement IV is in 4/4 time, marked 'PIANO' and 'Presto', with a tempo marking of '♩ = 160'. Each movement is shown in a grand staff with piano and bass clefs.

PUBLICACIÓN: London: Lowe and Brydone (Printers) Limited, cop. 1953 by Robert Stevenson.

N.º: R.S. 2

SIGNATURA: 262.001 MS (1-44)

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: pi

2) MOVIMIENTOS: I. Allegro / II. Andante / III. Moderato / IV. Presto.

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Esta obra aparece junto a otros ejemplares iguales en un mismo paquete, según ha sido el año de publicación. Se encuentran otros con distinta signatura, por su distinto año de publicación. Las signaturas son las siguientes: 53.005 MS / 186.002 MS (1-44) / 187.004 MS / 198.002 MS (1-43) / 207.004 MS (1-29) (1967) / 209.012 MS / 230.001 MS (publicación) / 250.001 MS / 251.004 MS (1-27) / 262.003 MS / 275.005 MS / 372.032 MS (ejemplar suelto) / 382.051 MS / 390.005 MS.

Esta misma obra aparece con otro nombre, «Capriccio», aunque musicalmente se corresponde con los cuatro mismos movimientos (Allegro, Andante, Moderato y Presto). Esta obra es una multigrafía y aparecen con la misma signatura varias copias. La signatura es: 379.041 MS.

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: *A MANHATTAN SONATA (DENOMINADA EN OTROS DOCUMENTOS «SONATINA»)*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: Sonata para piano en tres movimientos

INCIPIT:

The image shows the beginning of three movements of a piano sonata. Each movement is presented on a grand staff (treble and bass clefs).
I. Allegro con brio ♩=168: The first movement starts with a forte (ff) dynamic. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
II. Andante tranquillo ♩=60: The second movement is marked piano (p) and includes the instruction 'melodia marc'. It is in 3/4 time and features a more melodic line with some rests.
III. Allegro agitato ♩=144: The third movement is marked mezzo-forte (mf) and is in 2/4 time. It begins with a more active, rhythmic texture.

PUBLICACIÓN: London: Lowe and Brydone (Printers). Limited, cop. 1954 by Robert Stevenson.

N.º: R.S. 4

SIGNATURA: 270.002 MS (1-22)

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: pi

2) MOVIMIENTOS: I. Allegro con brio / II. Andante tranquilo / III. Allegro Agitato

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Esta obra se encuentra junto a otras exactamente iguales, que tienen el mismo tipo de impresión. Muchas obras publicadas por Stevenson, como es el caso de ésta, se encuentran en grandes paquetes con distintas signaturas.

Otras signaturas en las cuales se encuentra la obra son: 187.001 MS (1-93) / 197.001 MS (1-62) / 207.003 MS (1-22) (1962) / 207.003 MS (23-53) (1970) / 250.003 MS (1-54) / 251.001 MS (1-31) / 262.002 MS (1-30) / 262.002 MS (31-61) / 275.003 MS (1-20) / 381.017 MS / 390.006 MS (1-22)

Se pueden hallar otros ejemplares de la misma obra, pero con un nombre diferente, «Sonatina». Se repiten en copias varias veces, unas manuscritas y otras multigrafía. Las signaturas con este título son: 379.033 MS / 379.034 MS

TÍTULO: *A NEW HAVEN SONATA*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: Sonata para piano en cuatro movimientos.

INCIPIIT:

The image displays the beginning of four movements of a piano sonata. Movement I, 'Allegro' (♩ = 132), starts with a piano (PIANO) marking and a forte (f) dynamic. Movement II, 'Allegretto' (♩ = 162), begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. Movement III, 'Andante', is shown with a piano (PIANO) marking. Movement IV, 'Presto' (♩ = 152), starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. Each movement is presented in a grand staff with treble and bass clefs.

PUBLICACIÓN: London: Lowe and Brydone (Printers) Limited, cop. 1954
by Robert Stevenson.

N.º: R.S.3.

SIGNATURA: 270.003 MS (1-28)

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: pi

2) MOVIMIENTOS: I. Allegro / II. Allegretto / III. Andante / IV. Presto

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Dado que hay numerosas impresiones de esta obra, las partituras se han colocado en distintas cajas y, por lo tanto, tiene distintas signaturas como ahora señalamos:

7.015 MS (1-20) / 141.044 MS (1-11) / 186.001 MS (1-53) / 197.002 (1-63) / 198.004 MS (1-26) / 207.005 MS (1-7) / 270.003 MS (29-54) / 211.002 MS (1-26) / 211.002 MS (27-53) / 250.004 MS (1-27) / 250.004 MS (28-53) / 251.005 MS (1-26) / 251.005 MS (27-52) / 372.033 MS (ejemplar suelto) / 379.055 MS / 390.004 MS (1-20)

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: *CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA*

INCIPIT:

I.
Moderato

Cellos



III. FINAL
Presto

Clarinete



SIGNATURA: 352.029 MS

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: fl, flt, ob, I cl, II cl, fg, I + II co, III + IV co, tpt en F, cornet, I + II tbn, tbn ba y tu, tim, I vn, II vn, va, I vc, II vc, ctb. En la parte del piano aunque aparece nombrado al inicio del pentagrama correspondiente, no se ha escrito la música.

2) MOVIMIENTOS: I. Vigoroso / II. Mesto (Tempo rubato) / III. Atacca Presto non tanto.

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de un manuscrito dentro de un sobre y cuya característica principal reside en el hecho de tener todo el segundo movimiento arrancado de la encuadernación, de manera que desconocemos su música. Además de la obra en cuestión, encontramos hojas sueltas que parecen bocetos. En ellas aparece al inicio del pentagrama un I y II, pero no nos atrevemos a afirmar que puedan corresponder a la partitura del piano forte, aun pareciendo bocetos terminados. Por otro lado, en el mismo sobre, agarrados por un clip se encuentran las hojas con la pieza orquestal y, como ya hemos dicho, aunque el autor ha indicado al inicio «piano forte», no hay rastro de su música a lo largo de toda la obra. Al final del manuscrito aparece una fecha: Sept 10-11, 1934.

TÍTULO: *CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA*

INCIPIT:

The image shows the beginning of three movements of the Violin Concerto.
Movement I: Allegro ritmico. The Violin part starts with a series of eighth notes, and the Piano part has a *p* dynamic with staccato markings.
Movement II: Andante. The Violin part is marked *sempre molto espressivo*. The Piano part features a long, expressive melodic line.
Movement III: Allegro con brio. The Violin part is marked *f* and features a more rhythmic and energetic melody. The Piano part also has a *f* dynamic.

SIGNATURA: 5.027 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: 3 fl, flt, 2 ob, co, 2 cl (en Si^b), cl bajo, 2 fg, ctfg, 4 tp, 3 tpt, 2 tbn, tbn bajo + tu, 3 tim, celesta, ar, bo, vn solo, vn 1, vn 2, va, vc, cb.
- 2) MOVIMIENTOS: I. Allegro ritmico / II Andante / III. Allegro con brio.

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se presenta el problema de que esta pieza se encuentra numerosas veces, pero de muy distinta manera, lo que lleva a una dificultosa catalogación. La que hemos encontrado más completa y en mejor estado es a la que nos hemos referido anteriormente (es manuscrita). Este ejemplar se encuentra encuadrado posiblemente para el director, estando el título de la pieza tapado por una etiqueta al tiempo que encontramos numerosas anotaciones de los compases y de los números de ensayo.

Por otro lado, se encuentra la partichela del violín que esta también manuscrita, donde igualmente el título original, donde decía «Concierto para violín y orquesta», ha sido tapado con una etiqueta. A continuación se ha escrito «violín sólo». Este manuscrito tiene algunas anotaciones en rojo como la numeración de los compases, indicaciones de digitación u otras correcciones. Existen múltiples añadidos con papel celo y con etiquetas. Las particellas están dentro de un cartón y en la portada pone: «Violin Concerto, violin part» y una nota que indica: «Xoroxes needed of enclosed music. Please treat with care. Old and fragile. R.S.» La signatura de esta particella es: 156.039 MS

Existe también una fotocopia de este mismo concierto que ha sido impresa (sin especificar el impresor), en hojas sueltas dentro de un sobre con el nombre de Stevenson. Llama poderosamente la atención el cómo en la parte superior aparece tachado el título original y en cambio se ha escrito un título

que parece sustitutorio: «3 Dialogues for Violin and Piano». Encontramos en esta copia indicaciones a lápiz sobre los números de compás e indicaciones para la interpretación. La signatura de esta partitura es: 126. 010 MS.

Existe otro ejemplar de esta obra en fotocopia, llena de anotaciones realizadas con bolígrafo y donde aparecen corregidos algunos errores de notación y/o se añaden matices. Las hojas se encuentran encabezadas por una carta dirigida a la Universidad de California. En dicha carta vemos cual es la casa editora: «Arirang Music Engravers», Korea (Seul). 30 de octubre 1977. En la carta se le informa a Stevenson: «(3) violin concert with orchestra reduced for piano. 54 plates x \$ 8.00 = \$ 432.00».

Existe una reducción para violín y piano completa publicada. Este ejemplar se encuentra en hojas sueltas dentro de un sobre que tiene una dirección con un posible destinatario: «Craig Custer 3743 Inglewood B. Mar Vista CT.90066». Su signatura y la de un duplicado son: 126.008 MS / 126.009 MS.

Un buen número de ejemplares pueden encontrarse de la siguiente manera:

Con el título *THREE DIALOGUES FOR VIOLIN AND PIANO* en multigrafía con nota de rechazo por parte de la casa de publicación (la Universidad de California), encontramos la signatura: 191.007 MS

De igual manera, aparecen los manuscritos con signatura: 290.047 MS / 362.006 MS

Una reducción para violín y piano en multigrafía aparece con la signatura: 361.009 MS

En formato de copia en negativo, aparece la partitura orquestal con las signaturas: 370.021 MS / 381.015 MS

Las partichelas en multigrafía están con la signatura: 362.008 MS

TÍTULO: *CORONATION CONCERTO*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: Coronation Concerto for Organ

INCIPIT:

The image shows the beginning of three movements of the Coronation Concerto for Organ. Movement I, 'Allegro molto', starts with a forte (f) dynamic and a registration of Great (Gt). Movement II, 'Andantino', begins with a mezzo-piano (mp) dynamic and a registration of Swell (Sw) and Chorus (Ch), followed by a piano (p) dynamic and a 'legato' marking. Movement III, 'Allegro moderato', starts with a forte (f) dynamic and a Swell (Sw) registration, and ends with a fortissimo (ff) dynamic and a Great (Gt) registration.

PUBLICACIÓN: London: Lowe and Brydone (Printers) Limited, cop. 1954 by Robert Stevenson.

SIGNATURA: 262.001 MS (38-74)

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: órg

2) MOVIMIENTOS: I. Allegro Molto / II. Andantino / III. Finale (Allegro moderato).

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se puede observar al final de la partitura una dedicatoria impresa, en la que Stevenson dice: «for Laurence Petran». La pieza que tiene tres movimientos tiene las indicaciones de registro del órgano que señalamos a continuación:

I. F	Gt.	II. Mp	Sw	Finale.	Sw forte
Piano	Sw.	Mp	Gt		Gt ff
Mf	Ch.	Ped 16'			Ch mf
Couplers	Sw. to Gt.; Ch to Gt.	Ch	p		Gt Ped
	Gt to Ped. Ch to ped.				

Se encuentra esta partitura con varias signaturas:

7.016 MS (1-9) / 59.022 MS (fotocopia) / 186.005 MS / 187.003 MS (1-37) / 197.003 MS (1-45) / 198.005 MS (1-37) (Año 1967) / 198.005 MS (38-74) (Año 1970) / 207.001 MS (1-37) (Año 1967) / 250.002 MS / 251.003 MS (1-6) / 262.001 MS (1-37) / 270.004 MS (1-37) / 275.002 MS (1-38) / 379.069 MS / 390.007 MS (1-19).

Otro manuscrito para órgano, con título «Sonata for Organ», coincide con el primer movimiento del «Coronation Concerto». La signatura de este segundo manuscrito es: 379.009 MS. Existe un segundo manuscrito similar con signatura: 361.006 MS

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: *DIVERTIMENTO FOR PIANO AND ORCHESTRA*

INCIPIT:

Moderato e rubato
♩ = 84



PIANO *ff*

SIGNATURA: 352.028 MS

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: Fl I y II, piccolo, ob, cl I y II, fg, I+II co, III+IV co, tpt in F, I+II tbn, tpt, tu, tim, vn I y II, va, vc I y II y ctb.

2) MOVIMIENTOS: Moderato e rubato

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de una partitura manuscrita conservada dentro de un sobre y con aspecto abocetado. A pesar de estar escrita a tinta, cuenta con multitud de correcciones a lápiz.

CATÁLOGO DE LAS COMPOSICIONES DE ROBERT STEVENSON

TÍTULO: *FESTIVAL FANTASY ON «DUKE STREET»*
COMPLEMENTO DE TÍTULO: For Organ with Carillon

INCIPIT:

Andante maestoso (in maner of an improvisation)

Carillón

Manuals

Pedal

PUBLICACIÓN: New York: Independ Publicers

N.º: 105 12-plain

SIGNATURA: 86.016 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: carillón, órg
- 2) MOVIMIENTOS: Andante maestoso (in the manner of on improvisation)

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de una multigrafía dentro de una carpetilla en cuya portada se especifica la duración que debe tener la obra, es decir, cinco minutos.

Existen dos ejemplares de la obra en papel cebolla y hojas sueltas con signaturas: 361.007 MS / 379.047 MS.

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: *FOUR BIBLICAL POEMS*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: For Violin, Cello, and Piano

INCIPIT:

The image displays the first four measures of a musical score for Violin, Cello, and Piano. It is divided into four sections:

- Section I:** Marked "Allegro con anima". The Violin and Cello parts are mostly rests. The Piano part begins with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, marked *p* and *legg*.
- Section II:** Marked "Allegretto". The Violin part is a rest. The Cello part has a melody marked *spiccato*. The Piano part has accompaniment marked *pp* and *sotto voce*.
- Section III:** Marked "Adagio". The Violin part has a melody marked *f* and *pizz.*. The Cello part has a melody marked *f*. The Piano part has accompaniment marked *p*.
- Section IV:** Marked "Allegro assai". The Violin part has a melody. The Cello part has a melody marked *p*. The Piano part has accompaniment.

PUBLICACIÓN: Reproduced by Independent Music Publishers, New York City.

Nº: Maestro n.º 109 14-plain

SIGNATURA: 135.075 MS

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: vn, vc, pi

2) MOVIMIENTOS: I. Allegro con anima con el título: «Yonder is the sea, great and wide...» / II. Allegretto con el título: «The pastures of the wilder ness...» / III. Adagio con título: «They that sow in tears...» / IV. Allegra assai «The chaff which the wind driveth away...».

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: El título original (*Four Biblical Poems*) se encuentra tapado con una etiqueta. En la primera página aparecen los movimientos escritos en tinta. En la parte inferior de esta misma cara se encuentra anotado en lápiz una indicación del autor: «performance time: about 21 minutes».

La obra está multigrafiada, aunque los instrumentos aparecen en tinta diferente. Tiene una encuadernación en espiral, y en la portada de ésta aparece el nombre de Stevenson y su dirección (Robert Stevenson. 2801 Quebec STNW Apt 321 Washinton 8, DC). La tapa de esta encuadernación se ha soltado de manera que el ejemplar aparece en un legajo.

Otra obra, en multigrafía y dentro de un sobre, aparece como el segundo movimiento del titulado «trío para violín cello y piano». Precisamente este movimiento se corresponde con el segundo (*Allegretto*) de la obra «*Four Biblical Poems*». Su signatura es: 362.004 MS

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: *FUGUE FOR STRING QUARTET*

INCIPIT:

Andante

Violín I

Violín II

Viola

Cello

pp

SIGNATURA: 379.017 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: vn I, vn II, va, vc.
- 2) MOVIMIENTOS: Andante

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de un manuscrito inserto en una carpetilla y encuadernado con cinta adhesiva. Junto a este ejemplar se encuentra una partichela del primer violín.

Una transcripción para piano podrá encontrarse en el manuscrito con fecha de julio de 1933 y signatura: 379.018 MS.

CATÁLOGO DE LAS COMPOSICIONES DE ROBERT STEVENSON

TÍTULO: *GLORIFIED CZERNY EXERCISES*

COMPLEMENTO DEL TÍTULO: *Glorified Czerny Exercises*

INCIPIIT:

I. ♩. 69

PIANO



mano sinistra
mp

II. ♩. 320

PIANO



piano sempre legato

III. ♩. 72

PIANO



PIANO

IV. ♩. 112

PIANO



p sempre staccato

V. ♩. 132

PIANO



mf

SIGNATURA: 381.005 MS / 379.002 MS

OBSERVACIONES:

1) **VOCES E INSTRUMENTOS:** No se especifica la instrumentación, aunque sí se puede señalar que es para instrumento de tecla; casi con toda seguridad el piano.

2) **MOVIMIENTOS:** I. (signatura 381.005 MS) / II. / III. / IV. / V. Allegro (signatura 379.002 MS)

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Lo que se conserva en la signatura 381.005 MS es un borrador de una página en la que se observa parte de una hoja. Por otro lado, llama la atención el hecho de que la obra esté hecha para una sola mano, como indica al principio con la nota «Mano Sinistra». También al inicio se indica el metrónomo: ♩. 69.

En cuanto al material utilizado vislumbramos que está escrito a tinta, aunque aparecen anotaciones sobre matices del tempo hechas a lápiz. Se trata de una hoja suelta que no está dentro de ningún sobre.

El manuscrito con signatura 379.002 MS se encuentra dentro de un sobre con hojas sueltas numeradas de la tres a la nueve, por tanto, faltan las dos primeras hojas (es decir, manuscrito 381.005 MS). Al final, se encuentra la firma del autor y se especifica la fecha de conclusión, 5 de diciembre de 1935.

TÍTULO: IX VARIATIONS FOR PIANO AND ORCHESTRA

INCIPIT:

TEMA
Lento

Clarinet in A

<

SIGNATURA: 379.066 MS

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: fl, ob, cl, bs, 4 hns, tpt, 3 tbn + tu, tim, pi, vn 1, vn 2, va, vc, ctb.

2) MOVIMIENTOS: Lento / Variation I (Poco piú mosso) / Variation II / Variatio III / Variation IV (Piú mosso, alla marcia) / Variation V (Allegro) / Variation VI (l'istesso tempo) / Variation VII (Poco meno mosso) / Variation VIII (L'istesso tempo) / Variation IX (Quasi maestoso).

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: La obra se encuentra encuadernada, tratándose de un manuscrito cuyo título no aparece en la portada. Las páginas están numeradas de la 1 a la 5. En la primera hoja pone: «IX Variations for piano and orchestra», y se añade un nombre a lápiz, «Alfred Boynton». Hay otro ejemplar en su interior pero sin terminar, en éste se indica: «Concierto for piano and orchestra». Este ejemplar coincide plenamente con las variaciones, pero no está terminado (es una hoja suelta).

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: *LA FRONTERA SUITE*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: 1. Camino desierto, 2. Horizontes Lejanos, 3. Rancheros y vaqueros.

INCIPIT:

I. CAMINO DESIERTO
Moderato
Flauta  *p*

II. HORIZONTES LEJANOS
Andante
Oboe  *mf* *cresp.*

III. RANCHEROS Y VAQUEROS
Allegro marziale
Flauta  *p* *ff*

PUBLICACIÓN: National Blue Print, Nuy York.

N.º: Nateo 13

18 Stave

SIGNATURA: 362.011 MS

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 bs, 4 hns, 8 tpts, 3tbn + tu, tim, vn 1, vn 2, va, vc, ctb.

2) MOVIMIENTOS: I. Camino desierto (Moderato) / II. Horizontes lejanos (Andante) / III. Rancheros y vaqueros (Allegro Marziale).

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de un cuadernillo que no se encuentra dentro de ningún sobre; es multigrafía, aunque los títulos de cada parte están señalados en tinta roja. En la portada del cuaderno están indicados las partes de la obra y la firma de Stevenson. Las páginas están numeradas de la 1 a la 63. Asimismo, el autor ha señalado diversas indicaciones a lápiz. Con signatura 379.062 encontramos otra partitura orquestal de esta obra.

TÍTULO: *METAMORPHOSES*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: Methamorphoses for piano

INCIPIT:

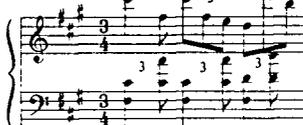
I. Moderato

PIANO



II. Vivace

PIANO



III. Allegro

PIANO



SIGNATURA: 381.012 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: pi
- 2) MOVIMIENTOS: I. Moderato / II. Scherzo / III. Allegro

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Es una obra manuscrita en tinta negra con correcciones a lápiz y bolígrafo señalando la digitación, los matices, los ligados y aspectos interpretativos. Las hojas se encuentran unidas con cita adhesiva.

Igualmente, la obra aparece repetida en otro ejemplar con las hojas sueltas, donde se ha añadido a posteriori el título *EL PASO SONATA*. Este ejemplar se publicó en la casa Praos S.A.

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: *NOCTURNE IN EBONY*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: Melody derived from a 5th century chinese manuscript.

INCIPIT:

With gentle motion

PIANO

p

PUBLICACIÓN: Copyright 1945 by the Boston Music Co. International
Copyright secured. Printed in U.S.A.

N.º: B. M. Co. 10277

SIGNATURA: 361.003 MS (1-8)

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: pi
- 2) MOVIMIENTOS: I. With gentle motion

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se encuentran dentro de un sobre ocho ejemplares, habiendo en la portada de la obra, además del nombre de Stevenson, otra indicación: «Melody from a fifth chinese manuscript».

CATÁLOGO DE LAS COMPOSICIONES DE ROBERT STEVENSON

TÍTULO: *ORGAN CONCERTO*

INCIPIIT:

I.
Allegro maestoso

Piccolo



ff

II.
Andantino

Clarinete I



mp

III.
Allegro moderato

Flauta I



ff

SIGNATURA: 362.010 MS

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: fl, flt, 2 ob, 2 cl en A, 2 cb, 4 co, 3 tpt en C, 3 tbn, 1 tu, tim, órg, vn 1, vn 2, va, vc, ctb.

2) MOVIMIENTOS: I. Allegro maestoso / II. Andantino / III. Allegro moderato

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de un original encuadrado para multigrafía. Asimismo, dentro del cuaderno se encuentra un programa de mano de la interpretación que tuvo lugar en la Universidad de California (Los Ángeles) por la University Symphony Orchestra el 18 de noviembre de 1952.

Las partichelas de la cuerda se encuentran en multigrafía con signatura: 379.059 MS

El resto de partichelas se encuentran también en multigrafía en la signatura: 362.009 MS

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de una partitura manuscrita dentro de un cuadernillo, en cuya portada aparece el título y la denominación de cada parte, así como el nombre del propio Stevenson. Las hojas se encuentran numeradas de la 1 a la 11.

En la segunda pieza, Stevenson hace anotaciones como «lauder then the right hard» o «in this piece the grace notes always come before the beat», en el final de la hoja tres.

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: *RHAPSODY AND DANCE*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: For Flute and Piano

INCIPIT:

Allegro

Violín or Flute

PIANO

ff

ff

ff

SIGNATURA: 86.016 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: vn or fl, pi.
- 2) MOVIMIENTOS: I. Allegro

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de un manuscrito en tinta con indicaciones a lápiz y encuadernado con cinta adhesiva. En la parte de abajo se alude a la posible doble interpretación para flauta o violín.

La partichela para flauta puede encontrarse en la signatura: 379.056 MS.

TÍTULO: *SERENADE FOR CLARINET AND PIANO*

COMPLEMENTO DE TÍTULO: SERENADE

INCIPIT:

Allegretto

Clarinete in A

PIANO

SIGNATURA: 362.005 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: Cl in A, pi.
- 2) MOVIMIENTOS: Allegretto

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Es un cuadernillo de multigrafía que contiene varias hojas. En el inicio no sólo indica el nombre de la obra, sino que también Stevenson pone su duración: 2 minutes and 42 seconds. La obra puede encontrarse también en la signatura 361.005 MS.

Asimismo, existe una transposición para oboe y piano que puede encontrarse en la signatura 291.103 MS.

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: SONATA FOR CLARINET AND PIANO N.º 2

INCIPIT:

The image displays the beginning of three movements from the Sonata for Clarinet and Piano, N.º 2. Each movement is shown with a Clarinet part and a Piano part. Movement I, 'Lento', features a slow tempo with a piano (p) dynamic. Movement II, 'Allegro piacevole', is in a moderate tempo. Movement III, 'Presto', is in a fast tempo with a forte (f) dynamic. The piano part in the first movement consists of simple chords, while in the second and third movements, it provides a more active accompaniment.

PUBLICACIÓN: London: Lowe and Brydone (Printers) Limited, cop. 1953
by Robert Stevenson.

N.º: R.S. 1

SIGNATURA: 198.003 MS (1-31)

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: cl, pi.

2) MOVIMIENTOS: I. Allegro vivace / II. Adagio / III. Allegro con brio

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Junto con la partitura se adjunta la partichela de clarinete.

Esta obra se encuentra en muchas otras ediciones exactamente iguales (incluso conservándose la tirada íntegra), cuyas signaturas son:

186.004 MS (1-30) / 198.003 MS (1-31) / 207.002 MS (1-22) / 211.001 MS (1-33) / 211.001 MS (32-62) / 211.001 MS (63-93) / 250.006 MS (1-23) / 251.006 MS (24-53) / 254.063 MS / 262.004 MS (1-31) / 266.002 MS / 266.004 MS / 270.001 MS (1-31) / 372.034 MS (ejemplar suelto) / 375.006 MS (1-12) / 379.054 MS / 382.050 MS / 390.008 MS (1-21)

TÍTULO: SONATA FOR CLARINET IN A AND PIANO N.º 1

INCIPIT:

The image displays the first three movements of the Sonata for Clarinet and Piano. Movement I, 'Allegro vivace' (184 measures), features a Clarinet part starting with a forte (f) dynamic and a Piano accompaniment. Movement II, 'Adagio' (50 measures), shows a Clarinet part with a piano (p) and expressive (espr) marking, and a Piano accompaniment. Movement III, 'Allegro con brio' (168 measures), begins with a Clarinet part and a Piano accompaniment marked piano (p).

SIGNATURA: 156.040 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: cl, pi.
- 2) MOVIMIENTOS: I. Lento / II. Allegro piacevole / III. Presto

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de un manuscrito a lápiz repasado en tinta negra y con numerosas correcciones.

En otro documento manuscrito, aunque esta vez es únicamente la partichela para clarinete, encontramos únicamente dos movimientos de esta sonata, uno Lento (el primero) y otro sin especificar (el segundo). Está escrito en dos hojas pautadas, de las cuales la primera presenta una serie de recortes correctores que amplían el formato original de la hoja (posiblemente para facilitar su ejecución). El título, en bolígrafo, se sitúa como corrección de uno anterior. Su signatura es: 126.007 MS

De igual manera, la obra manuscrita la volvemos a encontrar en fotocopia. En el dorso de la partitura completa aparece una observación del propio compositor indicando la necesidad de que alguien numere los compases de los tres movimientos y que prepare la partichela del clarinete. Su signatura es: 184.013 MS

Asimismo, existe una versión incompleta, manuscrita, en la que aparece tan sólo un movimiento (el primero). En ella no se especifica ni el título ni el nombre del autor. La obra se encuentra en un sobre en el que Stevenson se dirige a Terry Joseph, aunque posteriormente fue tachado. La signatura es: 135.074 MS

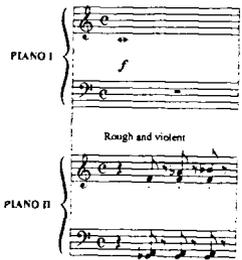
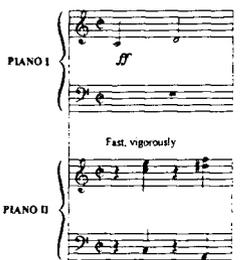
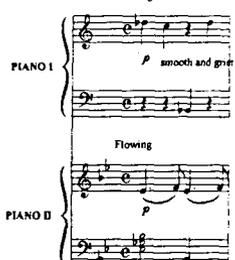
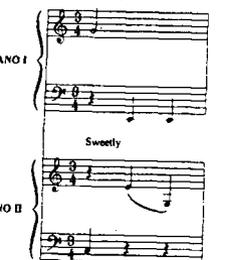
Seguidamente, hemos encontrado la partitura completa y la partichela (para clarinete) en la fotocopia de un impreso, fotocopia hecha sólo por una cara. No figura ni el año ni el lugar de la edición, y la signatura es: 141.043 MS

Finalmente, existe una transposición para violín, aunque en este caso se conserva sólo la partichela del instrumento de cuerda con el título «Serenade for Violin and Piano» y signatura: 379.053 MS

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: *SOUTH OF THE BORDER*

INCIPIT:

<p>I SOUTH OF THE BORDER Rough and violent</p>  <p>PIANO I</p> <p>PIANO II</p>	<p>II EL JOTO Fast, vigorously</p>  <p>PIANO I</p> <p>PIANO II</p>	<p>III THE PATRO AT JAVILIGHT Gong, tranquilly</p>  <p>PIANO I</p> <p>PIANO II</p>
<p>IV THE ZARAPE WEAVER With monotonous movement</p>  <p>PIANO I</p> <p>PIANO II</p>	<p>V THE COURT OF SHADOWS Lazily moving</p>  <p>PIANO I</p> <p>PIANO II</p>	<p>VI ¿SI O NO? Flowing</p>  <p>PIANO I</p> <p>PIANO II</p>
<p>VII AN OLD TURQUOSE RING Sweetly</p>  <p>PIANO I</p> <p>PIANO II</p>	<p>VIII THE GUITAR STRUMMER Fast and jaunty</p>  <p>PIANO I</p> <p>PIANO II</p>	<p>IX THE MERRY MATADOR With great Swing</p>  <p>PIANO I</p> <p>PIANO II</p>

PUBLICACIÓN: Independent Music Publishers.
N.º: Maestro n.º 108

SIGNATURA: 379.007 MS

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: 2 pi

2) MOVIMIENTOS: I. «Si, Si, Si Said the Señorita» (Rough and Violent) / II. «El Toro» (Fast vigorously) / III. «The Patio and at twilight» (Going tranquilly) / IV. «The Zarape weaver» (With monotonous movement) / V. «The Court of Shadows» (Gently moving) / VI. «The water carrier» (Moderately) / VII. «And Old Turquoise Ring» (Sweetly) / VIII. «The guitar Strummer» (Fast and Jouny) / IX. «The Merry Matador» (With Great Swing).

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se conservan dos ejemplares iguales con la misma signatura, que están multigrafiados y tienen el mismo número de plancha. Hay un ejemplar encuadernado en cuya portada está escrito «13». En el interior del segundo ejemplar nos encontramos con que el papel es continuo y el título del primer movimiento es diferente: «Si, Si, and the Señorita». Hay añadidos en lápiz rojo el título de las obras y el nombre del autor. En la signatura 379.061 MS puede hallarse nuevamente esta obra.

Se encuentra en el legado Stevenson a la biblioteca, un par de obras con la misma signatura que se corresponden con dos de las obras anteriormente citadas. El manuscrito encontrado está formado por 3 ejemplares de la pieza en cuadernillos que están multigrafiados. El título que reciben es: «A Gay Caballero-The Conquistador», a lo que luego les sigue respectivamente las indicaciones de *Fast and Jaunty* y *With Great Swing*. Estos títulos según hemos podido comprobar comparando con la obra «South of the border», se corresponden con los dos últimos números, denominados en este caso: «The guitar strummer» y «The Merry Matador». Además, se puede apreciar la correspondencia en la publicación y el número de plancha. Por lo tanto, aunque con distinto nombre, estas dos piezas coinciden como hemos explicado con las dos últimas de la obra «South of the Border». La única excepción es que en ellas sólo aparece indicado un piano. Estas obras independientes llevan la signatura: 379.006 MS

Se conservan otras dos obras manuscritas dentro de un sobre. En la primera, encontramos el título «Culloden Laddie» y también pone «2nd piano part), en la otra cara de la hoja el segundo título «Maggie» y «2nd piano part». En la segunda hoja no pone ningún título, pero hay una obra en cada cara con otras indicaciones: «piano (with 2nd piano ad libitum)». Aunque en esta segunda obra no aparecen los títulos, se ha podido comprobar que ambas son un complemento para cuatro manos además de coincidir dos de sus incipit con dos de la obra «South of the Border»; exactamente, «Culloden Laddie» con «The merry matador» y «Maggie» con «An old Turquoise». La signatura es: 379.005 MS

TÍTULO: *TEXAS SUITE*

TÍTULO Y SUBTÍTULO: Texas Suite for piano

INCIPIIT:

I. BRONCO BUSTIN

PIANO

Musical score for 'I. BRONCO BUSTIN' in 6/8 time. The score is for piano and consists of two staves. The right hand has a whole rest, and the left hand has a series of eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

III. THE LONESOME PRAIRIE

PIANO

Musical score for 'III. THE LONESOME PRAIRIE' in 3/4 time. The score is for piano and consists of two staves. The right hand has a quarter note G4, and the left hand has a quarter note G2. A diagonal line indicates a glissando in the left hand.

glissando

PUBLICACIÓN: The Boston Music C.O. Boston. MASS. 1947

N.º PL: B.M.Co. 10.943-4

SIGNATURA: 390.001 MS (1) y (2)

OBSERVACIONES:

1) VOCES E INSTRUMENTOS: pi

2) MOVIMIENTOS: I. Bronco Bustin' / III. The Lonesome Prairie (361.002 (1) y (2))

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Encontramos dos ejemplares de la partitura exactamente iguales que corresponden al primer movimiento de la «Texas Suite». En la portada de la edición se indica de qué movimientos consta la Suite: I. Bronco Bustin', II. An Old Spanish Mission, III. The Lonesome Prairie, aunque en la presente edición sólo aparece el primero. La partitura no se encuentra dentro de ningún sobre.

Existe otro ejemplar de esta suite, precisamente también del movimiento «Bronco Bustin». Dicho ejemplar es la carpetilla de una publicación, la misma que el anterior ejemplar (del año 1947). La signatura que le corresponde es: 361.001 MS

En otro cuadernillo se encuentra el tercer movimiento, «The Lonesome Prairie», de esta obra, con fecha de publicación también de 1947 por Boston Music Co. La signatura correspondiente a este cuadernillo es: 361.002 MS (1), (2)

Con el mismo título aparece de manera impresa el primer movimiento de esta suite con la signatura: 379.087 MS

De igual manera, pueden encontrarse como bocetos otros ejemplares de esta obra con signatura: 381.016 MS

PATRICIA PELÁEZ, ARTURO TELLO, PABLO ROMEU

TÍTULO: *TOCCATA FOR PIANO*

INCIPIT:

The image displays two musical staves for piano. The first staff, labeled 'I' and 'Allegro ritmico', shows the beginning of the first movement with a forte dynamic marking. The second staff, labeled 'III' and 'Molto moderato', shows the beginning of the third movement. Both staves are marked 'PIANO' and feature complex rhythmic patterns with chords and single notes.

SIGNATURA: 126.006 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: pi
- 2) MOVIMIENTOS: Allegro ritmico/ III. Molto moderato.

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de un manuscrito en dos hojas sueltas que se encuentran dentro de un sobre con una dirección de un presunto destinatario: «Michael Bakan, 1437 11th St. Apt 8 SANTA MÓNICA, CA 90401».

Se puede vislumbrar un primer movimiento que parece inicial pero no está numerado. El título de la obra está en la parte superior de la hoja, junto con el nombre del compositor añadido a lápiz. El siguiente y último movimiento está encabezado por el «III». Justo antes del tercer movimiento vemos indicado a lápiz un «NO». Al final del manuscrito también aparece la firma de Stevenson. La escritura hecha en tinta tiene numerosas correcciones realizadas con tinta correctora y añadidos en bolígrafo en cuanto a alteraciones de notas, dinámicas e indicaciones expresivas, así como la descripción de los números de compás. Dado la indicación de los movimientos, podríamos pensar que la obra está incompleta y le falta el segundo movimiento.

Existe otro ejemplar que parece una impresión con hoja de papel cebolla encima. No está completo, ya que aparece en la primera hoja el título «toccata for piano», coincidiendo el primer movimiento («Allegro rítmico») con la página número 2. De esta segunda página pasa a la 5, 6 y 7 y falta todo el resto, por lo que tampoco se aprecia si hay un segundo y un tercer movimiento. La signatura es: 276. 004 MS.

TÍTULO: *TWO PERUVIAN PRELUDES*

COMPLEMENTO DEL TÍTULO: For Maestro Luis Sandi

INCIPIT:

The image displays the beginning of two musical parts. On the left, the Horn I part is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). It is marked 'Andante' and 'solo'. The notation starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. On the right, the Oboe I part is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). It is marked 'Allegretto (pastorale)' and 'p'. The notation starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.

PUBLICACIÓN: Reproduced and Bound by CAMEO music Reproduction.
Hollywood, California.

SIGNATURA: 84.013 MS

OBSERVACIONES:

- 1) VOCES E INSTRUMENTOS: 3fl (flt), 3ob (co), 3cl (1ba), 3fg (1ctb), 4tp, 3tpt, 3tbn (1ba), tu, tim., pi, 14vn I, 14vn II, 8va, 8vc, 8ctb
- 2) MOVIMIENTOS: I. Andante/ II. Allegretto (Pastorale)

OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS: Se trata de la partitura completa del director, con posteriores anotaciones a mano que no son indicaciones sino para facilitar la ejecución práctica de la partitura. Esta obra está multigráfica. Se conserva en un cuaderno de canutillo.

Por otro lado, también se conservan las partichellas de la orquesta completa de dicha obra «Two Peruvian Preludes», pero tienen una signatura diferente: 84.012 MS. Estas se encuentran también en multigráfica. Cada ejemplar ha sido numerado por cuerdas y algunas presentan indicaciones a lápiz para su interpretación. Se encuentran estas partichellas en un legajo.

El primero de los preludios aparece en una fotocopia con el título de *YARAVI I PERUVIAN PRELUDE*, y con signatura: 252.006 MS

Las partichelas pueden encontrarse en papel Master Sheet con la signatura: 361.029 MS

Los bocetos de la pieza orquestal aparecen con la signatura: 361.011 MS.

Bocetos

En este apartado hemos incluido las obras que, incompletas forman parte de la colección, tienen signatura (omitimos el MS de cada signatura) y a veces no tienen nombre; las nombramos según su signatura:

- 86.016 Boceto de la *Sonata for violin and piano*
- 86.016 Boceto de un *Trio for piano, violin and violoncello*.
- 86.016 Boceto de la obra *Encore suite*.
- 86.016 Boceto de *Introduction and Allegro for Violin and Piano*.
- 126.005 Boceto de *El paso sonata*
- 290.048 Bocetos para piano de obra indentificable.
- 361.010 *Threnody* (título en lápiz)
- 361.012 Ms «In marching tempo», fragmento de obra vocal con acomp.
- 361.013 Ms de un listado de las obras de Stevenson
- 362.001 Boceto de un *Concierto para Piano y Orquesta*.
- 362.002 Sin especificar
- 362.003 Bocetos de obra coral con acompañamiento y comienzo de una obra para 2 instr Con acomp.
- 362.007 Boceto de *Gavotte for piano*.
- 362.012 Bocetos de obra coral sin especificar
- 362.013 Sin especificar
- 362.014 Fotocopia de sonata para piano. Sin especificar.
- 362.016 *Rondo for two pianos*
- 362.016 Fotocopia-negativo con fragmento de pieza para instrumento solista con acomp.
- 362.018 MS de obra coral con acompañamiento sin título
- 362.019 Ms sin título para coro a 4 voces y acompañamiento
- 363.038 Hojas sueltas multigrafía. Sin título para obra orquestal
- 379.039 Bocetos (en alguno indica que es una sonata y otro se corresponde con la obra «Metamorphoses»).
- 372.035 Sin especificar
- 379.042 Boceto de la *California Cantata*.
- 379.031 Boceto de una obra para cuatro voces y piano. Sin título.
- 379.008 Boceto a lápiz del *Concerto for Cello and Orchestra*.
- 379.009 Boceto de la *Sonata for Organ*.
- 379.010 Boceto de la *Sonata for Violin and Piano*. Lleno de tachones.
- 379.011 Boceto de un Finale para Violín y Piano.
- 379.012 Boceto de *Quintet for Piano and Strings*.
- 379.013 Boceto de *Events of Christmas Eve*.
- 379.014 Boceto de *Fairy Tale*.

CATÁLOGO DE LAS COMPOSICIONES DE ROBERT STEVENSON

- 379.015 Sin especificar.
379.016 Sin especificar. Para piano a cuatro manos.
379.020 Sin especificar.
379.022 Sin especificar.
379.025 Sin especificar.
379.026 Sin especificar. A lápiz.
379.027 Sin especificar. A lápiz. Para barítono y acompañamiento.
379.074 Sin especificar. Borrador en hoja suelta.
381.001 Hay 18 hojas sueltas con un solo título: *Quartet for strings*.
381.004 *Gavotte for piano*. Borrador incompleto en hoja suelta.
381.010 Borradores de *Divertimento for piano*
381.011 Gran número de bocetos de obras en su mayoría sin identificar aunque aparece una serie de títulos: *Acis y Galatea* (obra para piano y orquesta), *Kyrie* (completo), *VIII in festis duplicibus* (misa completa), *Casation para clarinete y piano*, *Organ sonata*, *Concierto para órgano y orquesta*, *The ten commandments*.
381.012 Esbozos de partituras de las que conocemos algunos títulos; *Gavotte for piano*, *10 short voluntaries for organ II*, *Ballade for violin and piano*, *Kyrie for mail voices*, *Concerto grosso*, *Toccata and fugue*.
381.013 Bocetos Mss con dos títulos: *Danzas andaluzas* y *Tres fugas para dos pianos*.
381.016 Boceto de *Abraham Lincoln walks at midnight*
381.016 Sin especificar.

M. DUPORT. *SIX SONATES* *POUR LE VIOLONCELLE*

 José Carlos GOSÁLVEZ LARA

DUPORT, Jean Pierre (1741-1818). *Six sonates pour le violoncelle et basse: dédiées a Monseigneur le Duc d'Albe / composees par M. Duport.* — Manuscrito [1772?] 25 h. ; 26 × 37 cm. M/63

Durante el siglo XVIII vivieron en España violonchelistas extranjeros tan notables como el polaco Christiano Reynaldi, los italianos Domenico Porretti, Francesco Brunetti y Luigi Boccherini, residente en nuestro país durante más de cuarenta años y uno de los mayores intérpretes y compositores de la época. También nos visitaron el célebre violonchelista alemán Bernhard Romberg y el francés Jean Pierre Duport, cuyo hermano Jean-Louis, otro gran virtuoso, fue músico del rey de España Carlos IV durante su exilio en Marsella y uno de los más importantes pedagogos del violonchelo.

La Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid posee una interesante colección de manuscritos originales e impresos de la época, entre los que se cuentan algunas obras para el instrumento de J. B. Breval, J. M. Raoul y los hermanos Duport¹ cuya procedencia todavía constituye un enigma. Dentro de ese fondo, probablemente reunido y regalado a la biblioteca por algún violonchelista anónimo, se conserva con la signatura M/63 un manuscrito que contiene seis sonatas para violonchelo y bajo (según todos los indicios, un segundo violonchelo) compuestas por J. P. Duport, que parecen tener correspondencia con las publicadas por el editor Landrin en París en 1773.

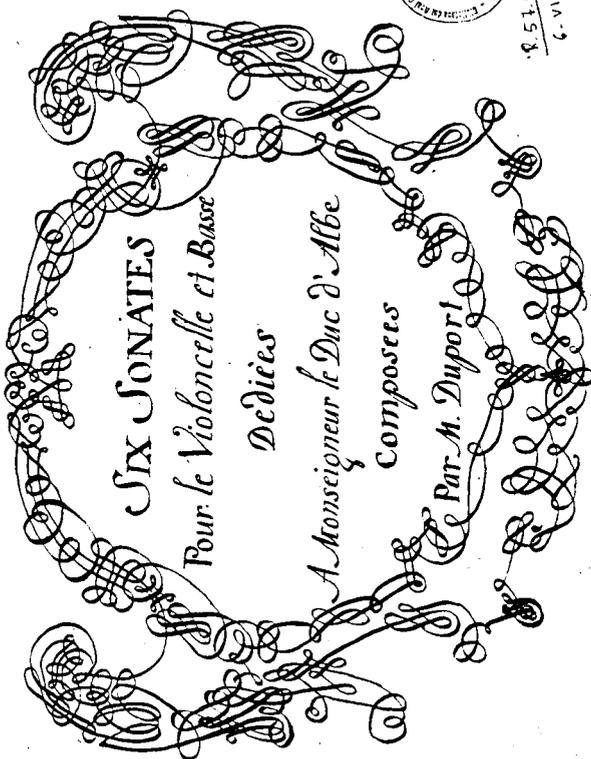
El manuscrito está encuadernado en pergamino, y presenta en la cubierta algunas anotaciones poco legibles en italiano, probablemente debidas a alguno de los muchos músicos de esa nacionalidad que trabajaban en España por esas fechas. A falta de un estudio riguroso sobre las filigranas del papel utilizado, parece probable que el manuscrito fuera realizado en nuestro país, ya

¹ De Jean Pierre Duport se conservan además dos colecciones impresas de la época: *Six sonatas pour le violoncelle* RISM A/I-D 3876-fechada en «Bribuega y julio 9 de mil 77» (1/415) y *Six sonates pour le violoncelle ou violon et basse* RISM A/I-D 3874 (1/8434). Aunque hasta ahora se consideran perdidos los conciertos que compuso para el instrumento, creo muy probable que sean también suyas dos obras de este tipo manuscritas y atribuidas en el catálogo de la biblioteca a su hermano (1/14082), y que presentan semejanzas externas con el manuscrito que aquí comentamos.

que presenta semejanzas con otros conservados en colecciones madrileñas y además utiliza las palabras «obra tercera» en español. Aunque de momento no existen pruebas irrefutables, la dedicatoria al Duque de Alba y la cronología de las obras nos lleva a considerar muy verosímil que las sonatas fueran compuestas durante la estancia de Duport en España, documentada entre 1771 y 1772, poco antes de aceptar el cargo de primer violonchelista de la orquesta de Federico Guillermo II de Prusia.

El manuscrito tiene gran calidad gráfica, se conserva en perfecto estado y nos aporta una interesante y novedosa información, ya que hasta ahora no se conocía ninguna relación de Duport con el XII Duque Fernando Álvarez de Toledo, y el músico francés no es mencionado en el célebre estudio de José Subirá *La música en la Casa de Alba* (1927). La ornamentación del manuscrito y su cuidada caligrafía sustenta nuestra hipótesis de que, según costumbre de la época, pudo ser concebido como obsequio del autor a la biblioteca ducal, coincidiendo con alguna de sus actuaciones en medios cortesanos madrileños.

M/63



SIX SONATES

Pour le Violoncelle et Basse

Dedies

A Monseigneur le Duc d'Albe

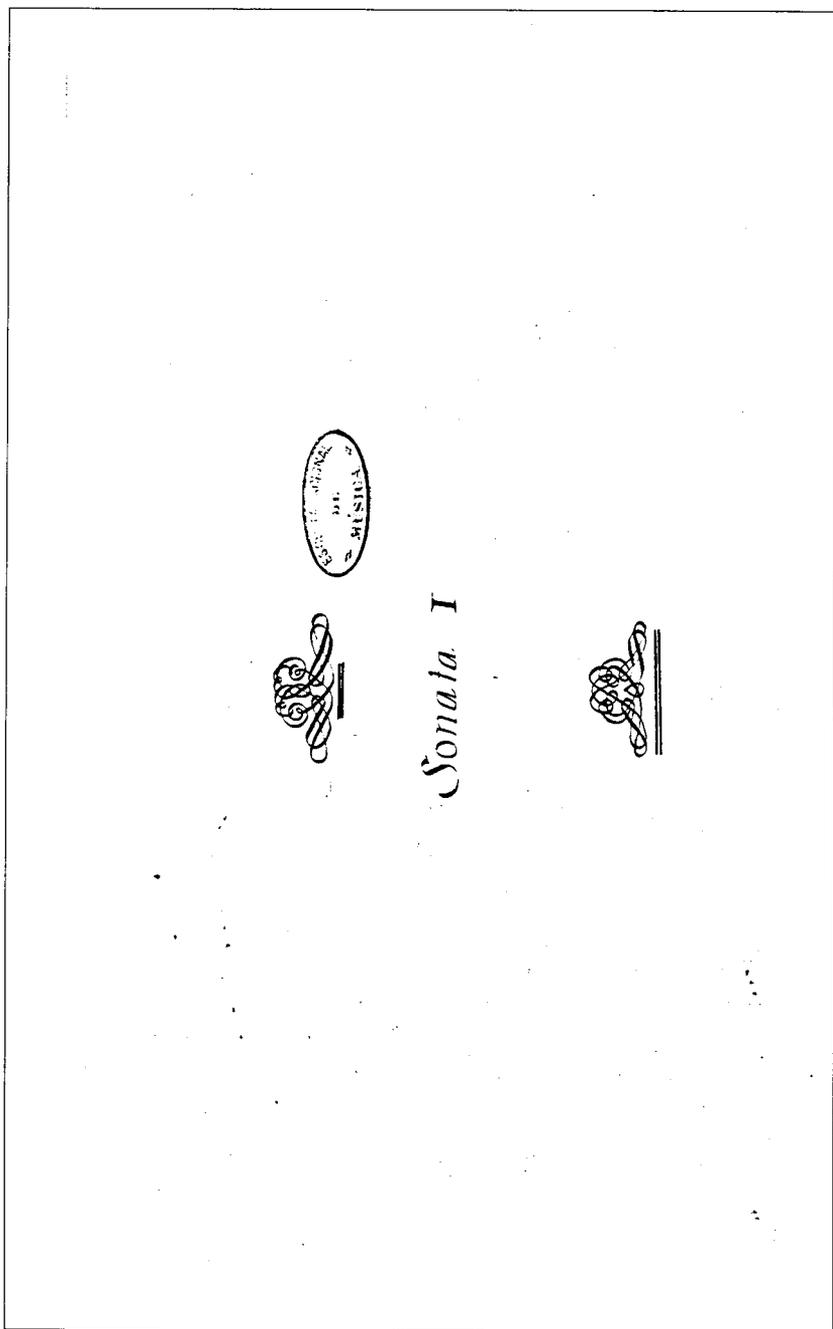
Composes

Par M. Duport



8.51.633
6.VI.1989

chez Chira Jarche



The image displays a page of musical notation for a cello sonata. It consists of ten horizontal staves of music, arranged vertically. The notation is in black ink on a white background. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. Below the first staff, the word "Allegro" is written in a cursive font. The music is written in a style characteristic of the 19th century, with various note values, rests, and dynamic markings. The page is framed by a simple black border.

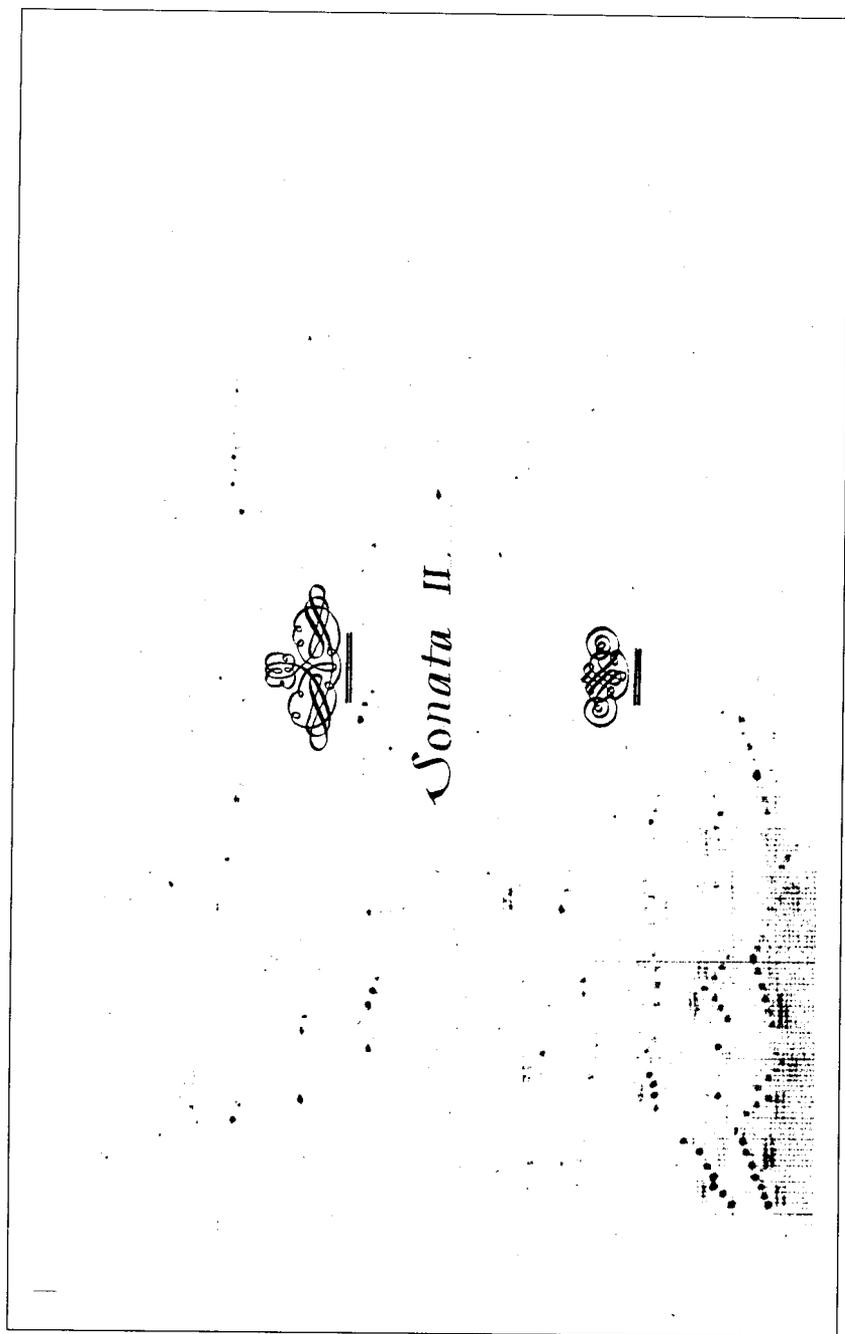
A page of musical notation consisting of ten staves. The notation is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single system across ten staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth staff.

The image displays a page of musical notation for a cello sonata. The score is oriented vertically on the page. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The tempo marking "Adagio" is written in a large, elegant script at the start of the first staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several systems of staves, with some staves containing dense, rapid passages of notes. The page concludes with a double bar line and a repeat sign.

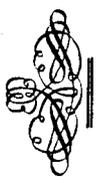
The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is written on the top five staves, while the bottom five staves are left blank. The music is written in a single system, with various notes, rests, and dynamic markings. A circular library stamp is visible on the right side of the page, containing the text "BIBLIOTECA NACIONAL DE MEXICO" and "ESTADO LIBRE SOBERANO DE GUERRERO".

The image displays a page of musical notation for a cello sonata. It consists of ten staves of music, arranged vertically. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The music is written in a single system, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo marking 'Allegro' is located at the bottom left of the page. The notation is dense and complex, with many notes and rests. The page number 'S 263' is located at the bottom right.

A page of musical notation consisting of 12 staves. The notation is written in black ink on a white background. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single system across all staves. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the twelfth staff.



Sonata II.



The image displays a page of musical notation, likely a score for a piece by José Carlos Gosálvez Lara. The notation is arranged in ten horizontal staves, each containing a different musical part. The first staff on the left is marked with the tempo instruction "Allegro" and a 4/4 time signature. The music is written in a standard staff format with various note values, rests, and dynamic markings. The notation is dense and complex, suggesting a piece of significant technical difficulty. The page is framed by a simple black border.

This page contains ten staves of musical notation, likely representing a single system of a piece for cello. The notation is written in a style characteristic of the 19th century, with various note values, rests, and dynamic markings. The staves are arranged vertically, and the music appears to be a single melodic line. The notation includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings such as *f* and *mf*. The overall appearance is that of a formal musical score.

A musical score for piano, consisting of a single staff with a treble clef. The tempo is marked "Adagio". The score begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is written in a single system and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

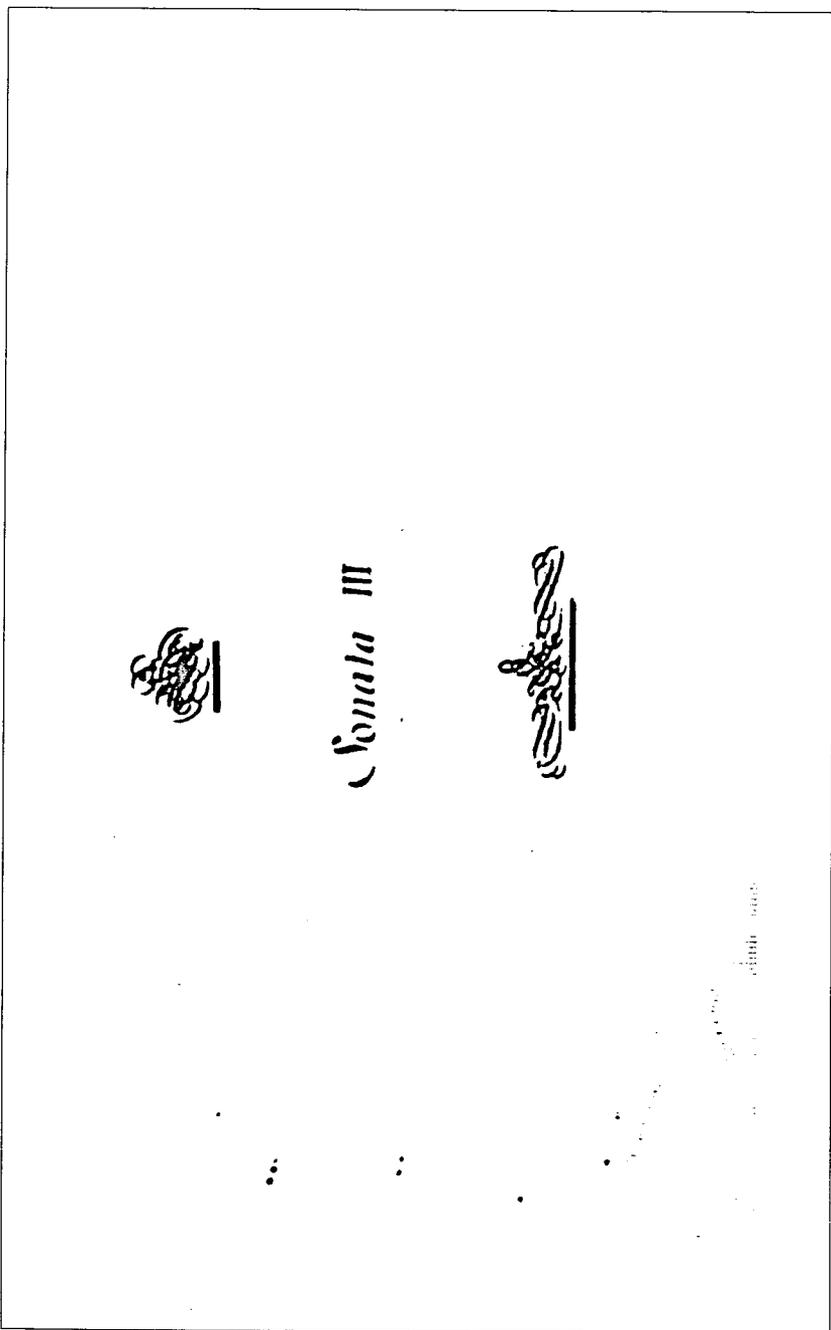
M. DUPORT. SIX SONATES POUR LE VIOLONCELLE

This page contains a musical score for cello, consisting of ten staves of notation. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A circular stamp is located in the upper right corner of the page, containing the text "BIBLIOTHÈQUE DE LA SOCIÉTÉ DE MUSIQUE" and "FONDÉE EN 1828".

Allegretto
4

M. DUPORT. SIX SONATES POUR LE VIOLONCELLE

This page contains ten staves of musical notation for a cello sonata. The notation is arranged in a single column, with each staff containing a line of music. The music is written in a style characteristic of the late 18th or early 19th century, with various note values, rests, and dynamic markings. The staves are numbered 1 through 10 from top to bottom. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some decorative flourishes and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The overall appearance is that of a historical manuscript or printed score.



The image displays a page of musical notation for a cello sonata. It consists of ten horizontal staves of music, arranged vertically. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with the tempo marking "Allegro" in a cursive font. The music is written in a single system, with each staff representing a different voice or instrument part. The notation is dense and characteristic of 19th-century musical manuscripts.

This page contains ten staves of musical notation, arranged vertically. The notation is complex, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a style characteristic of 20th-century classical or modernist composition. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and slurs. The page is framed by a simple black border.

This page contains ten staves of musical notation for a cello sonata. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Adagio' at the beginning of the first staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth staff.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a single instrument or voice. It consists of ten horizontal staves, each containing a line of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The music is written in a style that suggests a 20th-century composition. The staves are arranged vertically, and the notation is contained within a rectangular border.

Allegro
f

The musical score consists of ten staves. The first staff begins with the tempo marking "Allegro" and a dynamic marking "f". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "f" and "ff".

This page contains ten staves of musical notation, arranged vertically from top to bottom. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 20th-century classical or modernist composition. The notation includes many beamed notes, slurs, and dynamic markings such as *ff* and *mf*. The staves are connected by a single vertical line on the right side.



Sonata IV.



The image displays a page of musical notation, likely a score for a piece by José Carlos Gosálvez Lara. The page contains ten staves of music, arranged vertically. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff begins with the tempo marking *Alligro*. The notation includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The overall style is characteristic of 20th-century classical music, with a focus on rhythmic complexity and melodic development.

This page contains ten staves of musical notation, likely representing a single system of a piece for cello. The notation is written in a standard musical format with a treble clef on the first staff and a bass clef on the tenth staff. The music is characterized by a high density of notes, particularly in the first five staves, which feature complex rhythmic patterns and many beamed notes. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The overall style is typical of the late 18th or early 19th-century French cello repertoire.

The image displays a page of musical notation, identified as page 282. The score is written for piano and begins with a section marked "Adagio". The notation is spread across ten staves. The first staff contains a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The tempo marking "Adagio" is written below the first staff. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as "p" (piano) and "f" (forte), scattered throughout the score. The notation is enclosed in a rectangular border.

The image displays a page of musical notation for a cello sonata by M. Duport. The score is arranged in ten horizontal staves, each containing a line of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A circular library stamp is visible on the right side of the page, partially overlapping the music. The stamp contains the text "BIBLIOTHÈQUE DE LA VILLE DE PARIS" and "MUSIQUE" and is dated "1871".

The image displays a musical score for a piece titled "Rondeau". The score is arranged vertically, with ten staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *f*. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The word "Rondeau" is written in a cursive font at the bottom left of the first staff. The music is contained within a rectangular border.

This page contains ten staves of musical notation for a cello sonata. The notation is arranged in two columns of five staves each. The music is written in a single system, with each staff containing a different part of the composition. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of the late 18th or early 19th century. The final staff ends with a double bar line and the initials 'D.C.' (Da Capo).



Sonata V.



This page contains a musical score for cello, consisting of ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/4. The tempo marking "And^{te}" is written below the first staff. The music is written in a single system, with each staff containing a different part of the composition. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

The image displays a page of musical notation, oriented vertically. It contains ten staves of music, each with a treble clef. The notation is highly detailed, with numerous beamed notes and rests, suggesting a complex rhythmic structure. A circular stamp is located in the upper right corner of the page, containing the text "MUSICAL ASSOCIATION OF MEXICO" and the year "1937". The page is framed by a simple border.

This page contains a musical score for cello, consisting of ten staves of music. The tempo is marked 'Allegro' at the beginning of the first staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat). The score is written in a single system, with each staff connected to the next by a brace on the left. The music is arranged in a single system, with each staff connected to the next by a brace on the left. The tempo is marked 'Allegro' at the beginning of the first staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat). The score is written in a single system, with each staff connected to the next by a brace on the left.

This page contains ten staves of musical notation, arranged vertically. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The staves are connected by a single vertical line on the left side. The music appears to be a single melodic line, possibly for a vocal or instrumental part. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The overall style is that of a formal musical score.

This page contains a musical score for cello, consisting of ten staves of notation. The first staff begins with the tempo marking *And.* and a treble clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The score is presented in a single system with ten staves, each containing a line of musical notation. The notation is in black ink on a white background, with a clear and legible layout.

This page contains ten staves of musical notation, arranged vertically. The notation is in black ink on a white background. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as 'p' (piano) and 'f' (forte), scattered throughout the piece. The notation is dense and complex, with many beamed notes and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.



Sonata VI.



The image displays a page of musical notation, likely a score for a single instrument or voice. It consists of ten staves of music. The first staff is marked *Allegro* and begins with a complex rhythmic pattern. The notation is dense and intricate, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The subsequent staves show various musical textures, including dense chords and melodic lines. The notation is complex and appears to be a single melodic line or a highly textured instrumental part. The page is framed by a simple border.

This page contains ten staves of musical notation, likely representing a single system of a cello sonata. The notation is written in a historical style, possibly from the early 19th century. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a high density of notes, with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast and technically demanding piece. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The staves are connected by a single brace on the left side. The overall appearance is that of a formal musical score.

A handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation is written in black ink on a white background. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff features a melodic line with various note values and rests. The third staff continues the melodic line, showing some chromatic movement. The fourth staff has a more complex rhythmic pattern with many beamed notes. The fifth staff shows a melodic line with some chromaticism. The sixth staff continues the melodic line. The seventh staff has a rhythmic pattern with many beamed notes. The eighth staff shows a melodic line with some chromaticism. The ninth staff continues the melodic line. The tenth staff has a rhythmic pattern with many beamed notes. The word "Andagio" is written in cursive at the beginning of the second staff. The score is enclosed in a rectangular border.

This page contains ten staves of musical notation for a cello sonata. The notation is arranged in two columns of five staves each. The music is written in a single system, with various rhythmic values and accidentals. A circular library stamp is visible on the right side of the page, partially overlapping the second staff of the right column. The stamp contains the text "BIBLIOTHÈQUE DE LA SOCIÉTÉ DE MUSIQUE" and "FONDÉE EN 1828".

Rondeau

The image shows a page of musical notation for a cello sonata. It consists of ten staves of music. The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts. The word "Fine" is written above the sixth staff. The music includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The page is framed by a simple border.

INFORME SOBRE LA BIBLIOTECA DEL R.C.S.M.M. (NOVIEMBRE DE 1999 - OCTUBRE DE 2001)

 José Carlos GOSÁLVEZ LARA

Desde la aparición del informe correspondiente al último número de la revista *Música* (octubre de 1999) la Biblioteca ha vivido dos años de enorme transformación. El traspaso de competencias educativas a la Comunidad de Madrid, coincidente además con un momento de cambio en los planes de estudio, ha originado importantes modificaciones en la gestión de la Biblioteca y ha planteado nuevas necesidades y nuevos proyectos. Creemos que las novedades que ya se han producido y las que se esperan a corto plazo son muy positivas, y suponen un gran salto cualitativo en la historia de la Biblioteca que augura excelentes perspectivas.

En este cambio de siglo se ha producido nuestra incorporación al CCPB (Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico), la recuperación del Depósito Legal de música de la Comunidad de Madrid, la creación, por primera vez en la historia del centro, de una plantilla fija de ocho trabajadores exclusivamente dedicados al archivo y la biblioteca, la obtención de dos subvenciones del Ministerio de Cultura para microfilmear y digitalizar el archivo histórico con el apoyo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, el logro de un presupuesto para la adquisición de fondos bibliográficos digno de la importancia de la colección, la difusión de nuestro centro a través de exposiciones, conciertos y publicaciones, la participación activa de nuestra biblioteca en foros nacionales e internacionales de biblioteconomía y el proyecto en marcha del ICM (centro de gestión informática de la Comunidad de Madrid) para la completa renovación de equipos y programas y la informatización de todos los servicios de biblioteca a partir del 2002.

Todo esto marca, a nuestro juicio, un antes y un después, y supone un gran premio al esfuerzo realizado por todos: dirección del Conservatorio, consejo escolar, administración y personal de biblioteca. El Real Conservatorio entiende que se están poniendo las bases de una moderna biblioteca del siglo XXI, y que el cuidado, preservación e incremento de las colecciones heredadas del pasado (archivo, biblioteca y colección de instrumentos) no son sólo un deber, sino también su mayor riqueza y la mejor tarjeta de presentación de la institución ante la sociedad.

Gracias a la incorporación en el 2001 de nuevo personal (Carmen Bravo como bibliotecaria de nivel técnico y Almudena Gálvez y Juan Pedro Marcos

como auxiliares), se han podido encauzar los trabajos de catalogación en archivo y biblioteca, de tal forma que sólo queda pendiente poner en marcha el servicio de fonoteca, lo que se hará cuando contemos con presupuesto y personal para ello. En estos años se ha incrementado de forma espectacular la colaboración con la biblioteca por parte de profesores y alumnos. A todos ellos queremos dejar aquí constancia de nuestro agradecimiento.

Reconocimiento muy especial merecen la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y uno de sus miembros, el catedrático D. Ismael Fernández de la Cuesta, que actuaron eficazmente ante la Administración en favor de nuestro centro.

Trabajos realizados durante el período del informe

1. *Catalogación*

- ¶ 5.100 monografías (incluidos registros del CCPB).
- ¶ Reorganización de la biblioteca de referencia (230 monografías).

2. *Adquisiciones*

- ¶ Compra de 2.567 libros y partituras (Biblioteca y Departamentos).
- ¶ Suscripciones: 32 títulos *activos* de publicaciones periódicas.
- ¶ Depósito Legal (septiembre 2000-octubre 2001): aprox. 1.200 partituras.
- ¶ Discos CD: 326.
- ¶ Últimos donativos recibidos: Colecciones José Tragó, Carmen Santiago, María Luisa García Sancho, publicaciones de María Rosa Calvo Manzano, novedades editoriales (Piles, Real Musical, etc.) y numerosos donativos particulares de obras sueltas.

3. *Servicio de préstamo domiciliario*

- ¶ Préstamos realizados: 13.572
- ¶ Nuevas tarjetas expedidas: 380
- ¶ Tarjetas de préstamo vigentes: 674

4. *Microfilmación y digitalización*

- ¶ 16.433 fotogramas (33 rollos de microfilm) realizados sobre libros del archivo.
- ¶ 30 discos CD-Rom de documentos digitalizados

5. *Difusión*

- ¶ Comunicación sobre la actividad de la biblioteca en el Congreso de la AIBM-IAML (Perigueux, julio del 2001) a cargo de Carmen Bravo Peláez.
- ¶ Participación de la biblioteca y de la colección de instrumentos en la exposición «Instrumentos musicales históricos en las colecciones españolas», organizada por el Ministerio de Cultura en el Museo Cerralbo de Madrid (julio-septiembre del 2001).

- ¶ Exposiciones en la sala de lectura: «Publicidad e Iconografía Musical: colección Beryl Kenyon» (14-25 de febrero de 2000) y «Exposición Santa Cecilia 2000» (27 de noviembre 2000-febrero 2001), inaugurada por el Presidente de la Comunidad de Madrid, D.Alberto Ruíz Gallardón.
 - ¶ Reproducciones de piezas de la Biblioteca en distintas publicaciones (*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, *Catálogo temático de Isaac Albéniz*, *Instrumentos musicales en colecciones españolas. Vol. II* [en prensa], etc.).
 - ¶ Ediciones históricas de la biblioteca difundidas por primera vez dentro del ciclo de conciertos de la Fundación Juan March «Cuartetos de cuerda españoles del siglo XVIII» (noviembre del 2001).
 - ¶ Visitas de grupos de estudiantes y profesores de universidades y conservatorios, musicólogos, estudiantes de biblioteconomía, etc.
 - ¶ Participación de la Biblioteca en el proyecto de la revista «*Música*».
 - ¶ Información sobre la Biblioteca en la página Web del Real Conservatorio.
 - ¶ Curso de catalogación de manuscritos musicales en la biblioteca (junio del 2001), impartido por Massimo Gentili-Tedeschi, vicepresidente de AIBM-IAML y una de las mayores autoridades mundiales en la materia.
 - ¶ Simposio «La Edición Musical en España» organizada en el Conservatorio por AEDOM (Asociación Española de Documentación Musical) en noviembre de 1999.
5. *Proyectos para el curso 2001-2002*
- ¶ Exposiciones de músicos relacionados con el Conservatorio: Rogelio Villar (prevista para el próximo otoño), con la colaboración de su hija, D.ª María Luisa Villar.
 - ¶ Solicitud a la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero de una tercera subvención para continuar los trabajos ya emprendidos de microfilmación y digitalización del archivo histórico-administrativo.
 - ¶ Inicio de los trabajos de catalogación sistemática del archivo a cargo de Elena Magallanes.
 - ¶ Presentación a la Administración de la Comunidad de Madrid del proyecto ICM para renovar los programas y equipos informáticos.
 - ¶ Negociación de un acuerdo de colaboración con Patrimonio Nacional sobre catalogación de colecciones musicales procedentes de la familia real (fondos Rey Amadeo, Isabel Francisca de Borbón, Juan Eugenio de Baviera y María Cristina de Habsburgo).
 - ¶ Acuerdos para la publicación de obras de especial interés conservadas en la biblioteca del Conservatorio.
 - ¶ Apertura al público en turno de tarde.



SE ACABARON DE IMPRIMIR LOS PRESENTES N.^{OS} 7, 8 Y 9 DE LA REVISTA
"MÚSICA", EN SU 2.^A ÉPOCA, EN LOS TALLERES DE ARTES GRÁFICAS
TARAVILLA EN LA MUY NOBLE Y LEAL VILLA DE MADRID
EL DÍA 22 DE NOVIEMBRE DE DOS MIL DOS,
FESTIVIDAD DE SANTA CECILIA.

LAUS DEO



REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA