

# Música

UN PASEO POR PALACIO

DEL ESPACIO VIRTUAL A LA UBICIDAD SONORA

LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS  
DE CARLOS IV

AZULEJOS, OBRA PÓSTUMA  
DE ISAAC ALBÉNIZ

EL MÉTODO DE VIOLÍN  
DE LEOPOLD MOZART

2011:6



*Música*



# Música

REVISTA  
DEL REAL CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MÚSICA  
DE MADRID

2MILL:6



N.ºs 12 Y 13 (2005-2006)

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

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: [admin.rcsmm@telefonica.net](mailto:admin.rcsmm@telefonica.net)

**Música**

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.  
N.ºs 12 y 13 (2005-2006).

<i>Director</i> ~	ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA
<i>Consejo de Redacción</i> ~	JOSÉ SIERRA PÉREZ EMILIO REY GARCÍA JOSÉ CARLOS GOSÁLVEZ
<i>Administrador</i> ~	JOSÉ MARÍA MUÑOZ LÓPEZ
<i>Diseño Gráfico</i> ~	JOSÉ J. DOMÍNGUEZ

*Edita:* Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

I.S.S.N.: 0541-4040  
Depósito legal: M-20.558-1992

*Fotocomposición e impresión:*  
TARAVILLA • Mesón de Paños, 6 • 28013 Madrid

# Música

REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MÚSICA  
DE MADRID

N.ºs 12 y 13 (2005-2006)

*Director:* ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

## CONTENIDO

Presentación .....	9
ARTÍCULOS	
Consuelo ORTIZ BALLESTEROS <i>Un paseo por palacio a través del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid</i> .....	13
Alicia DÍAZ DE LA FUENTE <i>Del Espacio virtual a la ubicuidad sonora</i> .....	45
Germán LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA <i>La colección de instrumentos de Carlos IV (1760-1808). Un rastro musical en la contabilidad de Palacio</i> .....	55
Manuel MARTÍNEZ BURGOS <i>Azulejos, obra póstuma de Isaac Albéniz. Determinación del punto de continuación por Enrique Granados</i> .....	81

## BIBLIOTECA

Elsa M.<sup>a</sup> FONSECA SÁNCHEZ-JARA

*El método de violín de Leopold Mozart en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: una copia inédita* ..... 95

### *Facsimil*

Leopoldo MOZART, *Método de tocar el violín, por L. Mozart. Añadido con algunas reglas y observaciones curiosas de música en general y el diapason del instrumento, por un aficionado principiante*. Copia manuscrita de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (E-Mc 1/14472) ..... 117

José Carlos GOSÁLVEZ LARA

*La Biblioteca del Conservatorio en los cursos 2004-2005 y 2005-2006* ..... 229

## NOTICIAS

*Efemérides* ..... 235

*Jubilaciones* ..... 239

*Necrológica* ..... 243

## PRESENTACIÓN

 Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Coincide la aparición de este número doble de la revista con el 175 aniversario de la creación del Real Conservatorio de Música (1830-2005). Tal como reproducimos en el apartado *Efemérides*, el día 15 de julio de 1830 el ministro de Fernando VII Luis López Ballesteros (1782-1853) firmó por mandato de Su Majestad el decreto de constitución del Conservatorio Real de Música nombrando al mismo tiempo su primer Director y los respectivos Maestros de música.

Este número doble se suma a la celebración de esta efemérides publicando en el apartado *Artículos* un trabajo en el que Consuelo Ortiz Ballesteros describe, con importante documentación gráfica, la sempiterna peripecia del Real Conservatorio en la búsqueda, con resultados diversos, de una sede idónea donde desarrollar su actividad musical educativa.

Siguen a continuación tres trabajos más. La profesora de Análisis de nuestro Centro, Alicia Díaz de la Fuente, diserta sobre uno de los asuntos más inquietantes y antiguos de la filosofía del arte, la relación espacio-tiempo, el lugar de encuentro de las artes espaciales, plásticas, con las temporales, la música, el teatro, etc. El moderno concepto de lo virtual, la visión que la astrofísica, por ejemplo, nos da del espacio cósmico nos induce a establecer conexiones que pintores y músicos como Escher, Ligeti, Rothko, Feldman han podido aprovechar. Buceando en los papeles de contabilidad del archivo de Palacio Real, Germán Labrador López de Azcona resuelve un problema histórico relativo a la procedencia y causa de la inapreciable colección de instrumentos, notablemente del conjunto de Stradivari, propiedad del Patrimonio Nacional. Mediante un depurado análisis de las fuentes disponibles, Manuel Martínez Burgos determina, a continuación, el punto exacto hasta hoy misterioso donde Isaac Albéniz dejó inacabada su obra póstuma, a partir del cual Enrique Granados continuó la composición.

La sección *Biblioteca*, además de la habitual Memoria redactada por el Director de la misma, José Carlos Gosálvez, incluye el facsímil de un documento valiosísimo conservado en ella, el *Método de tocar violín* de Leopoldo Mozart (14 de noviembre de 1719 - 28 de mayo de 1787). Sobre este tratado del músico austriaco, padre del célebre compositor Wolfgang Amadeus Mozart, él mismo músico de talento, hace un estudio Elsa M<sup>a</sup> Fonseca Sánchez-Jara. Se trata de una copia en español realizada hacia 1830 con importantes añadidos que a la

autora del estudio le han servido para situarla en el entorno pedagógico del instrumento en España.

Este número de la revista se completa con el apartado *Efemérides* dedicado a conmemorar la creación del Conservatorio de Madrid, y con una sección de *Noticias* donde se incluye un afectuoso recuerdo para los compañeros jubilados, Luis Rego Fernández, Encarnación López Arenosa, Rafael Benedito Astray, Joaquín Soriano Villanueva, Guillermo González Hernández y Mary Ruiz-Casaux. Cierra el volumen la necrológica de los añorados maestros Manolo Gracia y Almudena Cano.

*A*RTÍCULOS



# UN PASEO POR PALACIO A TRAVÉS DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

 Consuelo ORTIZ BALLESTEROS\*

## Resumen

En el presente artículo se describen las sucesivas ubicaciones del Conservatorio de Madrid desde su creación hasta el momento actual. Se añaden comentarios sobre los directores y el profesores y sobre sus esfuerzos para mantener la dignidad de la institución y de la enseñanza musical, pese a los continuos recortes presupuestarios. El Conservatorio de Madrid experimentó diversos cambios en su denominación y en su reglamento. Se reúne una documentación gráfica hasta ahora dispersa.

## Abstract

This article describes the consecutive locations of the Conservatory of Madrid, from its creation to the present moment. It adds comments on the directors and professors, as well as on their efforts to maintain the dignity of the institution and of the musical teaching, in spite of the continuous budgeting cuts. The Conservatory of Madrid experienced several changes in its denomination and regulations. It gathers the graphic documentation, disperse up to now.

## 1. Introducción

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid está emplazado en la actualidad en la calle del Doctor Mata 2 c/v calle de Santa Isabel 53, c/v Atocha 108, en un edificio diseñado por Francisco Sabatini entre 1769 y 1788, como un espacio anejo al Hospital General (1756-1781), sede del actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En 1846 fue separado del Hospital General y se transformó en el Hospital Clínico de la vecina Facultad de Medicina, entonces emplazada en la calle de Atocha. Reformado y terminado en 1904 por Cesáreo Iradier Uriarte para servir de Clínico, en 1929 el pabellón,

\* Licenciada en Historia del Arte. Diplomada en Bibliotecanoría y Documentación. Responsable de la Colección de Instrumentos Antiguos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

que estaba unido al Hospital General, se separa definitivamente dando paso a la calle de Santa Isabel. Posteriormente, entre 1987 y 1990, el Hospital Clínico es remodelado por los arquitectos Manuel e Ignacio de las Casas y Jaime Lorenzo Saiz-Calleja para acoger las dependencias del Conservatorio siendo inaugurado oficialmente el día 12 de diciembre de 1990 con D. Miguel del Barco como director.

## 2. Los orígenes

Nuestro recorrido empieza en 1830 cuando por Real Orden de 15 de julio se mandó erigir en la Corte, un Conservatorio Real de Música con el título de María Cristina «para la mejor enseñanza y progresos de la ciencia y arte de la música, así vocal como instrumental» (Leg.1/19, 1830); figuró como director el tenor italiano, D.Francisco Piermarini. Para su emplazamiento se decidió alquilar por 40.000 reales una casa propiedad de la Condesa del Valle de San Juan, sita en la calle del Álamo, en el número primero de la manzana 525, conocida vulgarmente por la del Patriarca, frente al destruido Convento de los Mostenses:

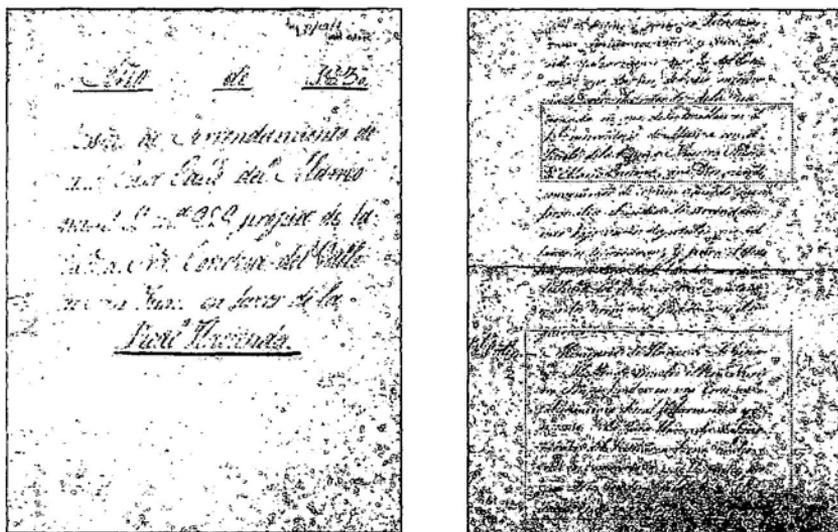


Fig. 1: Escritura de arrendamiento de la Casa titulada del Patriarca. Leg. 0/19/1.

Las clases comenzaron el 7 de enero de 1831 sin estar totalmente acondicionada la casa, por lo que en marzo se llevaron a cabo obras de carpintería, albañilería, adorno y pintado para situar en el piso principal el Salón del Trono con su palco escénico. La inauguración oficial tuvo lugar con gran pompa el 2 de abril de 1831.



de Isabel la Católica y por el número 25 de la plaza de los Mostenses (Granda, 2000).

Similares antecedentes encontramos en los discursos pronunciados por los directores del Real Conservatorio con motivo de la inauguración del curso escolar, la distribución de premios o la conmemoración del día de Santa Cecilia. Tal es el caso del ofrecido por D. Nemesio Otaño (1940-51) en 1943:

[El Real Conservatorio de Madrid ] ...ha sufrido un penosísimo calvario de traslados en poco más de un siglo que lleva de existencia. Empezó su vida en un suntuoso palacio de la desaparecida plaza de los Mostenses [...] (Anuario1944: 22)

o en historiadores de la época como D. Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882):

Este Conservatorio [Conservatorio de Música y Declamación], inaugurado en 1830, estaba situado en la casa llamada de la Patriarcal, en la plazuela de los Mostenses, y era la misma que en 1823 había ocupado la **Gran Asamblea de los Comuneros** (Mesonero 2003:98).

En la inmediatez, número 25, que lo fue del Conde de Revillagigedo, se fundó y colocó, en 1830, por la reina D<sup>a</sup> María Cristina el Conservatorio de Música, que llevó su nombre. En esta casa estuvo, en 1823, la **Suprema Asamblea** (o lo que fuese) de la célebre sociedad secreta de los **Comuneros de Castilla**. Frontero de ella estuvo situado el convento de San Norberto, de padres canónigos *premostratenses* (los mostenses), fundado en 1611, y antes las monjas de Santa Catalina, trasladadas luego por el Duque de Lerma a la calle del Prado (Mesonero 2000: 151).

Entonces, ¿calle del Álamo o Plaza de los Mostenses? Antes de pronunciarnos hemos de tener en cuenta, siguiendo a Gea (1999), que existían muchas formas para bautizar a la calle, bien fuera identificando el nombre con la topografía (Cerro de las Vistillas, Arenal), refiriéndose al nombre del propietario de una o varias casas de la calle (Plaza del Conde de Miranda); también era frecuente hacerlo por la presencia de un convento (Cuesta de Santo Domingo, Plaza de los Mostenses), por la forma de la calle (Calle del Codo), por una exclamación (Ave María) por un suceso (Puñonrostro), por el nombre del oficio que se desarrollaba en una o varias casas (Cuchilleros, Esparteros), por un árbol que diferenciaba una de otra (Almendro, Álamo, Limón), una leyenda o alguna característica de la calle (Angosta, Callejón)... Además, hasta 1835 no será habitual encontrar los rótulos con los nombres en las calles. Fue en dicho año cuando el marqués viudo de Pontejos, corregidor de la Villa, ordenó numerar las calles y poner el nombre de éstas en sus dos extremos. Desde entonces, como ya es de todos conocido, la numeración parte del punto más cercano a la Puerta del Sol, situando los pares en la acera de la derecha y los impares en la izquierda.

En cuanto a las plazas, hasta 1860 no se dispuso de la numeración correlativa y es a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando el callejero se convierte en un reflejo de los cambios políticos que caracterizaron ese período histórico. Se cambiaron nombres en 1840, 1844, 1856, 1868, 1869,... y eso dejará su huella también en la ubicación del edificio que aquí nos ocupa.

Teniendo en cuenta lo anterior y basándonos en mapas de distintos momentos cronológicos podemos ver que nuestras calles fueron dos de las modificadas, sufrieron cambios de nombre y resultaron afectadas con la construcción de la Gran Vía que tuvo lugar en el siglo XX.

La calle del Álamo, denominada así por los árboles a los que alude —lamentablemente desaparecidos a medida que comenzó a contruirse el edificio que albergaría a las monjas de Santa Catalina primero, y a los premostratenses de San Norberto después—, aparece en la planimetría general de Madrid de 1749, en el plano de Espinosa de 1769 y en el de Fausto Martínez de 1800. Posteriormente recibió otros nombres como calle de la Inquisición, calle del cercado de Luis Hurtado, calle de los Mostenses, calle del Espíritu Santo, calle de los premostratenses y calle de la Soberanía Nacional durante la revolución de 1868 (Aparisi, 2001, p 47) Los siguientes mapas resultan bastantes aclaratorios (figs. 3, 4, 5, 6).

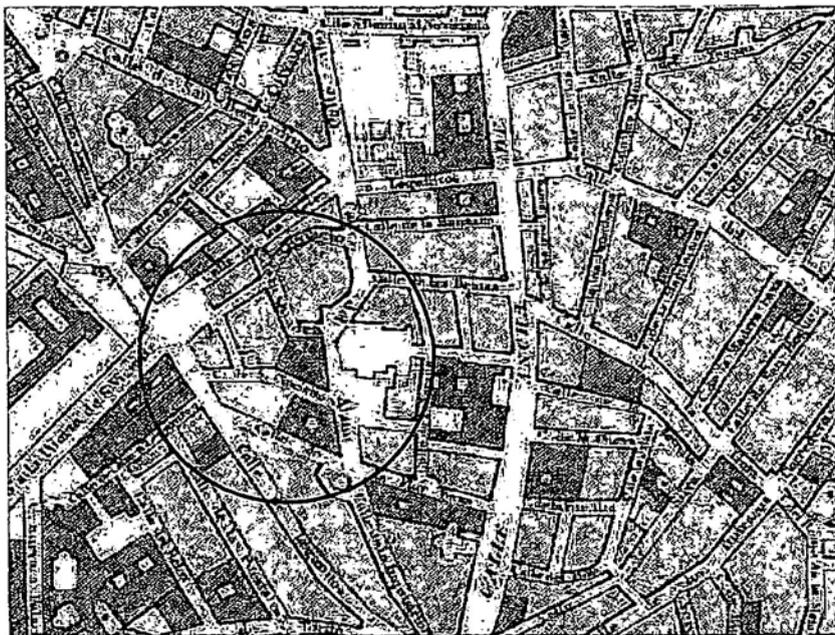


Fig. 3: *Madrid*: Publisher by Balwin & Cradock 1831.

Como podemos observar, en el mapa de 1831 no encontramos la Plaza de los Mostenses, sí la del Álamo. También conviene añadir que, durante su breve reinado, José Bonaparte realizó algunas reformas, como el derribo de conventos, iglesias y la construcción de cementerios. Entre los conventos que se demolieron está el de los Premostratenses, en la manzana 509, con 64.081 pies cuadrados, para abrir la plaza de los Mostenses (Corral, 2001, 78).

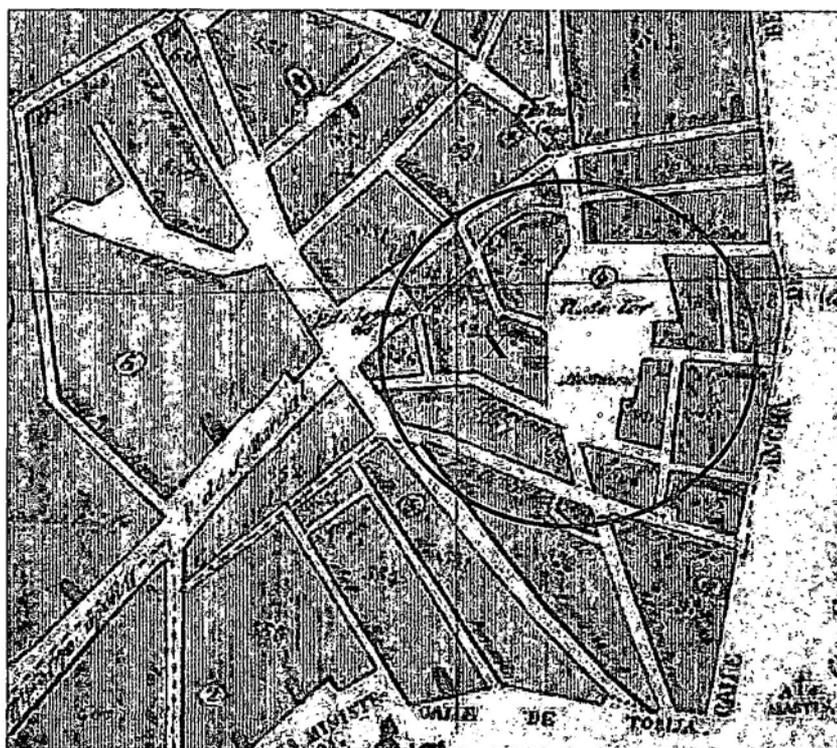


Fig 4: Plano topográfico de Madrid dividido en 16 hojas. Madrid: Librería Hurtado, 1847

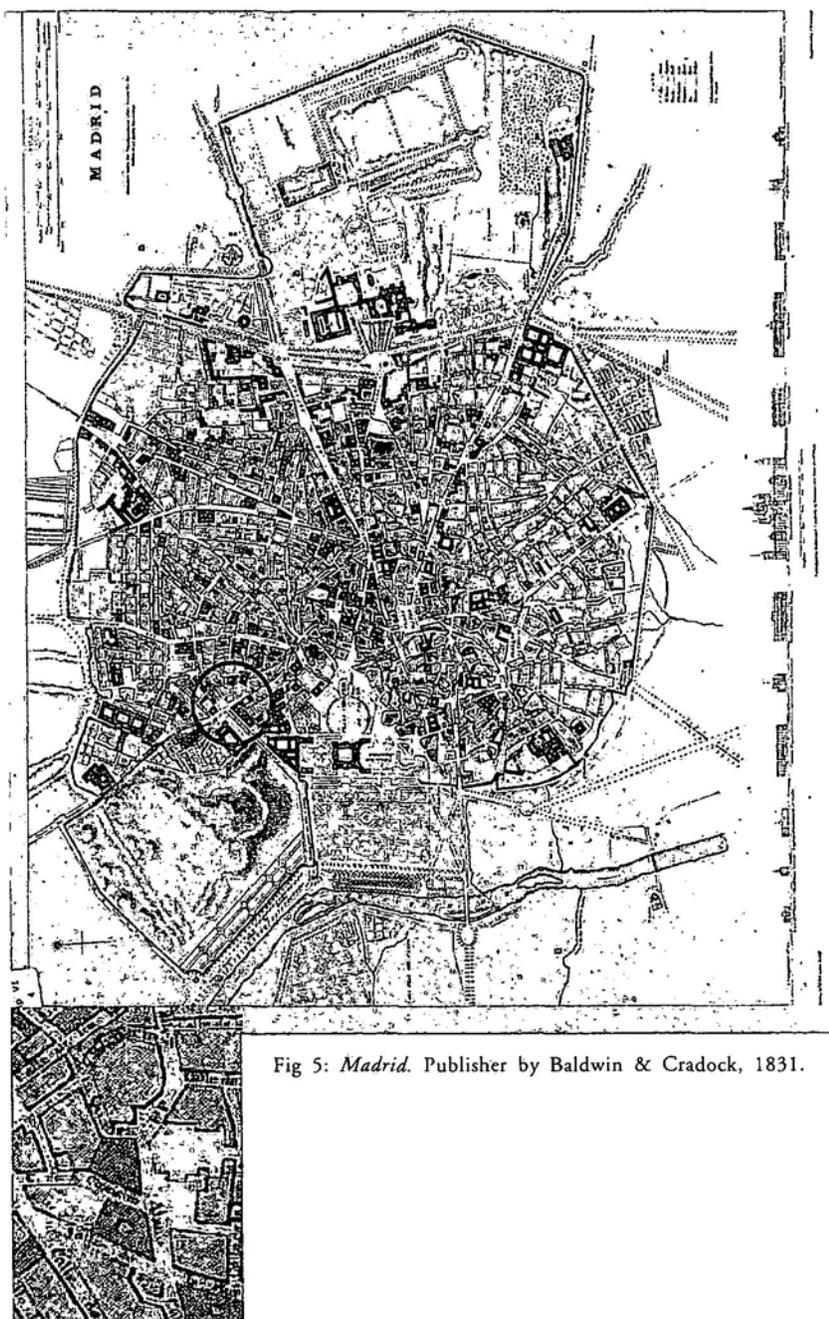


Fig 5: *Madrid*. Publisher by Baldwin & Cradock, 1831.

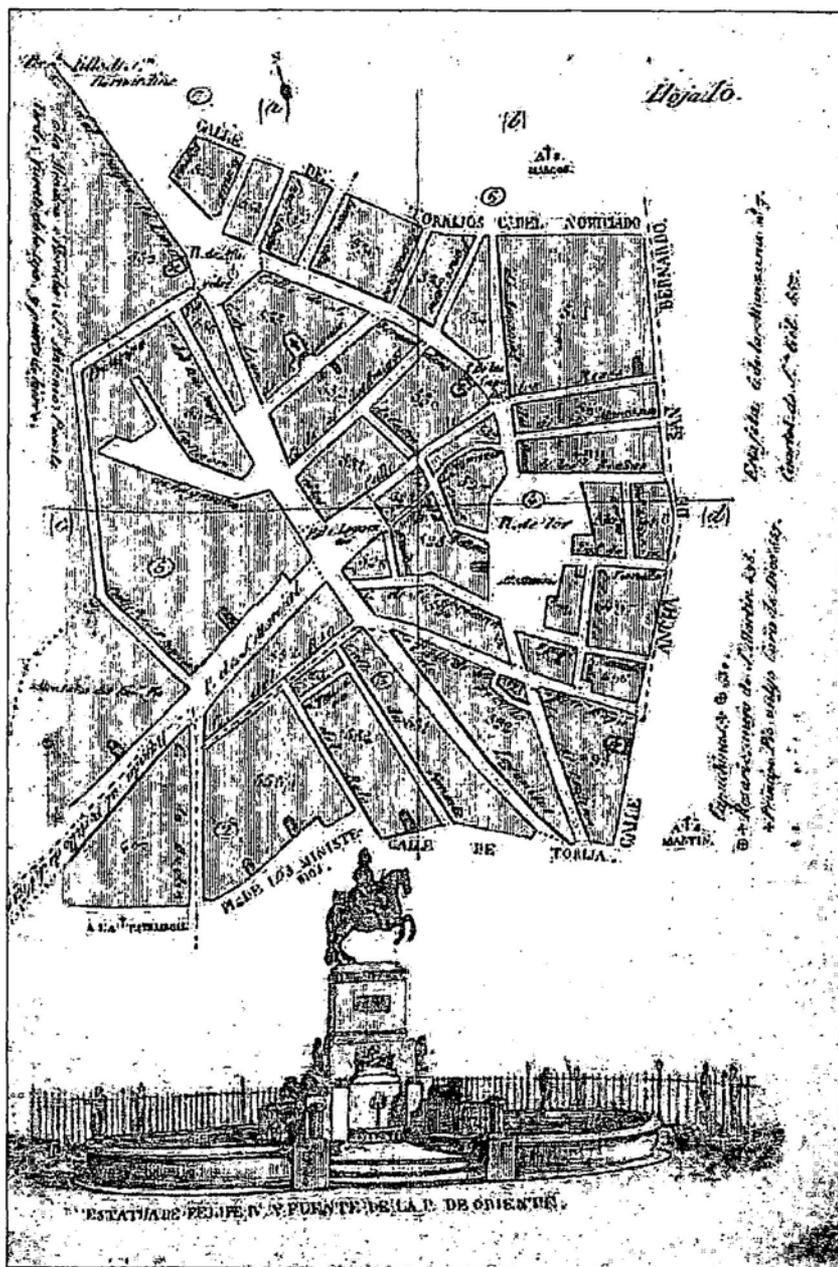


Fig. 6: Plano topográfico de Madrid dividido en 16 hojas. Madrid: Librería Hurtado, 1847.

Por otra parte, hemos de advertir que la ocupación del edificio como sede del Conservatorio se hizo esperar, puesto que estaba alquilada, situación ésta bastante frecuente en el siglo XIX, ya que la vivienda resultaba muy cara y el alquiler fue el sistema habitual, hasta el punto que se creó una verdadera profesión: la de casero, quien empleaba sus economías en la adquisición de una casa, de cuyos alquileres vivía, dedicado a su cuidado y administración, y frecuentemente viviendo en uno de los pisos de la misma. Solían ser casas grandes, de cuatro pisos y buhardillas. La que a nosotros nos ocupa constaba de piso bajo, principal, pasadizo, cuadras, cochera, pajar y jardín. Estaba alquilada al Conde Solaro de la Marguerite, ministro plenipotenciario de Cerdeña en nuestro país, que tardó en desocuparla por encontrarse en Turín, razón ésta por la que se retrasó la inauguración del Real Conservatorio. Precisamente en el *Calendario manual y guía de forasteros en Madrid* (Calendario 1830:78) en la relación de enviados extraordinarios y ministros plenipotenciarios aparece en séptimo lugar el Sr Conde Solaro de la Marguerite, ocupando la plazuela de los Mostenses. Al año siguiente, en la misma guía (Calendario 1831: 121) lo tenemos mudado a la calle de Fuencarral y figura por primera vez el Real Conservatorio de Música de María Cristina en la relación de Academias creadas en la Corte bajo Real protección sin indicar su dirección.

Una vez establecida la calle donde se ubicó inicialmente el Real Conservatorio, nos queda por establecer el edificio, para lo que contábamos igualmente con una doble posibilidad: Palacio del Marqués de Revillagigedo o la casa de la Condesa del Valle de San Juan.

En 1749, con el fin de facilitar la recaudación de impuestos, se realizó la llamada Visita General de Regalía de Aposento, consistente en una relación detallada de las casas y manzanas que había en Madrid. Al numerar las casas por manzanas, se dio el caso de que en cada calle existieran números repetidos, lo que provocaba numerosas confusiones a la hora de localizar una casa determinada; además había hasta cinco vías con el mismo nombre y calles con varias denominaciones.

La manzana que a nosotros nos preocupa es la 525. Corral (2002: 106-107), al hablar de los distintos solares que se vieron afectados por el tercer tramo de la construcción de la Gran Vía madrileña, nos menciona dicha manzana 525, de la cual dice:

Formada por las calles: Inquisición, hoy Isabel la Católica, San Cipriano, desaparecida, Eguiluz, desaparecida, Santa Margarita, desaparecida, y de la Cuadra, desaparecida.

Manzana grande de veinte casas, de forma muy irregular, lo que ocasiona fachadas a tantas calles [...]

Ya en el siglo XVIII, encontramos como propietarios de casas al conde de Revillagigedo, al marqués de Yedra y al marqués de Gois. Uno de los solares estuvo mucho tiempo sin edificar. [...]

Otro de los vecinos de este lugar fue una asociación harto curiosa, la Sociedad Secreta llamada de 'Los Comunereros de Castilla' y que nada tenía que ver con la masonería.

Teniendo en cuenta sus palabras, notamos que la calle del Álamo ya no existe en el emplazamiento originario de 1830, puesto que es reemplazada por la calle de Isabel la Católica; además, se menciona un palacio cuyo propietario era el conde de Revillagigedo en el XVIII, pero nada se dice del XIX.

Otra alusión encontramos en la enciclopedia multimedia *Historia de las calles de Madrid* de la editorial Logograph Multimedia, donde se indica que haciendo esquina con la calle de San Cipriano se encontraba la Casa del Patriarca que anteriormente fue palacio del Conde de Revillagigedo y a partir de 1823 sede de la Suprema Asamblea de los Comunereros de Castilla. En conclusión teniendo en cuenta ambas alusiones y la planimetría de 1831 (Fig. 3) podemos pensar que se trate del mismo edificio.

### 3. Primeras visitas destacadas al Conservatorio

Fuese cual fuese el emplazamiento, debió de ser un edificio espectacular. En su primer año de andadura, 1831, el compositor italiano Rossini llegó a España, patria de su mujer, Isabel Colbrán, y de su amigo y colaborador el tenor Manuel García. Asistió a las funciones expresas que le dedicó el Conservatorio, considerándolo superior al de París, Nápoles y Roma, y se mostró sorprendido ante la predisposición natural y artística de los españoles para la música.

#### A ROSSINI EN MADRID

¿Dónde Rossini, irás, que el peregrino  
son de tu lira, que envidiara Orfeo,  
no te renueve el público trofeo  
que a tu genio sin par unió el destino?

Vuela tu nombre, salva el Apenino,  
traspasa el Alpe, cruza el Pirineo;  
ni el ancho mar, ni el Atlas giganteo  
límite oponen al cantor divino.

Tú, empero, de tu fama el raudó vuelo  
no pretendas seguir; la patria mía,  
que hoy te recibe, goce tu tesoro.

Pulsa tu lira en el hispano suelo;  
repetirá su mágica armonía  
el eco fiel del matritense coro (Mesonero, 2003, 100).

Es durante su estancia en nuestro país cuando recibe el encargo del Archidivino de Madrid para componer un «*Stabat Mater*». Hacia marzo de 1832 había

concluido seis de los diez fragmentos que componían la obra, pero de regreso a París, confió el resto a su discípulo Giovanni Tadolini. La obra se estrena al año siguiente en la Capilla de San Felipe el Real de Madrid y en 1841 concluyó la partitura ejecutándose en su versión definitiva el 18 de marzo de 1842, en Bolonia, bajo la dirección de Gaetano Donizetti.

#### 4. Comienzan los recortes económicos y la necesidad de buscar un alquiler más asequible

Poco dura la alegría. En 1833 muere Fernando VII y el infante Carlos María Isidro es proclamado rey por sus partidarios; la reina María Cristina tiene que hacer frente en su regencia con la primera Guerra Carlista, las Cortes suprimen la partida presupuestaria (1835); varios de los profesores del Conservatorio, a quienes no se pagaba, dejaron de impartir sus enseñanzas hasta que, en 1836, en tiempo del ministro Mendizábal se dispuso de nuevos recursos con lo cual vuelven. Por si todo lo dicho no supusiera bastante desdicha, se elimina la figura del director, profesor y asalariado (1838), poniendo en su lugar un viceprotector, que no era músico profesional y que hacía de puente entre los reyes y el Conservatorio. El primero que ocupó este cargo fue el conde de Vigo (29-VIII-1838), al que seguirán los nombres de José Aranalde (14-I-1842), Juan José Martínez Almagro (12-V-1848), el Marqués de Tabuérniga (13-V-1855) y Joaquín Ferrer (27-XI-1855).

Terminada la primera guerra carlista con el Convenio de Vergara en 1839, entramos en una etapa de cambios políticos. La reina María Cristina renunció a la regencia. Espartero es elegido regente (1841-1843) y se declara a Isabel II mayor de edad con tan solo trece años. Tres años después se casa con Francisco de Asís y tiene que hacer frente a la segunda Guerra Carlista (1848-49), pese a lo cual continúa la vida musical. En 1844 nos visita Listz. Un año después lo hará Glinka y en 1847 el pianista Thalberg. Entre los artistas locales, Santiago de Masarnau publica *Tesoro del pianista* y el maestro Arrieta inaugura en el Palacio Real su ópera *Ildegonda*.

Para el Conservatorio, como ya adelantamos, fue una época de recortes y de cambios. En 1847, siendo viceprotector D. Juan Martínez Almagro, éste se ve obligado a buscar otro emplazamiento para la institución, lo suficientemente amplio como para albergar a trescientos jóvenes, los instrumentos musicales, las decoraciones y demás muebles que posee. Con la desamortización de Mendizábal muchos conventos fueron suprimidos, unos para el ensanche de calles o aperturas de otras nuevas, otros para solares de nuevas construcciones y otros simplemente fueron sustituidos por nuevos caseríos. Pero antes de proceder a su derribo algunos se utilizaron para diversos usos: teatros, oficinas, ministerios o para el Conservatorio.

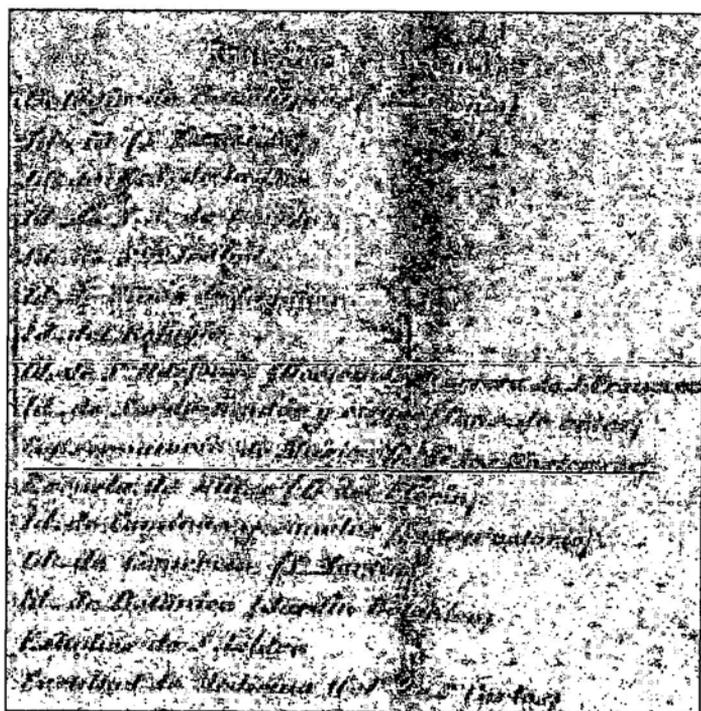


Fig. 7 Relación de Escuelas que aparece en el plano de Fco. Coello y Pascual Madoz, 1849.



Fig. 8: Madrid. Detalle del Plano de Fco Coello y Pascual Madoz, 1849.

UN PASEO POR PALACIO A TRAVÉS DEL REAL CONSERVATORIO...

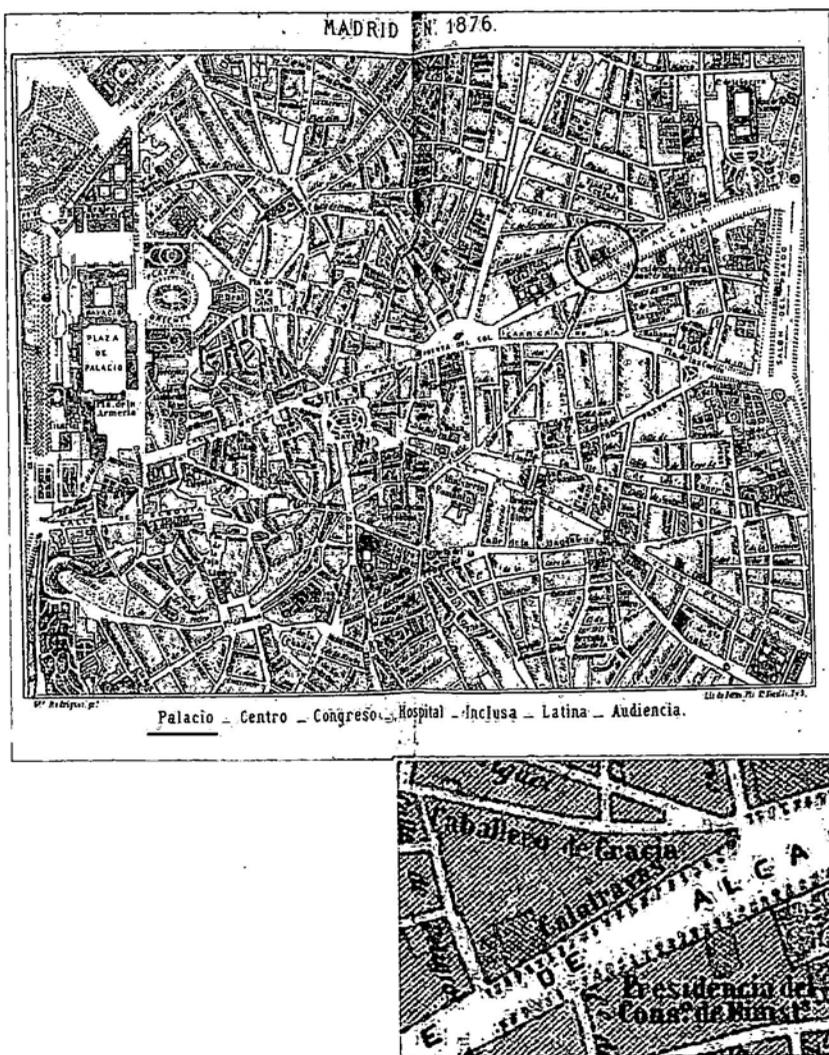


Fig. 9: Fernández de los Ríos, Angel: *Guía de Madrid: manual del madrileño y del forastero*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1876.

Varias eran las opciones disponibles ante la petición de Juan Martínez Almagro: el ex Convento de Santa Catalina, el cuarto bajo del ex convento del Carmen Descalzo, el ex convento de las Bernardas propiedad del Duque de Osuna, la casa del Duque de Palafox o la casa del Conde de Torrejón. Se decidió que fuera esta última. Estaba ubicada en la calle Alcalá, por los aledaños de la de Peligros, contigua al convento de las monjas Vallecas, y como carecía de espacio para salón de conciertos o teatros, la Sociedad Museo Matritense, sociedad lírico-dramática y literaria creada en 1838 y de la que formaban parte profesores del Conservatorio ofreció sus estancias para los actos académicos de los alumnos.

## 5. El Teatro Real

En 1850, por Real Orden de 7 de mayo de 1850, el gobierno encargó al arquitecto Francisco Cabezuelo la terminación de las obras del Teatro Real, comenzado en 1818 por el arquitecto Antonio López Aguado y cuyas obras se habían paralizado por motivos económicos. El edificio estaba asentado sobre una planta hexagonal irregular de 72.892 pies cuadrados con dos fachadas principales de gusto clásico en sus lados menores, que daban respectivamente a las plazas de Isabel II y de Oriente.

La magnitud de la construcción permitió disponer de grandes salones de baile y descanso, un gran tocador para recomponer los peinados de las señoras ilustres, una floristería donde el público podía comprar los ramos que tirarían a los divos más aplaudidos, confitería, café, y salas para fumadores. Anecdóticamente se olvi-

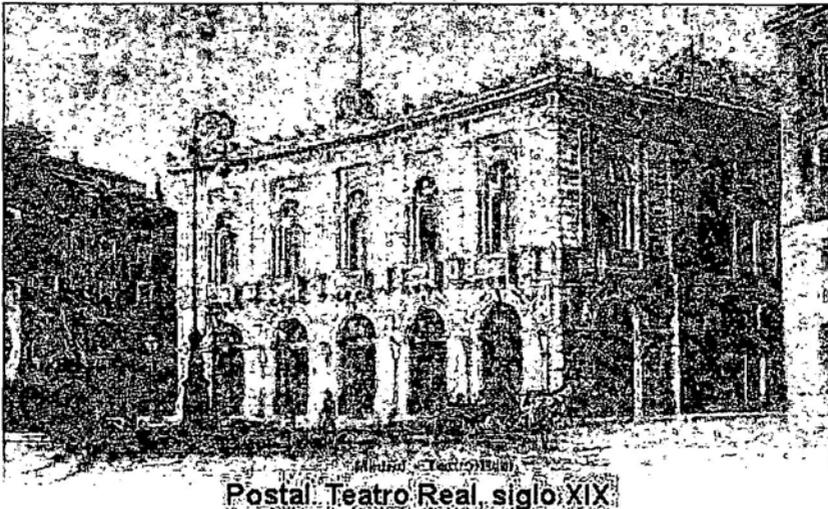


Fig. 10: Madrid 1876.

daron de instalar un guardarropa y la noche de la inauguración falló la calefacción. Pero no parecía importar ante un evento tan esperado (Bermejo, 1999).

El presupuesto total de las obras ascendió a la astronómica cifra de 42 millones de reales, el más costoso del universo en palabras del cronista Fernández de los Ríos. Y es que sólo para realizar la armadura que habría de sostener la techumbre se taló un bosque entero de pinos, lo que dio lugar a duras críticas contra el arquitecto Cabezuelo por no haber empleado vigas de hierro en forma de T, más económicas y ventajosas para la estructura de los edificios.

El edificio fue inaugurado por la reina Isabel II el 19 de noviembre de 1851 con el estreno de la ópera *La favorita* de Donizetti. La Alboni, de voz refinada y con gran fuerza brilló por sí sola, dando al acto inaugural el esplendor esperado. Para esta primera temporada se contrató a los artistas de más renombre: la tiple Frezzolini, la soprano Gardoni, el barítono Barriollet y Ronconi. El maestro Michele Rochele sería el encargado de dirigir la orquesta y don Joaquin Espín sería el maestro de coros.

A este majestuoso edificio se trasladó en 1851 el Real Conservatorio de Música y Declamación donde permaneció sesenta años. Contó con dos salones de actos: uno grande, que daba a la fachada de la Plaza de Isabel II, se empleaba para los conciertos sinfónicos con la orquesta formada por la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, embrión de la Sociedad de Conciertos, con Hilarión Eslava, Rafael Hernando, José Inzenga y Joaquín Gaztambide; otro más pequeño para los exámenes, ejercicios, concursos, premios y para cuartetos donde actuó la Sociedad de Cuartetos. Fundada en 1863 por Guelbenzu y Jesús de Monasterio y que se mantuvo treinta y un años. Los primeros componentes fueron Rafael Pérez, Tomás Lestán, Ramón Rodríguez Castellanos y Guelbenzu. Su primer concierto tuvo lugar el uno de febrero de 1863, a las dos de la tarde ofreciendo el *Cuarteto en Re* de Beethoven, la *Sonata en Fa para violín y piano* del mismo autor y el *Cuarteto en Sol* de Haydn.

El 20 de abril de 1867 se produjo un incendio en el gran salón de baile utilizado por la Escuela para los ensayos. Los daños totales en el Conservatorio ascendieron a 20.000 duros. El órgano magnífico de Merklin-Schütze, de Bruselas, quedó reducido a cenizas, ardieron varios pianos, se destruyó el decorado, el mobiliario y varios retratos. Hubo pérdidas en la biblioteca y en el archivo, aunque se salvaron gran parte de los documentos. Por fortuna las funciones en el Real se pudieron reiniciar el 30 de abril, tan solo diez días después del incendio.

## 6. Nuevos reglamentos

En cuanto a la organización interna del Conservatorio, nos encontramos con que los directores, hasta Emilio Arrieta, siguen careciendo de la profesionalidad musical, a excepción de Ventura de la Vega (24-X-1856) A este le siguieron

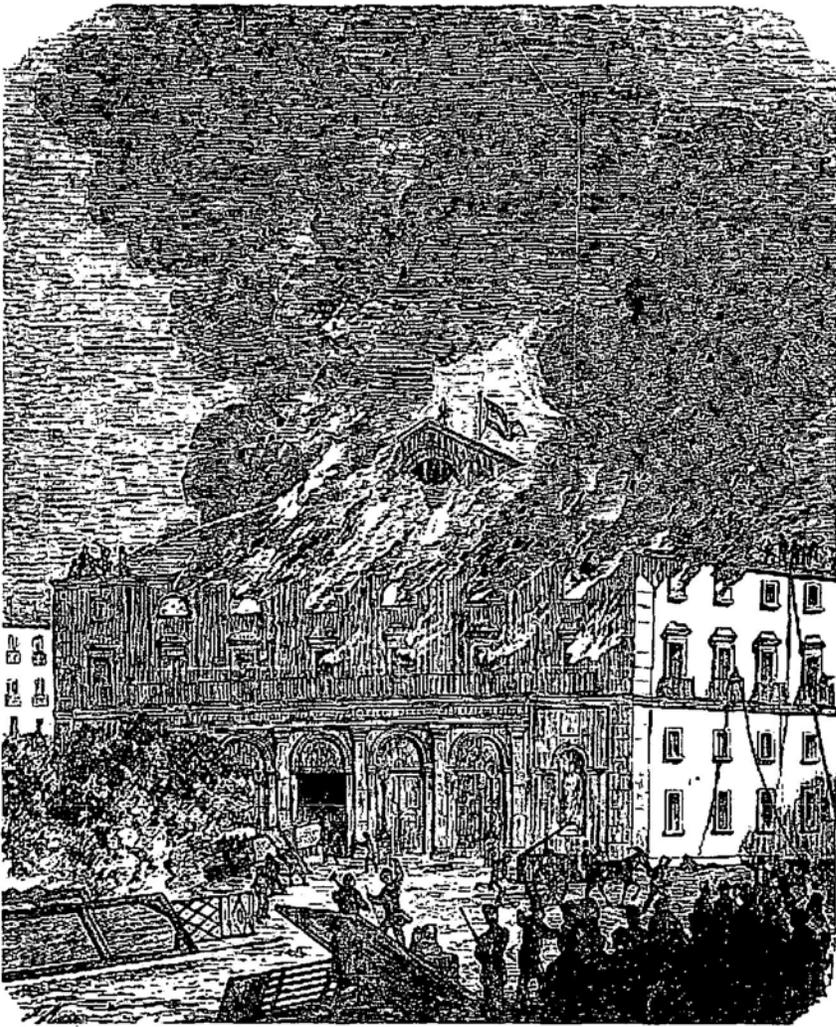


Fig. 11: Incendio del Conservatorio de Música. El Museo Universal. 1867.

Adelardo López de Ayala (8-XII-1865) y Julián Romea (30-VIII-1866). En el reglamento de 5 de marzo de 1858, aún se habla de viceprotector, figura que desapareció en el *Reglamento Orgánico* de 14 de diciembre de 1857, donde ya se menciona al director y el nombre de Real Conservatorio de Música y Declamación.

En 15 y 17 de junio de 1868 se publicó un Real Decreto con nuevo Reglamento por el que quedaban excedentes varios profesores y se creaba el cargo de Comisario regio con 30.000 reales anuales.

Con el destronamiento de Isabel II, el nuevo gobierno, presidido por Serrano publicó otro Decreto y un nuevo Reglamento con fecha 15 y 22 de diciembre de 1868, por el que quedaba disuelto el antiguo Real Conservatorio y se crea la Escuela Nacional de Música y Declamación. A finales de dicho año desapareció la declamación y quedó como Escuela Nacional de Música, denominación que mantendrá hasta 1900.

Comienza el largo mandato de D. Emilio Arrieta (16-XII-1868) como director que dura hasta 1892. Un nuevo reglamento se aprobó el 2 de julio de 1871, con pocos añadidos sobre los anteriores. Por primera vez se habla de catedráticos y se contemplan enseñanzas nocturnas gratuitas con compensación especial a los profesores. Fue una época de crisis, bajos sueldos, disminución del profesorado, masificación del alumnado...

Isabel II abdicó en su hijo el príncipe Alfonso. En 1870 las cortes proclamaron rey de España a Amadeo de Saboya. Los aristócratas recibieron mal al nuevo Rey; mientras que ellos seguían ausentes de sus abonos, las damas portaban en el cabello y los escotes una flor de lis en señal de protesta. Entretanto, la biblioteca del Conservatorio se enriqueció con un lote de tonadillas de autores como Castel, Esteve, Laserna, Misón y Valledor que compensaba parcialmente las pérdidas ocasionadas por el incendio.

Durante la temporada 70/71 en el Teatro Real se estrenó la versión operística de *Marina* de Arrieta, primera obra operística cantada en español en el teatro.

En 1873 abdicó el rey Amadeo I y las Cortes proclamaron la I República Española. Tras el golpe de estado del general Martínez Campos (1874) volvió la monarquía y subió al trono el rey Alfonso XII. El Teatro Real recuperó su nombre, se hicieron reformas, se arreglaron las tuberías del agua, renovaron los candelabros de gas, pintaron los antepechos, doraron pinturas y adornos, empapelaron pasillos, se restauraron el techo y el telón:

En las pinturas del techo del Gran Salón-Teatro de la Escuela de Música y Declamación se han propuesto los autores glorificar el Arte musical, evitando que, en esta apoteosis del Arte divino, presida Apolo, ni las musas, ni ninguna otra deidad pagana [...]

El referido techo representa el genio del Arte, inspirando a la Música y a la Poesía.

En el centro de un luminoso celaje aparece en su trono el Genio, en actitud de dar vida a cuanto le rodea. A su izquierda se halla la Música y la Poesía, tocando ambas en el harpa eólica, y a espaldas de estas dos representaciones y en segundo término, se encuentran las artes auxiliares, o sea la Arquitectura y la Pintura, y Coros que recitan o entonan himnos.

A la derecha del trono del genio, un grupo de siete mujeres representa las siete notas musicales y un niño sostiene un pentagrama donde las notas se colocan. Este grupo lo preside el tiempo con su reloj [sic] de arena, para significar que la música expresa la armonía del tiempo [...] (Memoria, 1892,12)

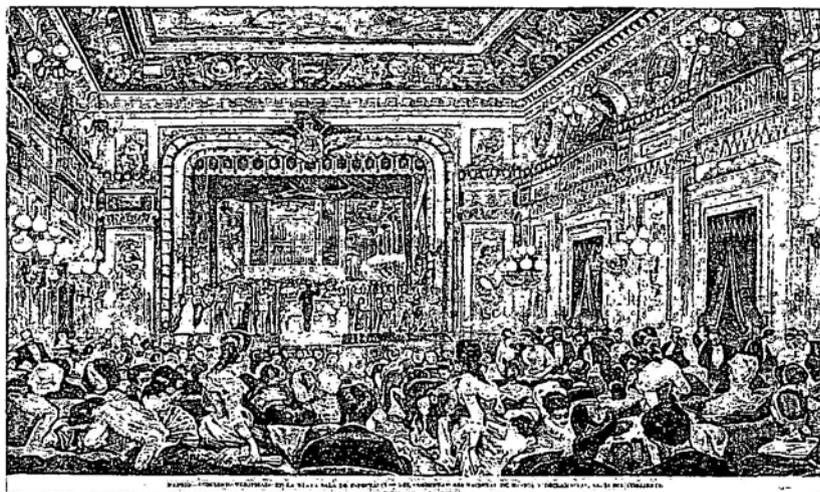


Fig. 12 Concierto verificado en la nueva sala de espectáculos del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en beneficio de las víctimas de las inundaciones de Murcia y Almería. 1880.



Fig 13: Repartición de los diplomas a las alumnas de la Escuela Nacional de Música y Declamación. 1887.



Fig. 14: Clase Superior de Piano. Escuela Nacional de Música y Declamación. 1886.



Fig. 15: Sesión de la Liga Madrileña contra la Ignorancia. Escuela Nacional de Música y Declamación. 1890.



Fig. 16: Conducción del cadáver de Matilde Díez al cementerio. Testimonio de respeto ante la Escuela Nacional de Música y Declamación. 1883.



Fig. 17: Entierro de Julián Gayarre ante la Escuela Nacional de Música y Declamación. 1890.

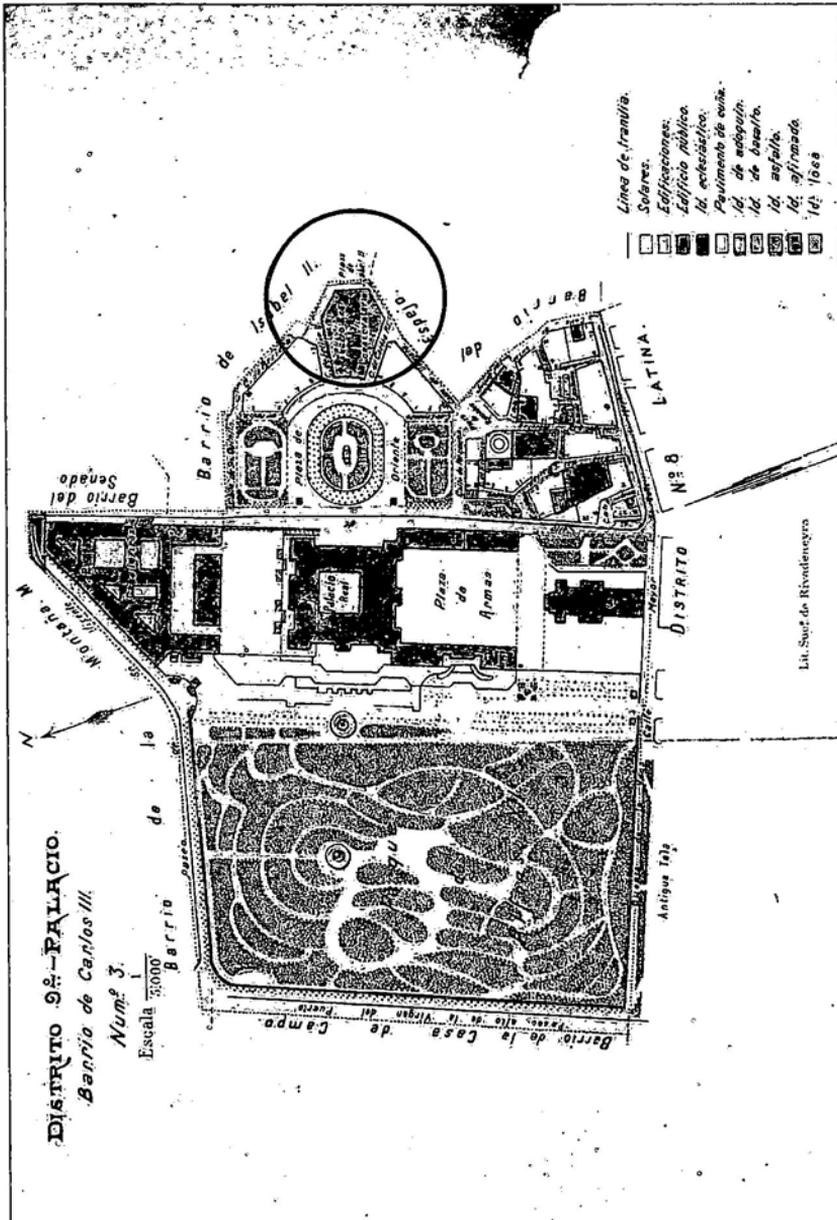


Fig. 18: González e Iribas, Alvaro: *Guía práctica de Madrid*. 1906.



El local del Conservatorio ha ganado considerablemente merced a la nueva distribución [...] La instalación de las oficinas es amplia, independiente y comodísima para el público, que antes tenía que atravesar forzosamente casi toda el área que ocupa el Conservatorio para hacer la más insignificante consulta.—La Secretaría era una habitación de paso; la Comisaría ó Dirección servía de los mismo y de aula además. Hoy cuentan sendos y elegantes despachos que se ha ganado un hermoso Salón de Juntas, mayor que la antigua Dirección, al par Museo y Biblioteca que como tal podrá ser utilizado no sólo por los señores profesores sino por los alumnos y el público [...] En el segundo piso contabase antes cuatro aulas; hoy se cuentan nueve, no todas iguales, pero muy capaces todas y separadas como las del primero por dobles tabiques (Memoria 1904: 5 y 6)

Se aprobó un nuevo Reglamento (14-IX-1905) por el que se limitaba la benevolencia en los premios y notas, así como el número de alumnos para aumentar la calidad, algo de lo que ya se habían quejado los directores anteriores: primero Jesús de Monasterio (1894-1897) y luego Ildefonso Jimeno de Lerma (1897 a 1901).

En 1911, por Real Decreto de 11 de octubre, se promulga el reglamento del Real Conservatorio de Música y Declamación que permanece vigente hasta la Segunda República. Es éste un año accidentado, el 25 de noviembre D. Tomás Bretón dimite de su cargo de Comisario Regio, sucediéndole en el cargo interinamente el Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública Sr. Montero Villegas hasta que fue nombrado en el cargo D. Enrique Fernández Arbós. De acuerdo a la nueva ley de presupuestos, se le nombra director y no comisario regio. No permaneció en el cargo ni un mes, del 1 al 24 de enero de 1912, día en el que accede al cargo D. Cecilio de Roda y López. Con él como director, a pesar de su breve paréntesis de dos años, se consigue la calefacción para el centro:

No os extrañe que de tanta importancia a haberse conseguido la calefacción central para el Conservatorio: no era un problema de comodidad, era cuestión hasta de funcionamiento de la enseñanza. Durante los meses de invierno, podían darse las clases más ó menos cómodamente, pero este salón era imposible utilizarlo. Por caridad á los alumnos, la clase de Conjunto instrumental habíase quedado reducida á un solo día á la semana: las clases de Declamación, tenían que prescindir del escenario á causa de la temperatura glacial que en él hacía: este salón era inútil ó poco menos durante cinco meses de los ocho del curso, y como en él, y sólo en él, podía, hacerse labor colectiva de importancia verdadera, el Conservatorio había reducido sus clases, cada vez más, á la labor individual del Profesor con el alumno, á la lección en el aula... (Memoria 1911: 6).

También bajo su dirección se hace efectiva la apertura del Salón del Conservatorio para que los artistas españoles dieran conciertos, el primero en hacer uso de él fue el Cuarteto Español:

Falto Madrid de una verdadera Sala de Conciertos que permita á los artistas exhibir su arte con la esperanza de obtener una modesta retribución, aleccionados los que se habían lanzado á la empresa de utilizar los teatros para este fin con la dura lección de la realidad que apenas si les permitía cubrir gastos, encontraran en el Salón del Conservatorio un lugar adecuado y económico, y podrán exhibir en él los frutos de su trabajo y de su aptitud. Ni por lo reducido del local, ni por otras circunstancias podrá servir este Salón á aquellos artistas que buscan el gran público, una gran masa de oyentes. Más bien parece indicado para esa música confidencial, de recogimiento, para la música de cámara, en una palabra (Memoria 1912: 7-8).

En 1913 vuelve triunfante Tomás Bretón coincidiendo con un gran aumento del número de alumnos y logra aprobar un nuevo Reglamento el 25 de agosto de 1917.

## 7. Se abandona el Teatro Real

La situación cambia bajo el mandato del violinista Antonio Fernández Bordas, nombrado Director en 1921. El Conservatorio tiene que desalojar el Teatro Real. En 1925 se descubren unas grietas, especialmente notorias en la fachada de la calle de Vergara, originadas por un curso de aguas subterráneas que discurría junto a la cimentación, lo que produjo abundantes daños interiores: palcos agrietados, roturas de cañerías, etc. Por esta causa, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes el 14 de noviembre del mismo año, dictó una Real Orden ordenando la suspensión de las clases y autorizando a los profesores a dar las clases en su propio domicilio:

[...]para que deciros la impresión dolorosísima que tal mandato causó en nuestro ánimo! Nos privaban del contacto con el alumnado, del que habrían de salir los artistas del mañana, para gloria del arte español, y no se nos ofrecía como compensación solución alguna inmediata en relación con nuestro posible albergue. Por otra parte, nos veíamos imposibilitados de celebrar nuestra fiesta anual, cuyo programa ya estaba redactado en forma que habría de dar ocasión a que los alumnos presentados recibieran el aplauso público.

[...] Puesto que por causas de fuerza mayor fueron suspendidas las clases, podían los profesores esperar tranquilos en sus casas, hasta tanto que el conflicto presentado se hubiera resuelto por quien correspondía, [...] el Sr. Ministro por falta absoluta de locales adecuados, no pudo resolver de momento el conflicto, y entonces el Claustro [...] recavó de aquel la autorización correspondiente para celebrar las clases dónde y cómo se pudiera. Unos profesores las darían en sus propios domicilios, y otros,

los que habitasen en viviendas que no reuniesen las condiciones de capacidad para ello, en edificios que diferentes entidades particulares tuvieron la bondad de ofrecernos (Anuario 1934: 8-9).

El Conservatorio comenzó entonces un continuo peregrinaje por casas de particulares y sociedades como Casa Aeolian, Unión Musical Española, Campos, Fuentes, Matamala y Rodríguez. Las oficinas se trasladaron a la calle de Pontejos 2, al Teatro de la Princesa, que tras la muerte de María Guerrero y posteriormente de Fernando Díaz de Mendoza, se convirtió en el Teatro Nacional María Guerrero. Allí fueron ubicados la biblioteca y el archivo. La clase de órgano se impartiría en el Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, mientras que en el Teatro Cómico tenían lugar los concursos de oposición a premio; en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado se impartían las clases de conjunto vocal e instrumental, así como las de estética e Historia de la Música.

La proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931 de nuevo produjo un cambio en la denominación del Conservatorio, a partir de ahora se convertirá en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Al decretarse la disolución de la Compañía de Jesús en España e incautar sus edificios, se destina al Conservatorio un edificio en la calle de Zorrilla n.º 2 aunque como en 1939 fue devuelta la casa a sus legítimos dueños, de nuevo se impuso un nuevo traslado, esta vez al Teatro Alcázar sito en la calle de Alcalá n.º 20.

## 8. El Teatro Alcázar

El Teatro Alcázar había sido construido en 1921 por Eduardo Sánchez Eznarriaga. Inicialmente se le conoció como Palacio de los Recreos. Albergaba un teatro, una sala de fiestas y salones para tertulia. Con la reforma de 1924 el edificio se convirtió en el Cine-Teatro Alcázar, inaugurándose el 27 de enero de 1925 por la Compañía del señor Cadenas, que puso en escena Madame Pompadour. El 1 de julio de 1940 se sustituyó la k por la c, cambiando a Teatro Alcázar, nombre que sigue llevando en la actualidad.

## 9. Nuevo traslado pero esta vez a un edificio propio

Terminado el curso de 1939-40 fue nombrado director del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid el R. P. Nemesio Otaño quien consiguió una nueva sede para la instalación del Conservatorio, el palacio de la familia Bauer en la calle de San Bernardo esquina con la calle del Pez, expresándose de la siguiente manera:

En todo caso, yo no he hecho otra cosa sino dar cumplimiento con la mayor fidelidad a las órdenes del Sr. Ministro, las cuales se concretaron expresamente en estas palabras: 'Levantar un Conservatorio digno de España y a la altura de los mejores del extranjero'... Si mis ulteriores planes complementarios merecen su aprobación y apoyo, como lo han merecido los que hasta ahora se han ejecutado, me atrevo a asegurarnos *sin ningún alarde* que este Real Conservatorio será digno de España y uno de los mejores instalados y prácticos entre los de su género. (Anuario 1944: 33)

Nuevo hogar tiene el Real Conservatorio de Música y Declamación después de la odisea sufrida desde que en 1925 fue desalojado en el Teatro Real [...] Los años en que estuvo albergado en el Teatro Real representan la época áurea sólo superable por lo que hoy alborea. El Conservatorio vuelve a tener señorial mansión, y a la comodidad material sabrá unir la magnificencia artística que corresponde (Anuario 1944: 16).

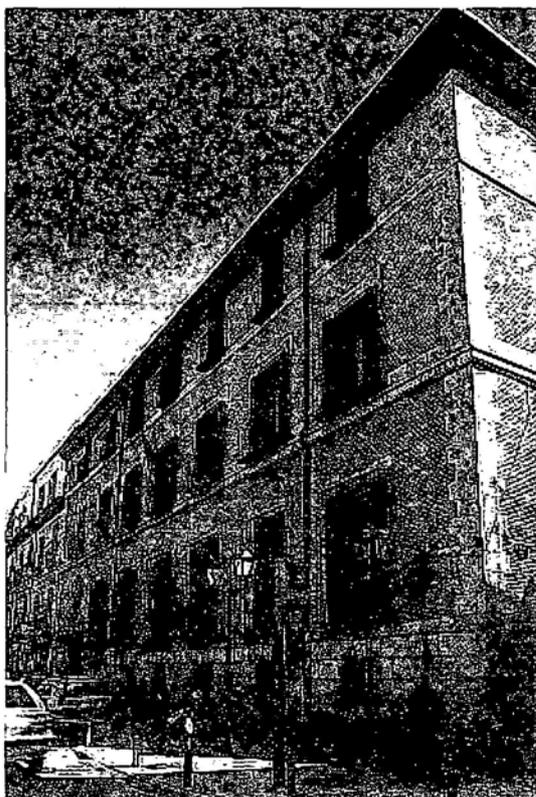


Fig. 20: Palacio Bauer

El Palacio Bauer fue construido en el siglo XVIII para residencia de los marqueses de Guadalcazar, aunque en el último tercio del XIX fue adquirido por los banqueros Bauer, de origen alemán cuyo anagrama figura en el óculo del vestíbulo. Tras un periodo de abandono, prácticamente todo el siglo XX, se adquiere para sede del Real Conservatorio de Música. En diciembre de 1940 se firmó ante notario la compra de dicha casa, costó su adquisición 750.000 pesetas. En los primeros días del año 41 se empezaron las obras del interior del edificio, que perduraron durante dos años y cuatro meses.

El edificio constaba de tres plantas. En la primera se instalaron los despachos del director, con salitas de espera, y del secretario, las oficinas de la secretaría, conserjería, una galería de acceso a las tribunas y a la biblioteca, galería y antesala del Salón de actos, de recepciones, el salón principal de lectura y la biblioteca.

En la planta segunda estaba el despacho del subdirector de música, la galería con los cuadros de los directores del Real Conservatorio desde su fundación, la sala de profesores, un saloncito de visitas, las aulas de declamación y conjunto, historia y de composición.

En la tercera planta había un gran salón para las clases de danza y ensayos. Allí estaba también el gabinete de la profesora de danza, el despacho del subdirector

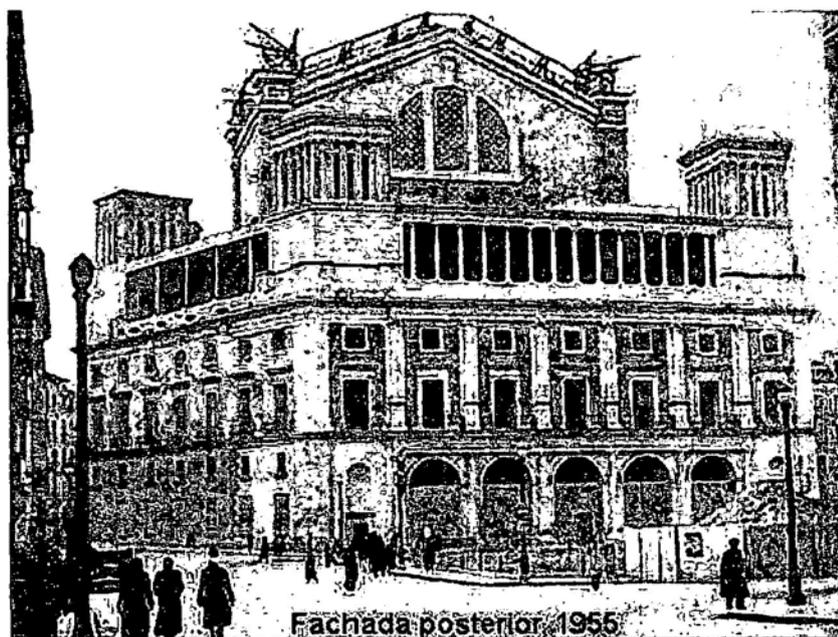


Fig. 21.

de declamación, el ropero, las duchas y cuartos de higiene, almacén-archivo del material de orquesta y las habitaciones del conserje y el portero principal.

Dicho palacio después de ser utilizado para varios fines —sede del Real Conservatorio de Música y Declamación, Escuela de Arte Dramático y Danza—, quedó sin destino alguno y su progresivo abandono empezó a mostrar crecientes síntomas de deterioro. Finalmente, en 1972 fue declarado Monumento Nacional y al año siguiente se reformó para devolverle su aspecto original y sus decoraciones interiores.

Al mismo tiempo que se producirán estos desplazamientos, también se mudaban los Reglamentos y quedaban obsoletas las antiguas normativas. Un nuevo *Decreto sobre reorganización de los Conservatorios de Música y Declamación*, aparece el 15 de junio de 1942 (Boletín Oficial del Estado 4 de julio) en el cual se ratifica al Real Conservatorio de Madrid como Escuela Superior, estableciendo en él un último grupo de enseñanzas superiores que habrán de hacerse para obtener el título de profesor en las distintas especialidades: el virtuosismo, la dirección de orquesta y los estudios especiales de musicología, canto gregoriano, rítmica y paleografía.

En 1966 se consiguió reinaugar el Teatro Real como un gran teatro de conciertos, pues había perdido la capacidad para la escenografía lírica. También el exterior presentaba muchos cambios con respecto al primitivo edificio, como la fachada que daba a la Plaza de Oriente que tuvo que ser nuevamente construida en la década de 1940.

Al padre Nemesio Otaño siguió como director del Conservatorio el padre Federico Sopeña (1951-56) quien creó la revista *Música*. En la etapa de Guridi (1956-1962) fue iniciado el primer proyecto para la reforma de la enseñanza y se dieron los primeros pasos para la vuelta al Teatro Real. Esta se hizo efectiva el 18 de octubre de 1966 con D. Francisco Calés Otero como director. Directores siguientes fueron José Moreno Bascañana, 1974, Miguel del Barco, 1980, Pedro Lerma, 1983, Encarnación López de Arenosa, 1985, Carlos Esbrí, 1987 y de nuevo Miguel del Barco, 1989, con quien se produce el traslado al edificio actual antiguo Hospital Clínico al que nos referimos al comienzo de este artículo.

## Bibliografía consultada

*Anuario del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: curso de 1932 a 1933* (1934). Madrid.

*Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación: curso de 1928 a 1929*. (1929) Madrid: Tipolitografía Gaisse.

*Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación: curso de 1939 a 1940*. (1941) Madrid: Talleres Ferga.

*Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación: curso de 1940 a 1941*. Madrid: Imprenta Peña.

- Anuario del Real Conservatorio Nacional de Música y Declamación: curso de 1941 a 1942.* Madrid: Imprenta Peña.
- Anuario del Real Conservatorio Nacional de Música y Declamación: curso de 1942 a 1943.* Madrid: Imprenta Peña.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación: curso de 1943 a 1944.* (1944) Madrid: Imprenta Peña.
- Arriba (193?) Domingo 27 de diciembre de, p.: 31
- APARISI LAPORTA, Luis Miguel [2001-2005]: *Toponimia madrileña: proceso evolutivo.* Madrid: Gerencia Municipal de Urbanismo.
- BERMEJO LÓPEZ, Vicente y Rosa María VALIENTE MORENO-CID: *El Teatro Real de Madrid, 1850-1998* [en red: <http://www.ucm.es/info/hcontemp/madrid/teatro%20real.htm>]
- Calendario manual y guía de forasteros en Madrid, para el año de 1830.* [1830] [Madrid] en la Imprenta Real.
- Calendario manual y guía de forasteros en Madrid, para el año de 1831.* [1831] [Madrid]: en la Imprenta Real
- CORRAL, José del (2001): *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XIX.* Madrid: La Librería.
- CORRAL, José del (2002): *La Gran Vía: Historia de una calle.* Madrid: Sílex.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Angel (1876): *Guía de Madrid: manual del madrileño y del forastero.* Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- Gaceta de Madrid*, 24 de julio de 1830 (n.º 89) p.: 363-364.
- GEA ORTIGAS, María Isabel (1992): *El Madrid desaparecido.* Madrid: La Librería.
- GEA ORTIGAS, María Isabel: *Las calles de Madrid.* [en línea: [http://www.nova.es/~target/mad\\_e301.htm](http://www.nova.es/~target/mad_e301.htm)]
- GONZÁLEZ E IRIBAS, Alvaro (1906): *Guía práctica de Madrid.* Madrid: [s.n] (Madrid: R. Velasco)
- GRANDA, Juan José: *Historia de una Escuela Centenaria.* Madrid: RESAD, 2000 [en línea: <http://www.resad.es/historia.htm>]
- Guía CAMPSA en red: <http://www.guiacamps.com/bienvenidoalinfinito/gcamps/OcioViajes/UnoContenidos/Monumentos.asp>
- Historia de las calles de Madrid.* Madrid: Logograph Multimedia, D.L.1996 [CD-ROM]
- Leg 0/19/1 1830. *Escritura de arrendamiento de una casa Calle del Alamo numº 1º ma 525 propia de la Excmª Sra Condesa del Valle de San Juan a favor de la Real Hacienda.* Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Leg 1/5 12 de agosto de 1830. *Real Orden mandando que el Conde Solaro, embajador de Cerdeña desocupe la casa que se ha designado para el Conservatorio reservándole dos piezas de ella internamente en las cuales pueda colocar todos los muebles de casas y otras reales ordenes de 7, 17 y 26 de septiembre de dicho año que*

- hacen referencia al mismo asunto.* Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Leg 1/19, 14 de noviembre de 1830. *Real Orden aprobando la exposición elevada por el Director del Real Conservatorio a la cual acompañaba y proponía las bases generales que convendría adoptar para dicho Establecimiento.* Archivo Histórico del Real Conservatorio de Música de Madrid.
- Leg 1/23, 30 de noviembre de 1830. *Real Orden mandado que el día 11 de diciembre se abra al público el Real Conservatorio recibiendo los alumnos de todas clases y dándose principio a las lecciones generales.* Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Leg 1/44, 8 de febrero de 1831. *Real Orden aprobando el presupuesto de las obras que se han de ejecutar en el piso principal de la casa que ocupa el Conservatorio para habilitar un gran salón de música.* Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Leg. 6/64, 2 de marzo de 1847. *Sobre la mudanza del Conservatorio a otro edificio por haber sido alquilada la Casa al Colegio Politécnico y otros particulares de este mismo asunto.* Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Leg 6/114, 19 de octubre de 1848. *Petición del Ex convento de las Vallecas para el Conservatorio.* Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Leg. 7/79, 19 de febrero. *Cesión para el Conservatorio de una parte del edificio del Teatro Real.* 19 de febrero de 1851. Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Madrid en 1898: una guía urbana.* Madrid: La Librería, 1998
- Madrid histórico.* Desarrollo, Asesoría y Formación Informática S.A. (DAYFISA) - Universidad Autónoma de Madrid (UAM). [en línea: <http://www.madridhistorico.com/index.php>]
- Madrid: [Material cartográfico] 1831 [London]: Publisher by Baldwin & Cradock.
- Maestros del teatro: 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006).* Madrid: RESAD, 2006
- Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de Música y Teatro que ha de verificarse en Viena el año 1892.* (1892) Madrid: Imp. de José Ducazcal.
- Memoria del curso de 1901 a 1902 precedida del discurso leído por el comisario regio Ilmo Sr. D. Tomás Bretón y Hernández* (1902) Madrid: Imprenta Colonial.
- Memoria del curso de 1903 a 1904 precedida del discurso leído por el comisario regio Ilmo Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios a los alumnos que los obtuvieron en el expresado curso* (1904) Madrid: Imprenta Colonial.

- Memoria del curso de 1910 a 1911 leída por el Director D. Cecilio de Roda en la solemne distribución de premios obtenidos en dicho año escolar* (1911) Madrid: Hijo de Gaisse,
- Memoria del curso de 1910 [i.e. 1911] a 1911 [i.e. 1912] leída por el Director D. Cecilio de Roda en la solemne distribución de premios obtenido en dicho año escolar.* 1911 [i.e. 1912] Madrid: Hijo de Gaisse.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (2000): *El antiguo Madrid: paseos históricos-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Tomo II Edición digital basada en la de Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1881. [en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12253853120148273432435/index.htm>]
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (2003): *Memorias de un Setentón, natural y vecino de Madrid escritas por El Curioso Parlante Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003 Edición digital a partir de Obras de D. Ramón de Mesonero Romanos. Tomo Séptimo. Tomo Octavo y Último*. Madrid, Renacimiento, 1926. [en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12471631033482617432657/index.htm>]
- Plano de Madrid (1849): Madrid: Publicado por D. Francisco Coello y D. Pascual Madoz.
- Plano topográfico de Madrid dividido en 16 hojas (1847). Madrid: Librería de Hurtado.
- PINTO CRESPO, Virgilio (1998): *Madrid en 1898: una guía urbana*. Madrid: La Librería.
- REY GARCÍA, Emilio (2005): *Reseña histórica del Conservatorio* [en línea: <http://www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid>, consultado el 2/11/2006]
- SANTAMARÍA, Carmen (2005): *Balcones, caminos y glorietas de Madrid: escenas y escenarios de ayer y hoy*. Madrid: Sílex.
- Sobre mudanza del Conservatorio a otro edificio por haber sido alquilada la Casa al Colegio Politécnico y otros particulares de este mismo asunto. 2 de marzo de 1847.* Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Leg. 6/64
- VALVERDE Y ÁLVAREZ, Emilio (1885): *Plano y guía del viajero en Madrid*. Madrid: Centro del Atlas Geográfico.

## Procedencia de las figuras

*Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* (figs. 11, 12, 13, 14, 15).

*Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid* (figs. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 17, 18, 19).

*La Ilustración Española y Americana*, 1883 (fig. 15).

*La Ilustración Española y Americana*, 1890 (fig. 16).

*El Museo Universal*, 1867 (fig. 10).

Recursos en Internet:

Web de la Universidad Complutense. Departamento de Historia Contemporánea. Historia de Madrid, siglos XIX y XX <http://www.ucm.es/info/hcontemp/madrid/teatro%20real.htm> (figs. 9, 20).

# DEL ESPACIO VIRTUAL A LA UBICUIDAD SONORA

 Alicia DÍAZ DE LA FUENTE\*

## Resumen

A través del arte de Escher, Ligeti, Rothko y Feldman nos aproximaremos a distintas dimensiones que ligan, y a veces confunden, lo virtual y lo real. Escher, a través de técnicas como la partición periódica de la superficie, y Rothko, con su peculiar empleo de las texturas y el color, crearon espacios virtualmente infinitos donde el espectador puede sumergirse. Por su parte, compositores como Ligeti, con su técnica micropolifónica, y Feldman, con su particular empleo de la repetición y la simetría, han creado espacios sonoros poéticos (=no narrativos) donde una cierta «ubicuidad sonora» invita al oyente a soñar la infinitud.

## Abstract

Through the art of Escher, Ligeti, Rothko and Feldman we will come closer to the different aspects which link, and sometimes confuse, virtuality and reality. Escher, with technics like recurrent division of surface, and Rothko, with his peculiar use of textures and colour, created spaces virtually infinite where every spectator can submerge. On the other hand, composers like Ligeti, with his technique micro-polyphonic, and Feldman, with his particular use of repetition and symmetry, have created poetic sound-spaces (=non narratives) where a certain sound-ubiquity invites to listeners to dream the infinity.

«**N**os resulta imposible imaginar que, más allá de las estrellas más lejanas que vemos en el firmamento, el espacio se acaba, que tiene un límite más allá del cual ya no hay 'nada'. El término 'vacío' todavía nos dice algo, puesto que un espacio determinado puede estar vacío, por lo menos en nuestra imaginación; pero no estamos en condiciones de imaginar algo que estuviese 'vacío' en el sentido de que el espacio cesa de existir. Por esta razón, desde que el hombre existe sobre la tierra (...) nos aferramos a la idea de un más allá, de

\* Profesora de Análisis del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Doctora en Filosofía.

un purgatorio, de un cielo y un infierno, de una transmigración y un nirvana, todos los lugares de infinita extensión en el espacio o estados de infinita duración en el tiempo»<sup>1</sup>. Así se expresaba M. C. Escher en 1959 al referirse a cómo a través de sus obras el espectador se sumerge en una cierta infinitud difícil de definir con palabras.

Pero las paradojas espaciales de Escher, según su propio autor, no residen tanto en la obra como en la percepción de aquél que las contempla. El dibujo es engañoso, decía Escher, pero quizás sea aún más engañosa nuestra percepción de la realidad, de lo que deriva la dificultad de ser representada. De ahí que en muchas ocasiones el arte nos obligue a cuestionarnos acerca de nuestras propias referencias. El espectador siente que se vulneran sus sentidos y la frontera entre apariencia y realidad se vuelve difusa.

Evidentemente, Escher no fue el primero en situarse en la frontera entre lo real y lo virtual; pensemos en la antigua técnica del *trompe l'oeil*, o en la revolución desarrollada en las artes plásticas a lo largo del siglo XIX y la ruptura progresiva del principio de representación clásica.

A lo largo del siglo XIX, tal y como anunció el propio Hegel, arte y verdad quedaron divorciados. «Todo lo que puede ofrecernos el arte es una caricatura de la vida»<sup>2</sup>, llegó a afirmar el filósofo alemán. La percepción del hombre moderno se volvió conscientemente subjetiva y hasta radicalmente intencional. El artista, por vez primera, busca crear nuevas realidades. De este modo, Van Gogh, Cezanne o Monet transformaron el quehacer artístico obligándonos a ver el mundo de una forma nueva y distinta.

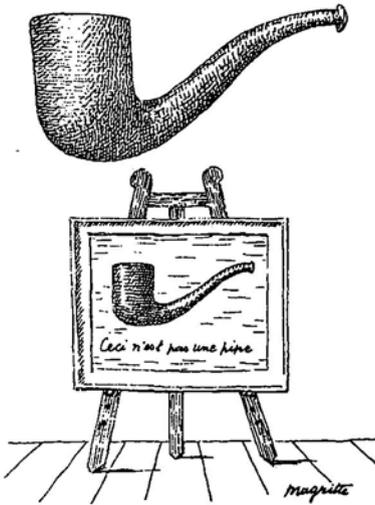
La confusión entre mundo 'real' y 'virtual' ha sido tratado con gran acierto por Douglas H. Hofstadter<sup>3</sup>, si bien su formulación del problema no sea exactamente la que aquí estamos planteando. Dice Hofstadter: «... es indudable que la comprensión de situaciones propias del mundo real depende en gran parte de la imaginación visual y de la intuición espacial»<sup>4</sup> y se fija en las obras más conocidas de Magritte para poner de relieve la confusión que el arte puede provocar sobre el espectador a la hora de separar el mundo real del virtual. «La serie de cuadros de Magritte con imágenes de pipas crea fascinación y perplejidad. En *Los dos misterios*, si nos circunscribimos a observar la pintura interior, recogemos el mensaje de que los símbolos y las pipas son diferentes. Luego, nuestra mirada se dirige hacia la pipa «real» que flota en el aire, más arriba, y advertimos que es real, mientras que la otra es sólo un símbolo. Sin embargo esto es, por supuesto, total-

<sup>1</sup> B. ERNST: *El espejo mágico de M. C. Escher*, Taschen, Colonia 1994, p. 27.

<sup>2</sup> G. W. F. HEGEL: *Introducción a la estética*, 3ª edición, Península, Barcelona 1997, p. 40.

<sup>3</sup> D. R. HOFSTADTER: *Gödel, Escher y Bach, un eterno y grácil bucle*, Tusquets, Barcelona 1992.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 735.



Los dos misterios, R. Magritte, 1966

mente erróneo: ambas yacen sobre la misma superficie plana que tenemos ante los ojos. La idea de que una de las pipas está en una pintura dos veces autoincluida, y por lo tanto es, en alguna medida, 'menos real' que la otra, es enteramente una falacia. Una vez que nos hemos dispuesto a 'ingresar en la habitación', ya caímos en la trampa: hemos tomado como real la imagen. Para ser coherentes con nuestra credulidad, deberemos descender gozosamente un nivel, y confundir la imagen-dentro-de-la-imagen con la realidad. La única forma de no ser arrastrados de este modo es ver ambas pipas como simples manchas coloreadas sobre una superficie ubicada a pocos centímetros enfrente de nuestra nariz. En-

tonces, y exclusivamente entonces, apreciaremos la significación total del mensaje escrito: «Ceci n'est pas une pipe»... paradójicamente, sin embargo, en el instante mismo en que todo se transforma en manchas, también lo hace la inscripción, ¡y por lo tanto pierde su significación! En otras palabras: en ese instante, el mensaje verbal del cuadro se autodestruye, de una manera sumamente gödeliana»<sup>5</sup>.

Es por este potencial que el arte posee de confundir los límites entre lo real y lo virtual que muchos artistas del siglo XX han reflejado en sus obras las paradojas de nuestra propia percepción. El arte solicita del espectador una experiencia distinta (recordemos a A. Calder o M. Duchamp), y esta interrelación entre ambos se vuelve particularmente explícita en el arte interactivo (como es el caso de R. Ascott) donde «la comunicación en sí se convierte en valor estético»<sup>6</sup>. Como afirma Roy Ascott, «la ciberpercepción no sólo implica la existencia de un cuerpo y una conciencia nuevos, sino también la redefinición de un modo en el que podamos vivir juntos en el interespacio entre lo virtual y lo real»<sup>7</sup>. Surge, así, una interrealidad cuyas consecuencias son difíciles de prever.

Pero no es preciso dirigirse a un ordenador para hablar de interrealidad. Desde siempre el artista ha compartido mundos con el espectador, y, aunque son

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 781-782.

<sup>6</sup> C. LUPENNA: *Arte interactivo*, en <http://eha.bog.org>

<sup>7</sup> C. LUPENNA: *Ordenadores, cultura y tecnología*, en <http://eha.bog.org>

muchos los ejemplos que pueden citarse, nosotros nos detendremos en cuatro artistas de especial relieve: M. C. Escher, G. Ligeti, M. Rothko y M. Feldman. A través de su obra intentaremos aproximarnos a las distintas dimensiones que ligan, y a veces confunden, lo virtual y lo real.

En su litografía *Manos dibujando* Escher puso de relieve el «engaño del dibujo»: «puesto que dibujar es un engaño —una ilusión que pretende reemplazar la realidad—, podríamos dar todavía un paso más y hacer surgir un mundo tridimensional de uno bidimensional»<sup>8</sup>. Escher trabajó sus propios «espacios virtuales» desarrollando técnicas como la partición periódica de la superficie que aplicó a litografías tan conocidas como *Día y noche* o *Metamorfosis*.

Cuatro años más tarde, en 1952, compuso la litografía *Partición cúbica del espacio*, cuyo exclusivo fin era «representar con los medios de la perspectiva clásica una extensión espacial infinita». Aunque tan sólo vemos una parte de una supuesta extensión infinita que se nos ofrece a través de una «ventana cuadrada», el espectador «tiene la sensación de ver todo el espacio, ya que éste está dividido en cubos exactamente iguales mediante unos travesaños que se prolongan en tres direcciones»<sup>9</sup>. Aún más sorprendente es su litografía *Arriba y abajo*, de 1947, en la que Escher hace coincidir en cada sección del dibujo el cenit y el nadir, de modo que el espectador percibe una ubicación doble que acaba por confundirle y hasta perderle en el interior del dibujo.

El compositor húngaro G. Ligeti ha perseguido a lo largo de su vida esa misma extensión espacial infinita, haciendo del concepto de «límite» uno de los pilares básicos de su creación musical. En este sentido, una de sus composiciones más emblemáticas es la obra para orquesta *Atmósferas*, de 1961. La pieza fue creada a partir de una obra electrónica anterior (*Pieza electrónica número 3*), de modo que



Arriba y abajo, M. C. Escher, 1947

<sup>8</sup> B. ERNST: *El espejo mágico de M. C. Escher*, Taschen, Colonia 1994, p. 27.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 42.

las posibilidades que se derivan de la composición por ordenador afectaron profundamente a la definición interna de la obra orquestal.

En *Pieza electrónica número 3* Ligeti trabaja con distintos grados de complejidad entre la sinusoidal (la forma de onda más sencilla) y el ruido blanco (la agrupación de todas las frecuencias). El filtrado de sonidos, los anillos sonoros y la técnica de montaje son, por poner algún ejemplo, técnicas propias de la música electrónica que Ligeti trasladó a la música acústica en el trabajo compositivo de *Atmósferas*. Pero, ¿qué tiene la música de Ligeti que nos permita compararla con la virtualidad propia de las litografías de Escher? Pongamos dos ejemplos.

El primer episodio de la obra orquestal *Atmósferas* presenta un *cluster* (grupo de frecuencias —en este caso casi sesenta— a distancia de semitono sonando simultáneamente con un efecto de conjunto próximo al ruido blanco) que, al cabo de cierto tiempo, comienza a moverse interiormente. El resultado es de una textura extremadamente compacta, pero pequeñas variaciones tímbricas y dinámicas (y más tarde de alturas) generan una suerte de «movimiento dentro de la quietud» extremadamente curioso. Invitamos al lector a escuchar una vez más la obra para apreciar con toda claridad esta idea: el movimiento generado en el interior de una superficie estática resulta tan paradójico que el oyente cae de inmediato en una sensación de «ubicuidad sonora». Dependiendo de en qué nivel de escucha nos situemos, es posible percibir un continuo movimiento o, por el contrario, recibir la sensación de un bloque sonoro uniforme.

En el cuarto episodio de la obra (particularmente a partir del compás 44, es decir, aproximadamente a los cuatro minutos del inicio de la pieza) se presenta la segunda situación a la que queremos referirnos. La textura se torna súbitamente contrapuntística y un gran canon a cuarenta y ocho voces emerge de la quietud de los contrabajos. Pero este canon no empieza realmente ahí, sino que Ligeti «abre una ventana» y nos permite escuchar un fragmento de un canon virtualmente infinito. Es exactamente el mismo caso de la *Partición cúbica del espacio* de Escher. En ese cuadro podemos ver a través de una «ventana» un espacio cuyas dimensiones nadie puede definir, pero que parecen infinitas. Del mismo modo, el canon de Ligeti sugiere también dimensiones infinitas, y el entramado micropolifónico no hace sino acentuar la sensación de un espacio tridimensional.

Herman Sabbe ha hablado de la «metáfora del tiempo» en la obra ligetiana. El movimiento de la orquesta se aproxima en gran medida al comportamiento físico de los gases o, de un modo más amplio, al comportamiento aparentemente caótico de las moléculas en el espacio. La obra de Ligeti *Clocks and clouds* para doce voces femeninas y orquesta, de 1972-73, presenta una cierta similitud a estos procesos físicos. Basada en la transformación progresiva de elementos sonoros (idea muy próxima, a su vez, a las «metamorfosis» de Escher), sugiere la dilatación y contracción del espacio en un movimiento perpetuo. De este modo, la pieza juega con el concepto de regularidad en el tiempo frente a la imprevisibilidad

de los acontecimientos que en él se suceden. Determinismo e indeterminismo conviven de un modo análogo en el *Poema sinfónico para 100 metrónomos* (1962), del mismo autor. Para Ligeti la metáfora del mecanicismo y su destrucción, el orden y el caos, lo previsible y lo imprevisible, lo real y lo virtual es el punto de partida para un acto creador que acaba por implicar al oyente como parte de la propia metáfora. Es por ello que frecuentemente se habla de «ilusiones acústicas» en las obras de Ligeti.

Recordemos, aunque sea éste un caso un tanto anecdótico, el final del concierto para violoncello (1966) del mismo autor. Tras un continuo movimiento cromático que, a pesar de la agitación, parece generar una superficie completamente estática, el violoncello queda solo en un movimiento enloquecido que tiene como resultado... ¡un gran silencio! La razón es bien simple: el compositor pide al intérprete que durante ese enorme movimiento final el arco no llegue a rozar las cuerdas del violoncello, así que no se produzca ningún sonido. El espectador queda perplejo ante la enorme paradoja que contempla: un movimiento espasmódico en el violoncellista y un silencio gélido flotando en el espacio.

Y si los planteamientos de Ligeti nos recuerdan enormemente a los de Escher, podemos establecer un segundo parentesco estético: el de la pintura de Mark Rothko y la música de Morton Feldman.

Rothko persiguió durante toda su vida la creación de un espacio virtualmente infinito donde el espectador pudiera sumergirse. De este modo, las pinturas de Rothko nos envuelven, crean un espacio donde el espectador puede «entrar»,

percibiendo el cuadro como un auténtico «espacio de inmersión». Probablemente, por esta razón Rothko definió algunas de sus obras como «campos de color».

En una ocasión, el crítico y pintor Andrew Forge manifestó: «Cuando vi por primera vez la obra de Rothko, tuve la sensación de que había entrado en un sueño»<sup>10</sup>. En la misma línea se expresa el coleccionista Ben Heller quien, al hablar de la relación entre la pintura de Rothko y el espectador, dice: «Uno tenía que internarse en la obra y (...) vagar por su interior»<sup>11</sup>.

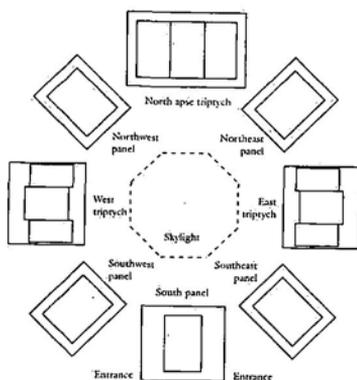


Diagrama de los cuadros de M. Rothko en la capilla de Houston

<sup>10</sup> J. BAAL-TESHUVA: *Rothko*, Taschen, Colonia 2003, p. 78.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 91.

Probablemente, los cuadros de Rothko que mejor ejemplifican la creación de nuevos «espacios de inmersión» son los que pintara para la Houston Chapel. La capilla, de planta octogonal, constituyó el marco ideal para los deseos del artista, pintando, por encargo de los coleccionistas John y Dominique de Menil, catorce trabajos de gran formato: tres trípticos y cinco cuadros. Rothko realizó pinturas monocromas, creando un clima de gran recogimiento acorde con la finalidad para la que fuera creada la capilla: un espacio ecuménico donde cualquier persona de cualquier credo pudiera entrar a meditar. El 26 de febrero de 1971 la capilla ecuménica se abrió al público. En su discurso de apertura, Dominique de Menil dijo: las pinturas de Rothko nos envuelven. En el interior de sus colores «somos capaces de mirar hacia el infinito»<sup>12</sup>. La Houston Chapel sería después el punto de partida de Morton Feldman para componer una obra (*Rothko Chapel*) en homenaje a su amigo fallecido trágicamente un año antes. Pero, ¿podemos atribuir a la música de Feldman las mismas cualidades de infinitud e intemporalidad con que habitualmente se define la pintura de Rothko? Porque si hablamos de la posibilidad de crear espacios a través de la composición plástica, ¿qué no podremos decir de la virtualidad del espacio y del tiempo en el desarrollo, como diría Kandinsky, de un arte mucho más inmaterial como es la música?

Morton Feldman, compositor neoyorkino que trabajó en estrecha relación con el expresionismo abstracto, supo crear espacios sonoros donde el tiempo parece congelarse. K. Stockhausen le preguntó en una ocasión cuál era su «secreto compositivo», a lo que Feldman respondió: «no dirijo los sonidos»<sup>13</sup>. Su objetivo consistía, pues, no en crear una escucha direccional en el oyente, sino en dejar que se «suspenda» en un espacio infinito.

Feldman estaba enamorado de las alfombras turcas y coptas (en las que se basó para componer su obra *Coptic Light*) por el hecho de que las simetrías de sus dibujos le sugerían una expansión potencialmente ilimitada. Del mismo modo, su música nos introduce en un espacio sin límites donde, además, el tiempo parece detenerse. Cuando le fue encargada una obra que sirviera de homenaje a Rothko y su capilla de Houston, Feldman se enfrentó a la difícil tarea de llenar de sonido un espacio «de infinito color». Hay quien defiende la idea de que *Rothko Chapel* representa, formalmente, la capilla octogonal, así que, por ejemplo, la sorprendente melodía hebrea del final de la obra correspondería al cuadro de la pared sur<sup>14</sup>. El propio Feldman insistió en que su *Rothko Chapel* se situaba «entre las catego-

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>13</sup> P. GRIFFITHS: *Modern music and after-Directions since 1945*, Oxford University Press, New York 1995, p. 303.

<sup>14</sup> Véase: S. JOHNSON: *Rothko Chapel and Rothko's Chapel, Perspectives of New Music* vol. 32 n.º 2, Washington 1994, p. 6-53. El diagrama adjunto de los cuadros de Rothko en la capilla de Houston ha sido tomada de este mismo artículo (p. 11).

rías del tiempo y el espacio, de la pintura y de la música»<sup>15</sup>. La obsesión por el espacio, decía Feldman, es el tema de mi música, razón por la que le gustaba llamar a sus obras «lienzos temporales».

*Rothko Chapel*, para soprano, alto, coro, viola, percusión y celesta, es una pieza de casi media hora de duración que se estructura en base a los conceptos de simetría y repetición. La obra se inicia con unos trémolos de timbal de ritmo siempre variable, y por tanto impredecible, que provocan una sensación de suspensión temporal. A continuación, emerge una melodía a cargo de la viola, fundamento de la pieza, que dibuja un contorno casi simétrico. Desde este momento, las células motivicas (entiéndase tal término en sentido flexible) propuestas por timbal y viola, así como los acordes iniciales del coro, irán repitiéndose una y otra vez; pero no serán repeticiones literales, sino levemente distintas. Esto provoca en el espectador un efecto de ausencia de direccionalidad, una suerte de espacio impreciso y virtualmente indefinido. La homogeneidad de las superficies sonoras evocan claramente la monocromía de las pinturas de Rothko; pero aún hay algo más: toda la pieza de Feldman se desarrolla en la frontera de lo audible (*barely audible* es una de las indicaciones empleadas), lo que acerca la música a esa atmósfera de meditación que Rothko deseara para los cuadros de la capilla de Houston.

Al hablar de *Atmósferas* de Ligeti nos referimos a un «movimiento dentro de la quietud» generado por el hecho de que pequeñas variaciones tímbricas y dinámicas se producan en el interior de una superficie de frecuencias estáticas. En *Rothko Chapel*, al inicio de la segunda sección (concretamente a partir del compás 211) sopranos y altos (en un *divisi* a doce partes) mantienen un acorde estático con pequeñas y constantes variaciones rítmicas en su interior. De nuevo podemos hablar, como en Ligeti, de una sensación de «ubicuidad sonora», si bien en este caso la baja dinámica (*barely audible*) dificulta más al oyente la escucha del movimiento interno.

En un estupendo artículo titulado «Las paradojas de Feldman», Herman Sabbe se refiere a la sensación de naturaleza circular que imprime la música de Feldman<sup>16</sup>, y cómo el sonido es sometido a constantes re-orientaciones que impiden cualquier intento de fijación de sentido<sup>17</sup>.

Como dice Sabbe, la música de Feldman es experienciada como «un presente siempre nuevo», una percepción temporal que impide percibir con claridad los límites de lo anterior y lo por-venir, pues la no-direccionalidad de los aconteci-

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>16</sup> H. SABBE: *The Feldman Paradoxes*, en Th. DELIO: *The Music of Morton Feldman*, Excelsior Music Publishing Company, New York 1996, p. 9-15.

<sup>17</sup> «... the constitution of fixed significations through the establishment of relationships among those elements is being indefinitely deferred» (*Ibid.*, p. 11)

mientos sonoros aleja la música de cualquier sentido narrativo para abandonarlo a la infinitud del sentido poético.

Hemos hablado de espacios virtualmente ilimitados, sonidos que sugieren la infinitud. Hemos reflexionado sobre cómo a veces los artistas (Escher, Ligeti, Rothko, Feldman...) crean nuevos espacios que ponen en entredicho nuestros cotidianos sistemas de referencias. Sin embargo, cabe preguntarse si la singularidad reside en el arte de los autores citados o, más bien, en la particularidad de nuestras propias referencias. Antonio Alvarado, artista polifacético creador de magníficas obras 3D por ordenador en lenguaje VRML, expresa esta paradoja del modo siguiente: «La luz es la responsable de la apariencia de las cosas. Su reflejo es el que nos da la forma, tamaño y color de la realidad. Pero si la luz se distorsiona como consecuencia de la gravedad, la realidad puede tener una apariencia diferente y todo el conocimiento que poseemos de las cosas puede quedar en entredicho. Al moverse la luz por el espacio, la gravedad de los cuerpos celestes la curvan. Cabría preguntarse, entonces, si podemos fiarnos del conocimiento que poseemos del universo. Si los elementos que nos aporta el conocimiento se vuelven tan endeble, no nos resulta extraño que durante siglos hayan nacido y muerto miles de descripciones del mundo que nos rodea. Cuando más seguros estamos de nuestros descubrimientos, el movimiento de éstos se curva, distanciándose y distorsionando todo aquello que dábamos por seguro. El movimiento en la evolución de nuestro conocimiento se encuentra en una de esas curvaturas; ya no podemos decir que el tiempo sea la cuarta dimensión; la cuarta dimensión son los caminos del mundo, mal llamado virtual, que nos ofrece el arte realizado por ordenador, donde el movimiento es realmente curvo»<sup>18</sup>.

Y es que, como dice Alvarado, quizás la virtualidad no resida tanto en la obra de arte, sea realizada o no por ordenador, como en nuestro modo de conocer el mundo. Quizás la paradoja del espacio y el tiempo virtual que las obras de tantos artistas quieren evocar no sea sino una metáfora de otra paradoja que no siempre percibimos como tal: la realidad. La experiencia contemporánea es la de la incertidumbre y exige del ser humano un continuo reposicionamiento. Ante la dificultad de marcar límites, soñamos con vivir la infinitud, y es ahí donde el arte nos brinda una oportunidad única.

Madrid, enero de 2004.

<sup>18</sup> Véase <http://astasromas.com>.



# LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS DE CARLOS IV (1760-1808): UN RASTRO MUSICAL EN LA CONTABILIDAD DE PALACIO

 Germán LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA\*

*A Marco Mangani*

## Resumen

Se documenta en este trabajo, a través de la información recogida en la contabilidad privada de Carlos IV, desde que era Príncipe de Asturias, la formación de la colección de instrumentos que llegó a poseer. Tras estudiar el gasto causado por este concepto en el período 1760-1808, es posible determinar la composición de dicha colección, así como el uso que pudo tener, los constructores de gran parte de los instrumentos y el coste que tuvieron.

## Abstract

The collection of musical instruments that Carlos IV formed is one little known aspect of everyday life at Spanish Court, as well as a symptom of one of his favourite pastimes. The sources at the Archivo General del Palacio Real de Madrid show that instruments of very different kind were acquired during 47 years (1761-1808) for the Royal Service. The study of this collection not only poses an organological interest, but is also an approximation to this unknown aspect of the monarch's biography, as well as his fondness for music.

Como es sabido, el príncipe Carlos Antonio de Borbón (1748-1819), protector de las artes y en especial de la música, desarrolló su afición filarmónica formando una importante biblioteca y patrocinando la interpretación de un variado repertorio para su personal solaz durante prácticamente toda su vida. Pero además de esta actividad como melómano desarrolló otra interesante faceta, la de coleccionista de instrumentos musicales, de la que sólo queda huella, fielmente reflejada, en su contabilidad. A través de esta detallada información es posible reconstruir diversos aspectos de la vida cotidiana en la corte

\* Profesor de la Universidad Autónoma de Madrid.

española y, en nuestro caso, conocer la composición de la colección y su proceso de formación a lo largo de 38 años, al término de los cuales el monarca llegó a tener una verdadera orquesta a su disposición.

Así pues, el presente trabajo trata, indirectamente, de la afición musical de Carlos IV, incluyendo su larga etapa como Príncipe de Asturias, que duró casi tres décadas, entre 1760 y 1788. Siguiendo una costumbre en la educación de la familia real, el Príncipe tuvo desde poco después de llegar a España un maestro de música, el violinista Felipe Sabatini (desde julio de 1761)<sup>1</sup>, que no sólo estaba a su servicio de continuo, sino que también se ocupaba de la llamada «diversión de música» y, asimismo, del mantenimiento de la colección de instrumentos que, desde la década de 1760, se comenzó a formar.

La colección no sólo comprendía instrumentos de cuerda frotada, como cabría esperar de un príncipe que tocaba el violín, sino que se extendía a todo lo necesario para formar una orquesta. Sin duda puede relacionarse este hecho con la convocatoria de diversos músicos de la Real Capilla, varias veces al año, para interpretar un repertorio que no era el habitual, destinado a un grupo reducido de instrumentistas. Fuera como fuese, la notable colección formada desde 1761 y durante los primeros años del reinado de Carlos IV atestigua un interés por la música fuera de lo común, que también confirman los cuantiosos gastos en los que incurrió por este motivo: contratación de intérpretes, compras y copia de música, mantenimiento de los instrumentos, gratificaciones y pago de dietas («mesillas») a cuantos concurrían a las academias, para solaz del monarca<sup>2</sup>.

Cabe añadir que dichos gastos no fueron privativos de los años de reinado, ya que venían existiendo desde su época de príncipe de Asturias, aunque los recursos disponibles eran, con anterioridad a 1789, de menor cuantía. No obstante, tras nuestro estudio de la contabilidad privada de Carlos IV durante los cincuenta años que median entre su llegada hasta su salida de España (esto es, entre 1759 y 1808), cabe afirmar que la colección ya estaba formada, en su mayor parte, hacia 1789. El recurso a este tipo de documentación permite desvelar interesantes aspectos de la vida en la Real Cámara (o «Cuarto del Príncipe», previa-

<sup>1</sup> Archivo General del Palacio Real de Madrid (en lo sucesivo, AGP) Expedientes personales (Felipe Sabatini): C<sup>o</sup> 938, Exp. n.º 6. Madrid, 6-VII-1761. Transcrito en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud: *José de Nebra Blasó. Vida y obra*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1993, p. 218. La índole de este trabajo, centrado en documentación administrativa, nos lleva a recurrir de continuo a la contabilidad de Palacio.

<sup>2</sup> Desarrollamos algunos de estos aspectos relativos a la vida musical en torno a Carlos IV en otros trabajos: LABRADOR, Germán: «Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808): la afición musical de Carlos IV». En: *Ad Parnassum*, vol. 3, n.º 5 (octubre, 2005), pp. 127-177. Asimismo, «Luces y sombras de una biografía: Luigi Boccherini y la música de cámara en la corte de Carlos III y Carlos IV». En: *Boccherini Studies*, Vol. I. Firenze, 2006 (en prensa). Asimismo, CASCUDO, Teresa: «La formación de la orquesta de la Real Cámara en la Corte madrileña de Carlos IV». En: *Artigrama*, 12 (1996 - 1997), pp. 79-89.

mente a 1789), y no sólo en cuanto atañe a la música que se hacía en ella o a sus participantes, sino también, como mostramos en estas páginas, en lo que se refiere a los instrumentos que poseía el monarca y que, presumiblemente, serían utilizados en estas ocasiones. No obstante, somos conscientes de que nuestro trabajo es antes una aproximación que un estudio exhaustivo; en los cincuenta años de contabilidad revisados faltan ocasionalmente recibos y facturas, alguna de las cuales podría estar relacionada con la colección que documentamos aquí<sup>3</sup>.

En nuestra exposición seguiremos un criterio cronológico, atendiendo en primera instancia a los distintos tipos de instrumentos propios de la orquesta, que conforman la mayor parte de los que fueron adquiridos por Carlos IV. Al ser los de cuerda los más numerosos y los primeros que fueron adquiridos, comenzaremos por ellos nuestro trabajo. Tras este primer epígrafe se documentan otros instrumentos orquestales, así como claves, pianos, arpas e incluso algunos que pueden ser considerados «de tradición popular», también presentes aunque en proporción notablemente menor.

## 1. Instrumentos de cuerda frotada

Como queda apuntado, la parte principal de esta colección estaba formada por violines, instrumento que tocaba el propio Carlos IV desde su llegada a España. Precisamente a partir de la designación en 1761 de Felipe Sabatini como maestro de música del Príncipe Carlos se deduce la existencia del primer instrumento de este tipo, cuya compra no consta. No obstante, la presencia de dicho violín era condición necesaria para el nombramiento de Sabatini, lo que nos lleva a proponer que la primera pieza de la colección fue, seguramente, ésta. En el mismo año se asigna otro violín a Manuel Camato, violinista para las lecciones de danza al servicio de los hijos de Carlos IV, por lo que puede establecerse en dos el número de estos instrumentos en 1761.

Al año siguiente, 1762, se encarga a José Contreras una caja para los violines del Príncipe, cuyo coste resulta extrañamente elevado: 1200 reales. El apunte contable que da fe del pago señala como concepto «*el coste y hechura de una caja que por dirección de don Felipe Sabatini ha hecho para guardar los dos violines de Su Alteza*»<sup>4</sup>, lo que parece confirmar que su número entonces se limitaba a estos dos instrumentos.

<sup>3</sup> Asimismo, es posible que existieran instrumentos que no hubieran sido adquiridos (caso de las herencias o regalos), que en caso de no haber sido reparados y quedar reflejado el correspondiente gasto en la documentación consultada escaparían también a nuestro estudio.

<sup>4</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 3. Oficios. 19-V-1762. En esta y sucesivas transcripciones, normalizamos la ortografía conforme al uso actual de la lengua, y desarrollamos las abreviaturas.

No vuelve a haber noticias de nuevas compras hasta 1765, año en que se hace una nueva adquisición; su correspondiente reflejo en la contabilidad muestra que se pagó a José Contreras por un violín que hizo «para el uso de Su Alteza» la cantidad de 1500 reales<sup>5</sup>. A este violín sigue otro dos años después, en el verano de 1767, como se aprecia en el siguiente apunte:

«En 20 del mismo [mes de julio] se libraron 1500 reales [de] vellón para pagar a don Joseph Contreras alias el Granadino un Violín que hizo para el uso de Su Alteza de orden de dicho excelentísimo señor Duque de Béjar, y disposición de d. Phelipe Sabatini»<sup>6</sup>

Un memorial presentado conjuntamente por Nebra y Sabatini en este mismo año hace referencia a la dificultad que ambos encontraban para trasladar sus efectos personales y los propios de su oficio a los Reales Sitios. El maestro de violín del Príncipe menciona cómo debe transportar «sus muebles» y, además, «los violines y violas» que eran precisos para el desempeño de su labor<sup>7</sup>. Lógicamente, en este año ya habría en la colección al menos dos violas, además de los cuatro violines ya citados<sup>8</sup>.

En 1772 tiene lugar la principal adquisición: el quinteto de Stradivarius adquirido por intermediación del P. Branvila, relacionado entonces con el hospital general de Madrid. Este quinteto constaba de dos violines, dos violas y un violoncello, originalmente destinados a la Corte de Carlos II, y fue construido entre 1687 y 1696<sup>9</sup>. Al parecer, el célebre luthier tuvo la intención de ofrecer los instrumentos a Felipe V, durante su visita a Cremona, pero las autoridades municipales se opusieron. Consecuentemente, el quinteto quedó en posesión de la familia Stradivarius durante casi todo el siglo XVIII, hasta que el Padre Branvila

<sup>5</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 4. Extraordinarios. Libramiento n.º 29, 6-X-1765.

<sup>6</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 12. Oficios, Libramiento n.º 10, 20-VII-1767.

<sup>7</sup> AGP, Expedientes personales (Felipe Sabatini), Cª 398, Exp. 6. San Lorenzo, 15-XI-1767. Transcrito en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud: *José de Nebra Blasco, Op. cit.*, p. 227.

<sup>8</sup> GARCÍA MARCELLÁN, José: *Real Capilla de S. M. Reorganización del Archivo Musical (de 1734 a 1918)* — *Historia de los instrumentos de música contruidos por Stradivarius y Amati que en la actualidad posee la Capilla*. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1917, p. 40, cita un inventario realizado ya en época de Fernando VII, en el que se citan dos violas Stradivarius, dos Stainer y una Gabrielli; excluidos los dos primeros autores, como se muestra más adelante, acaso alguna de estas violas de 1767 fuera la Gabrielli. Existe edición facsimilar, a cargo de Lothar Siemens, en *Revista de Musicología*, VII (1983), n.º 1, pp. 149-166. Tanto García Marcellán como Ruiz Casaux sitúan esta venta en 1775, pero la información procedente de la contaduría del Príncipe muestra claramente que los instrumentos entraron en la colección en 1772.

<sup>9</sup> RUIZ CASAU, Juan Antonio: *La música en la Corte de don Carlos IV y su influencia en la vida musical española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1959, pp. 19 s.

lo adquirió, con otros dos violines<sup>10</sup>. Al parecer, existió interés por parte de los constructores en recomprar el quinteto en 1776, pero los instrumentos ya estaban en la colección de Príncipe de Asturias, a quien el eclesiástico los había vendido a su vez. El apunte contable que da fe de esta adquisición es parco en detalles, aunque de gran valor histórico:

*«En 23 del mismo mes de junio se libraron a el Padre Branvila que asiste al Hospital general de esta Corte 7500 reales [de] vellon que han tenido de coste dos Violines dos Violas y un Violon con sus cajas correspondientes. Su autor Antonio Stradivaro, hechas en el año de 1709 que han venido de Cremona para el servicio de Su Alteza»<sup>11</sup>*

Otra importante compra tiene lugar en 1774: se gratifica a Pedro Ros por dos violines que presenta al Príncipe, cuyo constructor no es posible precisar a partir de la información existente:

*«A D. Pedro Ros se le entregaron, por dos violines que presentó a Su Alteza inclusa la gratificación por haberlos traído de Barcelona, como consta de Libramiento n.º 30 su fecha nueve del referido Mes de julio 15.000 reales»<sup>12</sup>*

También en 1774 entra en la colección un tercer instrumento, legado por Esteban Isern, violinista de la Real Capilla que fallece en este mismo año. El Príncipe dispone la entrega de 6000 reales a su viuda, «en atención a que su difunto marido dejó mandado en su testamento un Violín especial a Su Alteza»<sup>13</sup>. Pese a no conocerse tampoco su constructor, es muy posible que este instrumento fuera italiano, de Stradivarius o Amati, ya que Isern poseía un violín de cada luthier<sup>14</sup>; por otra parte, el hecho de que se tratara de un violín «especial» y de que gran parte de los músicos de la Capilla poseyeran violines de Amati o Stradivarius parece apuntar en esta dirección<sup>15</sup>. Al respecto, téngase también en cuenta que cada uno de los instrumentos del quinteto de Stradivarius costó 1500 reales, cantidad muy alejada de la entregada a la viuda de Isern. La presencia de un violín Amati en la colección, que Asensio repara en 1780 y que bien podría haber sido éste, nos lleva a proponer una posible autoría para el mismo. No obstante, planteamos esta propuesta con las debidas cautelas, ante la existencia de los dos violines adquiridos a P. Ros, entre los que también podría estar el Amati.

Sucesivas compras vienen a completar la galería de instrumentos del Príncipe en 1775 y 1787, y en 1794 y 1796, siendo ya rey bajo el nombre de Carlos

<sup>10</sup> GARCÍA MARCELLAN, José: *Op. cit.*, p. 37.

<sup>11</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 12. 1772. Gastos extraordinarios. Madrid, 23-VI-1772.

<sup>12</sup> AGP, Carlos IV Príncipe Leg. 6. 1774. Gastos extraordinarios. Madrid, 9-VII-1774.

<sup>13</sup> AGP, Carlos IV Príncipe Leg. 12. Gastos extraordinarios. Madrid, 12-X-1774.

<sup>14</sup> RUIZ CASAUX, Juan Antonio: *Op. cit.*, pp. 29 s.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

IV. En la primera de estas ocasiones José Contreras presenta un violín y, como tradicional proveedor del Cuarto del Príncipe, solicita un nombramiento:

*«(...) A Vuestra Alteza Suplica se digne nombrarle por Maestro de sus violines, mandando al mismo tiempo, por un acto de su Piedad, se le dé una ayuda de costa, para la compra de maderas, las que por falta de medios no puede comprar, para seguir en su trabajo, y Experimentos: Gracia que el Suplicante espera recibir de las Piedades de Vuestra Alteza»<sup>16</sup>*

El nombramiento no llegó, pero Contreras recibe a cambio 1024 reales y 24 maravedíes, algo menos de lo que recibió en 1765 y 1767 por los instrumentos que había entregado entonces. Resulta significativo que tampoco se le concediera la ayuda de costa solicitada *«para la compra de maderas»*, hecho que viene a coincidir con el fin de su condición de «proveedor» de violines para el Cuarto del Príncipe. A partir de entonces, aunque se siguen solicitando sus servicios, no consta la compra de ningún otro instrumento al constructor granadino.

Las siguientes adquisiciones de violines fueron propiciadas, curiosamente, por miembros de la Real Capilla: Juan Oliver, en 1787; Ramón Monroy, en 1794, y Juan Colbrán, en 1796. En el caso de Monroy se conoce la procedencia del instrumento, como consta en el correspondiente recibo:

*«Recibí del Señor Don Felipe Viergol la cantidad de 3000 reales de vellón, importe de un violín Estradivarius que su Majestad (que Dios guarde) me ha comprado, cuya real orden y comisión ha tenido Don Cayetano Brunetti y para que conste doy éste firmado de mi mano en Madrid en diez de Julio de 1794  
Ramón Monroy»<sup>17</sup>*

Respecto al instrumento adquirido a Juan Oliver, sólo consta en el recibo que firma el músico cómo se le entregan *«Mil y ochocientos reales de vellón, importe de un violín que me ha comprado Don Cayetano Brunetti, para el Príncipe Nuestro Señor»<sup>18</sup>*. No obstante, en esta ocasión se puede aventurar que se trataría de uno de los dos instrumentos italianos que Oliver poseía; tanto el precio que se pagó en esta ocasión como la presumible política de adquirir únicamente violines de constructores con prestigio son factores que sesundan nuestra propuesta. Como se recogía en el cuaderno de reparaciones que guardaba Vicente Asensio, luthier en el Madrid de la época, Juan Oliver tenía un violín Amati y otro Stradivarius<sup>19</sup>, cualquiera de los cuales, como en el caso ya referido de Isern, bien pudo haber sido el objeto de esta adquisición.

<sup>16</sup> AGP, Carlos IV Príncipe Leg. 20. Gastos extraordinarios. Madrid, 28-III-1775.

<sup>17</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 135. 1794. Julio. Libramiento n.º 7, 14-VII-1794.

<sup>18</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 39. Madrid, 23-XII-1787.

<sup>19</sup> RUIZ CASAUX, Juan Antonio: *Op. cit.*, p. 29.

De mayor consideración resultó la aportación de Juan Colbrán, si bien en esta ocasión no parece que fuese una venta; como en el caso ya referido de Pedro Ros, parece tratarse de una gratificación de Carlos IV «por el Violón, violín y viola que le ha presentado», como se lee en el correspondiente recibo<sup>20</sup>. Así pues, pese a no conocerse el constructor, Colbrán aporta tres instrumentos cuya calidad no sería desdeñable, ya que cada uno habría sido valorado en 4000 reales, cifra sólo superada por los instrumentos adquiridos en 1774. Por último, en cuanto a las compras documentadas, debe hacerse mención al contrabajo, adquirido en 1779 por el Infante Duque de Parma D. Fernando, «quien lo regaló a su hermana, la Princesa de Asturias, en agosto del mismo año»<sup>21</sup>. Este contrabajo es objeto de una reparación al año siguiente, 1780, de la que existe la correspondiente factura, transcrita en el trabajo de García Marcellán.

Una última fuente de información, el cargo por las reparaciones que realiza Vicente Asensio entre 1786 y 1789, da cuenta de la existencia de otros cinco instrumentos: en 1787 se factura, «Por un Puente al violón de Stayner de Su Majestad», veinte reales<sup>22</sup>. Puede suponerse que este instrumento habría entrado en la colección con anterioridad a este año, como también ocurre con un violín francés, reparado en el año 1789. En este caso, la reparación consiste en «Componer un Violín de Nicolas Duclos propio de Su Majestad que tenía hendida la tapa de alto a bajo», y como ocurre con el violón, 1789 es una fecha *ante quem* para proponer su entrada en la colección. En este mismo año, Asensio pasa el cargo «por componer asimismo un Violín fino, llamado el Capricho que yo construí, y le hicieron una hendidura en la tapa al lado de la prima (...)». Se puede concluir lo mismo respecto del momento en que se incorporaría a la galería de instrumentos este violín de Asensio; y aún se documenta la llegada de otros dos, cuya datación no ofrece dudas. Efectivamente, entre los cargos correspondientes al año 1788, se menciona el correspondiente a poner un «puente nuevo y encordar de fino (en casa del Señor Brunetti) un violín de Stainer que han regalado a Su Majestad en este año». Asimismo, en el resumen del año 1789, se incluye el siguiente cargo: «Por un Violín chico que Su Majestad me mandó construir nuevo (el día 22 de Agosto) con arco fino de madera gateado (...)». Este «violín chico» costó 2400 reales, si bien incluía un arco, una caja de marfil para la resina y un estuche de primorosa elaboración para el instrumento.

<sup>20</sup> AGP, Sección Administrativa, Leg. 220. San Lorenzo, 14 de noviembre de 1796.

<sup>21</sup> GARCÍA MARCELLÁN, José: *Op. cit.*, p. 43.

<sup>22</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 126. Madrid, 10-I-1790. La documentación de los cuatro instrumentos referidos en el párrafo se fundamenta en esta factura, y el hecho de que se aluda al Príncipe como a «Su Majestad» en 1787 se explica por estar elaborada tres años después.

Como es fácil apreciar por la enumeración hecha hasta aquí, llegaron a existir al menos doce violines en el Cuarto del Príncipe, llegando su número a diecisiete tras las adquisiciones de 1789, 1794 y 1796. No obstante, un documento de 1778 nos lleva a considerar al alza esta cifra:

*«A Don Joseph Contreras se le pagaron por 12 arcos de Violín, compostura de estos puentes y Bordones de ellos y de Viola y Violón que ha entregado para servicio de Su Alteza como consta en el Libramiento n.º 35 de 4 de Septiembre 1488 reales»<sup>23</sup>*

Ateniéndonos a este apunte contable, no sólo se pagaron doce arcos de violín, sino también doce puentes, seguramente para sus respectivos instrumentos, que al menos en este número de doce integrarían la colección ya en 1778.

No acaba aquí la relación de instrumentos que conocemos por haber quedado recogidos en los cargos por diversas reparaciones; centrandó nuestro interés en las violas, de las que ya hemos mencionado la existencia de dos en 1767 y de otras dos en 1772, pertenecientes al quinteto de Stradivarius, aún cabe mencionar la existencia de otros cuatro instrumentos en 1796; los dos primeros son conocidos por una reparación que Silverio Ortega hace a dos violas Stainer en los primeros meses del año<sup>24</sup>, y que consistió en reducir su tamaño; pocos meses después, realiza la misma operación con una tercera viola, de Antonio y Jerónimo Amati, que como en los casos anteriores debió entrar en la colección con anterioridad a esta fecha. Efectivamente, este instrumento<sup>25</sup>, al parecer construido en 1616, ya estaba en Palacio en julio de este año, y sólo es posible proponer esta fecha como término *ante quem* situar su presencia en este entorno; lo mismo cabe afirmar de las violas Stainer. Pocos meses después, en noviembre del mismo año, Colbrán recibe una gratificación por la entrega de tres instrumentos, como queda referido, uno de los cuales es una viola<sup>26</sup>; de ella únicamente se puede considerar que efectivamente es un octavo instrumento, diferente del que repara Ortega en julio, aunque no se pueda precisar más sobre su origen.

Como último aspecto en nuestro estudio de los instrumentos de cuerda, resulta especialmente interesante documentar la existencia de los violones, ya que al que formaba parte del quinteto adquirido en 1772 se unirían otros cuatro con el tiempo, como sugieren distintos cargos que hace Brunetti a la contaduría de la Casa del Rey. Ya García Marcellán menciona un segundo violoncello, que fue reparado en 1785 por José Contreras, también fabricado por Stradivarius<sup>27</sup>. Sin

<sup>23</sup> AGP, Carlos IV Príncipe Leg. 7. 1778. Gastos extraordinarios. Madrid, 4-IX-1778.

<sup>24</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 139. Madrid, 3-IV-1796.

<sup>25</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 139. Madrid, 6-VII-1796.

<sup>26</sup> AGP, Sección Administrativa, Leg. 220. San Lorenzo, 14 de noviembre de 1796.

<sup>27</sup> GARCÍA MARCELLÁN, José: *Op. cit.*, p. 42.

duda éste es también el segundo violoncello, construido en 1700, cuya existencia menciona Ruiz Casaux<sup>28</sup>, lo que permite fijar en dos el número de instrumentos de este tipo que existirían en el Cuarto del Príncipe en esta fecha; posteriormente habría entrado en la colección el violón Stainer, al que ya se ha aludido y cuya existencia consta en 1787, por habersele cambiado el puente<sup>29</sup>. Pero no parece limitarse a estos tres instrumentos el número que llegó a poseer el monarca; en 1795, Silverio Ortega reduce de tamaño, como en el caso ya citado de las violas, un violón de Antonio y Jerónimo Amati y otro de A. Stainer<sup>30</sup>. Pudiera pensarse que en el primer caso se trata en realidad del contrabajo, pero García Marcellán aclara que el contrabajo era de Nicolás Amati, por lo que no parece que pueda existir confusión. Por otra parte, Asensio discierne normalmente entre «contrabajo» y «violón», de modo que resulta improbable que estemos ante un caso de polisemia; en cuanto al Stainer, no parece aventurado suponer que se trata del instrumento ya citado en 1787. De este modo, la colección estaría integrada por cuatro violones italianos, además del que presenta Colbrán en 1796, si bien no se puede precisar la fecha de entrada del de Amati (anterior a 1787) y del de Stainer, que quedaría comprendida entre 1787 y 1795.

De lo expuesto hasta aquí resulta que la colección constaba de al menos treinta y un instrumentos de cuerda, adquiridos en su mayor parte durante el período 1761-1788, para su servicio en el Cuarto del Príncipe de Asturias: diecisiete violines, ocho violas, cinco violoncellos y un contrabajo.

También en relación a los instrumentos de cuerda, es interesante hacer notar cómo en 1799 se remiten para el real servicio seis arcos de violín del conocido fabricante Tourte<sup>31</sup>, al parecer con tres años de retraso, como sugiere la carta de Mr. Pernon, el intermediario que negocia el trato<sup>32</sup>. Posiblemente superado por el éxito de sus modelos, Tourte se muestra como «el hombre más original y difícil que se pueda encontrar», en palabras de Camille Pernon. Finalmente, el 30 de octubre se pagan los arcos, a un precio de 1552 reales de vellón, como se deduce de la correspondiente factura, que transcribimos (Vid. facsímil más abajo):

*«Factura de los arcos de violi [sic] hechos por el fabricante Tourte Joven calle de Chartre en Paris y remitidos por Camile Pernon y C<sup>a</sup> de cuenta y orden de S. M. El Rey de hispaña al Sor Dn Luis Venancio de Vera con el sobre de el Exmo Sor Dn Cayetano Soler Ministro de Hacienda. A saber*

<sup>28</sup> RUIZ CASAUX, Juan Antonio: *Op. cit.*, p. 22. El académico menciona que habría sido Carlos III quien adquiriera el instrumento, propuesta que no es argumentada.

<sup>29</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 126. Madrid, 10-I-1790.

<sup>30</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 137. Madrid, 10-VII-1795.

<sup>31</sup> Parece tratarse de François Xavier Tourte, «le jeune» (París, 1747/48-1835). Así se le identifica en la nota que aparece en la factura que transcribimos seguidamente.

<sup>32</sup> AGP, Sección Administrativa, Leg. 220. Lyon, 10-VII-1799

<i>Seis arcos de Violi guarnecidos de oro y en grans fls</i>	
<i>A Razon de.....</i>	<i>360 « p[ie]za .....</i>
	<i>£ 2160</i>
<i>Una caja de acajou para estuches a los d[ic]hos arcos</i>	
<i>guarnecido de cobre dorado y el interior de terciopelo</i>	
<i>azul.....</i>	<i>» 260</i>
	<i>£ 2420</i>
<i>Embales y encerado.....</i>	<i>20</i>
<i>Paris 14 floreal año 7<sup>mo</sup> de la Rep[ubli]ca</i>	<i>£ 2440</i>

*He recibido del Sor Dn Luis Venancio de Vera Diez mille quinientos veinte y tres reales y treinta maravedis de vellon En dinero metallico por el importe de estas Dos mille y quarenta libras tornesas al cambio del día de 14 = el doblon.*

*Madrid y octubre 30 de 1799*

*Con poder de Caml Pernon  
V[ilegible] de Miguel*

*Son 10523 R[ea]les y 30 m[a]r[avedie]s v[ellón]*

Al margen: «firmado en el orig[in]al q[ue] acompañaba los arcos En la misma Caja, tourte Joven»<sup>33</sup>.

Como se puede apreciar, en el caso de los instrumentos de cuerda la colección incluía, además, un considerable número de arcos; no sólo los seis que se adquieren a Tourte dan fe de ello, sino también los doce que se pagaron en 1778 a J. Contreras. Al respecto de esta compra a F. X. Tourte en 1799, resulta interesante comprobar cómo, entre 1795 y 1797, se amplía notablemente el número de instrumentistas al servicio de Carlos IV, circunstancia que bien puede relacionarse con este encargo<sup>34</sup>. Este indicio, junto al hecho de que se reparasen instrumentos que el rey no tocaba, como los violones, hace sospechar que la colección sería algo más que una mera reunión de instrumentos de gran valor, sino que realmente serían empleados para hacer música en la real cámara.

## 2. Instrumentos de viento

Al revisar la contabilidad del Príncipe de Asturias sorprende la presencia de instrumentos de viento entre sus gastos particulares, habida cuenta del carácter

<sup>33</sup> AGP, Sección Administrativa, Leg. 220. Madrid, 30-X-1799. Conservamos la ortografía original, al no ser un documento redactado en España e incluir términos franceses.

<sup>34</sup> Al respecto de esta ampliación véase CASCUDO, Teresa: *Op. cit.*, y LABRADOR, Germán: «Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808)...», *Op. cit.*

**Partida** de los arcos de violi  
 hechos por el Fabricante Tourte Joven  
 Calle de Chartre en París y remitidos por  
 Camilo Texon. y<sup>o</sup> de Cuentas y orden  
 de S. M. El Rey de España al Sr  
 D<sup>no</sup> Luis Venancio de Sosa con el Sobaco  
 de el Ex<sup>ta</sup> Sr D<sup>no</sup> Cayetano Soler Ministro  
 de Hacienda. A saber =

seis arcos de violi guardados de oro y de plata  
 fijos à razón de 360<sup>rs</sup> .....  $\$ 2160 =$

Una caja de acapio para  
 estuches à los d<sup>os</sup> arcos guardados  
 de cobre dorado y el interior de terciopelo  
 azul y ..... " 260 -

---

Embales y muerdo .....  $\$ 2420 =$   
 20 -

---

El recibio del Sr D<sup>no</sup> Luis Venancio de Sosa diez mil  
 quinientos, veinte y tres reales y treinta maravedis de vellon  
 en dinero metálico por el importe de estas dos mil  
 y quarenta libras tornas al cambio del dia de 1799  
 en el mes de Julio y octubre de 1799  
 con 405<sup>rs</sup> 23<sup>ms</sup> y 30<sup>ms</sup> en Compañia de Cam<sup>o</sup> de Sanon  
 de Miguel

Factura de los arcos realizados por F. X. Tourte. AGP, Sección Administrativa, Leg. 220. Madrid, 30-X-1799.

esporádico de la presencia de este género de instrumentistas en el Cuarto del Príncipe y de la plantilla de músicos que le acompañaban habitualmente, todos ellos intérpretes de instrumentos de cuerda. No obstante, en el Cuarto del Príncipe existían al menos dos trompas y dos clarines, que venían a completar la plantilla precisa para interpretar obras con sección de viento metal.

La adquisición de las trompas data de 1777, fecha comparativamente tardía si se considera que la compra de instrumentos de cuerda comenzó 15 años antes. Lo que resulta sorprendente de esta compra es el carácter de importación que tuvo, y que figura perfectamente documentada en la contabilidad del Príncipe:

*«A Don Cayetano Brunetti, Músico Violín del Cuarto de Su Alteza, se le entregaron para que satisficiese [sic] el coste que ha tenido un par de trompas de nueva invención, que se han traído de Alemania, para Su Alteza y el de las cajas que se hicieron para ellas, como consta de Libramiento n.º 47 su fecha diez y ocho del dicho... 2974»<sup>35</sup>*

Como muestra el documento, fue preciso encargar sendas cajas para las trompas, que acaso vinieran a reemplazar a otra pareja ya existente. En 1789 se mandan a reparar, lo que muestra que existía un claro interés por mantener en un buen estado de uso este tipo de instrumentos. Así se comprueba en el correspondiente recibo, en el que Gerónimo Rey declara recibir 300 reales «por haber compuesto y limpiado las trompas de Su Majestad de orden de d. Cayetano Brunetti»<sup>36</sup>. A finales del reinado, todavía poseía Carlos IV instrumentos de este tipo, como lo demuestra el pago de una caja «para trompa» que se paga en 1807, junto con otros efectos musicales<sup>37</sup>.

El caso de los clarines es más difícil de documentar. En principio, sería razonable suponer que su presencia en la colección estuviera relacionada con la de las trompas, cuya adquisición deja traslucir un interés por contar con instrumentos de viento al menos ya en 1777, que bien podría haberse extendido a los clarines. Al respecto, resulta orientativa la existencia de tres sinfonías de Brunetti con dos clarines entre su plantilla instrumental precisamente a partir de 1779, escritas para el Príncipe, lo que parece secundar nuestra propuesta<sup>38</sup>. En cualquier caso, en 1788 se registra un cargo por la decoración de los clarines, lo que muestra inequívocamente que en el Cuarto del Príncipe existieron ambos tipos de instrumentos. Efectivamente, en diciembre de este año «(...) Se hicieron en unos clarines

<sup>35</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 2. 1777. Gastos extraordinarios. 18-XII-1777.

<sup>36</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 125. Madrid, 4-VII-1789.

<sup>37</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 168. Madrid, 29-VII-1807.

<sup>38</sup> Sinfonías n.º 13 (1780), 14 y 19 (1782-1783, ambas, aunque iniciada en 1779 la segunda). Sobre dichas obras, su numeración y cronología, véase LABRADOR, Germán: *Gaetano Brunetti: Catálogo crítico, temático y cronológico*. Madrid: Aedom, 2005, pp. 410 s., y pp. 275 s. y 281.

*unas pájaras, y otras figuras recortadas de hoja de lata fina, en que se gastaron sus hojas de lata correspondientes, y jornales (...)*<sup>39</sup>.

### 3. Instrumentos de percusión

No termina nuestra sucinta relación en los numerosos instrumentos de cuerda y de viento ya referidos; completando la orquesta, se adquirieron para el servicio del Príncipe Carlos dos pares de timbales en 1775, lo que lleva a suponer un ambiente musical diverso en la música y en los instrumentistas:

*«Por recibo de Juan Jorge Granbauer, por el importe de dos pares de timbales que hizo para Su Alteza. 3000 reales.*

*Recibí del Señor Don Diego Rostriaga, tres mil Reales de vellón por el importe de dos pares de timbales, de Latón, que hice por el Señor Príncipe Nuestro Señor, y para que Conste lo firmo, Madrid 27 de Marzo de 1775*

*Juan Lopez Graubner*<sup>40</sup>

El número en que este tipo de instrumento entró en la colección queda confirmado en un tipo de documento poco relacionado con los gastos de música: las cuentas de cerrajería del mismo año, en las que se lee cómo se fabricaron

*«Memoria de la obra de Cerrajería que se ha efectuado para el Príncipe Nuestro Señor en la presente Jornada de éste año de 1775.*

*La cual es en la forma siguiente*

*Primeramente Se han hecho Cuatro piezas para los pies de los Timbales, que forman tres ramales cada una, con un redondo en medio del vuelo de una peseta, bien limadas y planadas, y se remachan en los palos. Vale cada una 12 reales .....48 reales*

*Y otras seis como las dichas de cuatro ramales, para el mismo fin, vale cada una 14 reales .....84 (...)*<sup>41</sup>

La factura parece sugerir que serían cuatro timbales, para los que se habrían hecho las piezas con tres ramales; resulta incierto, no obstante, el destino de los otros seis pies adicionales, «*de cuatro ramales, para el mismo fin*». En todo caso, parece claro por ambos documentos que el número de instrumentos de percusión adquiridos en esta ocasión fue al menos de cuatro, si bien se desprende de la obra de cerrajería que su número habría llegado a diez. Ello nos lleva a sugerir,

<sup>39</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, 45. Gastos menores. Diciembre, 1788.

<sup>40</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 20. 1775. Gastos extraordinarios. Madrid, 27-III-1775.

como hipótesis, que acaso este encargo superara el ámbito de la música estrictamente privada, y los timbales fueran destinados a las funciones de las Parejas que se celebraban en Aranjuez, hacia estas fechas; en todo caso, consta la existencia de sinfonías con timbales escritas para el Príncipe desde 1780 por G. Brunetti, por lo que cabe admitir el empleo de instrumentos de percusión en su orquesta<sup>42</sup>.

Así pues, la colección de instrumentos de Carlos IV constaba, a finales del siglo XVIII, al menos de treinta y un instrumentos de cuerda frotada, dos trompas, dos clarines y dos parejas de timbales<sup>43</sup>. Evidentemente, disponía de todo lo necesario para la interpretación de música sinfónica en su entorno, con los mejores instrumentos existentes.

## 4. Otros instrumentos

La música que se escucharía normalmente en el Cuarto del Príncipe o en la Real Cámara sería ejecutada por un reducido grupo de instrumentistas, en ocasiones reforzado por músicos de la Real Capilla, como ya queda expuesto. A este fin, los instrumentos más adecuados serían los de cuerda y, en ocasiones los de viento y percusión. Pero existe otro género de instrumentos a los que prácticamente no se hace referencia en el repertorio conocido ni entre los músicos que concurrían a Palacio, por los que sin embargo existió algún tipo de interés: los instrumentos de tradición popular, que en mayor o menor medida tendrían su lugar en este paisaje sonoro de la corte española de finales de siglo. Asimismo, los instrumentos de teclado, de larga e ininterrumpida tradición en nuestra monarquía, también tuvieron una presencia importante, merced a la afición de la Princesa María Luisa y de sus hijas, las infantas María Luisa, María Amalia y Carlota Joaquina. Esta parece haber sido también la causa de la presencia de arpas en Palacio, a partir de 1796.

### 4.1. Claves y pianos

Siguiendo una tradición ininterrumpida que se remonta a la época de Felipe V, el clavecín fue un instrumento presente en la corte española durante todo el

<sup>41</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 20. 1775. Cuenta de 1775. Gastos particulares del Príncipe. Junio.

<sup>42</sup> Sinfonías n.º 13 (1780), 9 y 37 (1782-1786), ambas. Sobre dichas obras, su numeración y cronología, véase LABRADOR, Germán: *Gaetano Brunetti: Catálogo crítico...*, *Op. cit.*, pp. 410 s., y pp. 271, 275 y 298.

<sup>43</sup> Posiblemente la colección sería aún mayor; como ocurre con el regalo del violín Duclos, cuya existencia sólo es conocida de un modo indirecto (por haber sido reparado), no es posible tener la certeza de que nuestra enumeración sea exhaustiva.

siglo XVIII. Posteriormente, tanto en el reinado de Fernando VI como en el de Carlos III, este instrumento, así como el piano<sup>44</sup>, fue bien recibido en el ámbito cortesano. De ello da fe el hecho de que el propio Francisco Corselli, maestro de la Real Capilla, y después José de Nebra, fueran nombrados maestros de música de distintas reales personas, función que desempeñaban con el clave<sup>45</sup>.

Inclinado al estudio del violín, el Príncipe Carlos no parecía ir a convertirse en entusiasta de los instrumentos de tecla, mas no así su esposa, la princesa María Luisa de Parma, cuya llegada a la corte para contraer matrimonio con el heredero del trono en 1765 supondría la introducción del clavecín en al paisaje sonoro del Cuarto del Príncipe. No en vano, su maestro de clave fue Nicolás Conforto, y la presencia de Manuel Espinosa en el Cuarto de los Príncipes obedeció, en parte, a su condición de maestro de la Infanta Carlota Joaquina, quien también fue instruida en el manejo de este instrumento.

Tras la boda del Príncipe de Asturias con María Luisa de Parma, celebrada por poderes en la misma ciudad de Italia el 4 de septiembre de 1765, la ya princesa emprende su viaje a la corte española. A su llegada, y sin duda para su servicio, el Príncipe Carlos adquiere otro instrumento para la colección, fabricado por Diego José Fernández, quien recibe 4800 reales «*por un Clave, que ejecutó para la Princesa nuestra Señora*»<sup>46</sup>. De la presencia de este tipo de instrumento en el Cuarto del Príncipe da fe un memorial de Manuel Espinosa, músico de la Real Capilla que sigue las Jornadas, al declarar su labor como afinador de los claves durante más de nueve años, durante prácticamente toda la década de 1780, tras el fallecimiento de Diego y José Sanz, quienes ya se ocupaban de estos menesteres con anterioridad<sup>47</sup>.

Otro interesante indicio viene a confirmar el uso de dicho instrumento a mediados de la década de 1780: la compra de música para clavicémbalo hecha en 1786 por Gaetano Brunetti, con destino al Cuarto del Príncipe. En esta ocasión se adquirieron ocho sonatas y un concierto de Mozart y tres sonatas de Kozeluch<sup>48</sup>. La presencia del clave en el paisaje sonoro del Cuarto del Príncipe debía ser cotidiana por entonces, y varios debían ser los instrumentos que existieran; así parece desprenderse de la ya mencionada petición que Espinosa formula a finales de 1789, en la que solicita ser confirmado en la «*dirección, cuidado y conservación de los claves que se hallan en sus Reales Cuartos [de Carlos IV] y de sus*

<sup>44</sup> BORDAS, Cristina: «Tradición e innovación en los instrumentos musicales». En: *La música en España en el siglo XVIII*. Malcolm Boyd-Juan José Carreras (eds.). Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 201-217, especialmente p. 210 s.

<sup>45</sup> AGP, Expedientes personales, C<sup>a</sup> 398, Exp. 6. (Felipe Sabatini). San Lorenzo, 15-XI-1767. Transcrito en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud: *Op. cit.*, pp. 227.

<sup>46</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 4. 1775. Extraordinarios. Madrid, 23-IX-1765.

<sup>47</sup> AGP, Carlos IV Cámara, Leg. 15. San Lorenzo, 18-X-1789.

<sup>48</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 36. Extraordinarios. Madrid, 21-III-1786.

*templados y composturas*»<sup>49</sup>. Varios debían ser, en efecto, los claves (o pianofortes) al cuidado de Manuel Espinosa, si bien no es posible documentar su número ni su índole.

Ya en 1791, siendo rey Carlos IV, se encarga a Jorge Bosch la composición de un pianoforte organizado, interesante género de instrumento que podía mantener el sonido de la tecla pulsada merced a un mecanismo de aire comprimido y a un juego de tubos que efectivamente permitían disponer de un instrumento que a la vez era órgano y piano. Los gastos de este encargo no parecen elevados, como se aprecia en la correspondiente factura:

*«Cuenta de lo gastado por don Jorge Bosch, organero de la Real Capilla, en la composición del Fortepiano organizado, de orden del Rey Nuestro Señor (que Dios guarde)*

<i>Primeramente dos mandados para llevar à su casa el mencionado instrumento</i>	65 reales de vellón
<i>trece jornales de un oficial à 15 reales</i>	195 « «
<i>Doze veladas sencillas al mismo</i>	90 « «
<i>Dos Ydem de toda la noche</i>	60 « «
<i>Velas de cera y cerillos</i>	16 « «
<i>Cabritillas y cola</i>	11 « «
<i>Dos piezas de hierro para facilitar el Engoznado del Piano con el organo</i>	17 « «
<i>Seis docenas de tornillos y una tabla para refuerzo, y sujeción del encajonado</i>	16 « «
<i>Gratificación à los Mozos y calesinero por el cuidado del instrumento en el camino</i>	20 « «
	445 « «

*Aranjuez 23 de Abril de 1791*<sup>50</sup>

Parece claro que el trabajo empleado en este instrumento no ocupó más allá de dos semanas, por lo que acaso se tratara de convertir un piano, adaptándole el mecanismo descrito más arriba<sup>51</sup>. Así lo sugiere también el gasto en dos piezas «*para facilitar el engoznado del Piano con el organo*»; el piano ya existiría, dado que fueron precisos «*dos mandados para llevar à su casa el mencionado instrumento*», y simplemente se le acoplaría el nuevo mecanismo. De hecho, posiblemente

<sup>49</sup> AGP, Carlos IV Cámara, Leg. 15. San Lorenzo, 18-X-1789.

<sup>50</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 127. Aranjuez, 23-IV-1791.

<sup>51</sup> No en vano, el constructor F. Flórez declara cómo «(...) también coloca cualquier registro de órgano en los forte-pianos». Anuncio en el *Diario de Madrid* del 27-XI-1795, citado en BORDAS, Cristina: «El «piano organizado» de Francisco Flórez de 1794». En: *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2003, pp. 141-146, especialmente p. 143.

se pueda relacionar este cargo con la retirada de fondos que hace José Lidón por valor de 6600 reales algunos días antes, «para la compra de un pianoforte organizado»<sup>52</sup>, que bien podría ser este mismo instrumento.

Existen noticias al año siguiente sobre otro piano organizado en el Real Sitio de Aranjuez; el constructor presenta una cuenta por el gasto «en el viaje y detención en este Real Sitio de Aranjuez», para lo que parecen ser algo más que simples tareas de mantenimiento; en sus propias palabras, «para la composición de un Clavepiano organizado, y otros instrumentos». El hecho de que únicamente pase al cobro un gasto «a razón de 30 reales diarios», además del coste del desplazamiento, nos lleva a suponer que Bosch trabajó en un instrumento que ya se encontraba allí.

*«Cuenta de lo gastado por Don Jorge Bosch, organero de la Real Capilla en el viaje y detención en este Real Sitio de Aranjuez, desde [sic] 29 de Abril de 1792 hasta 31 de Mayo siguiente, de orden del Rey Nuestro Señor (que Dios guarde) para la composición de un Clavepiano organizado, y otros instrumentos*

<i>Primeramente salida de Madrid: por un asiento de coche</i>	65 reales de vellón
<i>Por treinta y dos días de detención a razón de 30 reales diarios</i>	960 « «
<i>Por un solitario de Posta para su regreso à la Corte</i>	162 « «
<i>Por siete días omitidos en la cuenta de Abril del año próximo pasado con igual ocupación de orden de Su Majestad, en otro Piano organizado; a razón de 30 reales</i>	190 « «
	<hr/> 1377 reales de vellón» <sup>53</sup>

Resulta reveladora la inclusión en esta cuenta de un cargo «Por siete días omitidos en la cuenta de Abril del año próximo pasado con igual ocupación de orden de Su Majestad, en otro Piano organizado; a razón de 30 reales». Sin duda Bosch se refiere a la cuenta anteriormente transcrita, y ya existirían al menos dos instrumentos de estas características.

Tal parece ser la conclusión que se deduce también de la existencia de una tercera factura en septiembre del mismo año, en la que parece revelarse un súbito interés por este tipo de pianoforte; en ella se ordena el pago por «la conducción a este Sitio [de San Ildefonso] y Composición de un Piano Organizado para la Reyna Nuestra Señora» y la consiguiente gratificación<sup>54</sup>. Si bien existe la posibilidad de que se transportara continuamente un instrumento de un Real Sitio a otro, acaso

<sup>52</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 126. Madrid, 4-IV-1791.

<sup>53</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 129. 31-V-1792.

<sup>54</sup> AGP, Carlos IV Cámara, Leg. 15. San Ildefonso, 21-IX-1792.

el trabajo realizado para San Ildefonso se refiera a un tercer piano organizado ya existente allí. Las continuas referencias a estos instrumentos y la cantidad que Bosch recibe en esta ocasión, 800 reales, así parecen sugerirlo. De hecho, probablemente había al menos dos pianos organizados en San Ildefonso; así lo sugiere la existencia de un cargo «*por componer un piano organizado que se halla en la Real Cámara*» en este Real Sitio, presentada por Juan Puyol diez días antes que la de Bosch<sup>55</sup>. Mientras que este último transportó y «compuso» el instrumento, Puyol trabajó en un piano organizado que ya se encontraba allí, sin hacer referencia al transporte.

Dos años después, en 1794, se entrega otro pianoforte, cuya existencia conocemos por un memorial de su constructor, Francisco Flórez, en el que solicita el abono de la correspondiente deuda. Este piano fue entregado el 25 de diciembre de 1794, al llevar Flórez a Palacio el instrumento, «*que elogió el Rey con las palabras honrosas de que era una pieza de examen en todas sus partes*»<sup>56</sup>. Tras ello, el instrumento fue llevado a Aranjuez<sup>57</sup>, aunque parece que cuatro años después su artífice no había recibido aún el correspondiente pago. No termina aquí la vinculación de Flórez con la Casa Real, ya que a finales de 1796 recibe 10.000 reales, «*importe de un forte-piano para la Real Servidumbre*»<sup>58</sup>, y en un breve plazo construirá dos más, en 1797 y 1799<sup>59</sup>. Además de los instrumentos documentados, posiblemente existieran más pianofortes; en 1801 constan dos viajes del mismo artífice a Aranjuez «*a trasladar el fortepiano grande a otra pieza, y repararle algunas cosas*»<sup>60</sup>, si bien de este dato sólo puede inferirse que existirían al menos dos instrumentos en este palacio. Todavía existiría otro instrumento, sin duda excepcional, por el que F. Flórez recibe 156.689 reales «*por el Fortepiano que ha hecho para el Rey*», en un pago de 1808; no obstante, la existencia de la expresión «a cuenta» en el correspondiente recibo nos lleva a pensar que aún no habría sido entregado<sup>61</sup>.

<sup>55</sup> AGP, Carlos IV Cámara, Leg. 15. San Ildefonso, 11-IX-1792.

<sup>56</sup> AGP, Sección Administrativa, Leg. 220. Madrid, 24-IV-1798.

<sup>57</sup> Este parece ser el instrumento descrito en BORDAS, Cristina: «El «piano organizado» de Francisco Flórez de 1794», *Op. cit.*, que aún se conserva en este palacio.

<sup>58</sup> AGP, Sección Administrativa, Leg. 220. Madrid, 26-XI-1796.

<sup>59</sup> BORDAS, Cristina: «Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández». En: *Revista de Musicología*, XI (1988), n.º 3, pp. 807-854, especialmente pp. 816 y 818-820.

<sup>60</sup> AGP, Sección Administrativa, Leg. 221. Madrid, 31-VII-1801.

<sup>61</sup> AGP, Sección Administrativa, Leg. 222. Manual de 1807. Mayo. El correspondiente recibo lleva fecha de 25 de febrero de 1808, todavía «a cuenta del Fortepiano que se ha construido de orden de Su Majestad». Siendo un pago a cuenta, y de tan elevada cuantía, podría tratarse del piano descrito por BORDAS, Cristina: «Dos constructores de pianos en Madrid (...)», *Op. cit.*, y que no llegó a Palacio hasta el año 1824. Dicho instrumento también era un piano organizado.

Así pues, además de los instrumentos ya citados en los epígrafes anteriores, habría que incluir al menos otros seis en la colección que existió en Palacio o, más exactamente, en los Reales Sitios, a finales del siglo XVIII: un clave, cuatro pianofortes organizados y tres pianos (el último piano de Flórez, que también era organizado, no se entregará hasta años después). Respecto a los pianofortes organizados, parece que en ocasiones podría tratarse de instrumentos preexistentes transformados, tras añadirseles el mecanismo del órgano al que parecen aludir las facturas de 1791-1792. Por otra parte, el importe de las facturas, muy inferior al coste de un pianoforte; hace pensar antes en una «adaptación» que en la fabricación y montaje de un instrumento nuevo. Debe considerarse, por último, la distinción entre «pianoforte organizado», que acaso fuera verdaderamente un pianoforte en origen, y «clave piano organizado», que tanto podría referirse a un antiguo clave transformado en pianoforte como uno de los claves que existieran entonces<sup>62</sup>.

#### 4.2. Arpas

La última mención que encontramos en la contabilidad de la Real Cámara a un instrumento es indirecta: en 1796, en la cuenta de gastos particulares de Carlos IV, empieza a aparecer mes tras mes un cargo que sorprende por su novedad:

*«Cuenta de gastos menores del cuarto de Su Majestad*

[...]

*A un mozo que tiene el encargo de llevar y traer un instrumento nuevo de música llamado arpa, a 4 reales cada día, por todo el mes le corresponden 120 reales»<sup>63</sup>*

La novedad del cargo que muestra este apunte permite situar en un momento cercano a junio de 1796 la introducción del arpa en el ámbito cortesano. Resulta significativa, en la sucinta prosa que caracteriza el lenguaje contable, la mención a que el instrumento de música era «nuevo»; sin duda, debe interpretarse que era nuevo en este entorno, en el que no existía una tradición cercana de música de arpa. Pero no sólo se demuestra que tal instrumento existía, sino que era utilizado frecuentemente, a juzgar por la cantidad que recibe el encargado de transportarlo,

<sup>62</sup> Al respecto de la distinción entre «claves» y pianofortes», téngase en cuenta que ya la reina Bárbara disponía de cinco verdaderos pianofortes. No resultaría extraño, con estos antecedentes, que el pianoforte ya estuviera perfectamente establecido en la corte española en la época en la que nos referimos aquí, aunque no se le conociera por este nombre. Véase KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza, 1985, pp. 149s.

<sup>63</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 139. Junio, 1796. Gastos particulares del Rey Nuestro Señor-Gastos menores del Cuarto de Su Majestad.

lo que revela un uso diario. Grande debía ser, en verdad, la afición que se cobró en la Real Cámara hacia este instrumento, ya que al mes siguiente, julio, se repite en la contabilidad del rey el mismo cargo, por «*un mozo que lleva y trae diariamente el arpa a Palacio*»<sup>64</sup>, que cobra 124 reales, correspondientes a 31 días. Obviamente, la dedicación a la música de arpa era estrictamente diaria a lo largo del mes, incluidos festivos. Estas noticias coinciden con la llegada a la corte de María Teresa Schneider, arpista, y su entrada como músico de la Real Cámara precisamente a principios del mes de mayo del mismo año; asimismo, también en 1796 está documentada la presencia de repertorio específico para este instrumento, escrito por el compositor de cámara, Brunetti, y por el esposo de la arpista, P. A. Marchal<sup>65</sup>. En este contexto, no resulta casual que sea el propio Marchal quien facilita el arpa, ya que será él quien reciba 2840 reales por el importe del «*arpa, caja y todo lo demás correspondiente para el completo de ella*» a finales del mes de julio<sup>66</sup>.

Ya a finales del año siguiente, 1797, la situación evoluciona: El Duque de Frías se dirige al greffer ordenando que se facilite a Marchal «*a más de su carruaje personal, un carro para el transporte de las Arpas de Sus Majestades y Altezas, siempre que sea necesario conducir las de Madrid a los Sitios y de estos a Madrid*»<sup>67</sup>, lo que indica no sólo la existencia de dos arpas, sino su presencia también en el Cuarto de los Infantes. Confirmando el interés por estos instrumentos, encontramos a finales de año un pago «*A Manuel Prieto por veinte viajes que a hecho con las arpas de música, a diferentes Reales Quartos*»<sup>68</sup>, lo que parece sugerir que las arpas habían encontrado definitivo acomodo en la corte española.

#### 4.3. Instrumentos de tradición popular

Además de las compras ya referidas, es interesante destacar en la colección del Príncipe la presencia de dos instrumentos ajenos a la tradición musical existente en el repertorio interpretado para él. Efectivamente, en 1787 se adquiere una guitarra a Lorenzo Alonso<sup>69</sup>, y un salterio se une a los demás instrumentos, al ser espontáneamente presentado por el presbítero A. Martínez Peñarubia. Debía ser

<sup>64</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 139. Julio, 1796. Gastos particulares del Rey Nuestro Señor-Gastos menores del Cuarto de Su Majestad.

<sup>65</sup> LABRADOR, Germán: «Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808)...», *Op. cit.* Entre otras, las escritas por el propio Brunetti y por P. A. Marchal en 1796 y 1797. Asimismo, véase la nota n.º 2.

<sup>66</sup> AGP, Sección Administrativa, Leg. 220. San Ildefonso, 30-VII-1796.

<sup>67</sup> AGP, Carlos IV Cámara. P. A. Marchal. Madrid, 12-VI-1797.

<sup>68</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 51. Diciembre, 1797. Libramiento n.º 32.

<sup>69</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 39. Extraordinarios. Diciembre, 1787.

éste un instrumento notable, a juzgar por la descripción que se ofrece en la correspondiente orden de pago:

*«En virtud de la presente entregará a don Andrés Martínez Peñarrubia, Presbítero, Doce mil 12000 reales de vellón los mismos que el Príncipe nuestro señor se ha dignado concederle por haber presentado a Su Alteza un bastón y un salterio, en que pueden tocar a un tiempo 4 músicos; de cuya cantidad donará vuestra merced recibo a esta continuación, que pasará a la Contaduría de Reales Alimentos para que despache el correspondiente Hazebuenos Nuestro Señor guarde a vuestra merced muchos años  
San Yldefonso 29 de septiembre 1787»<sup>70</sup>*

La presencia del salterio debió ser bien acogida, ya que al año siguiente se encarga un segundo instrumento al mismo autor<sup>71</sup>. Asimismo, se adquieren cuerdas, tanto para los salterios como para la guitarra<sup>72</sup>, lo que parece indicar que ambas adquisiciones pudieron haber tenido un algún éxito o, al menos, cierto uso.

Al respecto de este último instrumento, existen noticias, si bien indirectas, de un posible maestro de guitarra de la reina, María Luisa de Parma. Se dice que el famoso padre Basilio, de nombre Miguel García, afamado guitarrista en la época, introdujo a la reina y al Príncipe de la Paz en los rudimentos de este arte<sup>73</sup>, si bien debe tenerse en cuenta que estas noticias se referirían a una época al menos diez años posterior, ya que la princesa María Luisa pasa a ser reina en 1789. Sobre este extremo no ha sido posible encontrar documentación alguna, salvo el elocuente desmentido del propio Godoy, quien confesará, años después: *«Jamás he tocado, ni cantado, ni conozco la música, lo cual tengo por desgracia»*<sup>74</sup>. No obstante, acaso no fuera totalmente desconocido este padre Basilio para la familia real, como parece sugerir el título del *Quintettino imitando il fandango che suona sulla chitarra il Padre Basilio*, escrito por Boccherini para el Infante Don Luis († 1785)<sup>75</sup>.

En cuanto al salterio, baste la mención al auge que cobró en Madrid precisamente en esta época; los múltiples anuncios de venta de este tipo de instrumentos que se encuentran en la prensa del momento<sup>76</sup>, junto a la creciente disponi-

<sup>70</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 2. Extraordinarios. San Ildefonso, 29-IX-1787.

<sup>71</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 2. Extraordinarios. Madrid, 15-VII-1788.

<sup>72</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 41. Extraordinarios. Noviembre, 1788.

<sup>73</sup> SORIANO FUERTES, Mariano: *Op. cit.*, Vol. IV, p. 209.

<sup>74</sup> GODOY, Manuel: *Cuenta dada de su vida política, o sea memorias críticas y apoloéticas para la historia del reinado de Carlos IV, Príncipe de la Paz*. 6 v. Madrid: Imprenta de A. Sancha, 1836. Vol II, p. 213.

<sup>75</sup> GÉRARD, Yves: *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*. Trad. de Andreas Mayor. London: Oxford University Press, 1969, pp. 387-388.

<sup>76</sup> KENYON DE PASCUAL, Beryl: «La música española para salterio en la segunda mitad del siglo XVIII». En: *Revista de Musicología*, VIII (1985), n.º 1, pp. 103-114; IDEM: «Los salterios

bilidad de música tanto para guitarra como para salterio<sup>77</sup> vienen a sugerir que, siquiera en esta instancia, la moda en lo musical penetró en la corte de Carlos IV.

Por último, debe hacerse también mención a la posible afición que José Subirá atribuye a Carlos IV con respecto al flageolet, dada la extensa representación de obras para este instrumento en la Biblioteca del Palacio, que el estudioso sitúa en este período<sup>78</sup>. Al respecto, resulta también interesante la mención al pandero o «tambour de basque», que el mismo Subirá cita con respecto a la reina María Luisa; el insigne investigador relaciona la dedicatoria de un método para este instrumento, existente en la Biblioteca del Palacio Real, con la afición de la reina por el mismo, extremo que se nos representa dudoso, pero que no podemos dejar de mencionar<sup>79</sup>.

## 5. La colección de instrumentos en perspectiva: Un intento de cronología

La intensa actividad de Carlos IV como coleccionista de instrumentos, comenzada prácticamente desde su llegada a España, queda reflejada en la tabla adjunta, en la que se indica el año de adquisición de cada uno de ellos. Destaca el interés que el Príncipe empezó a mostrar por sonoridades diferentes de las habituales en la orquesta y en la música de cámara que se hacía interpretar a finales de la década de 1780, época en la que los salterios y la guitarra entran en su Cuarto. Poco después, ya como Carlos IV, se procede a la transformación de varios instrumentos en pianos organizados, y decrece en importancia la adquisición de dos violines.

Siguiendo esta tendencia, la introducción del arpa en Palacio viene a suponer la confirmación de este gusto por la innovación, por la renovación de las sonoridades propias de la Real Cámara, sin duda bastante alejadas ya de aquellas que caracterizarían la década de 1760, a juzgar por los instrumentos que las producirían.

Como queda expuesto, la colección de Carlos IV comprendía todos los instrumentos de la orquesta y algunos cuyo carácter sugiere más bien un uso privado y, acaso, experimental. La ya notable colección del Príncipe seguiría aumentando durante los primeros años de su posterior reinado, aunque la mayor parte

españoles del siglo XVIII (Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII). Parte III». En: *Revista de Musicología*, VIII (1985), n.º 2, pp. 303-322.

<sup>77</sup> MOLL, Jaime: «Una bibliografía musical periódica de fines del siglo XVIII». En: *Anuario Musical*, XXIV (1969), pp. 247-258.

<sup>78</sup> SUBIRA, José: *El Teatro del Real Palacio (1848-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid: IEM, 1950, pp. 104 ss.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 107

de ella ya se había formado durante la larga etapa (1760-1788) en la que fue Príncipe de Asturias, como se aprecia en el cuadro adjunto, en el que se recoge el año de entrada de los instrumentos que han podido ser documentados:

año	instrumento	autor	instrumento	autor	Precio (reales)
1761	(2 violines)				
1762	Caja para dos violines	Contreras			1.200
1765	violín	Contreras	clave	Fernández	1.500 / 4.800
1767	violín	Contreras	2 violas	Gabrielli <sup>a</sup>	1.500 / no consta
1772	2 violines, 2 Violas	Stradivarius	1 Violoncello	Stradivarius	7.500 (1.500 c/u)
1774	timbales	J. L. Graubner			3.000
1774	violín	Amati/Stradivarius <sup>b</sup>	2 violines		6.000 / 15.000
1775	violín	Contreras	timbales	Granbauer	1.204 / 3000
1777	2 trompas				2.974
1778	12 arcos y puentes				1.488
1779	contrabajo	Amati			
1785	violón	Stradivarius <sup>c</sup>			
1787	violín	Amati/Stradivarius <sup>d</sup>	violón	Stainer <sup>e</sup>	1800 / no con.
1787	guitarra	Alonso	salterio	Peñarrubia	320 / 12.000
1788	clarines		salterio	Peñarrubia	6.000
1788	violín	Stainer			(regalo)
1789	trompas (reparación)	G. Rey	violín	Asensio	300 / ca. 2.400
1789	violín	Asensio	violín	Duclos <sup>e</sup>	
1791	piano organizado				6600
1792	2 p. forte organizados				
1794	violín	Stradivarius	pianoforte org.	Flórez	3.000/ sin pagar
1795	violón	Amati			
1796	3 violas	2 Stainer /Amati <sup>e</sup>	pianoforte	Flórez	no consta/ 10.000
1796	violín, viola, violón		arpa		12.000 / 2.840
1797	pianoforte	Flórez	segunda arpa		20.000
1799	pianoforte	Flórez	6 arcos	F. X. Tourte	50.334 / 9.314
1808	fortepiano organizado	Flórez			156.689

<sup>a</sup> GARCÍA MARCELLÁN, José: *Op. cit.*, p. 40, cita un inventario realizado ya en época de Fernando VII, en el que se citan dos violas Stradivarius, dos Stainer y una Gabrielli; este último podría ser el autor de una las violas existentes en 1767.

<sup>b</sup> *Ibid.*, p. 42-44. En 1780 existía un violín Amati en la colección, que fue reparado por Asensio, y que acaso fuera el que Isern legó al Príncipe en 1774.

<sup>c</sup> La existencia del violón de Stradivarius, el de Stainer, el violín Duclos y las violas Stainer y Amati queda documentada, respectivamente, en 1785, 1787, 1789 y 1796, por las facturas de reparaciones de V. Asensio y S. Ortega. No obstante, la fecha de entrada en la colección muy bien pudo ser anterior a la indicada.

<sup>d</sup> Oliver poseía estos dos violines, uno de los cuales vendió al Príncipe.

## 6. Conclusión

La existencia de la importante colección de instrumentos que poseía Carlos IV ya desde la época en que era Príncipe de Asturias confirma un interesante aspecto que atañe a la vida privada del monarca, pero relevante para interpretar

decisiones que trascendieron este ámbito<sup>80</sup>: el heredero de Carlos III era un gran aficionado a la música de cámara, sin duda uno de los mayores que han existido en la monarquía española. A la continua presencia de este arte en su entorno unió el constante gasto en música e intérpretes y, en el caso que documentamos, el causado en instrumentos, hasta conseguir formar una colección que sin duda se encontraba entre las principales de su época en el reino.

Tras este recorrido por documentación diversa, es posible determinar que la colección que formó Carlos IV desde su infancia constaba de, al menos, dieciocho violines, ocho violas, cinco violoncellos, un contrabajo, trompas, clarines y dos parejas de timbales<sup>81</sup>. A ello habría que sumar un clave, cuatro pianofortes organizados y tres pianos, entre los instrumentos de tecla, y dos arpas. Asimismo, la presencia de los dos salterios y la guitarra (y acaso el flageolet que Subirá intuye) es indicio de la existencia de un repertorio diferente y ajeno al camerístico y orquestal, si bien no es posible aventurar con fundamento hipótesis alguna sobre su posible empleo.

No obstante, respecto del empleo de los instrumentos pertenecientes a la orquesta sí es posible apuntar conclusiones que superan los límites de lo organológico. Efectivamente, en la cronología de la formación de la colección no resulta indiferente la progresiva incorporación de aerófonos e instrumentos de percusión, ya que posiblemente serían utilizados con normalidad, revelándose así una tendencia en el repertorio que se interpretaría en cada momento. De este modo cabe entender el empleo de los mismos en las *sinfonías* que G. Brunetti escribió para el Príncipe, precisamente en la época de su compra, e incluso la propia existencia de algunos de estos instrumentos, dado que, a diferencia de los de cuerda, los de viento y percusión no parecen ser «piezas de colección».

Así, la interpretación de obras con viola ya queda acreditada en 1767, y la presencia del clave en el Cuarto del Príncipe es segura en fechas tan tempranas como 1765. Junto al repertorio «de cámara» que la existencia de dichos instrumentos hace posible, existió también un repertorio para instrumento de teclado sin acompañamiento, como evidencia además el estudio de la música comprada para el Príncipe<sup>82</sup>. La adopción de las nuevas tendencias organológicas queda demostrada con la compra de varios fortepianos a F. Flórez y con sus continuas innovaciones, desde 1794, y con las intervenciones que Jorge Bosch realiza desde

<sup>80</sup> Muestra de esta relevancia son las intervenciones, de importante trascendencia institucional, descritas en LABRADOR, Germán: «Música, Poder e Institución: La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)», en: *Revista de Musicología*, XXVI (2003), n.º 1, pp. 233-263.

<sup>81</sup> Como queda expuesto, probablemente existirían más instrumentos. Ya se ha visto al tratar de los instrumentos de cuerda o de tecla cómo es muy posible que existieran algunos que no fueron «adquiridos» o que, siendo preexistentes, no aparecen en la contabilidad.

<sup>82</sup> Entre esta música cabe citar la adquisición, en 1786, de obras de Mozart, sonatas «para clave» en su mayor parte. Al respecto del repertorio, véase la nota n.º 2.

1791 en tres instrumentos de teclado (claves o pianos organizados) propiedad de la Casa Real. Con la llegada de P. A. Marchal, instrumentista de pianoforte, se establece decididamente este tipo de repertorio en la Real Cámara; no en vano, el propio Bosch reclamará en 1800 un aumento de la cantidad que percibe en concepto de mesilla (dietas) en atención al «trabajo que se le ha aumentado con la asistencia en la Cámara y cuidado de los fortespianos»<sup>83</sup>. Junto con Marchal, su esposa, María Teresa Schneider, representa el último giro estético en las preferencias musicales de Carlos IV en las postrimerías del siglo XVIII: la introducción del arpa como instrumento concertante y, seguramente, solista.

A lo ya expuesto se debe añadir la presencia de instrumentos de viento metal ya en 1777, lo que apunta a la interpretación de obras con una plantilla de instrumentistas lo suficientemente amplia como para completar la sección de cuerda además de la de viento; si además se considera la compra de dos pares de timbales en 1774, no es arriesgado proponer una variada actividad musical en el Cuarto del Príncipe, en la que sin duda cabría en ocasiones la interpretación de música con una completa orquesta, dotada incluso de instrumentos de percusión. Efectivamente, desde comienzos de su estancia en España, el Príncipe Carlos dispuso de música incluso orquestal para su solaz, y ya en 1762 existen referencias a «la orquesta de sus Altezas»<sup>84</sup>, que apuntan a la existencia de un grupo amplio de instrumentistas. Otros indicios se suman a éste, como posteriores referencias a «los atriles del Príncipe», que son transportados a algún Real Sitio<sup>85</sup>, y la ocasional convocatoria de músicos de la Real Capilla.

Debe considerarse además la razón de que fueran adquiridos determinados instrumentos ajenos a la práctica musical del propio Carlos IV, y cuyo valor para un coleccionista no debía ser relevante. Esto, junto a la compra de doce arcos en 1778 y de otros seis en 1799 hace suponer con cierto fundamento que tales adquisiciones vendrían motivadas por el uso, que sin duda excedía el que pudiera hacer el propio monarca. Por último, debemos hacer referencia al hecho de que se repararan e incluso se modificaran determinados instrumentos de cuerda de la colección que Carlos IV no utilizaba. A este respecto, resulta reveladora la «Cuen-

<sup>83</sup> AGP, Sección Administrativa, Leg. 220. Madrid, 28-II-1800. Bosch era ujier de saleta, empleo que le permitía mantenerse, con destino en el cuarto de la reina desde abril de 1795, circunstancia a la que seguramente se refiere cuando alude a la «asistencia en la cámara». No obstante, el cuidado de los fortespianos también parece haber aumentado en 1800. Al respecto, ver AGP, Expedientes personales, Caja 16676 / 15 (Jorge Bosch). Madrid, I-IV-1796 y Palacio, 6-II-1796.

<sup>84</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 3. Gastos extraordinarios. Libramiento n.º 7, 23-II-1762.

<sup>85</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 38. Marzo, 1787. «Por enviar los Atriles de S. A. a Madrid desde el Pardo, y de tres Angarillas con cristales y dos figuras, trescientos y sesenta Reales de vellón».

ta de las composturas que he hecho en los instrumentos de cuerda de la Orquesta de Su Majestad desde 1<sup>o</sup> de Febrero de 1790 hasta dicha fecha [la de la firma, 24 de julio de 1791]» que presenta Vicente Asensio<sup>86</sup>. Efectivamente, el luthier incluye en esta cuenta instrumentos como el contrabajo o el violón, que claramente estaban teniendo un uso y precisaban de un mantenimiento y de reparaciones, aun no siendo propios de la práctica musical del monarca.

Este uso por parte de otros instrumentistas queda claramente documentado mediante diferentes testimonios que parecen sugerir que la colección estaba destinada al servicio del monarca, si bien de un modo amplio, no restringido a su propia persona. Así, resulta significativa la observación que se incluye en la factura de reparación del contrabajo, de 1780: «(...) Diapasón nuevo de ébano, algo más largo que el que tenía antes, según consejo del profesor Don Ramon Monrrá [Monroy], que lo ha de manejar»<sup>87</sup>. En la misma línea, existe otro cargo «(...) por componer el violón de Stradivario con que tañe don Francisco Brunetti en el cuarto de Su Majestad, poniéndole una pieza en el aro donde asegura con el pie dicho instrumento»<sup>88</sup>. No sólo apuntan hacia este uso las puntualizaciones que ocasionalmente se encuentran en las facturas de reparaciones; el propio Gaetano Brunetti, al certificar la índole de los trabajos del luthier Silverio Ortega, expone cómo el artífice lleva seis años «con el encargo de componer y arreglar los violines y demás instrumentos de la misma clase de la copiosa colección que tiene Su Majestad y sirven en la orquesta de la Real Cámara»<sup>89</sup>. Indicios todos ellos que nos llevan a proponer que, más allá del mero afán recopilador, la colección tuvo una razón práctica de ser, y que sus instrumentos no solo eran utilizados por el Príncipe de Asturias, posteriormente Carlos IV, sino también por los músicos que estaban a su servicio.

Queda de este modo documentada la colección de instrumentos del monarca, y apuntada su posible utilidad, que sin duda trascendía el ocasional empleo de algún violín por parte de su propietario. Más allá de un afán por acumular ejemplares valiosos o interesantes, los instrumentos de la colección fueron utilizados para el recreo del Príncipe en su sentido más amplio y posiblemente tuvieron un uso continuado en el real servicio. Una vez más, como en un retrato que paulatinamente va desvelándose, la afición musical de Carlos IV se muestra como un aspecto de gran importancia al estudiar su vida cotidiana, y permite proponer la imagen de un monarca genuinamente interesado por este arte.

<sup>86</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 128. Madrid, 24-VII-1791.

<sup>87</sup> GARCÍA MARCELLÁN, José: *Op. cit.*, p. 44.

<sup>88</sup> AGP, Carlos IV Casa, Leg. 130. Madrid, 28-VII-1792.

<sup>89</sup> AGP, Carlos IV Cámara, Leg. 15. Aranjuez, 18-VI-1798.

# AZULEJOS OBRA PÓSTUMA DE ISAAC ALBÉNIZ. DETERMINACIÓN DEL PUNTO DE CONTINUACIÓN POR PARTE DE ENRIQUE GRANADOS

 Manuel MARTÍNEZ BURGOS\*

## Resumen

Este artículo versa sobre *Azulejos*, la obra póstuma e inacabada de Isaac Albéniz que terminó Enrique Granados. Mediante un método deductivo y un análisis de los tres manuscritos de que disponemos, así como de las circunstancias que rodearon a la obra, se llega a una conclusión bastante precisa sobre el punto en el que Granados continuó la pieza, lo cual había sido un misterio hasta el presente. El principal obstáculo para determinar el punto de prosecución radica en la pérdida del último folio del manuscrito de Albéniz. Esto deja un espacio de 11 compases cuya grafía no puede ser examinada salvo en la versión de un copista. No obstante, una observación detallada de las costumbres de escritura de ambos autores y el estudio del manuscrito del copista nos proporcionan una solución al enigma.

## Abstract

This article deals with *Azulejos*, Albeniz's posthumous and unfinished work that was concluded by Enrique Granados. By means of a deductive method and an analysis of the three manuscripts that we have, I reach a quite precise conclusion about the point where Granados continued the work. All this was a mystery to present date. The main problem to determine the continuation point is the loss of the last folio of Albéniz's manuscript. This leaves a space of 11 measures that can only be examined in the version of a copyist. However, a detailed look at the writing habits of the two authors and the study of the copyist's manuscript unravels the enigma.

## Los manuscritos de *Azulejos*

*Azulejos* es el nombre de una colección de la que sólo se conoce la existencia del "Prélude". Es frecuente darle el nombre de *Azulejos* a esta única pieza.

\* Profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

**Partes:** 1: Prélude.

**N. 1 de:** *Azulejos*. Obra póstuma.

**Fecha de composición:** 1909 (Albéniz). La obra fue finalizada por Enrique Granados el 25 de mayo de 1910.

**Manuscrito de Isaac Albéniz:** Hay en total 51 compases de música, que ocupan 4 folios.

— Localización del manuscrito: Barcelona: Museu de la Música, Fons Albéniz, sig. MDMB 02.1736.

**Manuscrito de Enrique Granados:** En la primera página aparece un número 6 en la parte superior derecha. No se trata de la continuación del manuscrito de Albéniz antes citado, sino que retoma el discurso musical en el compás 63 y no en el 52. Queda un espacio de la obra (entre los compases 52-62) que no está englobado ni en el manuscrito de Albéniz ni en el de Granados. En total hay 6 folios. Está firmada por Granados y fechada en Barcelona el 25 de mayo de 1910.

— Localización del manuscrito: Barcelona: Centro de Documentación Musical de la Generalitat de Catalunya, Fondo Enric Granados, sin sig., título del microfilm: *Azulejos* [2].

**Manuscrito del copista:** 15 páginas. Fechado en la portada: "Barcelona 1910." El manuscrito contiene numerosas tachaduras que son las correcciones que hizo Granados de esta copia que había de ir a la Édition Mutuelle. Carece de las habituales claves después de los dos primeros pentagramas. Sólo las indica cuando se produce un cambio en las mismas.

— Localización del manuscrito: Barcelona: Centro de Documentación Musical de la Generalitat de Catalunya, Fondo Enric Granados, sin sig., título del microfilm: *Azulejos* [1].

**1ª edición impresa:** *Azulejos / Oeuvre posthume terminée par E. Granados*. Paris: Édition Mutuelle, 1911. 12 pp. Impr.: H. Minot, Paris, Grab.: Grandjean. N. pl.: E. 3147. M.

## Datos contextuales

El sobrino de Albéniz, Víctor Ruiz Albéniz, era médico y trató la nefritis mortal de su tío. Su testimonio es crucial para entender los últimos pensamientos de Albéniz. Según Víctor Ruiz Albéniz cuando Granados visitó a Albéniz algunos días antes de su muerte, éste se llevó varios manuscritos de *Azulejos*. Ruiz Albéniz narra en un estilo oral cómo Granados sale hacia Barcelona para cancelar algunos compromisos. De esta forma podría estar con Albéniz durante su enfermedad fatal:

«Enrique pretendía romper su contrato con la empresa que le llevaba a América: quería a todo trance quedarse al lado de Isaac [...] Se marchó a

Barcelona dispuesto a hacer en el acto las gestiones necesarias para, por lo menos, aplazar su ya inminente "tourné"... Se llevó en un maletín el manuscrito de los *tres últimos Azulejos*, [el subrayado es mío] que Rosina le confió para que los concluyese rápidamente, pues la editora francesa los reclamaba con urgencia y ella... necesitaba cobrarlos para poder seguir fingiendo ante su querido "gordo" que [...] todo era en el hogar [...] abundancia»<sup>1</sup>

Sin embargo, Granados nunca regresó a tiempo para ver a Albéniz con vida. En realidad, el propio Ruiz Albéniz entra en una cierta contradicción consigo mismo ya que unas páginas antes en el mismo libro asegura que Albéniz «de los *Azulejos dejó escritos tres números*»<sup>2</sup> [el subrayado es mío]. Si dejó escritos tres números no parece muy lógico que Granados, que al partir a Barcelona no volvería a ver con vida a Albéniz, se llevase los *tres últimos* tal y como subrayaba anteriormente, a no ser que fuesen seis el número total de piezas de la aludida suite. Por otra parte, si ya estaban escritos tres números y como asegura Ruiz Albéniz, la esposa de Albéniz, Rosina, necesitaba cobrar —y por tanto editar— *Azulejos*, es evidente que se hubiera preocupado de hacerlos llegar a la Édition Mutuelle, cosa que no ocurrió. Entonces, ¿pudo Albéniz terminar algún otro número de *Azulejos*, aparte del único que conocemos? Existe una carta de Granados a Carmen Castellví d'Armet, Condesa de Castellà, que nos vale para esclarecer ciertas dudas. La carta de Granados está fechada el 10 de junio de 1910:

«He podido anotar en mi libro de memorias uno de los hechos más grandes de mi vida: la terminación de *Azulejos* de mi inolvidable Isaac. Me llamó Rosina una tarde y me entregó el manuscrito [...]. Me he sentido penetrado en un [...] ambiente de otra vida; en el éter donde flota el alma de nuestro inolvidable cantor. He sentido en ciertos momentos, *miedo y consuelo*. ¿Cómo decirla [sic] lo que le pareció a Rosina la continuación de la obra de su Isaac? Yo la [sic] besé la mano agradecido por tal confianza. Hace de esto un mes y la obra está terminada. ¿Cómo quiere que le explique el seguir de mi pluma en la misma pauta que Isaac dejó por terminar? Ha sido un caso de contacto de mi espíritu; algo que ni yo mismo me explicó; algo, que si estuviera Vd. aquí, la [sic] explicaría con mi gesto, con la expresión de un muerto. ¡Pobre Isaac! [...]. ¡Aquella sonrisa llorosa de sus últimos días! ¡Todavía le veo en aquella casita de Cambo: rodeada de árboles y flores, y llena de lágrimas por dentro! Aún oigo su voz dulce que me dice: «Enrique, eres muy sano como hombre y como artista lo eres todavía más... ¡Ya ves si lo eres!... ¡¡¡Esto dicho con la voz entre cortada y los ojos llorosos!!!»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Víctor RUIZ ALBÉNIZ, *Isaac Albéniz*. Madrid, Comisaría General de la Música, 1948, p. 132.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>3</sup> Justo ROMERO, *Isaac Albéniz* / prólogo de Rosina Moya Albéniz. Barcelona, Ed. Península, 2002, p. 245. La carta original se conserva en Barcelona en la colección familiar de los Condes de Carlet i de Castellà.

Granados no menciona ningún otro número de *Azulejos* aparte del único manuscrito que recibió, de modo que es imposible que Albéniz completase ninguna otra pieza antes de fallecer. Además, Granados dice: «me Rosina llamó [...] una tarde y me entregó el manuscrito [...]. Hace de esto un mes y la obra está terminada». Si la carta está escrita el 10 de junio de 1910 esto implica que Rosina le dio el manuscrito en mayo o abril de 1910. Esto es consistente con la fecha que Granados escribe al final de su manuscrito de continuación de *Azulejos*: el 25 de mayo de 1910, esto es, aproximadamente un mes después de que Rosina le entregara el manuscrito de Albéniz. Así mismo, el hijo de Albéniz, Alfonso, tiene una versión muy similar de lo sucedido durante los últimos días de la vida de su padre:

«Muy pocos días antes de morir mi padre en Cambó, Granados fue a visitarle, sin duda para saludar por última vez a su entrañable amigo. Ambos permanecieron juntos y solos durante más de una hora hablando de cosas de música. De aquella entrevista salió Granados tristemente impresionado, por la amargura de un adiós definitivo. [...] **Algunos meses después** [el negro es mío] mi madre rogó a Granados que terminase la última obra musical que mi padre dejó empezada *Azulejos*, en la que trabajó hasta poco antes de su muerte. Granados accedió gustoso [...]»<sup>4</sup>.

Las explicaciones de Alfonso Albéniz y la carta de Granados a la Condesa implican que Rosina entregó *Azulejos* a Granados después de la muerte de Albéniz. Todas estas fechas son congruentes entre sí. Por el contrario, no hay ninguna prueba de la versión del sobrino de Albéniz, Víctor Ruiz, quien aseguraba que Rosina entregó el manuscrito a Granados un año antes, durante los días precedentes a la muerte de Albéniz en mayo de 1909. En consecuencia, podemos concluir, como primera deducción, que sólo hay evidencia de un número incompleto de *Azulejos*, para ser precisos el que continuó Granados un año después de la muerte de Albéniz.

## El quinto folio perdido del manuscrito de Albéniz

Hasta la aparición del catálogo de Albéniz del doctor Jacinto Torres<sup>5</sup>, otros investigadores han tratado de localizar el manuscrito de Granados sin éxito. Walter

<sup>4</sup> Pablo VILA SAN-JUAN, *Papeles íntimos de Enrique Granados*. Barcelona, Ed. Amigos de Granados, 1966, p. 104.

<sup>5</sup> Jacinto TORRES, *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz* / prefacio por Robert Stevenson. Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 2001.

Aaron Clark declaró en 1999 que estaba perdido<sup>6</sup>. También Justo Romero afirma lo mismo en el año 2002<sup>7</sup>.

Recordemos cuántos compases contiene cada uno de los tres manuscritos:

Manuscrito de Albéniz: (compases 1 a 52).

Manuscrito de Granados (compás 63 hasta el final).

Manuscrito del copista: escrito (no compuesto) por un copista (compases 1 hasta el final).

Hay una primera e ineludible cuestión: ¿qué ocurrió con los compases 52 a 62? Creo que existe un quinto folio del manuscrito de Albéniz que se perdió. Todo indica que este folio se pudo extraviar durante los traslados. Debemos tener en cuenta que Granados probablemente se lo proporcionó al copista que hizo el manuscrito para la Édition Mutuelle. No está claro si el copista devolvió el

Figura 1. Final del manuscrito de Albéniz. Compás 51. Muestra signos claros de una intencionalidad de continuación, a saber: la prolongación a mano del pentagrama y una clave de *fa* preparatoria del siguiente pentagrama

<sup>6</sup> *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic*. Oxford-Nueva York, Oxford U. Press, 1999, p. 265, nota al pie 102.

<sup>7</sup> *Isaac Albéniz... op. cit.*, p. 246.

manuscrito de Albéniz a Granados o a Rosina, pero fue finalmente donado a la biblioteca que actualmente lo posee, el 'Museu de la Música' en Barcelona. En el proceso que acabo de describir hay al menos tres movimientos del documento: de Granados al copista, del copista de vuelta a las manos de Granados o la viuda de Albéniz, y, finalmente a la biblioteca. Por estas razones es perfectamente posible la pérdida del quinto folio. No obstante, ¿pudo perderse el quinto folio antes de que Rosina se lo entregase a Granados en 1910? Eso es imposible. Si el manuscrito de Granados empieza en el compás 63 ¿cómo pudo el copista incluir los compases 52 a 62 si no tenía el manuscrito de Albéniz?

La existencia del quinto folio se confirma por varias razones. La primera y más obvia es que los 11 compases señalados caben materialmente en el folio. También hay otro elemento en el cuarto folio de Albéniz que apunta la posibilidad de un quinto folio. Albéniz solía extender a mano las líneas de los pentagramas en sus manuscritos con objeto de tener más espacio. Esto es algo habitual en la *Iberia*. ¿No constituye todo ello una clara intención de continuación? Es bastante lógico aceptar que un compositor no dejaría su trabajo cuando tiene en mente un pasaje musical preparado para copiar tal y como la prolongación del pentagrama sugiere.

Igualmente, en el manuscrito de Granados hay una meridiana indicación de un número 6 en la parte superior derecha del primer folio. Este número 6 está repetidamente marcado como intentando ratificar que a partir de ahí algo nuevo está empezando. Esto corrobora la posesión por parte de Granados del hoy perdido folio quinto de Albéniz.

## El punto de continuación

«Doy mi palabra que nunca acerté en descubrir dónde radicaba la musical soldadura. Nadie supo ni ha podido averiguar dónde inacababa Albéniz y comenzaba Granados»<sup>8</sup>. Estas palabras de Rafael Moragas me incitaron al apasionante reto de tratar de averiguar dónde acababa la música de Albéniz y en qué lugar comenzaba Granados. Afortunadamente, casi cien años después de terminada la obra *Azulejos*, la asección de Moragas ya no es exacta.

El principal escollo a la hora de determinar el punto exacto donde Granados continúa *Azulejos* radica en el quinto folio perdido del manuscrito de Albéniz. No sería descabellado aceptar simplemente que Granados continuó la pieza en su propio manuscrito, esto es, a partir del compás 63. De hecho ésta es la hipótesis que defendí en mi tesis doctoral donde me concentré más en aspectos armónicos de la obra pianística de madurez de Albéniz que en las cuestiones que ahora nos

<sup>8</sup> Citado por Jacinto TORRES, *Catalogo sistemático descriptivo...* op. cit., p. 434.

ocupan<sup>9</sup>. Sin embargo, un estudio más minucioso del manuscrito del copista me ha llevado a abrir una segunda vía de investigación que se sostiene con igual fuerza, o más, que la primera. Es erróneo admitir que no nos ha quedado nada del quinto folio perdido: disponemos de la copia que hizo el copista al “recorrer”, con sus ojos, dicho folio.

El trabajo de copista implica una parte mecánica que es bastante monótona. Dicho trabajo es más descansado si se copia en la medida de lo posible la misma distribución de compases por sistema. Este hecho es vital para comprender la teoría que pretendo mantener: Albéniz trabaja en su manuscrito con una disposición de tres compases por sistema. Sin embargo, Granados prefiere escribir sobre todo a dos compases por sistema. Así, el copista transcribe los cuatro folios del manuscrito de Albéniz copiando por lo general su distribución de tres compases por sistema mientras que el manuscrito de Granados es copiado respetando mayoritariamente la disposición de dos compases por sistema. Curiosamente, el manuscrito del copista pasa en el compás 58 —en lo que sería mitad del quinto folio perdido— de una distribución de tres compases por sistema a otra de dos compases por sistema. Si el copista ha seguido casi siempre la misma distribución de la música original que estaba copiando, ¿por qué aquí no iba a hacer lo mismo?

Todo este análisis de datos que estamos realizando invita a pensar lo siguiente: si Albéniz escribe a razón de tres compases por sistema y Granados a razón de dos, entonces cuando se produce el paso a dos compases por sistema (c. 58) en el manuscrito del copista, es probable que éste ya esté copiando la música procedente de la mano de Granados. De esto se infiere el sorprendente hecho de que Granados utilizó el propio manuscrito de Albéniz para continuar la obra. No obstante, más extraordinarias aún son las siguientes palabras de Granados que hemos encontrado en la ya comentada carta a la Condesa de Carlet i de Castellà. «¿Cómo quiere que le explique el seguir de mi pluma **en la misma pauta** que Isaac dejó por terminar?»<sup>10</sup> [la negrita es mía]. Según dice Granados él siguió **en la misma pauta** que dejó Albéniz. Esto parece corroborar la teoría de que Granados empleó el propio manuscrito de Albéniz para continuar la obra. Si seguimos a pies juntillas la expresión “en la misma pauta” entonces la prosecución de *Azulejos* debiera producirse en una pauta donde Albéniz ya hubiera escrito alguna nota. Esta pauta podría ser la de los compases 55-57 (que es probablemente el segundo sistema del quinto folio perdido) o los compases 58-59 (que entrarían ya dentro

<sup>9</sup> Isaac Albéniz: *la armonía en las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales*. UMI, Ann Arbor, 2005, pp. 581-611, 623-637. [AAT 3148054. ISBN 0-496-08169-1] [Tesis doctoral leída en la Universidad Autónoma de Madrid en junio de 2004].

<sup>10</sup> Justo ROMERO, *Isaac Albéniz...* op. cit., p. 245.

del tercer sistema del folio)<sup>11</sup> y por tanto Granados podría haber continuado entre los compases 56 y 59. No se puede corroborar con total seguridad ninguna aseveración acerca del punto de continuación de Granados dentro de estos compases. Para ello tendríamos que disponer del quinto folio perdido y ver con nuestros propios ojos las grafías de uno y otro autor. Sin embargo, podemos seguir una técnica de “descarte” compás por compás, de atrás hacia adelante.

El compás 59 del manuscrito del copista tiene una textura calcada a la del compás 64, el primer compás del manuscrito de Granados. Incluso se duplica la misma indicación “iz” —mano izquierda— del compás 64 para señalar un acorde dentro del pentagrama superior que debe ir destinado a esa mano. Albéniz no suele proceder así ya que prefiere escribir la mano izquierda en el pentagrama inferior, aunque ello provoque continuos cambios de clave. En los cuatro folios del manuscrito de Albéniz no se ha producido ni una sola advertencia “iz” para señalar el uso de la mano izquierda. De hecho, Albéniz utiliza poco las indicaciones sobre la mano izquierda o derecha y cuando lo hace siempre es en francés. Este dato puede ser comprobado en las obras pianísticas inmediatamente anteriores, esto es, los doce números de la *Iberia y Navarra*: de las 37 indicaciones que hay en los manuscritos originales sobre la mano a utilizar, todas son en francés (m. gauche, m. d., etc...). Este detalle es un claro signo de que la indicación “iz” en el compás 59 sólo puede ser de Granados. Éste utiliza la abreviatura “iz” hasta un total de cuatro veces en su manuscrito de *Azulejos* mientras que Albéniz no lo ha hecho ni una sola vez en las trece obras pianísticas que ha compuesto antes de *Azulejos*, ni en el propio *Azulejos*. Por tanto es verosímil afirmar que no sólo dicha

<sup>11</sup> La explicación de la distribución de sistemas del quinto folio perdido del manuscrito de Albéniz es un tanto larga. Trataré de ser breve. Teniendo en cuenta que el quinto folio abarca los compases 52 a 62, se puede deducir su distribución siguiendo el manuscrito del copista, que presenta cada sistema con la siguiente disposición de compases: sistema 1: compases 52-54; sistema 2: compases 55-57; sistema 3: compases 58-59; sistema 4: compases 60-61 y sistema 5: compases 62-63. El comienzo del quinto folio perdido es probable que tenga la distribución que el propio manuscrito del copista sugiere: primer sistema: compases 52-54; segundo sistema 55-57; tercer sistema: compases 58-59 ó 58-60. A partir de este punto es muy aventurado adivinar cuál es la disposición del resto del folio ya que el manuscrito de Granados comienza con el propio compás 63 y no con el 64, por lo que desde este punto el copista realiza su trabajo descuadrado, con los compases contrapeados. Esto ya ocurre durante algunos compases con la copia que hizo el copista del comienzo del manuscrito de Albéniz y en otros puntos de la copia del manuscrito de Granados por lo que esta circunstancia no ha de extrañar. La razón de todo ello podría ser debida a que en el quinto folio perdido existiera un compás tachado. Lógicamente, el copista no transcribiría el compás tachado. Esto provocaría un trastoque de la correspondencia entre la distribución de compases por sistema en el manuscrito del copista y la distribución del quinto folio perdido del manuscrito de Albéniz.

indicación "iz" sino toda la música del compás 59 pertenece ya a la inspiración de Granados.<sup>12</sup>

El compás 58 contiene un corchete probablemente para indicar que las notas *sol#* y *sib* deben ser ambas interpretadas con el pulgar. El corchete es un recurso que Albéniz emplea con el fin de aclarar qué mano debe tocar y lo suele complementar con la indicación "m. d." o "m. g.". Así procede en la *Iberia* y en *Navarra*: de los 32 corchetes que aparecen todos menos dos contienen la aclaración "m. d." o "m. g.". Por el contrario, Granados nunca indica "m. d." o "m. g." cuando usa los corchetes en *Goyescas*, obra en la que trabajaba mientras terminaba *Azulejos*. Esto último es precisamente lo que ocurre en el compás 58, lo que podría significar que este punto de la composición pertenece ya a la mano de Granados.

A continuación estudiaremos simultáneamente los compases 56 y 57. Ahora hemos de recordar un dato importante acerca del manuscrito del copista: Granados intervino en dicho manuscrito para realizar las últimas correcciones antes de entregar la obra a la Édition Mutuelle. Granados tiene una idea diferente a la de Albéniz en el uso del pedal. Esto le lleva a tachar una ingente cantidad de indicaciones del tipo "ped" en el manuscrito del copista. Curiosamente, estas tachaduras de las pedalizaciones, que suman un total de 69, sólo se producen hasta el compás 55. Sin embargo, desde el compás 56 hasta el final (y sólo a partir de este punto) Granados ya no tacha ni una sola indicación "ped". ¿Cuál puede ser la razón? Granados no discrepa con la pedalización que el copista ha transcrito por que es la suya propia: no hay nada que corregir porque, evidentemente, Granados está de acuerdo consigo mismo. Por tanto, es lícito pensar que el copista ha trasladado la música de Granados del compás 56 a su manuscrito que es lo único que nos queda del quinto folio perdido.

Pero aún hay otra diferencia de criterio entre Albéniz y Granados que queda reflejada en el manuscrito del copista. Mientras que Albéniz tiene una obsesión por mantener la dinámica en *ppp*, Granados tacha gran parte de las indicaciones dinámicas que el copista está trasladando desde el manuscrito de Albéniz a la copia para la Édition Mutuelle. Albéniz tiene la costumbre, casi maniática, de comenzar muchos compases en *ppp* aunque el anterior haya terminado en esa misma dinámica. Granados considera que esto es innecesario por lo que, dado que el copista ha hecho una copia exacta del manuscrito de Albéniz, tacha gran número de indicaciones *ppp* al principio de cada compás. Hasta el compás 55 Granados ha

<sup>12</sup> En realidad, Granados tachó, en el manuscrito del copista, las propias indicaciones "iz" que el copista transcribió de su manuscrito —y del quinto folio del manuscrito de Albéniz— y las substituyó por "m. g." lo cual sería probablemente más del gusto de la editorial francesa Mutuelle. El manuscrito del copista incluye otra indicación "iz" tachada en el compás 60.

The image displays three systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is dense, featuring various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The first system (measures 55-58) includes the instruction 'Esp.' and several 'Do.' markings in the bass staff. The second system (measures 59-62) features the instruction 'rit. poco' and 'inter. dinámico'. The third system (measures 63-66) includes the instruction 'poco rall.' and ends with a double bar line and a '4' time signature. The manuscript shows signs of being a working draft, with some ink bleed-through and corrections.

Figura 2. Compases 55 a 63 del manuscrito del copista. Es la única fuente para poder averiguar cómo era el quinto folio perdido del manuscrito de Albéniz.

tachado en el manuscrito del copista un total de 21 indicaciones de *ppp* o *pp*. Sin embargo, desde el compás 56 hasta el final (y sólo a partir de este punto) Granados ya no tacha ni una sola indicación dinámica. De nuevo la explicación es la misma que con la indicación “ped.”: desde el compás 56 Granados no tiene ningún conflicto con el criterio dinámico del manuscrito del copista porque el copista ha trasladado la música que él mismo compuso al manuscrito para la editorial. Es por esto por lo que a partir del compás 56 no hay ninguna dinámica tachada.

Finalmente, he podido identificar lo que podría ser una cruz tachada en el propio comienzo del compás 56, encima de la barra de compás y antes de cualquier nota. En este punto no hay razón para tachar indicación musical alguna, ni ligaduras, ni notas, ni dinámicas... Tampoco he encontrado otra cruz antes ni después de este punto, ni tachada ni sin tachar. Esta cruz podría significar el punto de continuación de *Azulejos*. El porqué fue tachada esta cruz y quién lo hizo no puede ser determinado pero es muy significativo que estos tres últimos datos señalen conjuntamente al compás 56 como punto donde Granados continúa *Azulejos*. Si a esto añadimos el paso a dos compases por sistema (la distribución habitual de Granados) justo en la siguiente pauta y la cita de Granados asegurando que continuó en la misma pauta que dejó Albéniz, entonces la conclusión está servida: parece sensato decir que existen inmensas probabilidades de que Granados continuase *Azulejos* en el compás 56. Sólo si apareciese el quinto folio perdido del manuscrito de Albéniz, cosa difícil, entonces se podría asegurar esta teoría con total certeza.

## Bibliografía

- CLARK, Walter Aaron: *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic*. Oxford-Nueva York, Oxford U. Press, 1999. [ISBN: 0-19-816369-X]. (Existe una traducción al castellano: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico* / trad. de Paul Silles. Madrid, Turner, 2002. [ISBN: 84-7506-506-6]).
- MARTÍNEZ BURGOS, Manuel: *Isaac Albéniz: la armonía en las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales*. UMI, Ann Arbor, 2005. [ISBN 0-496-08169-1] [Tesis doctoral leída en la Universidad Autónoma de Madrid en junio de 2004].
- ROMERO, Justo: *Isaac Albéniz* / prólogo de Rosina Moya Albéniz. Barcelona, Ed. Península, 2002. [ISBN: 84-8307-457-5].
- RUIZ ALBÉNIZ: Víctor: *Isaac Albéniz*. Madrid, Comisaría General de la Música, 1948.
- TORRES, Jacinto: *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz* / prefacio de Robert Stevenson. Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 2001. [ISBN: 84-607-2854-4]

MANUEL MARTÍNEZ BURGOS

VILA SAN-JUAN: Pablo: *Papeles íntimos de Enrique Granados*. Barcelona, Ed. Amigos de Granados, 1966.

## Edición revisada de Azulejos

ALBÉNIZ, Isaac: *Azulejos* / ed. de Manuel Martínez Burgos. Madrid, Creatio Artis, 2005. [ISMN: M-801229-21-2].

*B*IBLIOTECA



# EL MÉTODO DE VIOLÍN DE LEOPOLD MOZART EN LA BIBLIOTECA DEL RCSMM. UNA COPIA INÉDITA\*

 Elsa M.<sup>a</sup> FONSECA SÁNCHEZ-JARA\*\*

## Resumen

Se da noticia y se describe el ms. E-Mc 1/14272, copia en español realizada ca. 1830 del método de violín de Leopold Mozart, cuyo año de primera edición, 1756, coincide con el de la publicación del conocido método de José Herrando. Se anotan las concordancias y diferencias con las versiones francesa e inglesa del mismo método realizadas por Roeser y por Knocker respectivamente, cuyas copias se conservan en la BN de Madrid. Los interesantes añadidos del traductor castellano dan pie a varias hipótesis sobre su utilización como libro pedagógico en el Conservatorio de Madrid.

## Abstract

The Ms. E-Mc 1/14272, copy in Spanish made ca. 1830 of Leopold Mozart's violin method, is reported and described. Its first edition in 1756 coincides with the year of publication of José Herrando's well known method. The concordances and differences of the Spanish version with the French and English versions of the same method carried out by Roeser and Knocker respectively in the BN of Madrid are noted. The interesting added elements by the Spanish translator give rise to several hypothesis on its use as a pedagogical book at Madrid's Conservatory.

\* Este artículo es un resumen del trabajo realizado para la asignatura Patrimonio musical español e hispanoamericano, impartida en la carrera de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad Complutense de Madrid.

Quiero agradecer a José Carlos Gosálvez toda la ayuda que me ha prestado en el transcurso de mi investigación. Al igual que al catedrático Ismael Fernández de la Cuesta y todo el consejo de redacción de la revista *Música* del RCSMM por incluir el presente artículo en la publicación de la misma.

\*\* Profesora titulada Superior de violín. Profesora numeraria de Música de Educación Secundaria, Asociada al Departamento de Didáctica de la Universidad de Salamanca.

## Introducción

Una de las mayores aportaciones pedagógicas a la Historia del violín español la realizó en 1756 Joseph Herrando, con la publicación en París de su método de violín *Arte y puntual explicación*<sup>1</sup>..... Ese mismo año, Leopold Mozart publicaba también otro método de violín *Versuch einer*<sup>2</sup>... de gran repercusión desde su publicación, a través de varias ediciones y traducciones posteriores.

La segunda edición del método de L. Mozart aparece en 1769-70 y una tercera en 1787<sup>3</sup>; incluso una cuarta edición, en 1800. Las revisiones textuales del mismo continuaron publicándose hasta 1817 ya que alcanzó gran popularidad a principios del s. XIX<sup>4</sup> incluso conviviendo con los nuevos gustos y cambios sonoros del violín y el arco que se experimentaron por estas fechas.

El método representa la escuela alemana de violín y está dirigido a la formación del intérprete profesional de aquella época. Muestra la práctica interpretativa en la segunda mitad del s. XVIII a través de la enseñanza italiana del violín (principalmente Tartini) además de comenzar con un amplio capítulo sobre el conocimiento de la música teórica de su tiempo. Son un total de 264 pp. con texto, numerosos ejemplos prácticos y láminas que muestran la forma de coger el violín y el arco.

Se trata por tanto de un material fundamental para entender y abordar la música de este período cuya repercusión permanece hasta al día de hoy.

En España no hay constancia de ninguna publicación, ni traducción posterior a la edición original alemana, hasta la localización de esta copia manuscrita en la Biblioteca del RCSMM. Aunque se trate, como ya veremos, de una fuente muy particular.

## Descripción de la fuente

Título de la copia:

*Método de tocar el violín por L. Mozart/*

*Añadido con algunas reglas y observaciones curiosas de la música en general y el diapasón del instrumento/*

<sup>1</sup> Herrando, Joseph: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda así aficionado como profesor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso.* París, 1756.

<sup>2</sup> Mozart, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule.* Augsburg, 1756.

<sup>3</sup> De todas ellas la tercera es la que más cambios presenta.

<sup>4</sup> STOWELL, Robin: *Beethoven. Violin Concerto.* Cambridge University Press, 1998, p. 9.

*Por un aficionado principiante.*

(E-Mc. Signatura: 1/14272)

La copia manuscrita se encuentra en buen estado de conservación.

Está cubierta por pastas duras y lisas.

Sus medidas son 22 cm. x 31 cm.

Contiene un interior de ciento cincuenta y cinco páginas posteriormente numeradas con bolígrafo que no presentan ninguna rotura ni separación. De estas páginas ciento dieciocho constituyen el contenido del método y el resto son hojas pautadas. ¿Pensaría el autor en completarlo con ejercicios prácticos? Ninguna de ellas aparece con la más mínima nota pero seguramente tuvieron un propósito que no se realizó.

No contiene ningún tipo de retrato ni grabado típico de algunos métodos de violín del s. XVIII.

En la mayoría de los casos con párrafos numerados y numerosos ejemplos prácticos iguales a la edición francesa. Sólo son diferentes los signos de dirección del arco, de articulación: *staccato*; y algunos adornos de la tercera parte propios del s. XIX.

Escrito con tinta negra, sólo aparece con tinta roja la portada.

Algunos dibujos explicativos están pintados con acuarela de color rosa.

La grafía es igual en toda la fuente.

No consta lugar, fecha, aunque el autor se refiere así mismo como «un aficionado principiante»<sup>5</sup>.

El papel utilizado tiene cuatro filigranas que se van alternando y que se pueden observar perfectamente al trasluz. Dos de las más utilizadas pertenecen a las fábricas Serra y Farreras, ambas activas en el Municipio de Capellades (Barcelona) a principios del s. XIX<sup>6</sup>.

## Descripción de los distintos apartados del método

Del modo de coger (y tener<sup>7</sup>) el violín / p. 1.

Del modo de tocar y manejar el arco<sup>8</sup> / p. 2.

<sup>5</sup> Algunos métodos de guitarra aparecen firmados de la misma manera, véase: Suárez-Pajares, Javier: «Las generaciones guitarrísticas españolas del s. XIX». *La música española en el s. XIX*. (E. Casares y C. Alonso, eds.). Universidad de Oviedo publicaciones, 1995, p. 327.

<sup>6</sup> VALLS I SUBIRÁ, Oriol: *El papel y sus filigranas en Cataluña*. Amsterdam. The Paper Publications Society, 1970.

<sup>7</sup> Aparece en el manuscrito como añadido.

<sup>8</sup> El título de este apartado aparece en el manuscrito tachado.

Preliminares para el conocimiento de las notas y el diapasón (escribe ocho reglas desde la n.º 1 hasta n.º 8) / p. 3.

Tonos mayores. (Reglas desde la n.º 9 hasta n.º 55). (Con dibujos explicativos para la colocación de la mano derecha respecto a las tonalidades) / p. 4.

(Dibujo del Diapasón del violín en el tono de UT o Cesolfaut) / p. 13.

(Dibujo de una Rueda Musical para la comprensión de los diversos tonos y de su relación entre sí) / p. 15.

De los tonos menores. (Reglas desde n.º 56 hasta n.º 62) / p.17.

De las notas musicales con respecto a su duración.

(Reglas desde la n.º 63 hasta n.º 82) / p. 19.

(Aparece mencionado el metrónomo de Maelzel)

Del compás ternario. (Reglas desde n.º 83 hasta n.º 88) / p. 21.

(Aparece una parte del *Poema. La Música* de Tomás de Iriarte) / p. 23.

(Aparece mencionado el cuarteto 0b. 131 de L. V. Beethoven) / p. 23.

De los tresillos / p. 24.

De las pausas o silencios / p. 25.

De algunas abreviaturas en la escritura de la música / pp. 26-27.

## Primera parte: en que se trata las reglas para manejar el arco

CAPÍTULO 1.º: DEL MODO DE LLEVAR EL ARCO / p. 28.

Nota del Traductor. (Resume en ocho las reglas del manejo del arco) / pp. 34-35.

Tabla de la relación de las notas musicales con respecto a su duración / pp. 36-37.

(A continuación aparecen composiciones para dos violines) / pp. 38-42.

CAPÍTULO 2.º: INSTRUCCIONES PARA SACAR UN BUEN TONO AL VIOLÍN.

(Seis reglas) / p. 43.

(En este capítulo aparecen dibujos del arco).

CAPÍTULO 3.º: DE LA VARIEDAD DE LAS ARQUEADAS EN LOS PASAJES COMPUESTOS DE LAS NOTAS IGUALES / p. 45.

(Aporta dieciséis variaciones diferentes respecto a los arcos, con su explicación y ejemplo práctico. Numeradas desde la n.º 1 a la n.º 16, además de otras dos que no están numeradas) / p. 46.

(Después aparecen treinta y cuatro variaciones prácticas) / p. 47.

CAPÍTULO 4.º: DE LA VARIEDAD DE LAS ARQUEADAS EN LOS CASOS COMPUESTOS DE LAS NOTAS DE DIFERENTE VALOR / p. 50.

[Dos reglas principales y doce ejemplos que a la vez se subdividen cada uno en a), b) ó a), b) c)] / p. 51.

(Continúa con más reglas hasta llegar a ocho y también aporta treinta y cuatro ejemplos prácticos) / pp. 53-55.

CAPÍTULO 5.º: DE LA VARIEDAD PARA LAS ARQUEADAS EN LOS TRESILLOS

(Quince variaciones prácticas con sus respectivas explicaciones) / p. 56.

## Segunda parte: en que se trata de las posiciones o manos

CAPÍTULO 1.º:

De la mano entera / p. 65.

Gama o escala de la mano entera en las cuatro cuerdas.

(Da catorce reglas con ejemplos y explicaciones) / pp. 67-68.

CAPÍTULO 2.º:

De la media mano / p. 69.

Gama de la media mano en las cuatro cuerdas.

(Da trece reglas con ejemplos y explicaciones) / p. 72.

CAPÍTULO 3.º:

De la posición o mano compuesta / p. 73.

(Da dieciséis reglas con explicaciones y ejemplos prácticos) / p. 78.

Otros arpegios (ejemplos prácticos) / p. 79.

(Hoja de arpegios del arte de J. Herrando<sup>9</sup>) / p. 80.

(Tabla general de la disposición que guardan los dedos en el diapasón del violín según los diversos tonos) / p. 82.

Explicación / p. 82.

Observaciones (con tablas para las manos enteras y las medias manos) / p. 83.  
Advertencia / p. 86.

Dibujo de las claves (cita a Bails) / p. 86.

## Tercera parte: de los adornos en la música

CAPÍTULO 1.º: DE LAS APOYATURAS / p. 87.

(Da veintiséis ejemplos prácticos con sus explicaciones) / p. 96.

<sup>9</sup> HERRANDO, J.: *Arte y puntual explicación*..... París, 1756.

CAPÍTULO 2.º: DEL TRINADO / pp. 97-106.

(Da veintiocho ejemplos prácticos con sus respectivas explicaciones)

(Comenta que hay un gran violinista italiano que enseña el trino de tercera disminuida).

CAPÍTULO 3.º: DEL TRÉMOLO AL MORDENTE, DEL.....DE LA RIBATUTA AL CÍRCULO, DEL SEMICÍRCULO Y OTRA? TIRADA / pp.109. [ Fotografía 10 ]

Del trémolo. (Reglas desde n.º 1 al n.º 5) / p. 109.

Del mordente (n.º 6 a n.º 10) / p.110.

Del ..... (n.º 11) / p. 111.

De la ribattuta (n.º 12 y n.º 13).

Del grupo (n.º 14) / p. 112.

Del círculo y semicírculo ( n.º15) / p. 113.

De la tirada (n.º 16 al n.º 17) / p. 113.

CAPÍTULO 4.º: DE LA LECTURA EXACTA DE LAS NOTAS Y PARA LA BUENA EJECUCIÓN EN GENERAL / pp. 115-118.

(El resto del método son hojas pautadas)

## Análisis sobre aspectos pedagógicos de la fuente

Para su análisis, la copia manuscrita ha sido comparada con las siguientes ediciones:

1.<sup>a</sup> Una edición francesa de 1770<sup>10</sup>, porque el autor cita dos veces que este método está siendo traducido. La primera cita es en la p. 34 en el apartado *Nota del Traductor*, y la segunda cita es en la p. 87 de la copia : «[...]cuando la nota más pequeña es más alta que la principal que le sigue, le da Mozart o su traductor francés el nombre[...]

Esta edición francesa aparentemente no autorizada<sup>11</sup>, no fue conocida por L. Mozart hasta pasado un tiempo, cuando en 1778 le dijo a su hijo que le proporcionara una en París<sup>12</sup>. Presenta ciertos cambios en cuanto a toda la parte teórica

<sup>10</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, 1756. Traducido del alemán al francés por Valentin Roeser. *Méthode raisonnée du Violon*. París, 1770. E-Mn. Signatura: M/1985. E-Mba. Signatura: M/31.

<sup>11</sup> PLATH, Wolfgang: «Mozart, Leopold». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001.

<sup>12</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, 1756. Traducido al inglés por Editha Knocker: *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. London, 1948, p. 25.

y a la inclusión de composiciones para dos violines y para violín solo, como el *caprice* con el que acaba esta edición.

2.<sup>a</sup> Otra edición francesa de 1801<sup>13</sup>, revisada y con composiciones añadidas por el violinista francés Michel Woldemar como una hoja de arpeggios del método de violín de Joseph Herrando.

3.<sup>a</sup> La edición inglesa 1948<sup>14</sup>, traducción que respeta y se basa en las primeras ediciones alemanas del método de L. Mozart.

### En el método se diferencian dos tipos de contenidos:

1. Uno que procede de la traducción al castellano de la edición francesa de Valentin Roeser, (publicada en 1770). Tanto esta edición francesa como la copia están divididas en tres partes:

*Première Partie. Contenant les Règles du Coup d'Archet.*

*Primera Parte. En que se trata de las reglas para manejar el arco.*

*Seconde Partie. Des positions.*

*Segunda Parte. En que se trata de las posiciones o manos.*

*Troisième Partie. Des Agrémens de Musique .*

*Tercera Parte. De los adornos en la música.*

2. Otro incluido por el autor<sup>15</sup>. El título final de la portada interior de la copia es el siguiente *Añadido con algunas reglas y observaciones curiosas del diapasón.*

Esta aportación del autor muestra su propia visión didáctica y pedagógica, a través también de insertar y mencionar fragmentos de obras de otros músicos.

De esta manera este contenido puede constituir un pequeño tratado, que aborda conceptos elementales de Teoría musical, de la colocación de la mano izquierda en el diapasón del violín y del manejo del arco.

Véase el **cuadro comparativo** final de las diferentes ediciones consultadas, las partes en las que se estructura cada una, así como cada una de las **secciones** que la copia manuscrita contiene como añadido:

<sup>13</sup> WOLDEMAR, Michel: *Méthode de violon Nouvelle édition enrichie des chefs d'ouevres de Corelli, Tartini, Geminiani, Locatelli, Christiani. Rédigée par Woldemar élève de Lolli.....* 1801. *E-Mn* Signatura: 41747.

<sup>14</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule.* Augsburg, 1756. Traducido al inglés por Editha Knocker. *A treatise on the fundamental principles of violin playing.* Londres, 1948. *E-Mn.* Signatura: M/10796.

<sup>15</sup> En este artículo me voy a centrar en el contenido que aporta el autor. Está en curso un estudio crítico puesto que la copia manuscrita respecto a la edición francesa no es una traducción exacta: presenta algunos cambios en el contenido, la numeración y el orden de los párrafos.

### Primera sección, anterior a la Primera Parte

Recoge todos los apartados que van desde los *Preliminares para conocimiento de las notas y diapason* hasta *De algunas abreviaturas en la escritura de la música*.

En estos apartados se exponen conceptos fundamentales de teoría musical con cuestiones técnicas del propio instrumento: el autor explica conceptos fundamentales como las notas musicales, la nota por la que comienza la voz del violín, la extensión del violín en tres octavas, las diferencias entre las alturas de la octava: graves, agudos, sobregudos y agudísimos; y «la escala llamada también gama es el origen de los tonos».

Tanto los tonos mayores como los menores y sus respectivos patrones de colocación de la mano izquierda para realizar las escalas se basan en un mismo criterio. Todas las tonalidades tienen su respectivo dibujo con casillas para cada patrón de la mano izquierda.

También aborda aquí el tema de la afinación, empleando el temperamento igual<sup>16</sup>: «[...]prescindiendo ahora de las comas o quebrados de los tonos, sólo se diferencian en el nombre de las notas». Así establece una serie de relaciones entre sostenidos y bemoles. Explicación que se complementa con un dibujo para determinar el lugar exacto de cada nota a través de casillas colocadas a lo largo de todo el diapason del violín.

La Rueda musical para la comprensión de los diversos tonos y de su relación entre sí.

Son cuatro círculos en los que el primero comprende las siete voces de la escala diatónica, el segundo las doce voces de la escala cromática, el tercero manifiesta el número de signos que corresponde a cada tono mayor de los doce y el cuarto el número de los signos que le corresponde cuando es menor.

Hasta aquí ha explicado conceptos relativos al sonido y en la página siguiente (p. 19) continúa con conceptos sobre el tiempo: «De las notas musicales con respecto a su duración. n.º 63. El arte de la Música consiste en la combinación agradable del tiempo y del sonido habiendo explicado hasta aquí las reglas que pertenecen al sonido, resta ahora explicar el tiempo que ha de durar este sonido, o lo que es lo mismo el valor de las notas musicales[...]»

<sup>16</sup> Sobre los diferentes sistemas de afinación y temperamentos históricos, véase GOLDÁRAZ GAINZA, J. Javier: *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid. Alianza Música, 2004. Sobre su aplicación en el violín, con ejemplos prácticos y dibujos del diapason véase BARBIERI, Patricio: «Violín intonation: a historical survey». *Early Music*, 1991, pp. 69-88.

En esta primera sección, también se mencionan e incluyen fragmentos de obras de otros autores como:

La cita del invento del metrónomo llevado a cabo por Maelzel, s. XIX<sup>17</sup>. Dentro del apartado *De las notas musicales con respecto a su duración*, párrafo n.º 66. El autor explica cuál es la referencia que hay que seguir para llevar el tiempo. A continuación aparece escrito con tinta más marcada y en la misma letra que predomina toda la copia lo siguiente: «[...]después de escrito esto se ha inventado por Maelzel el metrónomo», p. 19.

Incluye el siguiente fragmento de la obra el *Poema. La música*<sup>18</sup>, de Tomas de Iriarte<sup>19</sup>, en la p. 24.

«El compás solo tiene  
dimensión ya binaria, ya ternaria  
y aunque por una práctica arbitraria  
compases diferentes se introducen  
a dos géneros se reducen:  
el uno cuyo tiempo es par o doble,  
pues en dos movimientos se divide  
y que hoy se llama el más perfecto y noble;  
el otro que partido en tres se mide,  
desigual, imperfecto y claudicante  
y en ambos con rigor se subdivide  
la duración de cada breve instante.

Iriarte»

Este fragmento se encuentra en el Prólogo del citado *Poema. Canto I. XI*. División del compás en sus dos especies binaria y ternaria.

El *Poema*<sup>20</sup>, obra didáctica en verso dedicada a la música de la cual una vez publicada (1779) se hicieron tres copias más en el mismo año de su aparición. Se volvió a imprimir y traducir a varios idiomas en los siglos XVIII y XIX<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Johann Nepomuk Maelzel (1772-1832) fue un inventor alemán que en 1815 patentó el metrónomo en Londres y París. Distribuyó dos guías promocionales para su uso en francés y Alemán (1816). La palabra metrónomo no aparecerá hasta 1815. Wheelock, Alexander: «Maelzel». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Standley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001.

<sup>18</sup> IRIARTE, Tomás: *Poema. La Música*. Madrid: Imprenta Real la Gaceta, 1779.

<sup>19</sup> Tomás de Iriarte (1752-1791) fue músico amateur, tocaba el violín y la viola.

<sup>20</sup> Sobre la figura de Tomás de Iriarte y la estética de su poema, véase LEÓN TELLO, Francisco José: *La Teoría española de la música en los ss. XVII y XVIII*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1994.

<sup>21</sup> MITJANA, Rafael: *La música en España* (ed. de Antonio Álvarez Cañibano). Madrid: Centro de documentación Musical, 1993. p. 226.

Incluye unos cuantos compases del cuarteto de cuerda Op. 131 de L. V. Beethoven, en la p. 24. Dentro del apartado *Del compás Ternario* al hablar de los compositores escribe lo siguiente: «[...]debían procurar que las figuras dominantes en la pieza fuesen corcheas y semicorcheas porque atadas son las más perceptibles a la vista, con que se facilita la lectura, sobre todo siendo rápido el aire de la composición. L. V. Beethoven en el cuarteto Ob. 131 escribe así un Adagio y un Presto».

A través de ejemplos prácticos de estos movimientos: propone los compases de 9/8 y 2/4 en vez de 9/4 y C para los compases del *Adagio ma non troppo* y *Presto* respectivamente.

Estos escasos compases pertenecen a los movimientos cuarto y quinto del cuarteto Op.131 que fue esbozado en 1825, y compuesto entre junio y julio de 1826 (revisado en octubre pocos meses antes de la muerte del compositor). Edición: Schott, Magnuncia, 1827<sup>22</sup>.

En Francia, Baillot, en 1814 quiso realizar su más ambicioso proyecto: establecer conciertos regulares de música de cámara en París que al final no fueron muy bien aceptados, encontrando especial resistencia con los últimos cuartetos de L. V. Beethoven<sup>23</sup>.

El hecho de que el autor mencione este cuarteto nos sirve para establecer una posible fecha de realización del método además de tener en cuenta las valoraciones de los aficionados en Madrid hacia este tipo de repertorio en la primera mitad del siglo XIX<sup>24</sup>.

### Segunda sección entre los dos capítulos de la *Primera Parte*

En esta sección se encuentra el siguiente apartado *Nota del traductor* en el que hace un comentario a modo de resumen de las reglas dadas por la edición francesa, sobre el modo de llevar el arco. De esta manera el autor sintetiza en 8 las 18 reglas dadas por la edición francesa del método de violín de L. Mozart.

Por ejemplo: «[...]Regla octava: se debe atender por último a que la primera nota del compás vaya hacia abajo, y también la que se da al alzar procurando no obstante en cuanto sea posible por medio de ligaduras que el arco no vaya dos veces seguidas hacia un lado, bajando o subiendo inútilmente, porque se pierde este tiempo y en los aires vivos es cosa molesta =e l fin es que el principiante no se encuentre embarazado si trueca el arco, y para esto basta con las reglas dadas:

<sup>22</sup> POGGI, Amadeo y VALLORA, Edgar: *Beethoven. Repertorio completo* (2ª ed). Madrid: Editorial Cátedra, 2004, pp. 470-74.

<sup>23</sup> Sobre el cuarteto Op.131 véase: SCHWARZ, Boris: *Great Masters of the Violin*. New York: Simon and Schuster, 1983, p. 166.

<sup>24</sup> Véase ETZION, Judith: «Música Sabia»: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)». *International Journal of Musicology* 7, 1998, pp. 186-232.

las demás que trae Mozart en este capítulo 1.º, o son relativas al valor de las notas y no al modo de llevar el arco, o pertenecen a la variedad de las arpeguadas del que se habla en los siguientes».

### Tercera sección *entre la Segunda y Tercera Parte*

En la p. 80 de la copia aparece el siguiente título: «Los arpegios siguientes son del arte de Herrando. Pág. 32».

Esta página es la misma que aparece tanto en la p. 32 del método de violín de J. Herrando, de 1756<sup>25</sup> como en la reedición del método de L. Mozart<sup>26</sup> publicado por el violinista francés Michel Woldemar (1750-1815). Método que refleja algunos cambios efectuados respecto de la edición original porque su autor consideraba el tratado de L. Mozart anticuado para la centuria del siglo diecinueve, especialmente en la sujeción del violín y los principios de digitación y arcadas.

Es muy interesante una lámina con los arcos que utilizaban los violinistas más representativos a finales del siglo XVIII, entre los cuales también aparece el arco utilizado por Christiani<sup>27</sup>. Al igual que una serie de caprichos de Hyllverding, L. Mozart, Kautz, Christiani, Mestrino, Locatelli y piezas de Corelli y Pagin. Entre estos estaría la hoja mencionada de arpegios: *Principes d'Arpeggio par Herrando de Madrid Elève de Christiani*<sup>28</sup> en la que aparecen tanto los arpegios de Herrando como un *Caprice* de Christiani. Ambas composiciones tienen escritas una serie de digitaciones que no aparecen en ninguno de los otros dos métodos que también incluyen esta hoja (especialmente difíciles para la ejecución de la mano izquierda son las del *Caprice*).

El hecho de que esta hoja de arpegios se incluya en la copia manuscrita plantea nuevos horizontes sobre la difusión que tuvo en una época posterior el método del violinista español J. Herrando.

A continuación, el autor vuelve abordar la colocación de la mano izquierda en el diapasón en función de cada tono, a través de una *Tabla general de la dis-*

<sup>25</sup> Joseph Herrando (1720-1762). Representa la escuela italiana de violín y su tratado es de justificación iluminista. Sus composiciones muchas perdidas se encuentran más cercanas al estilo de la escuela de Mannheim que al de las sonatas francesas e italianas. SIEMENS, Lothar: «Herrando, José». *Diccionario de música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, 1999. Madrid, pp. 268-270.

<sup>26</sup> WOLDEMAR, M.: *op. cit.*

<sup>27</sup> 2º Archet inventé par Tartini et adopté par Locatelli, Geminiani et Christiani augmenté d'un pouce par Lolli. WOLDEMAR, M.: *Méthode de violon Nouvelle édition enrichie...*, *cit.*, p. 5.

<sup>28</sup> Sobre los maestros de J. Herrando véase. MORENO, E.: «Aspectos técnicos del tratado de violín de J. Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del s. XVIII», en *Revista de Musicología*, 11, 1988, p. 568 y TALBOT, M.: «Corelli, Arcangelo». *The New Grove Dictionary the Music and Musicians*. Standley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, p. 459.

*posición que guardan los dedos el diapasón del violín según los diversos tonos. Explicación, Observaciones y Advertencias.*

Para ello dibuja y explica una tabla de los trece tonos en relación con su colocación en el diapasón del violín: empezando por fa # /si/ mi/ la/ re/ sol/ do /fa/ si b/ mi b/ la b/ re b /sol b.

Comienza la *Explicación*: «Cada triángulo abraza, como se ve cuatro casillas divididas por línea perpendiculares y estas casillas corresponden a las cuatro cuerdas. Las líneas horizontales indican el sitio que corresponde a cada nota musical de la escala. Las casillas de color son las que ocupan los dedos según son los tonos, y las que están en blanco son los lugares que quedan en hueco entre uno y otro dedo[...]».

Al final de esta sección da una *Explicación de las claves y la tónica o voz engendradora*:

Realiza un dibujo de las claves y explica la relación entre la tónica engendradora y los demás grados de la escala:

«[...] El semitono que está más inmediato a ut subiendo por la escala, se llama novena disminuida que viene a ser octava de la segunda, disminuida en un semitono. Al que está más arriba de la segunda se le llama segunda superflua cuando se toma por re sostenido y tercera menor si se toma por mi bemol. Al que está más arriba de la cuarta, se le llama cuarta superflua o tritono, si se toma por fa sostenido; y quinta falsa, si se toma por sol b. Al que está mas arriba de la quinta se le llama quinta superflua si se toma por sol sostenido; y sexta menor si se toma por la bemol. Al sonido que está más arriba de la sexta se llama sexta superflua si se toma por la sostenido; y séptima si se toma por si bemol. La sexta la también se toma por si bb, y entonces este doble bemol se llama séptima disminuida. (Bails. p. 14)»

La explicación de este párrafo es el mismo que Benito Bails<sup>29</sup> recoge en las pp. 13-14 de su versión española de Bemetznieder y Diderot: *Leçons de clavecin, et principes d'harmonie* (París, 1771) con el título *Lecciones de clave y principios de harmonia*. (Madrid, 1775)<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Benito Bails (1730/31-1797) fue director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1768 a 1797. Matemático Español que tradujo numerosos escritos científicos extranjeros, publicándolos en la obra *Elementos musicales* (1772-1783) la cual consta de diez volúmenes. El octavo contiene una traducción de d'Alembert de su libro *Eléments de musique theorique et pratique*, publicado por primera vez en 1752. HOWELL, Almonte: «Bails, Benito». *The New Grove Dictionary the Music and Musicians*. Standley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001.

<sup>30</sup> BAILS, B.: *Lecciones de clave y principios de harmonia* (Madrid, 1775). E-SAu. Signatura: BG/49062.

## Procedencia

La copia manuscrita del método de violín de Leopold Mozart, perteneció a Rafael Pérez como así consta en un catálogo de obras localizado en el despacho de la Biblioteca del RCSMM y firmado en 1884 por el que fuera entonces Bibliotecario de la misma.

Rafael Pérez Alonso y su catálogo donado a la Biblioteca del RCSMM<sup>31</sup>.

Rafael Pérez Alonso(?-1884) fue violinista y alumno de violín del RCSMM<sup>32</sup>, violín 1º de la orquesta de la Ópera. Concertino de la orquesta del Teatro Real de Madrid y miembro de la Sociedad de Cuartetos desde 1863-1878<sup>33</sup>. Segundo Director de la Sociedad de Conciertos y Caballero de la Real Orden española de Carlos III<sup>34</sup>. Profesor de violín en el RCSMM entre los años 1877-1884<sup>35</sup>.

Uno de los apartados en los que está dividido dicho catálogo, recoge la siguiente lista de métodos, estudios y ejercicios; entre los que se encuentran algunos de ellos manuscritos, que fueron imprescindibles en el repertorio pedagógico y técnico del violinista del siglo XIX.

### Lista del catálogo de R. Pérez:

Alard (Delphin)	<i>Escuela de Violín (nueva edición española)</i>
Id. «	<i>Etudes caracteristiques de concert ob. 18</i>
Baillot	<i>Método de violín por Mrs. Baillot, Rode y Kreutzer</i>
«	<i>Lárt du Violon nouvelle Méthode</i>

<sup>31</sup> *Catálogo especial de las obras musicales legadas a esta Escuela por Don Rafael Pérez. Profesor que fue de la clase de Violín según su disposición testamentaria fecha de ..... 188-.Septiembre de 1884. E-Mc.*

<sup>32</sup> *Exposición Internacional de Filadelfia. Memoria, 1876.* En el prólogo de la sección 17 aparece «Estado General: manifiesta el numero de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación. Desde su creación hasta la fecha adquieren una subsistencia decorosa debido a la enseñanza que han recibido en dicho establecimiento.» Sin n.º de pág.

<sup>33</sup> Para conocer el repertorio de esta sociedad véase: AGUADO SÁNCHEZ, Esther: «El Repertorio interpretado por la sociedad de cuartetos de Madrid (1863-1894)». *Música. Revista del RCSMM. Música.* Nos 7- 9. Madrid, 2000-2002, pp. 27-140.

<sup>34</sup> Véase bibliografía sobre este violinista. GARCÍA VELASCO, Mónica: «Pérez, Rafael»: *Diccionario español de la Música española e Hispanoamericana.* Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 623.

<sup>35</sup> D. Rafael Pérez. Nombramiento 23 Julio 1877. Cese: 11 Marzo 1884 (defunción). *Memoria acerca de la Escuela Nacional de música y declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición universal de la música y del teatro que ha de verificarse en Viena.* Madrid, 1892, p. 32. E-Mc.

Beriot	<i>Six etudes brillantes pour le Violon op.<sup>a</sup> 17</i>
Bort (Salvador)	<i>20 Etudes artistiques op.<sup>a</sup> 6</i>
Bruñi	<i>Estudios de Violín (manuscrito)</i>
Campagnoli	<i>Estudios para Violin</i>
Kreutzer	<i>40 Estudios de Violín (manuscrito)</i> <sup>36</sup>
Mayseder	<i>Seis estudios para Violín .....ob. 29..... (manuscrito)</i>
Mazas	<i>Méthode de Violon</i>
Mozart (Leopold)	<i>Método de tocar el Violín (manuscrito)</i>
Monasterio	<i>20 Etudes artistiques de Concert</i>
Rode	<i>24 Caprichos en forma de Estudios (manuscrito)</i>
Tartini di Padua	<i>L'Art de l'Archet</i>

En este catálogo aparece otra sección: *Instrumental –A solo*, que incluye la colección de *Valses, estudios y caprichos* para violín de A. Rosquellas (1771-1827); también manuscrito<sup>37</sup>.

A parte también se enumeran un amplio número de composiciones y violines<sup>38</sup> que cedió a la Biblioteca; al igual que sus *Trabajos, estudios, apuntes y ejemplares en la práctica escolar*<sup>39</sup>. Estos últimos documentos que aparecen registrados como legajo en el catálogo, podrían tener información muy valiosa sobre la enseñanza de violín de este personaje que quizá se remonta a los primeros años de funcionamiento del Conservatorio. Sabemos que en 1846 su labor como concertino de la orquesta del Teatro del Circo era admirada desde *La Iberia Musical*: «ame-nizado por lindísimas piezas de orquesta que fueron ejecutadas divinamente y dirigidas con acierto por el joven y aplaudido violín-concertino Sr. Pérez»<sup>40</sup>.

Considerando el material pedagógico que se detalla arriba, así como algunas programaciones de violín encontradas, tanto de R. Pérez del año 1876<sup>41</sup> como de Jesús de Monasterio (1836-1903)<sup>42</sup>, es evidente la trayectoria pedagógica del

<sup>36</sup> *42 estudios de Kreutzer*: los números 13 y 24 fueron añadidos después de la edición original, c.1850. STOWELL, Robin: *Violin*. Cambridge University Press, 2001, p. 230.

<sup>37</sup> *E-Mc*. Signatura: M/64.

<sup>38</sup> Al final del catálogo: «Instrumentos: Dos violines cada uno con su caja con sus arcos accesorios. Uno bueno su autor. Contreras, imitación de Stradivarius. Legado a la Escuela. Otro de uso ..... legado para entregarse a un alumno necesitado[...]».

<sup>39</sup> Este legajo con los documentos más personales de Rafael Pérez hasta la fecha no está localizado.

<sup>40</sup> GARCÍA VELASCO, Mónica: *op .cit.*, p. 623.

<sup>41</sup> *Programa para la enseñanza de violín, con las materias y estudios que comprende cada año de los años en que esta dividida*. Firmado al final. «Madrid 3 de Octubre de 1786= El profesor auxiliar Rafael Pérez = El profesor de la clase = J. de Monasterio = Es copia». *E-Mc*. Doc. Bca. c<sup>a</sup> 4(3b)

<sup>42</sup> *Programas de violín* de Jesús de Monasterio de los años: 1860, 1866, 1871. *E-Mc*. Doc. Bca. c<sup>a</sup>4<sup>a</sup>(3<sup>a</sup>).

Conservatorio en la segunda mitad del siglo XIX y en concreto de estos dos profesores<sup>43</sup> a través de la metodología francesa-belga<sup>44</sup>.

El interés musical por la educación y la pedagogía en el siglo XIX originó centros de enseñanza musical todas las ciudades europeas como:

Milán (1807), Nápoles (1808), Praga (1811), Bruselas (1813), Londres (1822), Lisboa (1836), Leipzig (1843), Munich (1846), entre otras capitales.

La escuela francesa de violín se originó tras la fundación el 3 de Agosto de 1795 del Conservatorio de París por los profesores Baillot, Kreutzer y Rode que elaboraron unos años más tarde, su propio *Méthode de violon*. París, 1803; así como la edición por separado de diferentes colecciones de estudios y caprichos<sup>45</sup>.

En el caso español, nuestro país, tuvo una primera propuesta a través del proyecto del violinista Melchor Ronzi, en 1810. En ella deja claro que los métodos de enseñanza que debían circular eran los franceses, e incluso plantea la creación de una imprenta «cuyo cometido principal era la impresión de los métodos del Conservatorio de París»<sup>46</sup>.

Un par de décadas más tarde, el 2 de abril de 1831, se inauguraba el Real Conservatorio de Música de Madrid. El primer reglamento interior de este centro recoge información muy valiosa acerca de las asignaturas y especialidades impartidas que estarían orientadas tanto a la formación de los aficionados como a la de los profesionales. Así mismo, los profesores también tienen la obligación de seguir un «método o tratado» que sería aprobado por parte del director<sup>47</sup>. En este caso el método de violín del Conservatorio de París por Mr. Baillot, como se puede comprobar en la Gaceta de Madrid del 16 de Abril de 1831<sup>48</sup>.

<sup>43</sup> Estos violinistas fueron además compañeros en distintas actividades instrumentales madrileñas. Véase: AGUADO SÁNCHEZ, Esther: *op. cit.*

<sup>44</sup> Sobre la evolución de las escuelas de violín en el s. XIX véase: STOWELL, Robin: *op. cit.*, pp. 61-78; SCHWARZ, Boris: *Great Masters of the Violin*. New York: Simon and Schuster, 1983, pp. 151-276 y KOLNEDER, Walter: *The Amadeus Book of the violin. Construction, History, and Music*. Oregon: Amadeus Press, 2001, pp. 399-403.

<sup>45</sup> Baillot, *Douze caprices op. 2*. París, 1803; KREUTZER, *40 études ou caprices pour le violon*. París, ca. 1798; RODE, *Vingt-quatre caprices en forme d'études...dans les vingt-quatre tons de la gamme*. París. ca. 1813. *E-Mc*.

<sup>46</sup> ROBLEDO ESTAIRE, Luis: «El Conservatorio que nunca existió: el Proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)». *Música. Revista del RCSMM*. Nos 7-9. Madrid, 2000-2002, p. 17.

<sup>47</sup> Véanse los diferentes artículos de los que consta el *Reglamento interior del Real Conservatorio de Música María Cristina*. *E-Mc*. Signatura 3/536. Sobre este y otros reglamentos del RCSMM véase SARGET ROS, María Ángeles: «La enseñanza musical profesional en el s. XIX: Los conservatorios de Música». *Música y Educación*, 59. Octubre, 2004, pp. 59-113.

<sup>48</sup> MONTES, Beatriz: «La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio». *Revista de Musicología*, XX, 1. Madrid, 1997, pp. 467-478.

*Este método es el mismo que el del Conservatorio de París de 1803. Que más tarde será revisado y publicado por Baillot en 1834 como L'art du violon: nouvelle édition.*

*La traducción en castellano del mismo comenzaría a circular en 1869, en Madrid por uno de los editores más importantes de este siglo: Método de violín por Mrs. Baillot, Rode, Kreutzer<sup>49</sup>. Miembros del Conservatorio de París. Arreglado por Baillot. Adoptado en los Conservatorios de Música de París y Madrid para servir de texto en las clases de dichos establecimientos. Madrid, Antonio Romero (editor)<sup>50</sup>.*

La escuela belga<sup>51</sup> fue fundada por Charles de Beriot (1802-1870) en los años 1850.

Jesús de Monasterio estudió con él en Bruselas y entre sus composiciones destaca una colección de estudios característica de la segunda mitad del siglo XIX<sup>52</sup>: *20 Etudes artistiques de Concert*. Madrid, 1878. Estudios que fueron adoptados tanto en Madrid como en el Conservatorio de Bruselas junto a obras de otros autores como Vieuxtemps, Gaviniés, Rode, Lubin, Mayseder y Paganini<sup>53</sup>.

## Conclusiones (provisionales)

Hasta la fecha nos faltan datos para saber quien realizó la copia y la finalidad didáctica que pudo suponer en un período determinado.

Parece poco probable que formara parte de las enseñanzas que impartía R. Pérez en el Conservatorio ya que no se incluye en ninguna de las memorias ni programaciones de carácter interno consultadas, ni pertenece al material pedagógico de la escuela franco-belga que se seguía en estos años; quizá la copia sólo fue utilizada como material de consulta al igual que otros métodos y colecciones manuscritas que también aparecen en el catálogo del violinista mencionado.

Posiblemente el legajo que contiene los *Trabajos, estudios, apuntes y ejemplos en la práctica escolar* tenga documentos de interés que nos puedan aclarar nuestras dudas.

Los distintos apartados añadidos por el autor en la copia desarrollan un contenido: sencillo, progresivo y de un nivel básico para poder abordar el propio método en sí.

<sup>49</sup> E-Mc. Signatura: 1/689.

<sup>50</sup> Véase GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*. AEDOM. Madrid, 1995.

<sup>51</sup> Combina la figura de Paganini con la tradición establecida por los violinistas franceses mencionados VIOTTI, BAILLOT, RODE y KREUTZER. STOWELL, ROBIN: *op. cit.*, p. 63.

<sup>52</sup> Véase lista cronológica de estudios y caprichos en KOLNEDER, Walter: *op. cit.*, p. 453.

<sup>53</sup> GARCÍA VELASCO, Mónica: «Monasterio, Jesús de»: *Diccionario español de la Música española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 674.

Esto junto al hecho de que cite e incluya fragmentos de determinadas obras didácticas de autores del ambiente ilustrado del siglo XVIII en Madrid, nos da un a visión del autor propia de un músico aficionado.

Por otro lado, el contenido traducido de la edición francesa está orientado en todo momento a una estética interpretativa: la educación por el gusto musical. Nuestro traductor concluye la copia de la siguiente forma:

«[...]Nuestro celo en la de este libro se dirige a poner a los principiantes en el buen camino y a prepararlos a conocer, sentir y ejecutar la música de buen gusto».

Los datos recogidos en la copia y concretamente la cita del cuarteto Op. 131 de L. V. Beethoven nos hace fechar la citada fuente alrededor de 1830.

Aunque de momento no podemos dar respuesta a algunas cuestiones fundamentales, el hecho es que existe una copia manuscrita de este método de violín en castellano, lo que supone una contribución sustancial a la Historia del violín en España en el siglo XIX.

#### CUADRO COMPARATIVO

<p>Método traducido del alemán al francés por Valentín Roeser. París, 1770 Biblioteca Nacional. Madrid. Signatura: M/1985</p>	<p>Manuscrito en castellano, <i>aficionado principiante</i>, ¿1830? Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música. Madrid. Signatura: 1/14272</p>	<p>Método traducido del alemán al inglés por Editha Knocker. London, 1948. Biblioteca Nacional. Madrid. Signatura: M/10796</p>
		<p>Introduction I. Of Stringed Instruments, and in particular the Violin. II. Of the Origin of Music, and Musical Instruments A Short History of Music.</p>
		<p>Chapter I I. Of the Old and New Musical Letters and Notes, together with the Lines and Clefs now in use. II. Of Time, or Musical Time-measure. III. Of the Duration or Value of the Notes, Rests, and Dots, together with an Explanation of all Musical Signs and Technical Words. Musical Technical Terms.</p>

<p>Introduction          -De la manière de tenir le violon.          -De la manière de tenir et de conduire l'Archet.</p>	<p>-Del modo de tener el violín.          -Del modo de tocar y manejar el arco.</p>	<p>Chapter II.          How the Violinist must hold the Violin and direct the Bow.</p>
	<p>[PRIMERA SECCIÓN]          -Preliminares para el conocimiento de las notas y el diapasón.          -Tonos mayores.          *Dibujo del diapasón del violín en el tono de ut o Cesolfaut.          *Dibujo de una rueda musical para la comprensión de los diversos tonos y de su relación entre sí.          -De los tonos menores.          -De las notas musicales con respecto a su duración.          -Del compás ternario.          -De los tresillos.</p>	<p>Chapter III.          What the Pupil must observe before he begins to play; in other words what should be placed before him from the beginning.</p>
<p>Première Partie          Contenant les Règles du Coup d'Archet.          Chapitre Premier          De la manière de conduire l'Archet.</p>	<p><u>Primera Parte</u>          En que se trata las reglas para manejar el arco.          Capítulo 1º.          Del modo de llevar el arco.          [SEGUNDA SECCIÓN]          *Nota del Traductor.</p>	<p>Chapter IV.          Of the Order of Up and Down Strokes.</p>
<p>Chapitre II          Instructions pour tirer un beau son du Violon.</p>	<p>Capítulo 2º.          Instrucciones para sacar un buen tono al violín.</p>	<p>Chapter V.          How, by adroit control of the Bow, one should seek to produce a good tone on a Violin and bring it forth in the right manner.</p>
<p>Chapitre III.          De la Triole.</p>	<p>Capítulo 3.º<sup>54</sup>          De la variedad de las...</p>	<p>Chapter VI          Of the so-called Triplet.</p>

<sup>54</sup> El autor explica porqué ha cambiado estos capítulos: «[...]estos capítulos de la variedad de las arqueadas se ponen antes de los tresillos por ser más fácil su inteligencia y la ejecución de sus ejemplos».

<p>Chapitre IV. De la variété du Coup d'Archet dans les passages composés de notes égales Chapitre V. De la variation du Coup d'Archet dans les passages composés de notes de différentes valeurs.</p>	<p>Capítulo 4.º De la variedad..... Capítulo 5.º De la variedad en tresillos<sup>55</sup>.</p>	<p>Chapter VII. Of the many varieties of Bowing. I. Of the varieties of Bowing in even notes.</p>
<p>Seconde Partie. Des positions Chapitre I. De la Position Entière Chapitre II. De la Demi-Position. Chapitre III. De la Position Composée.</p>	<p><u>Segunda Parte.</u> En que se trata de las posiciones o manos. [TERCERA SECCIÓN] *Los arpeggios siguientes son del arte de J. Herrando. *Tabla General de la disposición que guardan los dedos en el diapasón del violín. Explicación. Observaciones. Advertencias. *Dibujo de las claves.</p>	<p>II. Of variations of Bowing in figures which are composed of varied and unequal notes. Chapter VIII. Of The Positions. I. Of so-called Whole Position. II. Of the Half Position. III. Of the Compound or Mixed Position.</p>
<p>Troisième Partie. Des Agrémens de Musique. Chapitre I. De Coulés, des Ports de Voix et des autres Agrémens.</p>	<p><u>Tercera Parte.</u> De los adornos en la música. Capítulo 1.º De las apoyaturas.</p>	<p>Chapter IX. Of the Appoggiature, and some Embellishments belonging thereto.</p>
<p>Chapitre II. Du Tremblement.</p>	<p>Capítulo 2.º Del Trinado.</p>	<p>Chapter X. On the Trill.</p>
<p>Chapitre III. Du Balancement, du Princè, du Batement, de la Ribattuta, du Groppo, du Cercle, du Demi-Cercle et de la Tirata.</p>	<p>Capítulo 3.º Del trémolo, del mordente del ...de la ribattuta al círculo, del semicírculo.</p>	<p>Chapter XI. Of the Tremolo, Mordent, and some other improvised Embellishments.</p>
<p>Chapitre IV. De Lecture exacte des Notes et de la Bonne Exécution en General.</p>	<p>Capítulo 4.º De la lectura exacta de las notas para la buena ejecución en general.</p>	<p>Chapter XII. Of the Reading Music correctly, and in particular, of Good Execution.</p>

<sup>55</sup> Este capítulo señala el autor que debería ir antes del de las arcadas lo cual coincidiría con el Chapitre III y Chapter VI.

<p>Después vienen doce duos para dos violines y un capricho para violín solo. También incluye una tabla de la duración de las notas respecto su duración.</p>	<p>La tabla de la duración de las notas aparece en el Capítulo 1.º de la Primera Parte.</p>	<p>Al final viene una tabla de la duración de las notas.</p>
---	---	--

#### ABREVIATURAS

- E-SAu.* Biblioteca Histórica de la Universidad, Salamanca.  
*E-Mba.* Archivo de música. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.  
*E-Mc.* Biblioteca del RCSMM.  
*E-Mn.* Biblioteca Nacional, Madrid.  
*E-Msn.* Biblioteca del Senado, Madrid.

## Bibliografía

- AGUADO, Ester: «El repertorio interpretado por la sociedad de cuartetos de Madrid (1863-1894)». *Música. Revista del RCSMM*. Nos 7-9. Madrid, 2000-2002, pp. 27-140.
- BAILS, Benito: *Elementos de las matemáticas*. Tomo VIII. Madrid. Joaquín Ibarra, impresor de cámara S. M, 1775.
- BAILLOT, RODE, KREUTZER: *Método de violín por Mrs. Baillot, Rode, Kreutzer*. Miembros del Conservatorio de París. Arreglado por Baillot. Adoptado por los Conservatorios de Música de París y Madrid. Madrid, Antonio Romero, [1869].
- BARBIERI, Patricio: «Violin intonation: a historical survey». *Early Music*, 1991, pp. 69-88.
- BOYDEN, David: *The History of Violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. Oxford University Press, 1967.
- CASARES, Emilio: *La música española en el siglo XIX* (E. Casares y C. Alonso, eds). Universidad de Oviedo publicaciones, 1995.
- CHASSAIN-DOLLIU, Laetitia: *Le Conservatoire de Paris*. París, Gallimard, 1995.
- Diccionario español de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- ETZION, Judith: «Música Sabia: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)». *International Journal of Musicology* 7, 1998, pp. 185-232.
- GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la Música Española, 5. El siglo XIX*. Madrid: Alianza editorial, 1984.
- HERRANDO, José: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda así aficionado como profesor, aprovechándose los Maestro en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso*. París, 1756.

- IRIARTE, Tomás de: *Poema. La Música*. Madrid: Imprenta Real La Gaceta, 1779.
- KOLNEDER, Walter: *The Amadeus Book of the violin. Construction, History, and Music*. Oregon: Amadeus Press, 2001.
- LEÓN TELLO, Francisco José: *La Teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1994.
- LAWSON, Colin y STOWELL, Robin: *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza editorial, 2005.
- LIBÓN, Phelipe: *30 Caprices. Op. 15*. Milán, Ricordi, 1820.
- MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española 4, siglo XVIII*. Madrid: Alianza editorial, 1985.
- MITJANA, Rafael: *La música en España* (ed. de Antonio Álvarez Cañibañó). Madrid: Centro de documentación Musical, 1993.
- MONTES, Beatriz: «La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio». *Revista de Musicología*, XX, 1. Madrid, 1997, pp. 467-478.
- MORENO, Emilio: «Aspectos técnicos del tratado de violín de J. Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII», en *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 555-655.
- MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, 1756. Facsímil de la 3ª ed, 1787. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel, 1983.
- MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, 1756. Traducido del alemán al francés por Valentin Roeser. *Méthode raisonnée du Violon*. París, 1770.
- MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, 1756 Traducido al inglés por Editha Knocker. *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. Londres, 1948.
- PEDRELL, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*. Barcelona, 1897.
- ROBLEDO, Luis: «El Conservatorio que nunca existió: el proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)». *Música. Revista del RCSMM*, 7, 8, 9, 2000-2002, pp. 13-25.
- SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de música españoles*, Madrid 1861-1881. Edición facsímil por Jacinto Torres. Madrid, Centro de documentación Musical, Madrid, 1986.
- SARGET, María Ángeles: «La enseñanza musical profesional en el siglo XIX: Los Conservatorios de Música». *Música y Educación*, 59, Octubre, 2004, pp. 59-113.
- SALAZAR, Adolfo: *La música en la sociedad europea. El siglo XIX*. Alianza Música, 1989.
- SIEMENS, Lothar: «Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del siglo XVIII», *Revista de Musicología*, XI, 1988, pp. 657-765.
- SOPEÑA, Federico: *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección general de Bellas Artes, 1967.

- STOWELL, Robin: *Violin Technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. Cambridge University Press, 1985.
- : *The Cambridge companion to the Violin*. Cambridge University Press, 2001.
- : *Beethoven. Violin Concerto*. Cambridge University Press, 2000.
- SUBIRÁ, José: *Historia de la música española*. (3<sup>a</sup>) ed. Barcelona: Salvat, 1958.
- SCHWARZ, Boris: *Great Masters of the Violin*. New York: Simon and Schuster, 1983.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Standley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001.
- TORRES, Jacinto: *Las publicaciones periódicas en España (1812-1890). Estudio crítico bibliográfico. Repertorio General*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1991.
- VALLS I SUBIRÁ, Oriol: *El papel y sus filigranas en Cataluña*. Ámsterdam: The Paper Publications Society, 1970.
- WOLDEMAR, Michel: *Méthode de violon Nouvelle édition enrichie des chefs d'ouvres de Corelli, Tartini, Geminiani, Locatelli, Christiani. Rédigée par Woldemar élève de Lolli.....* [París], 1801.

# *F a c s i m i l*\*

\* LEOPOLDO MOZART, *Método de tocar el violín, por L. Mozart. añadido con algunas reglas y observaciones curiosas de música en general y el diapason del instrumento, por un aficionado principiante.* Copia manuscrita de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (E-Mc 1/144272)



**METODO**  
*DE TOCAR*  
**EL VIOLIN**  
**POR**  
**LEOPOLDO MOZART.**

*Añadido*  
*con algunas reglas y observaciones curiosas acerca*  
*de la música en general y el diapason del*  
*instrumento.*

*Por un aficionado principiante*



Del modo de coger <sup>y tener</sup> el Violín.

**H**ay generalmente dos modos de coger y tocar el Violín; el primero es acostumbrado dice llamarse contra el pecho, e inclinándolo un poco del lado de la cabeza, a fin de que las arquetas gocen arriba y abajo, y no de un lado a otro: esta postura es ciertamente la mas gallarda y airoza, y principalmente si el instrumento se mangea con libertad y soltura; pero es algo incómoda para el tocador, por que no tiene seguridad quando se ofrece subir y bajar la mano; algunos que no háyan adquirido por un continuado exercicio la facultad de tenerlo entre el dedo pulgar y el dedo índice.

El segundo modo de coger el Violín es mas cómodo para el tocador, y consiste en ponerlo derecho de la banda, de modo que ésta venga a caer encima de la tapa al lado del *Bordón*, e inclinándose también del lado de la cabeza por la razon que hemos dicho. La cabeza del Violín debe estar horizontal a la altura de la boca o quando mas a la de los ojos, y nunca mas baja, que al nivel del pecho; y por lo común conviene colocar los papeles que se hayan de tocar a una altura proporcionada.

El mango del Violín debe sostenerse con libertad entre el dedo pulgar y el índice de modo que no toque a la juntura de los dos; antes bien debe haber un hueco entre la mano y el mango; el pulgar ha de caer en el mismo sitio del *Sa natural del Bordón* (vea la figura del *fig.*). Si se doblase mucho, no quiza se oye con ésa cuerda quando suena en vacío: lo restante de la mano no debe tocar al mango, yea aunque algunos maestros quieren que se doblada de manera que la muñeca tropiese con el botonillo que forma la tapa inferior, y conduce esta postura para que los dedos del *primordiano* caigan naturalmente en el sitio conveniente; despues es embarazoso para que se comprimen los nervios, y no juegan los dedos con facilidad, especialmente el pequeño que cuenta trabajo estorándolo.

Los dedos no deben estar tensados; sino enlazados de manera que puyen sobre las cuerdas de punta; cada uno de ellos así como la mano deben guardar su lugar, no tan solamente para que el uno salga limpio, sino también para adquirir agilidad y seguridad en el mango.

En fin el Violín debe estar inmóvil: es es, no debe andar acá y allá en cada arquetada, ni quando cambia el mano de *roborezax* y *concepia* al *acupulo*, sin permitirle sobre sus *manera* faltar, por que invariablemente se adquieren hábitos muy dignos de soltar en adelante. Si se moviera con los movimientos de cabeza y de cuerpo, los virajes quando se ofrece tocar son muy difíciles, la

combinación del brazo derecho y principalmente del codo, y enfin el movimiento ingenioso de todo el cuerpo, por el qual se vivece toda la orquesta.

Del modo de tomar y manejar el arco.

Debe cogerse (el arco) entre el pulgar y la segunda coyuntura del índice o primer dedo, de modo que la punta del meñique venga a caer sobre la parte del arco donde está la llave o contraillo. El pulgar solo debe sostener todo el peso del arco, y ninguno de los otros dedos ha de estar tendido encima, sino encorvados todos y de modo que las coyunturas estén con libertad para que puedan hacer aquellos movimientos imperceptibles, necesarios para sacar un buen tono del Violín.

Ha de llevarse el arco formando ángulo recto con las cuerdas como si una pulgada distase de la punta y un poco inclinada la varilla acia la cabeza del Violín; pero no de manera que se toque con el palo y no con las cuerdas como hacen algunos.

Se acostumbrará el discípulo desde el principio á las arqueadas grandes y conidas sin tocar nunca con la punta, ni con menuda arqueadas en que suenan las cuerdas solo á media. Es verdad que este método molesta los oidos al principio; mas con el tiempo y la paciencia se va afirmando el sonido al paso que se adquiere energía y ligereza en la ejecución.

No debe llevarse el arco con todo el brazo; poco ha de jugar el hombro: un tanto mas el codo y siempre derivado del cuerpo; y con toda libertad la muñeca: doblandola acia abajo ó acia arriba con desembarazo y soltura segun vaya el arco, pues el movimiento de ella es lo que mas contribuye para tocar bien.

## Preliminares: para conocimiento de las notas y del diapasón.

1. Las notas musicales son siete: Sol, Fa, Mi, Re, Si, La, Do; y para abreviar los nombres se llaman también Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa; las cuales por el orden de Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, sabe entrar qualquiera que tenga mediana oído formando escala, que así se llama por que como por escalones se va subiendo desde el Ut hasta el Si.

2. El Violín comienza desde la voz Sol que es la más baxa que da el baxo en vacío, esto es, sin pisarle con ningún dedo, y se extiende casi al infinito pues nadie podrá decir qual es la voz más alta que da el Violín.

3. Pero se puede considerar su extensión de possonar Octava: la primera desde el Sol más baxo hasta encontrar con otro Sol, que es el que da el tercer dedo en la tercera cuerda: la segunda octava desde este hasta otro Sol que es el que da el segundo dedo en la primera: la tercera octava desde este hasta el que da el tercer dedo en la misma cuerda quando la mano ha subido por el diapasón arriba tres veces, o lo que es lo mismo, en tercera mano: De aquí no se acostumbrá para muchos puntos el por ser tan agudo el sonido del Violín en este lugar, que molesta yru los oídos, y no se procuran los dedos a andar tan arriba con limpieza.

4. A los siete puntos de la primera Octava se llama Traves; a los de la segunda Agudos; a los de la tercera Sobraagudos, y a los que pasan de esta se llamarán Agudísimos.

5. El Violín consta de quatro cuerdas que se llaman <sup>cuarta</sup> Dordon, <sup>tercera</sup> Tercera, Segunda y Prima: estas cuerdas están templadas en Quinta comenzando la más baxa por Sol Traves que es la que da el baxo en vacío: la que le sigue que es la tercera debe ser Re, que es la quinta de Sol subiendo: la segunda será La que es quinta de Re: y la Prima en fin debe ser Mi que es la quinta de La:

6. Las voces musicales, de Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, comenzando por Sol que es la clave del Violín, o como si diéramos la voz fundamental de este instrumento, se qualse figura así : se expresan de esta manera.

\* A la voz Ut se ha substituido el nombre de Do, por ser aquella sílaba, y para abreviar se usa el nombre de Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa, y para abreviar los nombres se llaman también Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa; las cuales por el orden de Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, sabe entrar qualquiera que tenga mediana oído formando escala, que así se llama por que como por escalones se va subiendo desde el Ut hasta el Si.

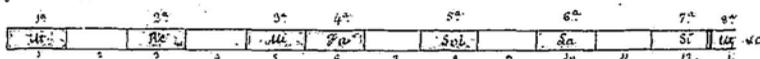
7. En disposición, el lugar y la distancia que entre sí han de guardar los dedos varían según los tons.

8. La escala, que también se llama Sama, de Ut, Re, Mi, Fa, Sol, que los más saben entonar, aun sin principios de música, es el origen de todos diversos tons, los quales son Mayores, o Menores.

### Tons Mayores.

9. Entóndese y hágase con el Violín en una sola cuerda la escala que va dicha comenzando por qualquiera dedo, y se veia que desde el Ut, al Re, se devia el dedo cinco espacio: desde el Re al Mi otro tanto: desde el Mi al Fa se devia solo la mitad, de manera que los dos dedos quedasen el Mi y el Fa estan pegados: desde el Fa al Sol se devia tanto como los primeros: desde el Sol al Sa otro tanto: desde el Sa al Si, lo mismo: y desde el Si al otro Ut la mitad mismo.

10. De manera que desde la primera a la segunda voz, desde la segunda a la tercera, desde la quarta a la quinta, desde la quinta a la sexta, y desde la sexta a la septima, se camina un tono entero: y de tercera a quarta y de septima a octava medio tono solamente en algunas terminas.



11. Esta escala, en que se procede guardando semejante distancia, se llama Diatónica Mayor, y puede comenzar a entonarse desde qualquiera punto o desde sus huecos o intervalos, que por todos como se ve son doce.

12. Escuchado en el Violín comenzando con el tercer dedo en el Bordon, que es donde suena el Ut grave, se veia que al Re le toca el quarto dedo en el mismo Bordon guardando distancia, o la tercera en vacío: al Mi el primer dedo en la tercera, guardando distancia de la segunda: al Fa el segundo dedo pegado al primero: al Sol el tercer dedo guardando distancia: al Sa el quarto dedo guardando distancia o la segunda en vacío: al Si el primer dedo en la segunda guardando distancia de la segunda: al Ut el segundo dedo pegado al primero: al Re el tercer dedo guardando distancia: al Mi el quarto dedo guardando distancia o la prima en vacío: al Fa el primer dedo en la prima pegado a la segunda: al Sol el segundo dedo guardando distancia: al Sa el tercer dedo guardando distancia: al Si el quarto dedo guardando distancia.

13. En el Bordon quedan por hacer tres puntos que son los que distan desde Sol hasta el Ut por donde se comenzó esta escala: el primero que es Sol se hace como hemos dicho en el Bordon en vacío: el Sa en el mismo con el primer dedo guardando distancia de la segunda: el Si con el segundo dedo guardando distancia: y el Ut, por donde comenzamos, con el tercer dedo pegado al segundo.

Si se do sol, A mi se la, B fa mi si, C sol fa do, D fa sol re, E la mi si, F do si fa, en los quales new cambió el nombre de la quinta y de la quarta y de la tónica y se va justo comprendiendo la acción armonica de cada voz, en lugar de que los nombres qe se usan no tienen otra utilidad, ni se los tienen ninguno.

14. A estos puntos que hemos referido en los dos pasajes anteriores, esto es, desde Sol grave hasta Si subseguido se extiende la Primera Mano del Violín, así llamada por que para hacer estos puntos mas altos es necesario subirla a otro lugar.

15. En esta escala debe exercitarse primero el discípulo por que en la base de todas las demás. Acordando convenientemente qual es el lugar que ocupan los dedos en cada cuerda, por que el lugar que ocupan es precisamente el de los puntos naturales, y los lugares que quedan en hueco son el de los Bemoles y Sostenidos de que se hablará mas adelante: los números que llevan las notas indican el dedo con que debe hacerse cada una, y el cero denota que ha de tocarse en vacío.



16. Obsérvese que el primer dedo en el Bordon, en la Tercera y en la Segunda está separado de los cuerdas, y unido á ella en la Prima. Que el segundo dedo en el Bordon está separado del primero: en la Tercera y Segunda unido á él, y en la Prima separado del primero y del tercero. Que el tercer dedo en el Bordon está unido al segundo, y separado de él en la Tercera, en la Segunda y en la Prima. Y que el quarto dedo, si se quiere unirse de él en todas las cuerdas en lugar del vacío de la que le sigue al subir, está separado en todas ellas del tercer dedo. Lo qual para mayor claridad y comprensión se puede figurar del modo siguiente.

	1 <sup>o</sup>	2 <sup>o</sup>	3 <sup>o</sup>	4 <sup>o</sup>
Tono de	Pa.	Sol	La	Si
1 <sup>ta</sup> M. 2 <sup>da</sup> M. 3 <sup>ra</sup> M. 4 <sup>a</sup> M.	1	2	3	4
1 <sup>ta</sup> M. 2 <sup>da</sup> M. 3 <sup>ra</sup> M. 4 <sup>a</sup> M.	1	2	3	4
1 <sup>ta</sup> M. 2 <sup>da</sup> M. 3 <sup>ra</sup> M. 4 <sup>a</sup> M.	1	2	3	4
1 <sup>ta</sup> M. 2 <sup>da</sup> M. 3 <sup>ra</sup> M. 4 <sup>a</sup> M.	1	2	3	4

17. Las cañillas de color son el lugar de los puntos naturales en el Violín y las blancas el de los Bemoles y Sostenidos: los números indican los dedos que corresponden a cada punto.

18. Desde este tono que se llama de Ut, o de C-clef, por que desde él empieza la enumeración de la Escala, debemos partir o retroceder todos los otros tonos, comenzando por los que tienen Sostenidos por que en ellos van adelantándose los dedos medio punto: y concluyendo con los de Bemol en los quales se retrasan otro tanto. \*

19. Sostenido, que se figura así #, quiere decir tanto como medio tono mas alto que el punto natural, y Bemol b quiere decir medio tono mas bajo: así en las flautas antecedente el espacio blanco que está en la Prima entre Sol y La, es al mismo tiempo Sol sostenido y La Bemol.

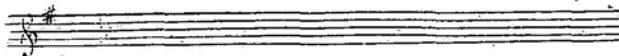
20. Hemos dicho que de qualquier punto, ó de su intervalo, se puede comenzar á numerar la 1<sup>a</sup> M., de. 1<sup>a</sup> M., 2<sup>a</sup> M., 3<sup>a</sup> M., 4<sup>a</sup> M. (num: 1), y como siempre ha de haber desde la primera vez a la segunda de la segunda a la tercera, de la quarta a la quinta, de la quinta a la sexta y de la sexta a la séptima el espacio de un tono entero, y desde la tercera a la quarta y de la séptima a la octava un espacio de un medio tono (n. 20); si comenzamos a enumerar desde Sol grave, resultará:

\* Para marcar qualquiera tono se necesita sumar la vez correspondiente con su tercera y su quinta, lo qual se llama acorde perfecto mayor, como Ut, mi, sol, la.

6  
 la disposición de dedos siguiente.

Tono de Sol, ó de Re solmiz.	4 <sup>a</sup> III		1 <sup>a</sup> Fa	2 <sup>a</sup> Sol	3 <sup>a</sup> La	4 <sup>a</sup> Si
	3 <sup>a</sup> II		Si	La	Sol	Fa
	2 <sup>a</sup> I		La	Sol	Fa	Si
	1 <sup>a</sup> Sol		Si	La	Sol	Fa

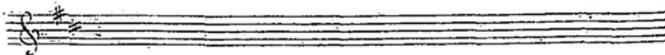
23. Comparada esta figura con la anterior, se ve que todos los puntos están en el mismo lugar a excepción del Fa, o Faguz que está medio tono mas adelante; y así el tono de Sol ó de Re solmiz tiene siempre el Fa sostenido, y por eso se figura al principio de las piezas de música que se han de tocar, por el de esta manera.



23. Comiénzese ahora a entonar la Escala desde Re o Delasolre, y resultará la disposición de los dedos siguiente.

Tono de Re, ó de Delasolre.	4 <sup>a</sup> III		1 <sup>a</sup> Fa	2 <sup>a</sup> Sol	3 <sup>a</sup> La	4 <sup>a</sup> Si
	3 <sup>a</sup> II		Si	La	Sol	Fa
	2 <sup>a</sup> I		La	Sol	Fa	Si
	1 <sup>a</sup> Sol		Si	La	Sol	Fa

23. Comparada esta figura con la anterior, se ve que todos los puntos están en el mismo lugar a excepción del Ut el qual se halla adelantado medio tono; por consiguiente el de Re ó Delasolre tiene un sostenido mas que el anterior, el qual se coloca en el sitio de Ut de esta manera.



24. Comiénzese ahora a entonar la Escala desde La que es Alamirre, y tendremos la disposición de dedos siguiente.

Tono de La, ó de Alamirre.	4 <sup>a</sup> III		1 <sup>a</sup> Fa	2 <sup>a</sup> Sol	3 <sup>a</sup> La	4 <sup>a</sup> Si
	3 <sup>a</sup> II		Si	La	Sol	Fa
	2 <sup>a</sup> I		La	Sol	Fa	Si
	1 <sup>a</sup> Sol		Si	La	Sol	Fa

25. Comparada esta figura con la anterior, se ve que todos los puntos están en el mismo lugar a excepción de Sol que se halla adelantado medio tono; por consiguiente el tono de La, ó de Alamirre tiene un sostenido mas que el de Delasolre, el qual se coloca en Sol de esta manera.



26. Comiencese ahora a entonar la escala Diatónica en Mi, o Elami y tendremos la disposición de dedos siguiente.

Tono de Mi, o de Elami	1 <sup>o</sup>	2 <sup>o</sup>	3 <sup>o</sup>	4 <sup>o</sup>				
	Me	Fa#	Sol	La	Si			
	Sa	Si	Ut	Re	Mi			
	Bowm...	Sol	La	Si	Ut	Re		

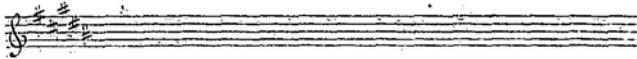
27. Comparada esta figura con la anterior se ve que todos los puntos conservan el mismo lugar a excepción del Re o Delasolre que se halla medio tono mas adelante: por consiguiente el tono de Elami se compone de un sostenido mas en Re y seran quatro en esta forma.



28. Comiencese ahora a entonar la Escala desde Si o Profabomi y resulta la disposición de dedos siguiente.

Tono de Si, o de Profabomi	1 <sup>o</sup>	2 <sup>o</sup>	3 <sup>o</sup>	4 <sup>o</sup>				
	Si	Fa	Sol	La	Si			
	Sa	Si	Ut	Re	Mi			
	Bowm...	Sol	La	Si	Ut	Re		

29. Comparada esta figura con la antecedente se ve que todos los puntos ocupan el mismo lugar exceptuando el Sa que se halla medio tono mas adelante: por lo qual el tono de Profabomi se compone de un sostenido mas en Sa y seran cinco de esta manera.



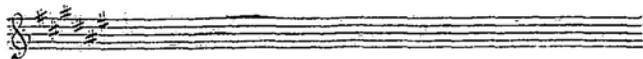
30. Comiencese ahora a entonar la Escala desde Fa# y tendremos la disposición de dedos siguiente.

Tono de Fa#, o de Fajie #.	1 <sup>o</sup>	2 <sup>o</sup>	3 <sup>o</sup>	4 <sup>o</sup>				
	Me	Fa#	Sol	La	Si			
	Sa	Si	Ut	Re	Mi			
	Bowm...	Sol	La	Si	Ut	Re		

31. Comparada esta figura con la anterior, se ve que todos los puntos conservan el mismo lugar.

## FACSIMIL. MÉTODO DE TOCAR EL VIOLÍN POR LEOPOLDO MOZART

32. En ejecución del *Mi* que está medio tono más adelante, por lo qual el tono de *Fa*  $\sharp$  o *F#* natural. Sostenido tiene un Bemol de más en *Mi*, y serán seis de esta mancha.



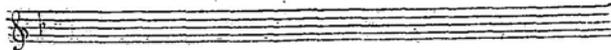
33. Hasta aquí llegan los tonos de Sostenidos, pero aunque pudieran pasar adelante doblándolos y traspasándolos; es imposible en la práctica por la razón que damos al concluir los tonos de Bemoles.

34. Tonos de Bemol son aquellos en que se retiran los dedos medio punto del sitio que ocupan en la escala natural, que comienza a entonarse en *Ue* o *Cesofaur*.

35. Comienzan ahora desde *Fa* o *F#* natural y tendremos la disposición de dedos así:

Tono de <i>F#</i> , o de <i>F#</i> natural.	1 <sup>a</sup> . <i>Mi</i> .	1	2	3	4				
	2 <sup>a</sup> . <i>Sa</i> .	Fa	Sol	La	Si				
	3 <sup>a</sup> . <i>Re</i> .	Si	Ue	Re	Mi				
	4 <sup>a</sup> . <i>Sol</i> .	Ue	Fa	Sol	La				
		1	2	3	4				

36. Comparada esta figura con la primera que dejamos comparada (n. 16) que es la del tono de *Cesofaur*, se ve que todos los puntos conservan el mismo lugar, exceptuando el *Si* que ha avanzado medio punto; y así el tono de *F#* natural o de *Fa* tiene siempre el *Si* Bemol, y por eso se figura al principio de las piezas de esta mancha.



37. Comienzan ahora a entonarse desde *Re* *bemol* o *Si* Bemol y resultará la disposición de dedos siguiente.

Tono de <i>Si b</i> , o de <i>Re</i> <i>bemol</i> .	1 <sup>a</sup> . <i>Mi</i> .	1	2	3	4				
	2 <sup>a</sup> . <i>Sa</i> .	Fa	Sol	La	Si				
	3 <sup>a</sup> . <i>Re</i> .	Si	Ue	Re	Mi				
	4 <sup>a</sup> . <i>Sol</i> .	Ue	Fa	Sol	La				
		1	2	3	4				

38. Comparada esta figura con la anterior, se ve que todos los puntos conservan su puesto exceptuando el *Mi* que ha avanzado medio punto; por consiguiente, este tono tiene un Bemol más en *Mi*, y se figura de esta mancha.



39. Comenzando ahora a entonar la escala desde *La* *bemol* o *Mi* Bemol tendremos la siguiente

con de dedos siguientes.

Tono de: Mi b, o do Clami b.	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>				
	Fa	Sol	La	Si				
	Si	Re	Mi	Fa				
	Do	Re	Mi	Fa				

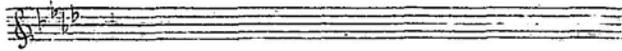
39. Comparada esta figura con la anterior, se halla que todos los puntos conservan su puesto a excepción del La que ha avanzado medio tono; por consiguiente, tiene éste un Bemol mas en La, y se figura de esta manera.



40. Comience ahora a ensinar la escala desde Alamirre Bemol y tendremos la disposición de dedos siguiente.

Tono de: Sa b, o do Alamirre b.	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>				
	Fa	Sol	La	Si				
	Si	Re	Mi	Fa				
	Do	Re	Mi	Fa				

41. Comparada esta figura con la anterior resulta que todas las notas conservan su puesto a excepción del Re que se halla medio punto mas atrasado; por consiguiente, este tono se figurará con un Bemol mas en Re de este modo.



42. Comience ahora a ensinar la escala desde Delasobre o Re Bemol y tendremos la disposición de dedos siguiente.

Tono de: Re b, o do Delasobre b.	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>				
	Fa	Sol	La	Si				
	Si	Re	Mi	Fa				
	Do	Re	Mi	Fa				

43. Comparada esta figura con la anterior resulta que todas las notas conservan su puesto a excepción de Sol que ha avanzado medio punto; por lo qual este tono tiene un Bemol mas en Sol, de esta manera.



n.º 30

44. Comencemos ahora a oír la Escala de Sosténidos o Sol Bemol, y tendremos la disposición de dedos siguientes.

Tono de Sol b. o de Sosténidos b.

1. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup>	3. <sup>a</sup>	4. <sup>a</sup>	5. <sup>a</sup>	6. <sup>a</sup>	7. <sup>a</sup>	8. <sup>a</sup>	9. <sup>a</sup>	10. <sup>a</sup>
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5

45. Cotejando esta figura con la anterior resulta que todas las notas comienzan su punto a excepción del *Si* que *x* hasta medio punto más adelantada; por lo qual este tono se figura con un Bemol más en *l*e de esta manera.

46. Otra vez aquí llegan los tonos de Bemol, los quales, así como los de Sosténidos no pasan de seis, pero aunque tambien pudieran irse adelantando duplicandolos y replicandolos, sería inútil en la terminación y práctica de la Música: véase el nú.º 55.

47. Cotejando esta figura de seis Bemol con la de seis Sosténidos (n.º 30) y se verá que es exactamente igual una a otra: igual la disposición de los dedos, la de las cañillas de color y las blancas; y no puede ser otra cosa, por que habiéndose comenzado a oír la Escala Diatónica en el tono de seis Sosténidos por *Re* fue *♯*, y en el de seis Bemol por *Sol* fue *b*, que es un mismo punto y una misma vez en la práctica de la Música (n.º 10), el sitio de las otras voces ha de ser el mismo: con que tenemos que seis Sosténidos es lo mismo que seis Bemol; y así los dos ejemplos siguientes se pueden tocar a la vez con dos Violines, y resultará el unísono, practicando ahora de la rigurosa exactitud que resulta de las comas o quebrados de los tonos.

48. La única diferencia que resulta según se vió consiste en que lo que en uno se llama *Fa* Sosténido, en el otro se llama Sol Bemol; pero los puntos son los mismos, y el que fuere tocado de Clave, de Quintaxa, ó de qualquier instrumento que tenga marcados los puntos, verá que los dos ejemplos citados son una misma cosa, sin la menor diferencia quando los toca, aunque parecerán en el papel muy distintos.

Si hubiéramos procedido por el orden con que hemos ido sucesiendo los tonos, hallaríamos que el de siete Bemol era igual en todo al de cinco Sosténidos; y el de siete Sosténidos igual al de cinco Bemol, el de ocho Sosténidos igual al de quatro Bemol; y el de ocho Bemol igual al de quatro Sosténidos. El de nueve Sosténidos igual al de tres Bemol; y el

y el séptimo Bemol igual al de tres Sostenidos; y así se irá contando todos los demás hasta encontrar un  
de tono de 12 sostenidos (si 12) con el de 12 Bemol (si 12) equivalente al un natural, todo el cual comienza en un mismo punto. Por cuyo me-  
rito en finall como se ve el pasar de los seis signos, sean Sostenidos sean Bemol: se aumentará la difi-  
cultad sin que resulte beneficio alguno, por que la práctica enseña que a proporción que se añaden  
ocurren a un tono es mayor la dificultad en la ejecución. (sigue ahora el § 53.)

49 Observando además todos estos tonos se halla que la diferencia de cualquiera a su inmediato es  
de una Quinta subiendo quando van creciendo los Sostenidos, y de una Quinta bajando quando van cre-  
ciendo los Bemol; o menguando los Sostenidos.

50 Comenzando a observar, por el de 12 Bemol, se ve que su entonación tiene principio en Desolatre  
Bemol: así su Quinta subiendo que es Desolatre b, será la vez primera o engendadora del tono de 5  
Bemol. La Quinta de este que es Almirante b, la primera del de 4. La Quinta de este que es Al-  
mirante b, la primera del tono de 3. La Quinta de este que es Rejabaní b, la primera del de 2. La Quin-  
ta de este que es Rejane natural, la primera del tono de un Bemol. La Quinta de este que es Ce-  
solatre, la primera del que no tiene ninguno. La Quinta de este que es Desolatre, la primera vez  
del que tiene un Sostenido. La Quinta de este que es Desolatre la primera del que tiene 2. La Quin-  
ta de este que es Almirante, la primera del de 3. La Quinta de este que es Almirante, la primera del  
de 4. La Quinta de este que es Rejabaní, la primera del de 5. La Quinta de este que es Rejane sostenido,  
la primera del que tiene 6; y como Rejane Sostenido y Desolatre Bemol son un mismo punto (n. 19) nos  
hallamos en el mismo sitio de donde partimos, y hemos dado la vuelta completa por todos los tonos. \*

51 Quiera decir que no puede haber mas que once: seis de Bemol, seis de Sostenidos, y uno sin  
Bemol ni Sostenido que sirve de fundamento a los otros (n. 18.) que por todos son trece en la práctica,  
aunque realmente son doce, puesto que el de 6 Bemol es lo mismo substancia que el de 6 sostenidos (n. 19)  
y por otra parte, doce son no mas los puntos de la escala entre tonos y semitonos (n. 11) y solo en donde  
alguna de ellos se puede empezar a encontrarla.

52. Para mayor comprobación; si hubieramos prosiguído de. (aquí el § 52 que comienza del 18)

53. Como el Método está templado de Quinta en Quinta, y el orden de los tonos procede también pasando  
de un Bemol ó bajando un Sostenido de Quinta en Quinta, resulta precisamente que la misma dispo-

\* Un simul perfusus de eis in effere in logographia. tales de partibus descriptis el día primero de enero  
a las 12 de la noche, una hora más el otoño y una hora primero: unas semanas por un mes  
no paralelo y con la misma velocidad; por tanto habrán de llegar a cada 12 vueltas en un mismo  
día; y representado que sea el 1.º de enero del año siguiente, habrán la diferencia entre las 12.  
que para la que camino más adelante siguiendo los pasos del Sol, sea el día 31. de Diciembre, y para lo que  
camino más atrás, quince rumbos al del Sol, sea el 2.º de enero; y así se ve realmente se cum-  
plan en un propio día. Del mismo modo, partiendo de los puntos a recorrer los tonos desde el de Censaur,  
uno por el rumbo de los Sostenidos en que se declinan los 12, y uno por el de los Bemol en que  
se avanzan; se encontrarán juntos a los seis meses en uno mismo; con la diferencia de que para el  
primero será el de Rejane sostenido y para el segundo el de Desolatre Bemol que antes era  
una misma cosa: y en también se ve realmente la vuelta natural que casi el día 31 de los meses siguientes  
entre, con independencia con un mes y los accidentes que corresponden a cada uno.

12.

ción o lugar que tenían los dedos en el Bóton en el tono de sei Bemol, ese mismo tendrán en la Tercera cuando en él de cinco: el que tenían en la segunda tendrán en la Prima; y esto mismo sucederá pasando de un tono al inmediato que jirde un Bemol ó que gana un sostenido; de manera que la variación de dedos entra y camina en este caso desde el Bóton hacia la Prima.

54. Todo si el tono pasa a su inmediato ganando un Bemol o perdiendo un sostenido, cómo por ejemplo, desde sei sostenidos a cinco, o desde tres Bemoles a quatro; el lugar que tenían los dedos en aquel en la Prima, ese tendrán en este en la Segunda: el que tenían en esta, tendrán en la Tercera; y el que tenían en la Tercera tendrán ahora en el Bóton; de manera que la variación en la disposición de los dedos, quando se avanza en los tonos, camina desde la Prima hacia el Bóton. Todo lo qual se evidencia coteyando las figuras que van estampadas.

55. Regularmente ninguna pieza de Música gira siempre por un mismo tono; antes va ría a cada paso: debe variar tambien la disposición de los dedos, y se pone delante de cada nota que se devía de la Escala una señal que indique la variación. Si la nota que se ha de tocar es natural, segun el tono indicado al principio de la pieza, y se quiere, por que lo exige la modulación, que sea sostenido; se le pone delante un sostenido #; si es Bemol un b; si era sostenido ó Bemol, y debe en aquel caso ser natural se le pone ese signo  $\natural$  que se llama Recuadro. Si siendo sostenido, exige la modulación que se adelante ~~través~~ medio tono, le pone el autor esta señal X; ó esta x, ó esta #, que se llaman doble sostenido; y si es Bemol y todavía se quiere que avanse otro medio punto, se le pone esta  $\sharp\flat$  ó  $\flat\sharp$ , que se llama Doble Bemol. Pero aunque hemos dicho que es usual para de sei accidentar en la practica de la Música, mediante lo qual no llegará el caso de doble Bemol ni doble sostenido; es necesario saber que los Compositores usan frecuentemente extenderse á mayor número para dar á conocer el lugar y el tono á donde salen en el discurso de una Pieza. Por exemplo: componen en el de 6 sostenidos, y a regular salir a su quinta, que tiene 7: ó componen en el de 6 Bemoles, y a regular tambien salir a su quarta, que tiene 7: entonces añaden accidentalmente un sostenido ó un Bemol, para conservar la denominacion que corresponde á la vez á que se añade, segun las reglas de la composicion; por que una misma nota puede estar en la armonia el papel de Sexta superflua ó el de Septima. ( ) y se tiene por yerro ó no aplicarle su accidente propio. Sirve asimismo para no distraer al tocador, que ya lleva la prevencion y el giro de los dedos por Bemoles ó por sostenidos, hincándole salica regularmente desde muchos accidentes á sus contrarios, en perjuicio tal vez de la mayor afinacion.

45.

*Diapasón del Violín.*  
*en el tono de Ut, e' Césolfanur.*

Cuerda

	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D
Ut	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D
	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E
	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F
	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G
	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A
	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B
	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C
	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D
	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E
	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F
	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G

18

**Rueda Musical.**  
para la comprensión de los diversos tonos  
y de su relación entre sí.

Esta rueda, como se ve, tiene quatro círculos: el mayor comprende las siete voces de la escala diatónica con sus intervalos en blanco, y el número que a cada voz corresponde, del cual toma su denominación con relación al Ut que es la primera.

El segundo círculo comprende las doce voces de la escala cromática en la qual no hay intervalo alguno.

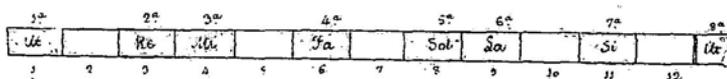
El tercero manifiesta el número de signos que corresponden á cada tono mayor de los doce.

Y el quarto, el número de los signos que le corresponden quando es menor.

De los tonos menores.

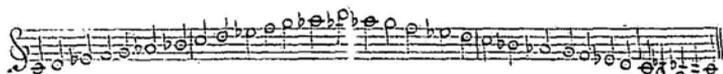
56. Cada tono de los tres que llevamos explicados tiene su menor. Llamado así por que la tercera de la vez engendradora que es la nota por donde se empieza a entonar la escala de Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, es Menor, o lo que es lo mismo, medio punto más baxa que en los Mayores.

Escala de todo Tono Menor.

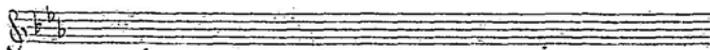


57. Por esta Escala se ve que de la Primera vez a la Segunda, de la Tercera a la Cuarta, de la Quarta a la Quinta, de la Sexta a la Septima y de la Septima a la Octava; sea camino un tono entero: y de la Segunda a la Tercera y de la Quinta a la Sexta, medio tono solamente.

58. Suponiendo la Escala Menor desde Cesolfaur, tendríamos: Ut, Ré, Mi b, Fa, Sol, La b, Si b, Ut. *Ut* *Re* *Mi b* *Fa* *Sol* *La b* *Si b* *Ut* en caso terminos.



59. Este puer sera el tono Menor de Cesolfaur, en el qual se ve que tres de las voces han caído medio punto y todas las demas conservan su puesto: por lo qual dicho tono Menor se indicará en este modo al principio de la pieza. \*



60. El tono Mayor de Cesolfaur no tiene accidente o signo alguno (n. 11.) y cuando su Menor sea Remota, se ve que ha caído tres de sus notas: y como por otra parte todos los tonos Mayores han de guardar la misma relación con sus Menores, el Mayor que tenga un Remota, tendrá lo mismo Menor; el que tenga quatro Sostenidos, tendrá uno: el que tenga un sostenido se quedará en dos Remotas; el que tenga tres sostenidos se quedará sin ninguno de.

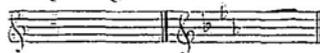
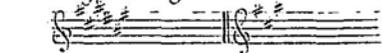
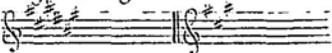
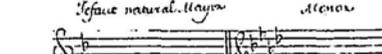
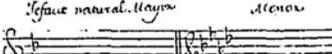
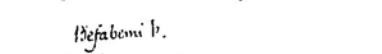
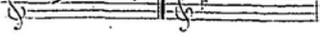
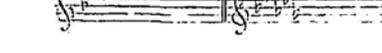
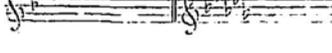
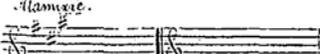
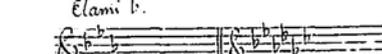
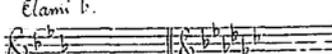
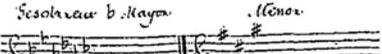
61. Siguiendo el mismo orden, al tono Menor de Sesotracur b, el qual tiene 6 Remotas (n. 12.) debiera señalárselo 9 Remotas; pero como segun dijimos (n. 48) ningún tono debe pasar de seis accidentes; y por otra parte Sesotracur b es lo mismo que Cesolfaur # (n. 10.) cuyo tono es de 6 Sostenidos; los Menores de Sesotracur b sera tambien lo mismo que la du Jofaur # y por consiguiente <sup>eran mayor</sup> se indicará con la Menor del tono de cinco Remotas, el qual equivale a siete sostenidos (n. 10) se indicará con

\* Para marcar qualquiera tono menor se toma la vez engendradora correspondiente de su tercera menor y se quita y de su altura, lo qual se llama accide perfecto menor, como Ut, mi b, sol, ut.

que los Sostenedos; la Menor del de quatro; el qual equivale a 8 Sostenedos, se indicará con cinco líneas y la Menor del de tres Bóvedas puede ser de 6 Sostenedos, aunque será mejor el indicarla con seis Bóvedas. Véase el n.º 55.

52. Se observará también en el exemplo puesto (n.º 50.) que la Menor de Cesolfaur tiene tonos de más y en el mismo lugar que el de Elami-b Mayor (n.º 38.); por consiguiente la misma disposición, el mismo lugar deben guardar los dedos en uno que en otro; y siendo Elami b tercera Menor, avientosa de Cesolfaur, se sigue también que la disposición de los dedos en todo tono Menor es la misma que guardan en el tono mayor de su tercera Menor, y por ser tan parecido se llaman sextos ó correspondencias el tono mayor y el menor que tienen los mismos signos.

*Tabela de la correspondencia de los tonos Mayores con sus Menores.*

<p>Cesolfaur Mayor</p> 	<p>Menor</p> 	<p>Tesfaur # Mayor</p> 	<p>Menor</p> 
<p>Sesolfaur</p> 	<p>Menor</p> 	<p>Tesfaur natural Mayor</p> 	<p>Menor</p> 
<p>Delasolre</p> 	<p>Menor</p> 	<p>Hesfabemi b</p> 	<p>Menor</p> 
<p>Alamisse</p> 	<p>Menor</p> 	<p>Elami b</p> 	<p>Menor</p> 
<p>Elami</p> 	<p>Menor</p> 	<p>Alamisse b</p> 	<p>Menor</p> 
<p>Hesfabemi</p> 	<p>Menor</p> 	<p>Delasolre b</p> 	<p>Menor</p> 
<p>Sesolfaur b Mayor</p> 	<p>Menor</p> 		

Este tono ultimo es igual al de Tesfaur #, y por consiguiente es tambien igual su Menor.

*De las notas musicales con respeto a su duración*

63. El arte de la Música consiste en la combinación agradable del tiempo y del sonido, y habiendo explicado hasta aquí las reglas que pertenecen al sonido, resta ahora explicar el tiempo que ha de durar ese sonido, o lo que es lo mismo, el valor de las notas musicales.

64. Para señalarlo con exactitud se inventaron los Compases, y la diversa configuración y denominación de las notas.

65. El compás es para los músicos lo mismo que la vara de medir para los mercaderes: y para los que entiendan algo de asimetría bastará con decir que es la unidad con que se mide o cuenta el tiempo.

66. Para medirlo exactamente sería necesario tener un Relox a la vista y graduar el tiempo que la péndola gasta en ir y volver de un lado a otro; pero qualquiera podrá ir midiendo mentalmente ese mismo tiempo, y acostumbrarse a subir y bajar el pie con igualdad imitando a la péndola. (Después de esto se ha inventado por Maestros el Metronomo)

67. Pues al tiempo que gaste el pie en bajar y subir llamamos un compás, ó la unidad con que se mide o cuenta el tiempo, ó la vara con que se miden las piezas de Música.

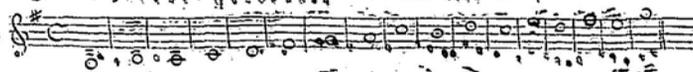
68. El Compás es Binario ó Ternario.

69. Compás Binario quiere decir como divisible en dos partes iguales: y es de quatro maneras. Compásillo que se figura así al principio de la pieza  $\text{C}$ ; Compás mayor  $\text{C}$  que todo es uno en su medida. Los por quatro  $\frac{2}{4}$ , los por ocho  $\frac{3}{8}$ , y los por ocho  $\frac{6}{8}$ .

70. Así como la vara de medio se divide en dos medias, en quatro cuartas, en ocho medias cuartas &c; así también cada compás mayor se divide en dos medias, en quatro cuartas &c en ocho medias cuartas, y así sucesivamente hasta hacer de uno solo y quatro partes.

71. Un Compás entera se designa con esta nota  $\text{O}$ , la qual se llama Semibreve, y debe estar sonando sin interrupción todo el tiempo que el pie tarda en bajar y subir una vez.

72. Así la Semibreve es la unidad; o la vara entera de medir para nuestro propósito en el compás Binario. Exemplo.



73. La mitad de un compás se designa con esta nota  $\text{P}$ , la qual se llama Minimo; pero consiguientemente se necesitan dos de ellas para llenar un compás, de las quales la primera debe estar sonando todo el tiempo que el pie tarda desde que toca en el suelo hasta que sube, y la se-

20  
 gunda desde entonces hasta que vuelva a bajar.



74. La cuarta parte de un compás se designa con esta nota  $\text{♩}$  que se llama Semiminima, y equivale a la cuarta en la vara de medir, por consiguiente para llenar un compás se necesitan 4 quintas, cada una de las cuales debe estar armada la cuarta parte de un compás.



75. Lo mismo se ha de decir respectivamente de la octava parte de un compás la qual se denota con esta figura  $\text{♩}$ , que se llama Corchea; de la décima sexta parte que se denota con esta  $\text{♩}$  y se llama Semicorchea; de la 32ª parte que se denota con esta  $\text{♩}$  y se llama Fusa; y en fin de la 64ª parte que se denota con esta  $\text{♩}$  y se llama Semifusa. (pag. sig.)

76. Hay también una nota llamada Breve la qual ocupa dos compases y se figura así.  $\text{♩}$  y otra que se llama Longa, la qual ocupa quatro compases  $\text{♩}$ ; pero esta dos son muy poco o nada usadas, y menos la última que ocupa ocho  $\text{♩}$ . (pag. sig.)

77. Quando vienen juntas muchas Corcheas, Semicorcheas, Fusas, o Semifusas, se abrevian todas con tantas rayas como tiene cada una, de dos en dos, de quatro en quatro, de seis en seis, de ocho en ocho, de diez y seis en diez y seis; segun mejor parecer para hacer comprender a ju- meza vicia la division del compás.



78. Así cada compás se compone de una Semibreve, o de dos Minimas, o de quatro Semimi- mas, o de ocho Corcheas, o de 16 Semicorcheas, o de 32 Fusas, o de 64 Semifusas, o bien de todas ellas mezcladas guardando cada una su valor.

79. El Compas de Dos por quatro  $\frac{2}{4}$  que quiere decir compuesto de dos Semínimas en lugar de quatro que debia tener; equivale a la mitad del anterior sin diferencia alguna: exemplo.



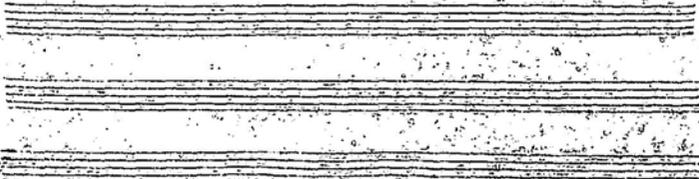
80. El Compas de Doce por ocho  $\frac{12}{8}$  quiere decir que en lugar de 8 corcheas, de que debe constar, tiene 12, o su equivalente en Semibreva, Mínimas, Semínimas. Sea: así.



81. El Puntillo puesto despues de qualquiera nota le da una mitad mas de valor; y dos puntillos seguidos en esta forma p.. p.. le dan la mitad y una quarta parte mas; y si tubiera tres, le daran de valer la mitad, una quarta, y una octava parte mas; de manera que qualquier puntillo vale siempre la mitad del signo que le precede, sea nota, sea otro puntillo. Es un modo de escribir la musica en abreviatura, pero equivale a muchas notas ligadas quando se combinan de la manera siguiente,



82. El Compas de Seis por Ocho  $\frac{6}{8}$  en suencia la mitad del anterior  $\frac{12}{8}$  pero quiere decir sus corcheas en lugar de ocho; y es una cosa mas que es más clara, más fácil de llevar y menos sujeta a equivocaciones.



Seis por ocho, mas sencilla de tocar, y mas fácil de llevar, y menos sujeta a equivocaciones. Es un modo de escribir la musica en abreviatura, pero equivale a muchas notas ligadas quando se combinan de la manera siguiente.

23  
88

*Del Compas Ternario.*

83. Compas ternario tanto quier decir como divisible en tres partes iguales: de cuyo hay cinco, todo aquellos cuyo numero de divisiones sea impar: el tres por dos  $\frac{3}{2}$ ; el tres por quatro  $\frac{3}{4}$ ; el tres por quatro  $\frac{3}{4}$ ; y el tres por ocho  $\frac{3}{8}$ ; que vale tanto como decir: tres minimas en lugar de dos que debia tener; nueve semiminimas en lugar de 4: tres semiminimas en lugar de quatro: tres corcheas en lugar de ocho.

84. Asi como la vara de media se divide tambien en tercias, las quales tienen sus medidas propias: asi quier para de decir: asi en el Compas, se ha de ir midiendo ahora por tercias, y para llevarlo se ha con el pie en el suelo a la primera nota del compas, se lleva al segundo tiempo, y se baxa un poco al tercero, sin tocar en el suelo hasta el compas siguiente.

*Ejemplos de este compas.*

The image shows five musical staves, each illustrating a different time signature for a ternary (3-beat) measure. The first staff is in 3/2 time, the second in 3/4, the third in 3/8, the fourth in 3/4, and the fifth in 3/8. Each staff contains a sequence of notes and rests that demonstrate the division of the measure into three equal parts.

85. Por donde se ve que el  $\frac{3}{8}$  y el  $\frac{3}{4}$  es lo mismo que el  $\frac{3}{4}$  en su medida y en su tiempo, y el  $\frac{3}{2}$  lo mismo que dos compases seguidos del  $\frac{3}{4}$ : la diferencia consiste en lo mas apria o mas deaxacion que van unas y otras, y como para denotar esta diferencia se han introducido ya en la musica las voces italianas de Largo, Lento, Adagio, Poco Adagio, Andante, Andantino, Moderato, Tempo Sicco, Allegro, Allegro, Allegro Molto, Vivace, Poco, y Prestissimo, las quales puestas al principio de la pieza de musica, denotan los diversos grados de presteza con que se deben tocar: resultan ya muchos nombres de compases que debrian reducirse a solo tres: Compas Mayor, Menor por quatro, y Menor por ocho, a los quales se pueden acomodar todos los demas sin que resulte la misma diferencia: como qualquiera puede ver facilmente.

86. No hay mas que dos compases: Binario y Ternario, por que el de 3 es realmente Bi-  
 y todos aquellos otros números, se acaban de ellos, o se  
 nario, pero que el que lo lleva lo mide dividiéndolo en mitades, o tercios, como de otro lado.  
 las notas suelen ir de tres en tres, y se divide por dos sino por tres, parece que  
 tambien paraceja de la naturaleza del Ternario: lo se llama Compas Mixto y dicea.

87. El Compas es Binario, Ternario, o Mixto: y de aqui paracia a explicarlos todos, sin con-  
 funda al discipulo con tanta diferencia, que solo se ve para que sepa al cabo de un año las  
 cosas que puede saber en sus meses.

88. En las composiciones modernas se ven duraciones del 4 y del 9, son raras las que se usan del  
 12, y se cae de ellas que no hubiere, tampoco 2 ni 3, pero como todavia se usan en música con-  
 citada, en ellos. No valen los otros: inusitados, han pasado de moda.

El compas solo tiene  
 dimension ya binaria, ya ternaria,  
 y aunque por una práctica arbitraria  
 compases diferentes se introducen  
 a dos géneros simples, se reducen:  
 el uno cuyo tiempo es par o doble,  
 por en dos movimientos se divide,  
 y que hoy se llama el más perfecto y noble;  
 el otro que, partido en tres, se mide,  
 desigual, imperfecto y claudicante:  
 y en ambos con rigor se subdivide  
 la duracion de cada breve, simultáneo.

Triarte

▲ mi me parece, suprimiendo la perfecta igualdad de dos compases de  $\frac{3}{4}$  a un entero de dos  
 de  $\frac{3}{8}$  a uno de  $\frac{3}{4}$ , de uno de  $\frac{3}{4}$  a otro de  $\frac{3}{8}$ , que los compositores debian adoptar todas las que  
 ducidos, dejando unicamente el binario, el ternario y mixto: de todas maneras acaban pro-  
 curar que las figuras dominantes en la pieza fuesen corcheas y semicorcheas, por que esas  
 las son las mas perceptibles a la vista, con que se facilita la lectura, sobre todo siendo usado  
 el arte de la composicion. Beethoven en el quarteto Op. 39, escribe así con acierto y compas.

Adagio

Piccio

Adagio

Piccio

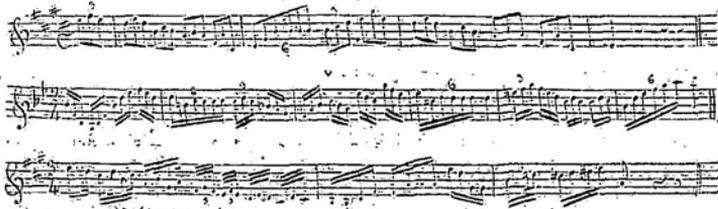
Se cae a la vez, mas facil se lee, mas visible, escuchandolo así

*De los Trésillos.*

Haced frecuentemente el tener los Compases: más de las notas que por su medida les pertenecen, las quales notas si se les diese todo el valor que así tienen, no podrian caber dentro del compás en que están puestas.

Un se verifica con los Trésillos, así llamados por que en lugar de dos corcheas, o dos Semicorcheas se ponen tres, y estas tres corcheas o Semicorcheas han de conarse tan velozmente como las dos cuyo lugar ocupan.

El Trésillo se figura en tres notas acadas con un tres encima, para que no se equivoque su valor con el de las notas que miden cabalmente a aquel compás: quando vienen muchos Trésillos seguidos se conocen desde luego a la simple vista y no necesitan de que se les ponga el 3 encima: tocanse frecuentemente de tres en tres notas haciendo una ligerísima pausa despues de la ultima de cada uno: y quando se unen dos de ellos se llaman Sesillos a los quales se le pone un 6, y consiste su diferencia práctica en que la intencion es de tocar las notas de seis en seis, o de dos en dos, de lo qual resulta una ligerísima pausa a cada seis o a cada dos notas: exemplo en C, en  $\frac{2}{4}$  y en  $\frac{3}{4}$ .



Los Trésillos uno de Corcheas o Semicorcheas, no hay cosa que se ponga de 3a que lo haya en las demás notas desde Semicorcheas hasta Semibreves quando se acada con siempre en una cada uno el valor equisitante a las notas de las que andada.

Tambien sucede algunas veces el venir cinco notas o siete, en lugar de quatro: nueve, once, trece, catorce, en lugar de ocho: diez y ocho o mas en lugar de 16: o mas de uno de aquella especie, las abraza todas con las hayas que las corresponden segun es Corcheas, Semicorcheas, &c. y les pone encima respectivamente un 5, un 7, un 14, un 18, en la forma siguiente: cuya intencion se dexa para mas adelante por ser muy difícil.



25

*De las Pausas o Silencios.*

No siempre está sonando el instrumento; sino que a veces calla, y para medir el tiempo que ha de estar callado se invencionan otros signos que indican las pausas, y éstas, o silencios desde el principio de una Semifusa hasta el de muchos compases.

Estas pausas indican que ha de callar el instrumento todo el tiempo que habrían de estar sonando sus notas equivalentes.

*Semifusas Pausas de Semifusa Fusas Pausas de Fusa Semicorcheas Pausas de Semicorcheas*  
*Corcheas Pausas de Corcheas Semiminimas Pausas de Semiminima Minimas Pausas*  
*1. Semicorchea Pausa Pausa de 2. 3. 4. 5. 6.*  
*De 7. De 8. De 16. De 40. 8. bien 16. 40.*

26

*De algunas abreviaturas en la escritura de la música*

*Se escribe* *fale.*

The page contains two columns of musical notation. The left column consists of 14 staves of music, featuring various note values, rests, and slurs. The right column also consists of 14 staves, with more complex rhythmic patterns and slurs. The notation is in a historical style, with some abbreviations and specific markings. The page is numbered '26' in the top left corner. The title 'De algunas abreviaturas en la escritura de la música' is written in a cursive hand at the top. Below the title, there are two small annotations: 'Se escribe' and 'fale.'.

This image shows a facsimile of a page from a musical score. The page is divided into two systems of staves. The top system consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff of the first system contains a few notes, while the second staff contains a more complex passage with many notes. The second system consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff of the second system contains a few notes, while the second staff contains a more complex passage with many notes. The page is otherwise blank, with no text or other markings.

# Primera Parte.

En que se trata de las reglas para manejar el arco.

## Capítulo 1.º

### Del modo de llevar el arco.

#### §. 1.º

Quando el compás es Binario y el numero de las notas es par; la primera acia abax debe ser acia abaxo, la segunda acia arriba, y así alternativamente. Exemplo.



En la señal A denota que el arco ha de ir acia abaxo, y la V que ha de ir acia arriba.

#### Regla Primera.

Quando la primera nota de un compás, sea Binario, sea Ternario, no comienza por una pausa de Semínima o de Corchea; sólo hacenlo llevando el arco acia abaxo, aun quando sea ternario. Hacerlo así dos veces seguidas. Exemplo.



Cabe corrección en esta regla, y es quando el arco es muy vivo, a fin de que no se pierda el tiempo que tarda en subir el arco; mas adelanta sírvase el modo de manejarlo, de manera que le toque ir acia abaxo siempre en la primera nota de cada compás.

#### Regla 2.ª

Toda nota que tubiere delante una de estas tres pausas 7 7 7 debe ir acia arriba.



Esto quando la pausa de Corchea representa una de Semínima y la nota siguiente debe ir acia abaxo, lo qual se practica en los compases de  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$  y  $\frac{3}{4}$ .



En el compás medido por dos semínimas, la púa  $r$  no repicamos más que media púa, y por esta razón debe ir acia arriba la semínima que le sigue; y lo mismo en el compás  $\frac{3}{4}$ .



Regla 3.<sup>a</sup>

El segundo y quarto punto de un compás deben tocarse por lo común acia arriba, solo esto quando en lugar del primero y tercero hay una púa. Exemplo.



Regla 4.<sup>a</sup>

Toda púa de compás que comienza en dos o en quatro notas iguales debe ir acia abajo sea el compás Binario o Ternario. Exemplo.



En siendo el arco muy vivo puede caber tambien excepcion en esta regla pudiéndose tocar este pasage del modo siguiente:



Regla 5.<sup>a</sup>

Las notas en el segundo y en el quarto tiempo de un compás, de las quales la primera puntilla deben ir ambas acia arriba de una sola arqueada; pero levantando un poco el arco despues del dicho puntillo para distinguir bien la segunda nota la qual debe sonar un poco más atrasada de la primera. Ex.



Pero si al contrario el puntillo está despues de la segunda nota, siendo por consiguiente breve la primera, ambas deben ir acia arriba de una sola arqueada sin levantar el arco. Ex.



Regla 6.<sup>a</sup>

Quando un tiempo de compás se compone de quatro notas, de las quales las primeras y las tercera tienen puntillo se tocan cada una separadamente alternando con el arco abajo y arriba, de modo que las satisficidas que está despues del puntillo corra ligamenter y compiese a sonar un

pero una fuerza de lo ordinario: *Allegro*



Sea si lo primero de las quatro notas se premia acia arriba, la segunda acia tambien hacia arriba de la misma arqueada, con lo qual se consigue que el arco vaya siempre en orden en.



Regla 7ª

Quando el tiempo de compás se compone de quatro notas, de las quales la segunda y la quarta tienen puntillo, se tocan de dos en dos de una sola arqueada. Es.

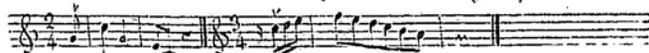


Regla 8ª

La ultima nota de cada compás, y regularmente de cada tiempo de compás debe ser acia arriba, o fin de que venga el arco acia abajo al tocar la primera. Es.

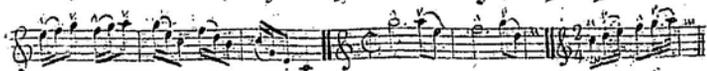


En la misma razon se tambien acia arriba la primera nota de tres piezas que comienzan al abax.



Regla 9ª

Quando un tiempo de compás se compone de tres notas, de las quales la una es larga y la otras dos breves, se ligan estas de una sola arqueada, y lo mismo quando una de las breves tiene puntillo: lo que en este caso se han de tocar despegadas: es!



Esta clase de pasaje se encuentran muchas veces de diferentes maneras según veremos en el capítulo 4.º por que hoy como en que la necesidad lo exige a fin de seguir los principios generales de la 2.ª línea del arco.

Regla 30.

Quando hay dos notas desiguales y la deo breves cada una que la larga y se toca se sigue puntillo, entonces cada una de las breves debe expresarse con su arqueada. En.



Regla 31.

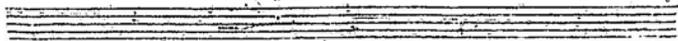
Quando hay una larga y dos breves, y la primera de esta se toca en arco abajo debe la segunda en arco arriba. En.



Pero si a la primera de dichas dos breves se toca en arco arriba, debe en la segunda tambien en arco arriba segun la regla 29.ª En.



Entiendese que en aquellos pasajes en que la larga esta antes de las dos breves, lo qual sucede con mucha frecuencia en el compas ternario.



Regla 32.

La nota que en el compas mayor esta seguida de una minima debe expresarse en arco abajo. En.



Regla 33.

Quando hay tres notas en un compas y la de entrase es sinopada, debe marcarse en algun otro remarcando, porque en tal caso se ha de tocar cada una de ellas arqueada en silencio a las reglas precedentes. En.



§. 7.º No debe acordarse esta regla ni ninguna otra quando el compositor indica el modo con que se ha de tocar. Es.



En este exemplo deben ir ligadas acia arriba la segunda y la tercera nota.

§. 8.º Esto mismo debe observarse en semejantes pasajes aunque el compositor no lo indique, quando no sigan otros de la misma especie, a fin de observar la regla general de tocar acia abajo la primera nota del compás. Es.



Se tocará prescindiendo el apagar un poco en la nota de entredós para irde la tercera suavemente.

Regla 14.

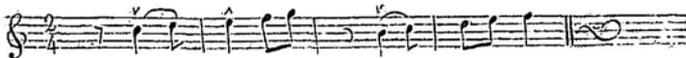
Quando la segunda y la tercera nota no pueden tocarse en la misma cuerda, se harán siempre con la misma arqueada acia arriba, con la diferencia de que se eleva un poco el arco despues de tocar la segunda. Es.



Lo mismo quando la segunda nota y la tercera estan en el mismo lugar. Es.



§. 9.º Si en lugar de la primera nota hay una pausa, se pueden hacer las dos siguientes o ligada o suelta: si se ligar ha de ir acia arriba, a fin de que el arco vaya acia abajo quando llegue a la nota primera del compás siguiente. Es.



§. 10.º Si por el contrario se quiere tocar cada una por separado debe ir acia abajo la primera. Es.



Regla 15.

Quando antes de la nota sinopada estan dos breves y despues otros dos, se ligar las dos prime-

cas o las dos últimas siguen parecidas. Es.



Regla 16.

Quando vienen muchas notas sinopadas seguidas, para una se hace de distinta oiguada, a ex-  
cepción de la última del compas que se suele ligar con la primera del siguiente. Exemplo.



§. 11. En el compas ternario es donde los principiantes se embarazan mas para llevar el arco,  
por que en los compases que solo tienen tres notas, es necesario pasar obrevar la primera regla  
que hemos dado lleve el arco dos veces seguidas aca abajo cuyo movimiento continuado es mu-  
y embarazoso. Para evitar esto convenientemente se pudiera adoptar por regla general que quando en  
el compas ternario solo hay tres notas se hagan dos de ellas de una sola arqueada; pero de  
modo que suenen distintamente: y que se ha de observar quando se ve que siguen otras notas  
mas breves y de diferente valores. Es.



§. 12. Resta ahora la dificultad de notar si se han de ligar las dos primeras o las dos últi-  
mas notas: esto depende del buen gusto del tocador, y se puede adoptar por regla que quando el com-  
pas no indica el modo, se ligan aquellas dos notas que fueren mas cercas una de otra, acordien-  
do tambien a la variedad quando sean muy seguidas los compases de esta especie para evitar la  
monotonía. Es.



§. 13. Si á veces alguna vez el haber tocado suelta la ter. nota, de un modo que unida de algunas compases siguientes de nota de otro valor el arco se halla tocado; es necesario volverlo a poner en orden en las dos primeras notas de aquel compas. *Ev.*



§. 14. En una sucesión de semínimas o de corcheas va el arco alternativamente acá abajo y acá arriba, teniendo cuidado de apoyar un poco en la primera nota de cada compas.



§. 15. Quando en el compas de  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$  ó  $\frac{12}{8}$  consisten los dos primeros tiempos en quatro semicorcheas o las quales se sigue una corchea; se tocan acá abajo aquellas y acá arriba, sobre todo quando el aire es vivo. *Ev.*



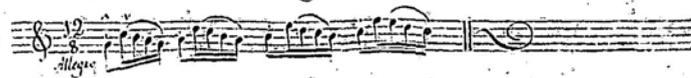
§. 16. En un presto y poco a poco en el  $\frac{12}{8}$  se pueden hacer las cinco notas cada una con un arco izquierdo. *Ev.*



§. 17. En la figura de cinco notas sea muchas veces del arco; esto es, la corchea antes de las quatro semicorcheas. En este caso se ligan las dos primeras semicorcheas acá arriba, y las otras dos se tocan sueltas abajo y arriba. *Ev.*



§. 18. Y si el movimiento fuese muy vivo se ligan todas quatro acá arriba. *Ev.*



## Nota del Traductor.

Las reglas hasta aquí dadas por Mozart, que son 16, así como los 18 párrafos, lo que son otras tantas reglas diferentes de aquellas, pueden reducirse a muchas menos; y si su explicación se dan por comparación todas las otras sin molestar al principiante con tanta redundancia.

Quando el compás no indica el modo de llevar el arco, queda el punto a discreción del tocador, quien puede hacerlo según los pareceres mas comunes al buen gusto y a la inspiración del sonido, sin embargo en caso el arco vaya acia arriba o acia abajo, por que de qualquiera modo, si se figura, le da a la nota la fuerza y la expresión que corresponde; pero el principiante debe caminar sobre a reglas para adquirir aquella firmeza y para no embarazarse con el arco.

Los compases binarios se pueden considerar compuestos de dos minimas, de quatro semimimas o de sus tiempos equivalentes en tercetas, semicorcheas, sextas y semifusas; por cuya razon los compases ternarios, si están compuestos de notas de igual valor, han de tener precisamente pares.

La nota mas sensible del compás es la primera, por que en ella da el golpe principal el que late en, y en qualquiera que tenga mediano cuido compuesto al instante, como el compás no sea una octava, qual es la nota primera de cada uno. Despues de esta nota, la mas principal y la mas sensible es la que se da al alto, que es la primera en habiendo mediado el compás; y despues de ésta, la que está en medio de las dos, y así sucesivamente.

Y como al arco se le puede dar mas impulso quando se lleva acia abajo, se debe procurar que la primera nota del compás vaya acia abajo; por consiguiente quando de dos notas, la segunda debe ir acia arriba. Quando tiene quatro, las principales son la primera y la tercera, que irán acia abajo, y la segunda y la quarta que son menos principales, irán arriba. Quando tenga ocho las principales son primera, quinta, tercera y septima; y menos principales, segunda, quarta, sexta y octava. Así aquellas deben ir acia abajo y estas acia arriba &c. De aquí se sigue naturalmente la **Regla Primera**.

Quando el compás binario se compone de notas de igual valor, la 1.<sup>a</sup> la 3.<sup>a</sup> la 5.<sup>a</sup> y todas las impares deben ir acia abajo y la segunda, la 4.<sup>a</sup> la 6.<sup>a</sup> y todas las pares acia arriba.

Esta regla es muy fácil en la práctica quando el compás está lleno, por que en comenzando a tocar acia abajo la primera nota, y alternando con el arco abajo y arriba, solo tiene la cuenta; pero es tan fácil quando el compás está falto, para lo qual se da la **Regla Segunda**.

Quando hay pausas y notas en un compás, entonces se ve el arco que ocupan las pausas y las notas: si están en las leytas que corresponden a la 1.<sup>a</sup> a la 3.<sup>a</sup> y a las impares, y si en las que se da las pares, acia arriba.

Por lo qual esta es la regla nueva sino consecuencia de la anterior, la qual comprende y

a. m.ª parecer con mayor claridad a la 1.ª 2.ª 3.ª y 8.ª reglas de Mozart, y a los §§ 1. y 4 con todos sus ejemplos. Véanse.

**Regla tercera.**

Quando el compás binario se compone de notas desiguales en valor, no se acentúa a las notas sino a los tiempos, y si el 1.º y 3.º tiene nota impari y el 2.º 4.º para, o al contrario: se ha de tocar la primera de las notas del tiempo que tenga par con el arco hacia abajo aunque lleve con dirección dos veces seguidas. (Regla 4.ª de Mozart.)

**Regla cuarta.**

Pero como este modo es embarazoso en los aires vivos, será mejor procurar por medio de las ligaduras que las arquetas sean pares en todo el compás: y como muchas notas ligadas equivalen a una en la aplicación de esta regla, baste para que el arco vaya bien: 1.º ligarse hacia arriba todas las notas de los tiempos pares. 2.º ligarse dos notas de aquel tiempo que tenga impari, eligiendo aquellas que sean iguales en valor: y si lo son todas como en los tresillos, aquellas que estén más cerca una de otra. (Véase las reglas 4.ª 5.ª 9.ª 10.ª y 12.ª de Mozart y los §§ 3.º y 6.º con todos sus ejemplos.)

**Regla quinta.**

Si fueren impares o pares las notas de todos y otros tiempos, no habrá necesidad de usar la regla 3.ª pero sí de tenerse bien atento con el arco abajo y arriba: y lo mismo podrá y aun deberá hacerse en los aires vivos, cuando se toquen pares de notas de un compás, sin atender al número y valor de ellas en sus tiempos.

**Regla sexta.**

En el conjunto tonatorio, si en notas son pares tienen lugar las mismas reglas del compás binario. Si son impares y de valor igual (que entonces precisamente han de ser tres, o cinco) y siguen muchos compases de la misma especie: o monotonos, o alternan con el arco abajo y arriba precisamente de la misma especie, o ligados de dichas notas, como dice Mozart en los §§ 11. 12. 13. y 14. Si las notas son impares y de valores desiguales, no se atiende a las notas sino a los tiempos, de los cuales se ligaran las notas convenientes, o bien de que por este medio sean pares las arquetas de cada compás, o llevar el arco dos veces seguidas sea abajo con libertad y conforme a lo que seamos dicho acerca de compás binario. Véase los §§ 15. 16. 17 y 18 de Mozart.

**Regla séptima.**

Quando en un compás sea binario con ternario, hay notas sin paradas, se ve si resultan pares o impares en el conjunto: con lo cual sea más con las arquetas, en el segundo se ha de ligarse la nota que está mayor de la simpatía con la que le sigue aunque perteneciera a otro compás. (Regla 13. y 15. de Mozart, y veanse los ejemplos 2.º y 3.º de la 16.ª.)

Regla 8.ª Se debe atender por último a que la primera nota del compás vaya hacia abajo, y también la que se da al último, procurando no obstante en quanto sea posible por medio de las ligaduras que el arco no empiece cada vez seguidas hacia un lado, baxando o subiendo juntamente, por que se pierde este tiempo, y en los aires vivos se oye mala: el fin es que el principiante no se encuentre embarazado si toca el arco, y para esto basta con las reglas dadas: lo más que se debe advertir en este capítulo es en relación a baxar de las notas y no al modo de llevar el arco, o baxar con él o la suavidad de las arquetas de que se habla en los siguientes.

*Tabla de la relación de las notas musicales con respecto*

1. *p*

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

*a. 54. Dim. acci.*

This page contains a facsimile of a musical score for two violins and piano. The score is arranged in three systems. The first system is labeled 'Violino 1.' and 'Violino 2.' and features a treble clef and a common time signature. The piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is clear and legible, with some dynamic markings and articulation symbols. The page is numbered '156' in the bottom left corner.

This page contains a musical score for violin and piano. The score is arranged in two systems. The first system consists of two staves: the top staff is for the violin and the bottom staff is for the piano. The second system also consists of two staves: the top staff is for the violin and the bottom staff is for the piano. The music is written in 2/4 time and features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The page number '39' is located in the upper right corner.

This image shows a facsimile of a musical score, likely for violin and piano, by Leopoldo Mozart. The score is presented in a single system with ten staves. The top two staves are for the violin, and the bottom eight staves are for the piano. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked *Allegro*. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The piece concludes with a double bar line.

*Alla breve.*

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of two staves: the upper staff is for the violin and the lower staff is for the piano. The second system consists of four staves, alternating between violin and piano. The tempo is marked 'Alla breve.' The music is written in 2/4 time. The first system contains measures 1 through 6. The second system contains measures 7 through 17. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and accents.

Los compases 4.º, 5.º y 6.º se pueden también tocar al modo siguiente con arreglo al §. 17.

This block shows an alternative musical notation for measures 4, 5, and 6 of the piece. It is written on a single staff in 2/4 time, demonstrating a different way to play these measures as suggested in the text above.

The image displays a facsimile of a musical score, likely from a violin method book by Leopold Mozart. The score is arranged in two systems, each with a violin part (top staff) and a piano accompaniment part (bottom staff). The first system consists of six staves. The first two staves are in 6/8 time, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with quarter and eighth notes. The next two staves are in 12/8 time, showing a more complex melodic line with slurs and accents. The final two staves of the first system are in 3/2 time, with a melodic line that includes slurs and accents. The second system consists of two staves in 3/2 time, with a piano accompaniment part that includes a note with a 'v' (accendo) mark. A handwritten instruction in Spanish, "Se usa de este genero de compas en las piezas lentas.", is written in the space between the two staves of the second system. The entire score is enclosed in a rectangular border.

Capítulo II.

Instrucciones para sacar un buen tono del Violín.

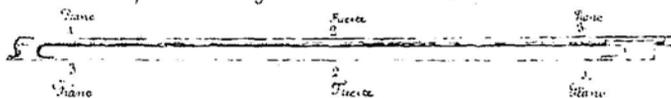
§. 1.º

Para llegar a esta perfección es necesario tener en cuenta las cosas siguientes. 1.º Encorchar el Violín con cuerdas nuevas, con lo qual se consigue que se robustezcan los dedos por la necesidad de pisar con mas fuerza, y de darlo mayor y mas firme impulso al arco. 2.º Acostumbrarse a tocar fuerte y pausadamente. 3.º Procurar que el sonido salga limpio. Para lo qual contribuye mucho la división del arco respectivamente á los planos y fuercos.

§. 2.º

Primera división.

Se comienza la arqueada piano, sea al bajar sea al subir, se va reforzando insensiblemente hasta llegar a la mitad en donde se emplea la mayor fuerza; y se va disminuyendo despues por el mismo orden hasta que el sonido se pierde en el cabo del arco.



Conviene exercitarse en esto con lentitud, reteniéndolo el arco toda la posible para adquirir la costumbre de sostenere en las notas largas de un Adagio con naturalidad y limpieza, y sin fatiga. Quando se toca piano, se debe retirar un poco mas el arco de la puente, y pisar mas leve: mas la cuerda; y por el contrario, quando se toca fuerte, se debe pisar con firmeza y reteniendole mas el arco a la puente.

§. 3.º

En cada división, y principalmente en ésta primera, debe moverse el dedo alternativamente y con suavidad arriba y abajo con lentitud en los planos y un poco mas vivos en los fuercos.

§. 4.º

Segunda división.

Se comienza fuerte y se va disminuyendo insensiblemente hasta el cabo del arco.



Debe el discípulo exercitarse en esta división con el arco arriba y abajo: esta segunda división se va mas bien en los arcos vivos que en los adagios.

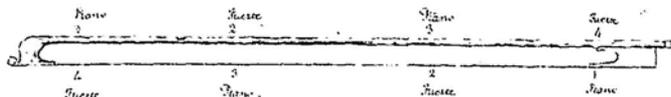
§ 5. *Quarta división*

Es al leer de la armonía: comienza piano y se va reforzando hasta acabar en fuerte: y cuando se entienda en toda que el arco debe ir con lentitud en el piano, y que a proporción que se refuerza se ha de aumentar su movimiento.

§ 6.

*Quinta división.*

Es en la que se toca dos veces piano y dos veces fuerte, o al contrario, en una sola segunda bajando o subiendo: etc.



Por la práctica continua de esta quarta división del arco se adquiere la facilidad de sujetarlo y la limpieza del sonido. Conviene también observar como está templado el Violín, por que si está alto se debe dexar un tantito más el arco de la púa, y al contrario, se debe acercar a esta base: en el badam y en la tercera es donde principalmente se debe dexar el arco, y la mano o clava: por que las cuerdas quiebran con más dificultad de nuevas que las deprimidas, y como cosas de la púa están todas más ligeros que acá el molo: si se las quiebra forzar, dan un sonido apesado y desagradable. Sobre todo, se deben observar la calidad del Violín, por que no todos son iguales, y ven qual es el lugar donde las cuerdas hechas del arco vuelven un con más claridad, mas suave, mas rebuete o mas suave: y aplicar estas observaciones a las diferentes partes de la púa que se tocan.

### Capítulo Tercero.

#### De la variedad de las arqueadas en los pasajes compuestos de notas iguales. (u)

Los pasajes compuestos de notas iguales que se suceden formando escala, se pueden variar de mucha manera graciosa. Citaremos un ejemplo que sirve de base para todos, el qual se tocará primero sencillamente, cada nota de su arquada, haciendo mas sensible la primera de cada tiempo para que el arco salga mas enérgico, y observando sin embargo exactamente la igualdad en la duración de ella.

Las notas que no llevan ninguna señal, o que llevan punto o acento encima se han de ejecutar sueltas cada una de su arquada.

Las que llevan acento ó punto encima, se han de tocar con despeggo que en italiano se dice *staccato*.

Las que llevan el semicírculo  se han de hacer ligadas sin levantar el arco; en es, todas las que abarcan de una sola arquada como si hubiere una sola nota.

Las que llevan punto ó acento, y además el semicírculo, se han de hacer de una sola arquada acá arriba o acá abajo; pero levantando un poco el arco en cada una para distinguirlas bien unas de otras: este modo de tocar se llama *picar*, o *articular*.

Y finalmente las que llevan dos semicírculos se han de hacer todas con el arco acá ó un mismo lado; pero distinguiendo las que están debajo del círculo mas pequeño de las que están debajo del mayor como si fueran dos las arquadas.

Al la vuelta se pone la explicación, y enfrente los ejemplos.

(u) Este capítulo de la variedad de las arquadas se pone antes del de los trisillos por ser mas fácil su inteligencia y la observacion de sus ejemplos.

**Ejemplo:** Hágase cada nota de ne aquedada, alternativamente arriba y abajo, ejecutando un poco en la primera nota de cada tiempo.

**Variación 1ª:** Tóquese la primera de las quatro notas con el arco acia abajo, y ligúeme las otras tres acia arriba.

**2ª Var:** Sigúense las notas de do en do con el arco arriba y abajo, apoyando un poco en la primera y pasando ligeramente la segunda.

**3ª Var:** Lígueme ahora acia abajo las tres primeras y hágase nella la tercera acia arriba.

**4ª Var:** Lígueme las dos primeras con el arco acia abajo y sueltense las otras dos la primera acia arriba y la segunda acia abajo en el primer tiempo: en el segundo tiempo las dos primeras ligadas acia arriba; la tercera nella acia abajo y la quarta nella acia arriba, y así sucesivamente: esta variación es de las mas graciosas y muy usada en los aires vivos.

**5ª Var:** Es muy usada a la anterior y consiste en ligar las dos primeras notas acia abajo, y फिर las otras dos, ambas acia arriba:

**6ª Var:** Hágase la primera nota nella acia abajo, las dos del medio ligadas acia arriba, y la última nella acia abajo en el primer tiempo: en el 2º tiempo la primera nella acia arriba, las dos de enmedio ligadas acia abajo, y la última nella acia arriba, y así sucesivamente.

**7ª Var:** Solo la primera nota se hace nella acia abajo: despues se liga la segunda con la tercera acia arriba: la quarta con la quinta acia abajo; la sexta con la septima acia arriba: y así sucesivamente hasta el fin.

**8ª Var:** Sigúeme de quatro en quatro arriba y abajo, distinguiendo la primera nota de cada tiempo im un poco.

**9ª Var:** Hágase lo mismo ligando de una vez ocho notas, y distinguiendo la primera de cada tiempo.

**10ª Var:** Lígueme ahora de diez y seis en diez y seis, observando lo mismo de distinguir la primera nota de cada quatro: con el arco acia abajo en todo el primer compas y acia arriba en el segundo.

**11ª Var:** Lígueme dos compases de una vez, observando lo propio.

**12ª Var:** Hágase dos notas picadas o aciculadas acia abajo, y dos acia arriba.

**13ª Var:** Hágase la primera nota acia abajo y las otras tres picadas acia arriba.

**14ª Var:** Lígueme las quatro primeras acia abajo, y así síeme las otras quatro acia arriba.

**15ª Var:** Lígueme las quatro primeras acia abajo, y así síeme las otras doce acia arriba.

**16ª Var:** Hágase la primera nota acia abajo, y las otras ligadas acia arriba, de modo que el tiempo de hacer la última se repique un poco el arco: las tres son ligadas; pero las dos lo son propiamente y la tercera picada: en este modo se usa en aquellos pasajes en que las notas se ejecutan distantes de las dos del medio: como en el ejemplo que está despues de la variación.

En el compas ternario tambien se pueden hacer otras muchas de las quales usaremos algunas en ejemplos en seguida, que fácilmente se comprenderán por las señas; sin necesidad de otra explicación.

No basta con tener esta serie de figuras simplemente, segun las señas que se indican; sino que es necesario exercitarse de manera que se pueda al instante la variedad. Convienes tambien exercitarse en algunos pasos de esta, al principio muy pausadamente, y en especialidad en el del numero de diez y seis de figuras. Este con esta especie de variaciones y adquirirá la perfección de ejecutarlas con prontitud.

47

*Capriccio*

1.<sup>a</sup> Var.  
2.<sup>a</sup> Var.  
3.<sup>a</sup>  
4.<sup>a</sup>  
5.<sup>a</sup>  
6.<sup>a</sup>  
7.<sup>a</sup>  
8.<sup>a</sup>  
9.<sup>a</sup>  
10.<sup>a</sup>  
11.<sup>a</sup>  
12.<sup>a</sup>  
13.<sup>a</sup>  
14.<sup>a</sup>  
15.<sup>a</sup>  
16.<sup>a</sup>

The image shows a page of musical notation for a violin method book. It features 17 staves of music, each representing a variation of a piece. The first staff is labeled 'Capriccio' and the subsequent staves are numbered from 1st to 16th variation. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. At the bottom of the page, there is an additional section of music with a different rhythmic pattern, possibly a separate exercise or a continuation of the variations.

FACSIMIL. MÉTODO DE TOCAR EL VIOLÍN POR LEOPOLDO MOZART

This image shows a facsimile of a musical score for violin, consisting of 17 numbered staves (1ª to 17ª). The music is written in a single system with a common time signature of 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The staves are arranged vertically, and the music is presented in a clear, black-and-white format.

49

18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34

Detailed description: This page contains a musical score for violin, numbered 49. It consists of 17 staves of music, numbered 18 through 34. The music is written in a single system with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The page is framed by a double-line border.

## Capítulo IV.

De la variedad de las arqueadas en los paos compuestos de notas de diferente valor

## §. 1.º

Una pieza melódica se compone de notas de valores diferentes, y conviene saber como se han de ejecutar las figuras que ellas forman, segun la disposición que guarden y la indicación del compositor; pero como son infinitas, nos contentaremos con poner 24 ejemplos al fin, que si el discípulo los ejecuta bien, podrá del mismo modo ejecutar quantos se le presenten.

## §. 2.º

En todos estos paos... y en sus variaciones, es necesario observar cuidadosamente la igualdad del compás. Qualquiera puede equivocarse facilmente en las notas que llevan puntillo quando no se les dá el valor que tienen, y para evitar esto será bueno coger la nota que le sigue un poco mas tarde, por que en las notas que se deben tocar sueltas levantando el arco, resulta mas viva y mas robusta la expresion, como en el exemplo (c) del n.º 2.º = en el (a) y (b) del n.º 4.º = en el (a), (c) y (d) del n.º 8.º = en el (a) del n.º 12.º = en el (a) y (b) del n.º 24.º = y en la segunda nota de las que tienen puntillo en los exemplos (a) y (b) del n.º 26.

Al contrario, en las notas ligadas resulta la expresion mas cantable, mas suave y gustosa. Y no solamente se debe sostenir largo tiempo la nota que lleva puntillo, sino tambien afirmarse un poco mas en ella para que sea mas sensible, y pasar la que le sigue ligeramente, como en el exemplo (b) del n.º 8.º y del 12.º = en el (b) y (c) del n.º 22.º = en el (a) y (b) del n.º 26.º en la primera de las notas que llevan puntillo = y en el exemplo (c) de los n.º 28.º y 30.

3<sup>o</sup> 10<sup>o</sup>

2<sup>o</sup>

3<sup>o</sup>

4<sup>o</sup>

5<sup>o</sup>

6<sup>o</sup>

7<sup>o</sup>

8<sup>o</sup>

9<sup>o</sup>

10.

11.

12.

(a) (b)

(a) (b) (c)

(a) (b)

(a) (b) *con sord.*

(a) (b)

(a) (b) (c)

(a) (b) (c) *con un ma. cantante.*

(a) (b) (c) (d)

Repetir el arco después del  
primero. Repetir los dos  
segundos el arco. Repetir la  
cuarta. Repetir el arco  
después del primerdo.

(a) (b)

(a) (b)

(a) (b)

Sin trémolos, col arco después del primerdo.

Convendrá siempre, según hemos dicho, detenerse un poco más que en las otras, que llevar puntillo, pero que por este medio se acostumbra el oído a no precipitar el compás, y se perfecciona en el tiempo que tenemos entendido que todo lo que detenga dicha nota debe acelerar lo que sigue.

§. 4.º

Quando el puntillo está después de la segunda nota, conviene no detenerse en la primera, sino rebalarse prontamente desde ésta a la segunda sin hacer muy sensible la nota que tiene el puntillo: como en los ejemplos (a) y (b) de los n.ºs 10, y 14. Lo mismo se practica en el ejemplo (b) del n.º 10; pero esto es accidentalmente, por que lo ordinario a tocar está figurado como se halla arriba en (a) y en (c).

§. 5.

Quando se ligán dos, tres, quatro, ó mas notas, la primera debe hacerse mas sensible, y aun sostenerla un poco más, parando las otras algo más tarde y ligeramente disminuyendo la fuerza; pero sin faltan a la justa medida del compás. Así es como deben executarse los ejemplos (a.) de los n.ºs 1, y 14 = dos (a.) y (b) de los n.ºs 9, 11, 17, y 25 = dos (a.) (b) y (c) del n.º 13 = dos (a.) y (c) del n.º 7 = dos (a.), (b.), (c) y (d) del 13 = 3 d (b) del 18 en el 2.º tiempo de cada compás.

§. 6.

Del mismo modo, quando se añaden ligaduras de notas desiguales en valor, conviene sostener la más larga un poco más de lo ordinario, y executar la semejante paragon según el modo indicada en el § anterior, y tales son los ejem-

N.º 13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

pl<sup>o</sup> (a) y (b) de los números 4, 23, y 32 = el ejemplo (b) de los números 5, 7, y 14 = los (b) y (c) de los números 2 y 20 = 3 los (c) y (d) de los números 8 y 13 =

§. 7.

Quando hay una breve ligada con una larga, se pasa aquella ligam<sup>te</sup> de modo que la fuerza recaiga sobre esta como en el ejemplo (b) n.º 1.º sucede con el Mi y el Fa, y el segundo con el Ut y el Re = En el ejemplo (b) del n.º 2 con el Re y el Ut, con el Si b y el Sa, y con el Sol y el Fa = En el ejemplo (b) del n.º 30 con el Sa y el Fa, etc. =

§. 8.

El continuado ejercicio de estos ejemplos será muy útil a los principiantes: con él les será fácil ejecutar con gusto y con delicadeza todos los pasajes semejantes y conducir el arco de modo que aun quando se presenten algunos empujados saldrá de ellos facilmente con el auxilio de las reglas que desvanos establecidas en el capítulo 3.º =

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Capítulo V.

De la variedad de las arpeggiadas en los trisillos. (\*)

Cada trisillo puede hacerse de diferentes maneras, lo qual depende tan sólo de la compo-  
sición y entonces se ejecuta obediente puntualmente, sobre todo, quando muchas estean a la  
par un mismo paso: *trinando en la primera de arpeggiadas* ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Primeramente se puede tocar cada nota del trisillo de su siguiente particular en orden.

1.<sup>a</sup> Variación: Siguiendo a hora las tres notas del trisillo con el arco hacia abajo y la tres  
del siguiente con el arco hacia arriba, y así sucesivamente: *trinando en la primera de arpeggiadas* ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

La *crescenda* (+) que se vé encima de las notas *Mi*, y *Sol*, significa que se hagan con el  
cuarto dedo en la segunda y en la tercera, y no en la primera ni segunda en vacío, puer un  
conviene para que el sonido salga igual y evita tambien el movimiento embarazoso del arco  
y del brazo, y que debe observarse en todos los pasos semejantes. Quando no pudiesen las notas de *Re*  
y *Sol*, se debe hacer el *Re* con el cuarto dedo en el bordon: quando no pudiesen de *Sol*, se debe  
hacer el *Sol* con el mismo dedo en la tercera, y quando no pudiesen de *Mi*, debe hacerse el  
*Mi* en la segunda con el propio dedo. (\*\*)

2.<sup>a</sup> Variación: Dos trisillos producen un efecto enteramente distinto haciendo la prime-  
ra nota suelta hacia abajo y las otras dos ligadas hacia arriba.

(\*) Se omiten los dos §§ primeros del original por que se reducen a explicar que era el trisillo,  
y esto queda ya dicho en la pag. 24.

(\*\*) Se exceptúan de esta regla ciertos casos en que por comodidad o por que así lo requiere  
el caso conviene que las tales notas se hagan en vacío, y entonces lo indica el compositor con un los  
puedo encima. Lo mismo vale ademas acostumbrarse a tocar un paso y principalmente si es cavalle,  
en una sola cuerda aunque sea subiendo la mano muchas veces, por que así se da una expresión,  
saben mas igual: las voces del Violín y se conviene la facilidad de correr por el diapasón y la  
manera las cuerdas: este método está muy en uso entre los grandes profesores, y sobre todo en el  
bando, cuya voz es de calidad diferente de las otras y parece entonces el Violín otro instru-  
mento, semejando al *Violoncello*.

The image shows a facsimile of a musical score for violin and piano. The score is divided into several sections:

- Ejemplo:** The first section, starting with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a violin line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment.
- 1.ª 2.ª:** A section with two staves, continuing the musical theme with a piano accompaniment.
- 1.ª Variación:** A section marked '1.ª Variación' with a treble clef. It features a highly technical violin line with many sixteenth and thirty-second notes, and a piano accompaniment.
- 2.ª Var.:** A section marked '2.ª Var.' with a treble clef. It features a violin line with a mix of eighth and sixteenth notes, and a piano accompaniment.

The score is written in black ink on aged paper. The violin part is on the upper staff of each system, and the piano part is on the lower staff. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and ornaments.

Var. 3<sup>a</sup>: Siguense las dos primeras notas y heggie la tercera suelta acia arriba.

4<sup>a</sup> Var = En las piezas que se tocan muy vivaz se deben hacer de una sola arpeggada dos tresillos acia abajo y otros dos acia arriba, apoyando un poco en la primera de las seis notas, y pasando las otras cinco ligeramente; aunque tambien en este pasaxia en las piezas lentas.

5<sup>a</sup> Var = Mas si se quiere expresar el pasage con mas energía se hace la primera de las seis notas suelta acia abajo, y las otras cinco ligadas acia arriba.

6<sup>a</sup> Var = Quando en lugar de la primera nota de los dos tresillos hay una pausa equivalente, se ligan las cinco restantes acia arriba: este metodo es muy usado en los aires lentos, y se acostumbra apoyar un poco en las dos primeras notas y pasar las otras tres ligeramente.

7<sup>a</sup> Var = Tambien se puede hacer este pasage llevando acia arriba ligadas las dos primeras notas, y las otras tres acia abajo.

8<sup>a</sup> Var = Del principio anterior se deduce otra variacion articulando las cinco notas acia arriba, cuyo metodo le da mucha fuerza a qualquier pasage, sobre todo quando se usa alternativamente del Forte, y del Piano.

9<sup>a</sup> Var = Si este mismo pasage se quiere expresar con mas valentia, se hacen sueltas ligas las notas, alternando con el arco arriba y abajo.

10<sup>a</sup> Quando dos tresillos comienzan por una pausa, se pueden ligar la tra primeras notas de los cinco con el arco acia arriba, y las dos restantes ligadas tambien acia abajo; pero se debe apoyar un poco en la primera nota de los cinco y pasar las otras quatro suavemente: cuyo metodo es de muy agradable efecto.

11<sup>a</sup> Var = Quando el aire es moderado se puede hacer la primera nota acia abajo, y las otras dos articuladas acia arriba, de manera que se oiga cada una de las dos separadamente, y lo qual se levanta el arco.

12<sup>a</sup> Hay otra variacion que consiste en ligar la segunda y la tercera nota de un tresillo con la primera del tresillo o de otra qualquiera figura que le sigue. Mas conviene atender a que algunas veces dichos tresillos danóde su valor, y no emplear la expresion o la fuerza: sino al cabo del arco, por que de otra manera la expresion recaeria sobre la segunda nota de cada tresillo debiendo reanar sobre la primera: el exemplo lo explicaria mas claramente.

13<sup>a</sup> Muchos tresillos que se suceden inmediatamente, y de los quales tiene cada uno una pausa equivalente a la primera de su nota, son propios para imitar los suspiros en las composiciones tristes de un caracter con propiedad se deben ligar las dos notas acia arriba comenzando con el arco un poco fuerte y acabando con suavidad, en cada uno de ellos.

14<sup>a</sup> Var = En los aires vivaz se puede y se usa ligar muchos tresillos y hasta dos compases de unavez procurando que la primera nota de cada arpeggada sea mas fuerte que las otras.

15<sup>a</sup> Resulta otra variacion haciendo suelta la primera y la ultima nota de cada dos tresillos y ligando las quatro de en medio.

En las diferencias de tresillos pueden aplicarse a toda clase de aires y compases, observando las a proprias de que con el ejercicio y observando los autes se haya adquirido el buen gusto.

59

3.<sup>a</sup> Var.

4.<sup>a</sup> Var. *Molto Allegro*

*Avanza*

5.<sup>a</sup> Var.

6.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>

8.<sup>a</sup>

9.<sup>a</sup>

10.<sup>a</sup>

11.<sup>a</sup>

12.<sup>a</sup>

13.<sup>a</sup> *Allegro*

14.<sup>a</sup>

15.<sup>a</sup>

## Segunda Parte

En que se trata de las posiciones ó *Manos*.

Hay tres clases de posiciones de la mano izquierda en el Violín, a las quales se les ha dado el nombre de *Manos*, y son *Mano Entera*, *Media mano*, y *Mano compuesta*. Algunos enseñan á usar por defectiva la *Mano compuesta*, por que no es otra cosa que la *Media* y la *Entera*; pero yo estoy persuadido de que examinada atentamente, se encontrará que es no sólo útil sino muy necesaria.

Tres motivos justifican el uso de las *manos*: la necesidad, la comodidad y la limpieza: cada uno de los quales se verá sucesivamente en los ejemplos.

### Capítulo 1.º

De la *Mano Entera*.

1.º En esta *mano* se tocan con el primero y tercer dedo todas las notas que están puestas en medio de las líneas; y las que están en el hueco ó intervalo de líneas, con el segundo y cuarto. Así quando á primera vista se descubre que la nota mas alta de un pasaje está en los intervalos, es casi siempre una señal de que se debe usar de la *Mano Entera*.

Tabla ó escala de la *Mano Entera*  
en las quatro cuerdas.



El *Ue* sobre el *Bordon* que antes se tomaba con el tercer dedo, se toma ahora con el primero, y ya la *mano* en esta situación continúa sin interrupción, ni suenar más la *cu* cuando en *vacío*, por que las notas *Re*, *Sol* y *Ue* se hacen con el segundo dedo en la *cu* de mas acción. Ejemplo.



§. 2.º En los pasajes en que la nota superior no existe mas que en una: al Re de la Prima  $\text{F}$ , esto es que no pasa del  $\text{Mi}$   $\text{F}$ , se queda la mano en el mismo lugar, y se hace aquel  $\text{Mi}$  con el quarto dedo por extension, en cuyo caso suele emplearse: este dedo dos veces seguidas. Ejemplos.



Quando se estienda el quarto dedo, tengase cuidado de no mover la mano de su sitio: esto se hace comodamente afirmando bien el dedo con que se toma la nota que va antes del  $\text{Mi}$ , sin levantarlo quando se estienda el pequeño. En el primer exemplo es el segundo dedo en el  $\text{Sol}$  que se debe afirmar: en el segundo exemplo es el primer dedo en  $\text{Re}$  (+): y en el tercero, es el tercer dedo en  $\text{Ut}$  (+).

§. 3.º Quando son muchas las notas que acceden al Re de la Prima  $\text{F}$ , entonces es necesario subir mas la mano. En los pasajes en que las notas suben una a una comenzando por  $\text{Fa}$   $\text{F}$ , se toma ésta con el primer dedo, y se hace uso del primero y del segundo dedo alternativamente. Ejemplo.



Tambien se comienza un pasaje con el primer dedo quando las notas suben por intervalos volviendo a bajar a su sexta.



Es preciso atender a si el pasaje sube todavía mas, o si baja: si es moventes adelante todavía el primer dedo a cada dos notas, o si se puede alcanzar a la  $\text{ma}$   $\text{B}$  alta con el quarto. Seria una falta si el  $\text{Sol}$  (+) del 1.º exemplo se tomase con el primer dedo quando ya de antemano se está viendo que el tercer dedo y el quarto pueden alcanzar a las dos notas mas altas, y que desde aquí se vuelve a bajar a  $\text{Fa}$  ya  $\text{Mi}$ . Tambien seria inutil si se tomase el  $\text{Re}$  (+) del 2.º exemplo, con el primer dedo, y hacer subir todavía la mano, quando se ve que el pasaje no va ya mas arriba en el quinto compás, sino que al contrario baja.



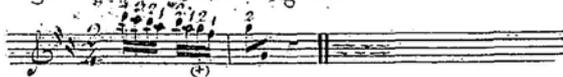
§. 9. Es necesario muchas veces subir a todo riesgo, ya con el primero, con el segundo, con el tercero, y a veces también con el cuarto dedo; lo qual exige gran cuidado para acertar con el sitio de cada punto. Ex.



§. 10. Es preciso permanecer en la misma posición mientras conviene, y prevenir si hay notas e que no alcanza la primera Mano; quando ya no sea necesaria la segunda, se debe aprovechar la ocasión mas oportuna de bajarla a su sitio de modo que los arpegios no lo conincian; esto se hace cómodamente respirando a que llegue una nota que se pueda hacer en vacío. En los ejemplos siguientes se baxa la mano donde era la cuacarta (+)



§. 11. También es fácil bajar de los maneras siguientes.



§. 12. Es oportuno también bajar la mano en la segunda nota de dos iguales que vienen seguidas, haciendo una con la mano subida y la otra en la posición ordinaria. Ex.



§. 13. También a buena ocasión de que de un puntillo, aprovechando la ocasión en que el arco se levanta de la cuerda. Ex.



§. 14. Al fin de acostumbrarse a subir y bajar de muchos modos en la mano entera va a poner un ejemplo en que se muestra variarse, haciendo de los dedos el uso que se indica por los números puestos encima.



El primer modo de tocar este acorde sirve para adquirir la facilidad de subir y bajar en otro pasaje semejante: y por quanto en el segundo compás en el cual bajamos la mano en *Ut*, que es la prima en vacío, sueltamos que ha de volver a subir en el quinto compás para hacer el *Ut*  $\text{f}$ ; en mejor tocai el pasaje según se indica en el n.º 22 se comienza desde luego en segunda mano y en ella se permanece hasta el quinto compás en que se toma ya el *Ut* con el segundo dedo en primera mano: la tercera variación comienza en tocar desde los quinto compás en segunda mano: y la cuarta, que es la más usada y la mejor, consiste en aprovechar la ocasión de sonar la prima en vacío, al tercer compás, para como niñuna otra cosa en esta los dedos oídos, pueden bajar convenientemente a su sitio natural.

Capítulo 2.º

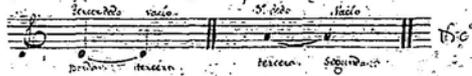
De la Media Mano.

§. 1.º Llámase Media Mano quando el *Ut* de la segunda cuerda y el *Sol* de la terna se tocan con el primer dedo para poder llegar con el quarto al *Ut* de la prima. Se llama así por que el lugar que ocupa la mano está en medio de la primera y de la segunda mano entera. En esta vimos que con el primer dedo y el tercero se hacen los intervalos que están puestas en medio de la línea  $\text{f}$   $\text{f}$   $\text{f}$   $\text{f}$  y con el segundo y quarto las que están por encima de ellas  $\text{f}$   $\text{f}$   $\text{f}$   $\text{f}$ . En la Media Mano es al contrario: las que están por encima de las líneas se tocan con el primero y tercer dedo, y las que están en medio con el segundo y quarto. Por lo qual, desde luego que un pasaje se precorra, se vé si corresponde a la media mano ó a la mano entera.

Prima de la Media Mano en las quatro cuerdas.



Para acostumbrarse a afinar en la media mano conviene al tiempo de pasar con el tercer dedo, tocar en vacío la cuerda siguiente, para ambos dedos estar al unisono. Es.



§. 2.º Usase comunmente de la media mano en los tonos de *Ut*, de *Re*, y de *Sol*. En ocasiones observan si un pasaje no sube del *Ut* sobreagudo, y si en el juego también el *Ut* agudo y el *Sol* sobreagudo, por que en estos casos es casi siempre necesario la





§. 32. Para volver desde la *Media mano* a la posición ordinaria se han de observar las mismas reglas que hemos establecido en el capítulo anterior en los §§. 30, 31, 32, 33 y 34. Voi a citar en comprobación un solo pasaje que sirva de fundamento a todo lo demás, y se ejecutará con los dedos que indica, comenzando primero en todo él la mano en el mismo lugar:



Se ha de acordar principalmente á llevar el arco según se indica en estos ejemplos comenzando siempre á tocar las notas en la ocasión de bajar la mano a la posición ordinaria, para evitar la diferencia del sonido y que el auditorio lo comprenda. Se puede también hacer todo el primer compás a *Media mano* y bajar en el segundo compás de los mismos dedos diferentes que hemos indicado con respecto al primer lo.



## Capítulo 3º

### De la Posición y Mano Conpuesta

§. 1.º *Slane* y *Mano Conpuesta* á una manera de tocar en que se hace uso alternativamente de la *Méda mano* y de la *Mano*; tanto por necesidad quanto por comodidad segun lo exige el caso y a fin también de acercar a la limpieza del sonido. En regla y los ejemplos que se van á ver son sencillos y la mayor parte sacados de Conciertos de los mejores Violinistas.

§. 2.º Quando un *parage* se repite un grado mas arriba se *mas abajo* se usa de los mismos dedos con que se hizo primero y sobre todo quando va recorriendo por toda una octava, ó quando se necesitan el primer dedo y el quarto. En.



En estos ejemplos no se indican con números los dedos de que se debe usar mas que la primera vez: por que los mismos sirven en la repetición del *parage*; así también lo harán con los ejemplos sucesivos, no señalando la disposición de los dedos sino en la primera nota de quien se adelanta ó abaja la mano.

En el ejemplo siguiente se comienza a subir y bajar siempre con el segundo dedo.



§. 3.º Algunas veces se vuelve a comenzar un *parage* en el mismo punto en que

Se acaba, empieza que se toma con otro dedo. Es.



Se puede también tocar de la manera siguiente.



§. 4.ª Muchas veces se repite un pasaje por grados descendidos. Ejemplos.



§. 5.ª Hay algunos pasajes en que nos podemos coger las notas midiendo la mano con regularidad, y entre con sin contradicción los mas difíciles de todos: entonces es necesario resolver a congelar a todo riesgo saltando prontamente con la mano ó estendiendo los dedos. Es.



Se puede volver también a la segunda mano entera al tiempo de hacer la minima La del segundo compás. Es.



Los que tuvieren facilidad de entender, los dedos podrán hacer el Re con el tercer dedo.

y el *Fa* con el *quinto* *sin* mover la *mano*; *etc.*



Otros ejemplos semejantes.



Si se quiere tocar el *primer* *tiempo* del *primero* y *segundo* *compás* en la *posición* *ordinaria* es necesario para no quedarse *cojo* en el *resto* del *parage* *tocarlo* así.



El *mejor* *modo* de *tocar* *este* *parage* es el *primero*; los *otros* no *serven* *mas* que de *ejercicio*; por que *hay* *casos* en que no se puede *menos* de *saltar* con la *mano*. He aqui otros *ejemplos* sobre lo mismo.



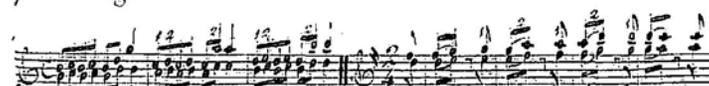
§. 6. Como es preciso mucha vez avanzar el quarto dedo en los ejemplos anteriores, del mismo modo se debe retroceder en el siguiente con el primer dedo sin mover los otros: en este caso se debe apoyar firme el quarto dedo, y no se levanta, hasta que el primero haya hecho el movimiento hacia atrás. Ex.



§. 7. Sea que un pasaje siga en un mismo modo, o que pase a otro, es necesario conservar la misma posición o variarla según los casos. Por los ejemplos anteriores se evidencia que lo común es el tocar la nota superior con el quarto dedo y la inferior con el primero: por consiguiente se deben arreglar a ellos los otros dedos, lo qual no es difícil en posición cuidada con la retención de la Coramata. Ex.



§. 8. Hay casos en que no se puede omitir el hacer uso de la mano compuesta, lo qual sucede regularmente en las accidas dobles. Ex.



§ 9. Mucha vez se extiende el cuarto dedo en las cuerdas debiendo sin mover la mano de su lugar. Es:



Las notas inferiores se tocan en primera mano.

§ 10. Hay casos en que se retrocede con el primero o con el tercer dedo al paso que los otros se quedan en su lugar. Es:



§ 11. Sucede también el tercer que extiende los dedos sin mover la mano de su sitio. En los dos ejemplos siguientes sobre el segundo y el quinto dedo y vuelven a bajar así que el primero se mueva. Es:



§ 12. También se hace uso de la mano izquierda por comodidad con el fin de cargar las notas bien, y evitar que suba o baje la mano inusitadamente. Es:

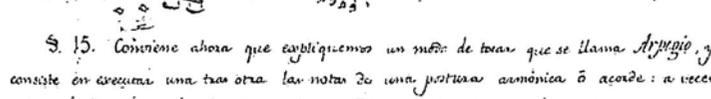


§ 13. Hay casos en que pudiendo evitarse el hacer uso de diferentes manos, se

no obstante para que salga el tono limpio e igual. Etc.



§. 14.º Suele haber pasos tanto en las cuerdas dobles como en las sencillas en que se memoran curvas los dedos y para mayor claridad ponere algunos ejemplos.



§. 15. Comiense ahora que expliquemos un modo de tocar que se llama *Arpeggio*, y consiste en ejecutar una tras otra las notas de una postura armónica ó acorde: a veces indica el compositor el modo de tocarlas; quando nó, se hace á discrecion. Etc.



Se comienza el *Arpeggio* en las minimas que están puestas: unas sobre otras del mismo modo que las rompiósepar que les preceden.

*Obras Arpeggios.*

35

36

§ 36. En esos ejemplos se hallan el cuidado de los dedos: el adlantamiento o atraso

de uno ó dos dedos, á la vez: el modo de subir y bajar en la mano compuesta; y en fin diffe-  
rentes clases de arpeggios de los infinitos que pueden ocurrir, y que sean fáciles á qualque-  
ra que escuche bien los aquí expresados.

Los arpeggios siguientes son del arte de Herrmann pag. 52.

The image shows ten staves of musical notation for violin arpeggios. The notation is dense and includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte) scattered throughout. The staves are arranged vertically, and the notation is in a single system. The page is numbered '52' at the top right.

### Tabla General

de la disposición que guardan los dedos en el diapasón del Violín según las diversas tonas.

#### Explicación.

Cada triángulo abraza, como se ve, quatro casillas, divididas por líneas perpendiculares, y están casillas corresponden a las quatro cuerdas.

Las líneas diagonales indican el sitio que corresponde a cada nota musical de la escala.

Las casillas de color son las que ocupan los dedos según son los tonos, y las que están en blanco son los lugares que quedan en blanco entre el uno y otro dedo.

Para saber abitar el lugar que debe ocupar los dedos en un tono y. v. g. el de *Elmí Hornó*, se busca el triángulo que le corresponde, que es el 10; se ven las quatro casillas que abraza, y se encontrará que en todas quatro cuerdas debe estar el primer dedo pegado a la siguiente por que las quatro casillas primeras son todas de color. Que el segundo dedo deba estar separado del primero en todas quatro cuerdas, por que median quatro casillas blancas. Que el tercer dedo deba estar pegado al segundo en la primera, y separado en las otras tres cuerdas. Y que el quarto dedo esté en una misma línea con la tercera, segunda y primera, con la diferencia, de que en aquellas dos está pegado el tercer dedo y en la primera, separado. Y en fin que el quarto dedo está separado del tercero en el brevedad medio punto más abajo del lugar que ocupa en las otras tres cuerdas.

Para hallar el diapasón entre coros...

Señalar a cada tono, pero el mismo orden, que está estampado el de *Cesófar* en la pag. 85; poniéndose entre dos de las quatro casillas que abraza el respectivo triángulo de modo que se cubran las domas.

Observaciones.

Siempre que el quinto dedo se suena al tercero en una mano en los tonos de *Re* menor, no suena la siguiente en *Sicdo*.

Siempre que en los *trios* de sostenidos se anime el primer dedo a la equita, no suena en razón aquella *tercía*.

La disposición y el lugar que ocupa la mano desde la equita hasta donde se puedan extender los dedos sin mover aquella, se llama *Primera Mano*.

Si esta sube poniendo el primer dedo donde antes estaba el tercero; desde allí hasta donde se avancen los otros se llama *Segunda Mano*.

Si se todavía sube el primer dedo al lugar del tercero, se llamara *Tercera*, y sucesivamente *cuarta*, *quinta* *Mano*.

Si esta sube poniendo el primer dedo donde estaba antes el segundo, se llama *Quinta Mano*, y generalmente siempre que los dedos primero y tercero ocupan el lugar que en las *Manos* *anteras* tenían el segundo y el cuarto. Esto se conoce a primera vista, por que los pasajes cuya nota mas alta está colocada en medio de las rayas como esta  $\text{E} \frac{2}{4}$  de, pertenecen a las manos; y aquellos cuya nota mas alta está por cima de las rayas, como  $\text{E} \frac{2}{4}$  de, pertenecen a las manos enteras, exceptuando ciertos pasajes que la experiencia dará a conocer, de los quales se hace mención en el cap.

Siempre que la mano sale de su lugar primero, varía en los tonos la disposición de los dedos, la qual se reconozca examinando esta tabla y la figura del *diapason* del Violín.

En ella se vé que la disposición de los dedos en *Primera Mano* en el tono de *Re*, en la qual se coloca en *Re* el primer dedo que antes ocupaba el *Re* de la primera; en los mismos que guardaban en primera mano en el tono de *Amixte natural* ( ) que consta de tres sostenidos. Que la disposición de los dedos en *Tercera Mano* en el tono de *Re*, es la misma que la que guardan en *Segunda Mano* en el tono de *Re* *triple sostenido* ( ) que consta de seis sostenidos, igual a seis *bonotas* ( ) en quarta mano, la misma que la de *Clarin Basso* en primera que consta de tres *bonotas* ( ). En quinta mano es la disposición de los dedos lo mismo que en la primera.

De lo qual se infiere que quantas veces suba la mano colocando el primer dedo donde estaba el tercero, o lo que es lo mismo, por *Mano* *anteras*, se ganaran tres *accidentes*: y así el que esté bien listo y exercitado en disponer los dedos en primera mano por todos los tonos, se puede hacer el cargo quando sube a la segunda, tercera, quarta, quinta, que sigue tocando en la primera mano, aunque mudando de tono.

En quanto a las *medias* *Mano*, se vea que la disposición de los dedos en la primera *Mano*, que es quando ocupa el primer dedo el lugar que antes ocupaba el segundo;

es la misma en el tono de Re que la de la primera mano en el tono de Rejibari, bnd que tiene dos diemolés ( ). En la segunda media mano la disposición de los dedos es la misma que la de Sol natural en primera mano; y la tercera media mano tiene la misma que la Mi natural que consta de cuatro sostenidos en primera ( )

De lo qual se infiere que la primera Media Mano ataxas dos accidentes, y las sucesivas ganan tres lo mismo que las manos enteras; y en efecto que así debe ser, por que pasada la primera media mano en la qual ocupa el primer dedo el lugar de lo segundo, ya en las sucesivas para á ocupar el lugar del tercero.

Para tener estas combinaciones á la vista se pondrán en la tabla siguiente.

Manos enteras.

Medias manos

Manos enteras					Medias manos				
1º	2º	3º	4º	5º	1º	2º	3º	4º	5º
Gb.	Eb.	G.	A.	F#.	E.	D.	B.	G.	E.
D.	B.	G.	E.	D.	B.	A.	F.	D.	B.
A.	F.	D.	B.	A.	F#.	E.	C.	A.	F#.
E.	C.	A.	F#.	E.	D.	B.	G.	E.	D.
B.	G.	E.	D.	B.	A.	F.	D.	B.	A.
F.	D.	B.	A.	F.	E.	C.	A.	F#.	E.
C.	A.	F#.	E.	C.	B.	G.	E.	D.	B.
G.	E.	D.	B.	G.	F.	D.	B.	A.	F.
D.	B.	A.	E.	D.	C.	A.	F#.	E.	C.
A.	F#.	E.	C.	A.	G.	E.	D.	B.	G.
E.	D.	B.	G.	E.	D.	B.	A.	F.	D.
B.	A.	F.	D.	B.	A.	F#.	E.	C.	A.
F#.	E.	C.	A.	F#.	E.	D.	B.	G.	E.

Las tres tonos subidos de Quinta en Quinta

Sube la mano adelantando tres accidentes.

avanza así: Adelanta 2 como en las primeras.

*Advertencia.*

Aunque el objeto de este arte no se extiende a enseñar toda la parte de la música, sino lo necesario para entender y ejecutar lo que en el papel está escrito, es preciso dar alguna idea de las claves y de la naturaleza y relación entre sí de las voces de la escala, para la inteligencia de algunos ejemplos que se ponen en esta tercera parte.

Las claves son tres: de *Fajaur*, de *esofaure*, y de *Sesotraci*. La primera se figura así  $\text{C}^{\text{1o}}$ . La Segunda  $\text{C}^{\text{2o}}$  y la tercera  $\text{C}^{\text{3o}}$ . Se inventaron para escribir las notas precisamente dentro de las cinco rayas, por quanto, segun el alcance de la voz natural del hombre, resultaba que si pará el que la tuviese profunda venia bien la escritura; para el que la tuviese alta, quedaban inutilis las cinco rayas y habia precision de fingir otras mas arriba. En su remedio assignandole á cada clave de voz su clave particular, que variando la posición de las notas musicales, sirve para hacer mas fácil su escritura y su inteligencia, y por la misma razon se extendió tambien a los instrumentos. La figura siguiente da una completa idea del uso, disposición y relación entre sí de las tres claves, que por su vária posición resultan son ocho.

Clave. Baritone Tenor Contralto Tiple 2<sup>o</sup> Tiple 1<sup>o</sup> Violin. Alto Tiple.

Voces unisonales en todas las voces

Así como la nota musical recibe distinta denominación segun la clave, cuya utilidad es para la comodidad en la escritura de la música; así tambien la voz recibe distinta denominación segun los tonos, y sirve para expresar la distancia á que está de la tónica ó *engendradura*, y hacerse ver la relación que tienen entre sí de consonancia ó disonancia; lo qual no es arbitrario, sino ley eterna de los sonos, cuya causa y principio aun está por averiguarse.

Lo que hace á nuestro proposito es saber que en todos los tonos, la voz tónica ó *engendradura* es la primera á que se refieren todas las demás, las quales se llaman por su orden, Segunda, Tercera, Quarta, Quinta, Sexta, Séptima, Octava &c. segun queden y/o extendido al trazar de los tonos. No es saber que en qualquiera de ellos se le llama a la quinta *dominante*, es, por que es la que mas fuerza tiene ó la que mas domina entre las otras. A la Quarta se le llama *subdominante*, á la Tercera *mediante*, y a la séptima *sensible*.

Como hai además de las siete voces de la escala, los *intervalos* ó *semitonos*, tambien se le ha dado á cada su denominación particular con relación a la voz engendradura. El *semitono* que está mas inmediato a la subintona de la escala, se llama *nonava diminuta*, que viene á ser octava de la segunda, disminuida de un semitono. A la que está mas arriba de la segunda se le llama *segunda*, *perfecta*; quando se toma por *Re*  $\text{F}^{\text{1o}}$ , y *tercera menor* si se toma por *mi*  $\text{F}^{\text{2o}}$ . A la que está mas arriba de la quarta, se llama *cuarta perfecta* ó *triton*, si se toma por *Re*  $\text{F}^{\text{3o}}$ ; y *quinta menor* si se toma por *mi*  $\text{F}^{\text{4o}}$ . A la que está mas arriba de la quinta se le llama *quinta perfecta* si se toma por *sol*  $\text{F}^{\text{5o}}$ ; y *sexta menor* si se toma por *sol*  $\text{F}^{\text{6o}}$ . A la que está mas arriba de la sexta se llama *sexta perfecta* si se toma por *la*  $\text{F}^{\text{7o}}$ ; y *septima* si se toma por *la*  $\text{F}^{\text{8o}}$ . A la sexta se tambien se toma por *Si*  $\text{F}^{\text{1o}}$ , y entonces, esto debia tambien se llama *septima diminuta*. (Dado p. 16).

# Tercera Parte

## De los adornos en la Música.

### Capítulo 3.º

#### De las Apoyaturas.

##### §. 1.º

Las apoyaturas son unas notas pequeñas que se ponen delante de las otras y se tocan levemente sin contar con ellas para el compás. Hay apoyaturas que son disonancias: otras son una repetición de la nota precedente y sirven para adornar un canto sencillo o tomar nota larga, o para darle trabazón a la expresión.

La regla constante de este género de adorno es ligar la pequeña nota con la grande que le sigue: quando es mas alta que ella se llama simplemente *apoyatura*, y quando es mas baja se llama *penúltima*: ambas son tan parecidas en la práctica, que lo que se dice de aquella conviene tambien a esta en la mayor parte.

Apoyaturas.



##### §. 2.º

Las apoyaturas son de dos clases, lentas y vivas: las lentas se dividen tambien en dos especies, de las quales una es mas lenta que otra. Quando la apoyatura está delante de Semisimula, de Córchea, o de Semicorchea, entonces es lenta: y vale la mitad de la nota siguiente, y así se sostiene la apoyatura la mitad del tiempo que corresponde a dicha nota, la qual se para después levemente, de manera que lo que pierde la nota ha

\* Quando la nota pequeña es mas alta que la principal que le sigue, se llama *penúltima*, o *trillado franco*, el nombre de *ligado* (coulé) está puesto, por que se confunde con el nombre con lo que se llama *ligado* en el mismo sentido, que es hacer muchas notas de una sola conexión, se llama el generico de *Apoyaturas*.

de suplir con la apoyatura.

Así se escribe:

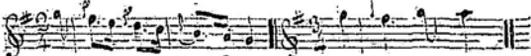


Así se debe tocar.

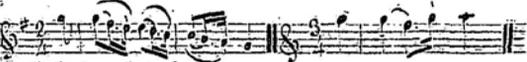


La segunda especie de apoyaturas lentas se suele poner: 1.º delante de las notas que llevan puntillo; 2.º delante de las mínimas cuando están el principio de un compás en el de  $\frac{3}{4}$ ; 3.º cuando no se precede mas que una nota, o dos a lo mas en el  $\frac{2}{4}$  ó  $\frac{3}{8}$ , de lo qual quedar la una o precedida de un . . . . En este caso se decide la apoyatura por mas tiempo. En la nota que lleva puntillo se decide el todo el valor de ésta nota, la qual suena solo a el tiempo del valor del puntillo: despues de ésta se levanta un poco el arco de las cuerdas, y se ha de tomar tan tarde la ultima nota que al momento se caiga sobre la que le sigue: el exemplo lo hará ver mas claramente.

Así se escribe:



Así se toca:



Aquí falta un exemplo que se pondrá al fin del capítulo 2.º

Tambien se hace uso de la apoyatura en otros varios casos, los quales parecen todos al modo de ejecutar las notas con puntillo. Por exemplo: quando en el  $\frac{6}{4}$  y  $\frac{9}{8}$  se encuentran dos notas ligadas en el mismo tono y la primera con puntillo, se decide la apoyatura todo el tiempo que habia de durar la nota que lleva el puntillo y ésta se omite enteramente.

En.



efectu.



De la misma manera se decide la apoyatura en el exemplo siguiente, todo el tiempo de la semibreve, y no se coge la nota principal hasta el segundo tiempo: pero esto no es siempre practicable en las mínimas como lo vemos en la apoyatura ésta

Exemplo.



Hay algunas veces una pausa quando todavía abrixa estar sonando la nota precedente. Si entonces el compositor se ha equivocado, el tocador debe retener la apogatura durante el tiempo de la nota que le sigue y esta hacerse en el tiempo de la pausa.

Exemplo 

Así debe escribirse y tocarse.

Esto es un vicio gran inconveniente de la composición, o al lo menos buen gusto en el tocar, y solo puede evitarse quando se toca solo: por que en las piezas de muchos partes pudiera suceder que de intento lo escribiera el compositor de aquella manera, teniendo presente la relación de una parte con las otras.

Exemplo 

§. 5.

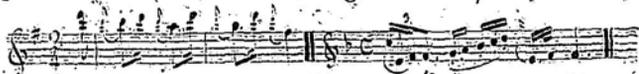
Las apogaturas leñas estan a veces en distinto tono que la nota precedente.

Exemplo 

Así se toca

§. 6.

Tambien sucede que no van a parar al tono mas inmediato, sino a otros mas lejanos, y entonces vienen a ser como una prolongacion del tono que le precede. Es.



§. 7.

Quando una apogatura cae sobre una cuerda en vacío, se hace siempre con el quarto dedo en la cuerda de mas arriba. Lo fuerte del sonido se emplea siempre en las apogaturas leñas, y el piano en la nota principal: dehe de esta manera se comienza con mucha suavidad, y se va aumentando la fuerza hasta el medio y desde aqui muévese a disminuir hasta llegar a la nota principal, por la qual se para la acción. §. 8.

En las apogaturas leñas las quales se deben expresar lo mas breve posible se pueda, toca siempre lo fuerte sobre la nota principal: Se usa de ellas: 1º en unas sucesion de minimas cada una de las quales tiene una apogatura; 2º quando solo hay una minima y esta viene en un paro, el qual imita otro instrumento acompañado, se sea en la dominante sea en la subdominante, o quando se caen que la apogatura se ponga: leñada con el mismo por juicio de la armonia: 3º en fin quando en un aire

...no hacen aperturas muchas notas que se suceden inmediatamente por grados conjuntos o por intervalos de una tercera. En otros tres casos se debe hacer con presencia atenta la apertura como el portavoz para no quitarle el fuego y la vivacidad al pasaje. Si en los ejemplos siguientes se hubieran la aperturas y el portavoz lentamente resultaría languida la expresión: deben pues ejecutarse con vivacidad.

Segun la doctrina del §. 4. debiera durar el portavoz en esta imitacion todo el tiempo de la nota principal, y omitirse esta del todo, no sonando despues mas que la cochea (+). Pero como hanj parte acompañante no se puede hacer uso del portavoz por causa de la disonancia que resultaria haciendolo del modo siguiente.

Los portavoz no son generalmente hablando tan naturales como las aperturas simples. Sobre todo aquellos que nacen de la nota inmediata y principalmente de un tono lleno; por que ellos siempre son disonancias, y como las disonancias se han de salvar bajando; para hacerlo mas regularmente es preciso añadir alguna pequeña nota, con lo qual resultan mas perfectas la melodía y la armonía.

Asi se escribe

Asi se toca.

Resolución regular de las disonancias.

Baxo.

§. 10.  
Hácese también el Portavoz desde la tercera con dos notas.



§. 11.  
El Portavoz hace un buen efecto quando no dista mas que medio tono de la nota principal. Exemplo



§. 12.  
La septima mayor acompañada de la segunda y de la quarta hacen agradable al oido el Portavoz de un semitono, sobre todo quando todas las partes lo hacen igualmente y con exactitud. Exemplo.



La quinta superflua suaviza por si misma el uso del Portavoz de un semitono, y tengase presente que el fozco ha de recaer en el portavoz y el piano en la nota principal segun la doctrina del §. 7. Ex.



§. 13.  
También el Portavoz se hace por grados diversos como las aperturas en el §. 6.



suspensión, prolongación de la nota principal. Aquella parte en el §. 6.  
Se ha de empezar aqui el portavoz como decimos en el §. 7.

§. 14.

Tanto las apogaturas como las portadas de que se ha tratado hasta aquí son adornos esenciales que debe indicar el Compositor á quien que se ocurren bien su oído. Ahora vamos a tratar de aquellas apogaturas y portadas en que el force recae sobre la nota principal del canto y que raras veces ó nunca las pone el compositor. Por consiguiente son adornos arbitrarios que un Violinista debe saber emplear á propósito y con discreción.

§. 15.

Las primeras de estas apogaturas son aquellas que no pertenecen á la nota principal sobre que recae sino que deben metose en el tiempo que aun debiera estar sonando la nota precedente. Regularmente se usan en una serie de notas que se suceden bastando de tocarla en tocara y aun por grados inmediatos.

Sin adorno.



Asi es como debe escribirse y tocarse



La Semicorchea debe pñarse ligeramente y con suavidad, y la corchea con el puntillo muy fuerte.

Sin adorno



Asi debe escribirse y tocarse



§. 16.

Las Portadas de que se trata aquí, se emplean en una serie de notas que suben diatonicamente. Deben tocarse con igualdad y metose en la duración de la nota que les precede. Es:



§. 17.

El adorno llamado en frances flüté y que pudiera traducirse pañ hace también parte de los adornos arbitrarios. Consiste en dos pequeñas notas puestas

entre l'apoyatura y la nota principal del canto y se hace baxando desde la tercera su posición a dicha nota.

*Sen adorno*



En apoyatura misma manera en notas ordinarias



*Asi debe tocarse.*



Si se quiere hacer este passage con mas gracia y vivora, se ha de tocar foris la primera nota de cada tiempo, para las otras suavemente, y todas ellas ligadas. Es.



§. 38.

Comiste tambien el en un Passage de dos notas inmediatas, y se hace subiendo desde la tercera inferior a la nota principal del canto. Es.

*Sen adorno*



Los passages escellos con notas ordinarias



*Asi debe tocarse*



Un poco así para darle mas gracia y mas fuego.



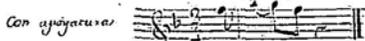
§. 39.

Los demas adorno pertenecientes a este capitulo son subiendo o

buscando: el *recorte*, el *mito trino*, y el *trillo*, ó *del raves*: §  
 es una nota que se añade entre la *apoyatura* y la nota principal, de manera que es como si diéramos *apoyatura de apoyatura*, y puede ser *segunda*, *tercera* ó *mas alta* ó *mas baja* de la nota que lo precede, exceptuando la *septima* y otras mas *distantes*. Se hace uso de ella para *cambar el Portagio* en *apoyatura*, ó para dar mas *vivaz* a una nota del *canto*. *Ejemplo*.

con nota sencilla 

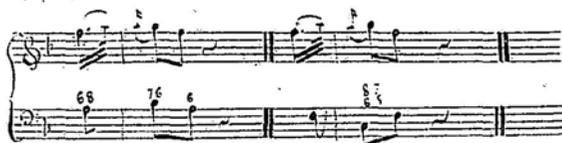
con el *Portagio* 

con *apoyatura* 

Así debe tocarse la primera nota *un* 2o de la. 

Lo solamente resulta la *expresion* mas *viva*, sino *mejorada* la *melodia* y la *armonia*: vease sino la *parte* *fundamental*, y se hallara que la *septima* ó la *octava* se preparan regularmente con una . . . . .

*Ejemplo*



Con la . . . en *segunda*



Con la . . . en *tercera*

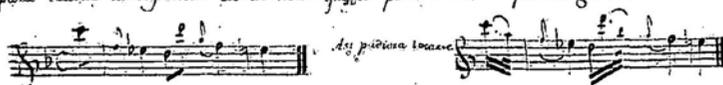


Con la . . . en *octava*



§. 20

Se *bajando* no es otra cosa que la *anovion* al *sevon*. Se usa de ella para *trabar* la *expresion* de la nota que lo precede con la que le sigue, *es*.



§. 21.

Tambien se cae sobre la nota mas inmediata superior a la *apoyatura* para

preparar las disonancias. Exemplo

*Sin la:*

Aquí se hace la nota más próxima alta en la apoyatura.

Aquí se viene a caer al unísono de la apoyatura.

*Basso*

§ 22.

La . . . . . al unísono de una apoyatura puede siempre hacerse; pero no sucede así con la más inmediata superior: esto depende de la nota fundamental. Ex.

§ 23.

El *scabale* es un adorno que consiste en que las notas puecan entre el *Porto* vez y la nota siguiente ligándose con aquel. El *force* se hace en el *precurso*; se disminuye en el *scabale* y la nota principal se para suavemente. Ex.

§ 24.

El *scimitrino* se parece al *scabale*, excepto que las notas guardan otra disposición. Se hace uso de él entre la apoyatura y la nota del *Canro*; pero con tanta vivacidad que se parece al principio del *trino* del qual toma sus nombres. Lo *force* del sonido seca igualmente aquí sobre la apoyatura y el *scabale* debe pararse con ligereza y suavidad.

Con apoyatura

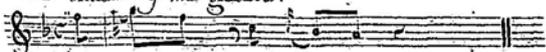
Con apoyatura y *scimitrino*

Así se toca.

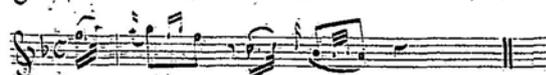
§. 25.

El *Mordente* del *trillo* consiste en dos notas de las quales sube la primera y baja la segunda diatonicamente. Se hace uso de él en las piezas ligeras para que resulte la expresion mas brillante y mas graciosa.

Sin *adornio*.



Con la *ya el adorno del trillo*.



Asi se toca



§. 26.

Al conducir este capitulo es preciso advertir al discipulo que no debe hacer uso de *adornos* en perjuicio de la armonia o de la melodia: que en las piezas que tocar entre muchos ha de ejecutar las notas del trillo que estan escritas, a fin de hacerse a leer bien, antes de dicitarse a los acopletes: por que muy algunos que tocan perfectamente unos quantos comienzos, y quando se trata de executar algo de repente, no aciertan a tocar bien con sujecion conforme a la intencion del autor aun quando éste la indique en la escritura:

Advierto tambien que todos los *adornos* de que he hablado desde §. 15 hasta aqui se deben hacer ligados inclusa la nota principal.

*Nota* - La animacion del §. 3º debe ser en la regla siguiente en su ejemplo.

Quando se haya de hacer una *mínima* en *apoyatura* segun los casos arriba referidos, a la *apoyatura* se le da el *ritmo* de *semínima*, y a la *mínima* de *cuarta*.



## Capítulo 2º

### Del Trinado.

§. 1.  
El Trinado (en italiano Trillo) consiste en un bandeo alternativo de dos notas inmediatas, de las quales la una baxa es la principal del canto.

Comienza á hacerse por la nota menor principal y por otra la qual dista un tono ó un semitono de aquella que se quiere trinar. Si el modo es mayor, se hace el trino en la segunda mayor; y si es menor, en la segunda menor: se indica con estas señales r, tr. Como ejemplo.

Trinado mayor ó en segunda mayor.



Trinado menor ó en segunda menor.



§. 3.  
Solo hay un caso en que pareció pudiera trinar en la tercera diminuta ó en la segunda suprafusa, y así lo enseñó á sus discípulos un gran violinista de Italia; pero aun en este caso más hácese en su lugar otro genero de adorno. Es.



No encuentro yo inconveniente en que se haga el trinado con el xº natural en este caso; pero sin prepararlo, y si no hágase la exponencia.

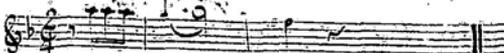
§. 4.  
El principio y el fin de un Trinado pueden hacerse de dos maneras.

manera: Ejemplo:

1º Sin preparación.



Preparado con una apogeeusa  
lenta



3º Preparado con una apogeeusa  
y un pizzicato.



4º Preparado con una adreña.



§. 5º

De la misma manera, se puede acabar el trinado o sencillamente o con una adreña de los otros. Ejemplo

No aquí como si conduyeron cada  
nacimiento los trinados con mas  
necesidad.



ó bien así



Trinado final con adreña



f Todos los trinados cortos que tambien se llaman primados se ha-  
con tambien con una apogeeusa viva y dos notas de las quales la una baja y  
la otra sube diaconicamente. Ex.



§. 6

El trinado puede concluirse con mas presion que se principia y sobre to-  
do al acabar una pieza: entonces se hace uso del faveo y del piano del modo sig.





§. 30.

A la nota que sigue después de un trinado también debe preceder una apogatura o un portavello, y principalmente en una cadencia perfecta al fin de una pieza quando la duración del trinado queda a discreción del tocador.



§. 31.

En las cadencias imperfectas quando son largas y se va descendiendo no hace buen efecto la apogatura, y por eso es mejor añadirle dos notas al trinado común, o al trinado del reves, las quales se han de tocar un poco lontan. Pero esto se entiende con las notas largas por que en las breves siempre puede tener lugar la apogatura. Véase aquí cadencias largas e imperfectas.



§. 32.

En las cadencias largas e imperfectas quando se va subiendo pueden hacerse se los trinos de la manera siguiente.



§ 13.

Ahora conviene dar alguna regla para conocer cuándo y cómo conviene emplear lo trinado.

Generalmente hablando no se debe hacer uso de ellos al comenzar un canto; a menos que expresamente lo quiera el autor, o le ayude alguna expresión particular.

Aquí sería más cómodo trinando.



Aquí sería bueno.



§ 14.

Quando se suceden inmediatamente muchas corcheas o semicorcheas, ligadas o sueltas, se puede hacer un trinado en la primera de cada dos, de manera que les toca ser trinadas a las notas pares. Es:



Y si el trinado comienza al abax, les toca primero a las notas pares. Es:



§ 15.

Quando se presentan quatro notas, de las quales la primera es suelta, y las otras tres ligadas, se hace el trinado en la que está en medio de las tres ligadas. Es:



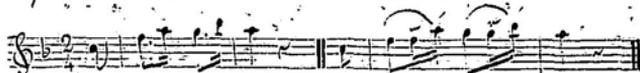
§ 16.

San primera de quatro notas iguales puede distinguirse de las otras como el trinado en los casos en que se ligán las dos primeras, y se sueltan las otras dos. Es:



§. 17.

Quando se quisieren hacer sin apogatura ni pincillo las notas que llevan pincillo puede hacerse en cada una de ellas un trinado. Eo.



Se puede hacer el trinado en la primera o en la ultima nota. Eo.



En el primer exemplo se hace cada tiempo de los tres con su arqueada, de modo que se levante el arco de las cuerdas al tiempo de hacer el pincillo, y se tique con la piqueta la nota que le sigue; pero en el segundo exemplo se hace cada nota con su arqueada, levantando entretanto el arco de las cuerdas después del pincillo del modo siguientes.



§. 18.

Los trinos enlazados (en italiano *cascata di trilli*) eran hoy muy en uso. Hácense en todas las notas quando vienen muchas que se suceden inmediatamente ya bajando ya subiendo. En semejantes trinos debe estar siempre sobre la cuerda sin levantarse de ella el dedo que toca la nota trinada. Si el paso sube, se adelanta toda la mano, y si baja se atrásala del mismo modo; y para evitar que la cuerda suene en vacío mientras dura el trinado, conviene que el dedo que trina se mueva ligeramente y sin interrupción.

§. 19.

Estos trinos se pueden hacer ya con el primero ya con el segundo dedo. Eo.



§. 20.

Se debe tambien aprender a hacerlos con el primero y con el segundo dedo alternativamente. Eo.



§. 21.

103

También se debe saber bajar y subir por semitonos. Eo.



Aquí es moneter que el segundo y el primer dedo bajan cambiando de lugar, tanto bajando como subiendo, y el dedo con que se tira nunca debe cesar en su movimiento.

§. 22.

Pueden también usarse dedos trinado en todas las notas que se van sucediendo por intervalos; pero no se deben hacer sino en los aires vivos. Eo.



§. 23.

Hay una especie de trinado que se hace subiendo, en el qual, desde cada nota que se tira se cae prontamente á una cuerda en vacío. Eo.



En semejantes pasos conviene que el trinado llene toda la nota, de manera que ésta no se oiga sino trinada, y se ha de prolongar todo lo posible. En quanto a lo demás, se puede hacer cada trinado de su arqueado, ó hacer muchos vivos con una sola. Eo.



§. 24.

Hay muchas veces que vienen dos notas a la par trinadas, y entonces es preciso hacerlas en dos cuerdas con dos dedos; y esto es lo que se llama trinado doble.



Tórnese sobre la cuerda en vacío con el primer dedo.



Al hacer el trinado doble, conviene tener presente que los movimientos de los dos dedos han de ser muy iguales, y acostumbrarse a tocar limpio. En el ejemplo siguiente debe consistirse el discípulo para aprender a trinar doble con todos los cuatro dedos.



§. 25.

El trinado doble se hace en todas las cuerdas y en todos los tonos.



105

*Mozart*



*Nota.*

A estos tres últimos tonos mayores los hemos puesto sus menores en sostenidos, como equivalentes de los de bemoles, a fin de evitar tanta número de accidentes, según las reglas que damos acordadas; van también puestos en bemoles, para que se vea que guardan la misma analogía o correspondencia que los tomamos con sus mayores, y por que así podrán venir escritos en algunas obras de música, y siempre es útil saberlo y acordarlo (véase el n.º 55)

*Mozart*



§. 26.

El trinado doble puede hacerse también en una sucesión de notas que suben diatonicamente y se ejecuta como el sencillo subiendo y bajando la mano, tomando las notas con el primero y tercer dedo y trinando con el segundo y quinto, excepto cuando la nota <sup>de arriba</sup> cae en vacío que entonces se trina con el primero y tercero.



§. 27

Hay otro trinado doble que se llama de *Sarati*; se usa raras veces, y es en las cadencias finales.



*espiración*

§. 28.

Hay en fin una especie de trinado que llaman los italianos *acompañado*, acompañado, por que efectivamente se acompaña con otras notas que no se tienen. Para ejecutarlos con limpieza y como se debe, se necesita un estudio muy particular. Voi a poner algunos ejemplos sacados de un celebre violinista de nuestros dias.

The image displays three staves of musical notation for violin. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of trills, each marked with a number (1, 2, 3, 4) indicating fingerings. The second and third staves continue this pattern with more complex rhythmic and melodic structures, also featuring numbered fingerings and various note values. The notation is dense and detailed, typical of a technical study piece.

# Capítulo 3º

Del Trémolo del Mandante. del de la Segunda y de la Tercera.

## N.º del Trémolo

Se llaman los sechones Trémolo a un género de adorno de que se usa para embellecer un final ó una nota larga, y se hace apretando el dedo firmemente sobre la cuerda moviéndola arriba y adelante como si temblara.

### §. 2º

Los hay de tres clases: lento, progresivo, y vivo: para distinguirse si pueden apreciarse de la manera siguiente.



Las líneas mas altas representan cordas, y las mas bajas semibreves, y deben ser tanto las movimientos del dedo quanto lineas hay

### §. 3.

Quando se haga uso de este adorno, ha de ser en la primera nota de cada compás, y en los otros vnos tambien se usan en la primera de cada media compás. He aqui algunos que pueden hacerse con el primer, ha de ser en segunda mano



En los dos ejemplos primeros se ve lo fuerte del movimiento del dedo sobre la cuerda que tiene un le enano: por que segun desamos dicho el modo impetuoso de las que deben ser con el dedo una abajo en el ejemplo 2º; al contrario, lo fuerte del movimiento hacia arriba en todo con el 1º, y por la misma razon y principio se ve.

§. 4.

También puede hacerse el *trillo* sobre dos cuerdas, y por consiguiente con dos dedos de la mano izquierda.



Ejercicio



Si fuere del movimiento vivo en la nota n.º 3. Aquí recae en la nota n.º 2.

§. 5.

Antes de hacer un *pieno* de *organ*, para concluir un *adagio*, se usa *scotch* y una nota larga scala tónica sea la dominante: quando se haga, se puede ampliar el *trémolo* aumentando la *prezura* por *grados*.

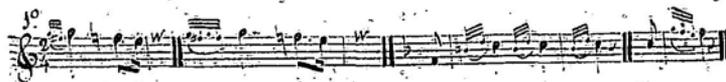


Debe comenzar con el arco suave y aumentar la fuerza en el medio de música que lo mas fuerte venga a recaer al principio del movimiento vivo, y después concluir con la misma suavidad que principio.

2.º Del *Mordente*.

§. 6.

El *mordente* consiste en dos, tres, o quatro notas pequeñas que están antes de la principal, y se hacen con tanta velocidad, que no se oye distintamente mas que la nota principal. Son de tres maneras, que son las siguientes.



§. 7.

La tercera especie de *mordentes* puede hacerse subiendo o bajando. Si la nota que precede al *mordente* es mas baxa que la que le sigue, entonces se hace subiendo; pero si es mas alta, se hace bajando. Es.



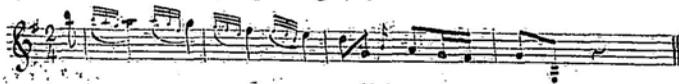
§. 8.

No se deben cambiar las notas de mordentes y hay pocas cosas en que se pueda camien-  
tar por ellas. Ex.



§. 9.

En una serie de mordentes en que se va bajando en media línea sin que adrene la  
nota que está al alza, en el principio del paro. Ex.



§. 10.

Usar de ordinario al mordente al principio de un compás compuesto de notas de-  
siguales. Ex.



La fuerza del sonido ha de caer siempre sobre la nota principal, a la que se ha de  
dejar el mordente con suavidad y ligereza.

3.º Del

§. 11.

El es lo contrario del trinado en tono menor: pues así como uno  
dece se comienza a bajar por la nota que está un semitono mas alta; en aquel se  
comienza por la que está un semitono mas baja que la principal del canto. Ex.



Se hace uso de este adrene en las composiciones alegres en lugares del posturas y del  
mordente, para dar mas fuerza y vivacidad a ciertas notas naturalmente secas; pero debe emple-  
arse raras veces.

4.º De la Ritadura.

§. 12.

La Ritadura es un adrene con que se correcciona una nota de mucha duracion haciendola  
alternativamente con su segunda alta la qual es tres veces mas breve. Se diferencia del trinado en

Este comienza por la segunda altera, y del en que en esto se alterna la nota  
 principal con el semitono inmediatamente mas bajo. Usate de ella por lo regular como de un  
 trinado: Véase un ejemplo en el §. 4. n.º 4. y en los §§. 24 y 25 del capítulo anterior, todo  
 lo por una pequeña ligadura antes de la medida. También se usa de ella y hace buen  
 efecto en los adornos.



La ligadura debe hacerse fuerte y precisa insensiblemente, lo.

Sin adorno.



Si se puede tocar con flauto.

Bajo.

### 5.º Del Grupo.

§. 14.

El adorno llamado Grupo se compone de quatro notas inmediatas, de las quales  
 la primera y la tercera están en tonsos. Se hace subiendo o bajando. Lo.

Sin adorno.



Con el grupo subiendo.



Sin adorno.



Con el grupo bajando.



No se debe usar del Grupo sino quando se toca solo y sirve para dar un poco  
 de repeto.

6.º Del círculo y del temerale.

§. 35

Este círculo con una poca diferencia del mayor el círculo se componen de ocho notas y el temerale de quince: se disminuyen del grupo en que dice tiene las primeras y tercera notas al unísono, y aquellas la segunda y la quinta; pero se hacen del mismo modo subiendo y bajando.

sin adorno.



con el círculo subiendo y bajando



sin adorno



con el temerale subiendo y bajando



7.º De la tirada.

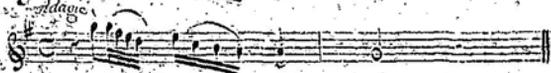
§. 36

La tirada se comenza con las notas sucesivas que se imponen para llegar al nuevo empujido que es en la mano ya subiendo ya bajando: es de dos maneras lenta y rápida.

la sin adorno



con una tirada lenta bajando



sin adorno



con una tirada lenta bajando



sin adorno



con una tirada rápida bajando



*Sen adorno* 

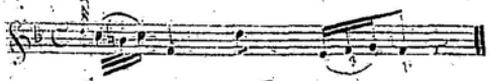
*con una tirada viva subiendo* 

*Sen adorno* 

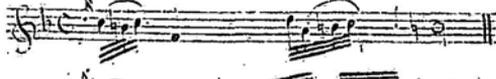
*con una tirada viva subiendo* 

§. 17.

Tambien se puede hacer uso de las tiradas de otra manera: vamos aqui algunas.

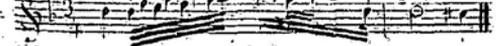
*Sen adorno* 

*con una tirada lenta* 

*Sen adorno* 

*con una tirada viva y cromatica* 

*Sen adorno* 

*con una tirada por un arpeggio de tercera.* 

§. 18.

Tengase entendido que no se ha de hacer uso de las adorno sino quando se toca a solo, y con rara vez, y con mucha discrecion: por que regularmente en el simple de ellas es donde se conoce el bien ó mal gusto é inteligencia del compositor y del tocador.

## Capítulo 4.º

### De la lectura exacta de las notas y de la buena ejecución en general.

Para descubrir las piezas de música de los buenos compositores, se requiere una ciencia que para los Sonatas y Concertos, por difíciles que sean: para tocar bien, como ya dije, no se necesita gran discernimiento, y con tal que haya destreza en los dedos y mano para acenar con las manos, puede cualquiera aprender por sí mismo. Los pasajes variados de las Preludios, al contrario, no son tan fáciles por que se movieron obsequios; no solamente todos quanto esta ciencia en ellas sin omitir nada, mas también se requiere cierta sensibilidad para expresar bien la pasión que el autor quiere, y guardarse igualmente los sueltos y ligados, los Flautos y los Frazes.

De lo dicho se infiere quanto mas raro y mas estimable sera un buen tocador de Orquesta que un mero tocador de Concertos: este tiene facultad de ejecutar todo como mas le conenga y disponer la expresión según su juicio, y aun según la exactitud y destreza de sus manos: en lugar de que el primero deba tener la habilidad de acompañar y de tocar de repente los portamentos y la expresión con el gusto que el autor exige.

Un tocador de Sonatas o de Concertos puede lucirse sin tener gran conocimiento de la música en general, con tal de que concuerde con limpieza; pero un tocador de Orquesta ha de tener mucha penetración en la música, en la composición, y en las diferencias milas; y gran aplicación además si ha de llegar algún día a ser un primer Violín. Piensan algunos que es mas fácil encontrar tocadores de Orquesta que de Sonatas; pero se engañan: malos acompañados, si se encuentran muchos, por que hoy día todo el mundo se dedica con preferencia a tocar sonatas y concertos, pero que es una diqueza. ¿Dónde todos son meros Sonatistas? Respondan los autores que les he de tocar sus obras: muy pocos de ellos leer bien, por que siempre añaden mucho de su propio, y acostumbraron a no atender a nada mas que á sí mismos.

No se ha de parar a tocar Solos sin saber antes acompañar bien, teniendo cuenta con los varios modos de llevar el arco y con el piano y el forte, imitando lo preciso mente en el lugar que le corresponde. Darémos a este respecto algunas reglas que pueden servir de preceptos en la ejecución de qualquier música.

(1) No se habla aquí de aquellos grandes virtuosos que por su talento extraordinario según se puede de las manos de instrumento y la ciencia que tan bien saben una Orquesta, como lucen en un concierto.

Antes de comenzar a tocar una pieza de música, conviene comenzar de su estilo y del airo a que debe ir y como ataca a los pasos después con respecto a su cuerpo sin particular: se requiere poca o mucha en descubrir y expresar la pasión que el autor quiere; y como lo ataca y lo tiene se reciben muchas veces alternando, o si menores saber hacer cada uno según su manera. En suma, es menester saber tocar la música. De aquí vendrá cuán conveniente sea el saber emplear el *arco* y el *piano* en su lugar propio, aun quando no está escrito, que viene a sea el claro oscuro de la música.

Las notas que tienen un semitono deben tocarse un poco más fuertes, y disminuir la fuerza en lo que sigue del canto. Es.



También deben tocarse fuertes las notas que repentinamente bajan un semitono. Es.



Las notas largas que vienen en medio de dos breves deben siempre comenzar fuerte y acabar piano. Es.



Y lo mismo las semínimas que están en medio de dos corcheas. Es.



De esta misma manera se tocan aquellas notas donde el compositor escribe *fuerte* la *f* y la *p*. Al hacer el *forte* conviene no levantar el arco sino continuar la arqueada haciendo que el sonido se vaya perdiendo insensiblemente.

En el acompañamiento de un airo o de un concierto donde ordinariamente solo hay corcheas o semicorcheas, se escribe la nota fuerte con *separación* y quando

se sea con las otras se la distingue con un acorde. Es



De esta misma manera se va señalando siempre con la *f* la primera nota. Debe concluirse aquel paso.

Hay algunos en que el autor quiere sea la expresión de modo que nadie lo adviniera si el no la pusiera; así:



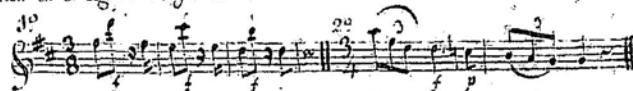
Aquí la expresión y lo fuerte del sonido viene a caer en el último tiempo del tiempo el qual se liga con la primera nota del compás siguiente sin distinguirla: es decir, que se han de tocar las dos semínimas como si fueran una misma.

En las piezas alegres se emplea de ordinario la expresión en la nota mas alta para que salga mas viva y mas brillante. Y entonces sucede que la fuerza del sonido viene a caer en la ultima nota del segundo y del quarto tiempo en el compás binario, siendo en este caso una excepción de la regla que diximos resada en la nota de la pag.



Esto no se practica en las composiciones lentas y tristes por que la nota alta no ha de ser despegada: sino sostenida y expresiva como si se cantara.

En el compás de tres por quatro y dos por ocho puede recarse el fues y la expresión en el segundo tiempo así:



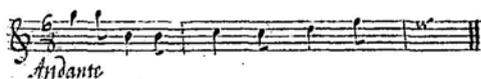
En el segundo exemplo no se ha de apoyar el aco en la nota ni puntilla ni al final... ligeramente, ligando despues la corchea: lo qual se ha de observar en todos los casos semejantes.

No se debe tocar de continuo con arpeggiadas desas y marcadas al comienzo. En las piezas alegres se han de hacer con arpeggiadas ligeras y cortas, y en las piezas len-

ten debense largas, expresivas y delicadas.

Concretamente hablando se deben tocar secamente las notas de un acompañamiento. En los compases de  $\frac{6}{8}$  y  $\frac{9}{8}$  se le da a las semínimas el valor de cuarteadas para que no salga la ejecución arrastrada; pero no se ha de fallar a la pura medida e igualdad de movimiento y ha de sonar mas fuertes las semínimas que la corchea. Etc.

Como se escribe



Como se debe tocar.



En quanto a lo demás para que una composición salga bien tocada se requiere quedar músicos se oigan unos a otros y atiendan al que lleva la dirección, para que no solamente comiencen a la par, sino que continuen el mismo aire hasta el fin, y todos le den la misma expresión.

Todo quanto hemos dicho en este ultimo capítulo es concerniente a la buena ejecución de las notas, y principalmente a la ejecución limpia y bien entendida de una composición de música.

Nuestro celo en la de este libro se dirige a poner a los principiantes en el buen camino y a prepararlos a conocer, sentir, y ejecutar la música con buen gusto.

F. i. N.



# LA BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO EN LOS CURSOS 2004-2005 Y 2005-2006

 José Carlos GOSÁLVEZ LARA

En los últimos años se han dado grandes pasos en la mejora de la situación de las colecciones patrimoniales del centro (Archivo Histórico, Biblioteca y Colección de Instrumentos Históricos), con un importante aumento de la plantilla, equipos informáticos y dotación presupuestaria, pero todavía siguen actuando como una rémora algunos problemas heredados del pasado, como la falta de personal auxiliar, el deficiente estado de conservación de algunos fondos (especialmente los del siglo XIX, debido a la acidificación del papel) y los defectos técnicos de algunos catálogos.

Los retos inmediatos para corregir estos problemas son la reconversión de la totalidad del catálogo tradicional en una nueva base de datos, la digitalización de todas las colecciones históricas (lo que además de difundirlas mejor contribuiría a su preservación) y, por último, el incremento del número de auxiliares en plantilla.

Para los trabajos retrospectivos de catalogación y también para la digitalización tendremos que contar con equipos externos; para ello se han emprendido gestiones encaminadas a insertarlos en grandes proyectos compartidos como son el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico o la futura Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid.



## Equipamiento técnico y proyectos en marcha

Desde enero de 2005 se está catalogando el archivo histórico con la aplicación *Techlib* especialmente diseñada para nosotros. No obstante, las pruebas realizadas con el mismo programa en versión de bibliotecas no han dado los resultados esperados, por lo que hemos solicitado el volcado de nuestra base de datos actual (*Sirtex*) no en ésta, sino en la aplicación *Absys*, muy experimentada en bibliotecas dependientes de la Consejería de Cultura.

La Biblioteca del RCSMM está incorporada muy activamente al proyecto de la futura Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid y necesita con toda ra-

pidez resolver un problema de informatización que está retrasando desde hace meses los trabajos de catalogación. Además, vamos a iniciar un proyecto de reconversión del fichero, con apoyo de la Dirección General de Centros, y hay buenas perspectivas de constituir en nuestra biblioteca un catálogo base para la música que se describa en el CCPB (Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico).

Los fondos implicados en el proceso de reconversión que se iniciará en 2007 son de alrededor de ciento diez mil registros aunque, de momento, sólo podemos emprender una primera fase. Si pudiéramos continuar el trabajo en años sucesivos habría que copiar o, en algunos casos, catalogar de nuevo en soporte informático, un fondo descrito en un fichero con no menos de 70.000 fichas, un catálogo en forma de cuadernos con más de 10.000 obras y un fondo de partituras inventariado manualmente que no es inferior a 30.000 obras. En caso de que pudiéramos completar todo el proyecto, el trabajo llevaría varios años y una inversión importante, pero tendría enorme rentabilidad cultural y sería un gran acontecimiento en la historia del Conservatorio.



## Personal y servicios

Actualmente hay ocho personas fijas trabajando en la Biblioteca y el Archivo, además de una ayudante-conservadora de museos llegada en junio de 2005, que tiene su puesto de trabajo en la biblioteca, pero sin funciones en ella. Su tarea es la de preparar el futuro museo del conservatorio, cuya inauguración está prevista para el 2007.

La Biblioteca ofrece seis horas diarias de atención al público de lunes a viernes. Se realizan préstamos domiciliarios, se atiende a las necesidades surgidas en el centro, además de otros servicios externos como canje y préstamo interbibliotecario, actividades paralelas (presentaciones de libros, exposiciones, conciertos, conferencias, visitas, etc.) y se atienden, además, las numerosas consultas de archivo y biblioteca a distancia. En la práctica, la Biblioteca presta también servicios semejantes a los de un centro de documentación musical, suministrando información no siempre relacionada con sus fondos.

En estos tres últimos años se sirvieron 44.273 préstamos a 1.050 usuarios con carnet (profesores y alumnos del centro matriculados en los últimos años). No obstante, al ser una biblioteca de libre acceso, el préstamo domiciliario sólo representa una parte del trabajo de atención al público y se han hecho multitud de búsquedas no contabilizables en este capítulo.



## Difusión

Durante estos tres años se han tomado numerosas iniciativas en el campo de la difusión. Entre lo más destacado señalamos:

- ¶ Presentaciones de libros y partituras en la sala de lectura de la biblioteca: *Bach: repertorio completo de la música vocal* (2004) de Daniel Vega, *Ramiro Romo: una biografía novelada* (2004) de Jesús Sevilla, *Estética musical* (2005) de Alfonso López Quintás, *El estudio de orquestación* de Samuel Adler (2006), la revista *Hispánica Lyra* (2005) y la edición de *Azulejos* de Isaac Albéniz (2006), a cargo de Manuel Martínez Burgos.
- ¶ Encuentros de bibliotecarios especializados en música: curso de catalogación de música en junio de 2004 y jornadas de trabajo sobre encabezamientos de materias (Grupo Gardano) en diciembre de 2006.
- ¶ Visitas anuales de alumnos de Historia de la música del profesor del RCSMM Víctor Pliego, Fundación Carolina, Universidad Complutense, Grupo de profesores matriculados en el CAP, etc.
- ¶ Exposiciones en la sala de lectura y ciclos de conferencias *Pintores y partituras* (mayo de 2004), *La música en la narrativa* (abril de 2006), *Santa Cecilia* (2006)
- ¶ Ponencias y comunicaciones sobre las colecciones del Real Conservatorio Superior de Madrid en: Congreso de la IAML (Goteborg, junio de 2006), Conservatorio de Moscú (marzo de 2005), Ateneo de Madrid (noviembre del 2004), Mesa redonda sobre recursos musicales en España (Biblioteca Nacional, octubre de 2004).
- ¶ Grabación de un disco con obras para clarinete y piano del Fondo Stevenson que se conservan en nuestra Biblioteca (2006).
- ¶ Canje de publicaciones con las bibliotecas de la ESMUC (Barcelona) y Musikene (San Sebastián) y con las bibliotecas del Conservatorio de Moscú, París, Goteborg, y centros culturales y universidades de Montevideo y San José de Costa Rica.
- ¶ Colaboraciones en la organización de ciclos de conciertos y conferencias con Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid (ciclos de *Madrid en la música*) y Ayuntamiento de Madrid (ciclo *Cantatas de J.S. Bach*).



## Datos estadísticos

Tomados del 1 de octubre de 2003 a 30 de septiembre de 2006:

- ¶ Obras nuevas registradas en biblioteca: 5.141 libros y partituras (sin incluir fondos de depósito legal), 2.450 discos CD y unos 2.000 discos de vinilo.
- ¶ Suscripciones actuales a revistas: 102
- ¶ Nuevos carnets de préstamo: 832 (sólo alumnos)
- ¶ Préstamos efectivamente realizados: 42.054 (Biblioteca) y 2.219 (Fonoteca, sólo a profesores)
- ¶ Obras microfilmadas o digitalizadas: 185



## 4. Donaciones recibidas

Se han recibido 44 donaciones de particulares (sin contabilizar las de una sola obra), entre las que destacan por su volumen las de:

- ¶ D. Rafael Campos García
- ¶ D.<sup>a</sup> Beryl Kenyon
- ¶ D.<sup>a</sup> Antonia López
- ¶ D. Julián García de la Vega
- ¶ D. Alberto González Lapuente
- ¶ D. Jacinto Martínez (discos de ópera)
- ¶ D.<sup>a</sup> María Rosa Calvo Manzano
- ¶ D. Luis Llácer

# NOTICIAS



EFEMÉRIDES

175 Aniversario  
del Real Conservatorio de Música  
de Madrid, 1830-2005

Orden de Constitución Real Conservatorio  
de Música de María Cristina

*«El Rey Nuestro Señor se ha servido mandar que se establezca en esta Corte un Conservatorio Real de Música que llevará el augusto nombre y gozará de la escelsa protección de la Reina Nuestra Señora. En su consecuencia el Real Conservatorio de Música de María Cristina contará con un Director y Maestro de estilo de canto con treinta mil reales anuales, para cuyo destino ha nombrado S. M. a Don Francisco Piermarini.»*

Este es el primer párrafo de la Real Orden de constitución del Conservatorio de Madrid, dirigida al Director general del Real Tesoro y al Contador general de Distribución, firmado por el ministro de Hacienda de España Luis López Ballesteros (1782-1853) el 15 de julio de 1830, cuya copia con la misma fecha trasladada al Director del Real Conservatorio (Biblioteca: E-Mc. Leg 1/1/2). Siguen dentro de la propia Orden los demás nombramientos: administrador Don Francisco Minguela con doce mil reales; rector espiritual Don Robustiano Yusta con mil quinientos reales; maestro de composición Don Ramón Carnicer con veinte mil reales; maestro de piano y acompañamiento Don Pedro Albéniz con veinte mil reales; maestro de violín y viola Don Pedro Escudero con veinte mil reales; maestro de solfeo Don Marcelino Castilla con ocho mil reales; maestro de violoncello Don Francisco Brunetti con siete mil reales; un maestro de contrabajo Don José Venancio López con cuatro mil ochocientos reales; un maestro de flauta, octavín y clarinete Don Magín Jardín con seis mil reales; un maestro de oboe y de corno inglés Don José Álvarez con cuatro mil ochocientos reales; un maestro de fagot Don Manuel Silvestre con cuatro mil reales; un maestro de trombón Don Francisco Fuentes con cuatro mil reales; un maestro de trompa Don José de Juan con seis mil reales; un maestro de clarín otro don José de Juan con cuatro mil reales; un maestro de arpa (sin nombrar) con ocho mil reales; un maestro de

lengua española y secretario del Director (sin nombrar) con ocho mil reales; un maestro de lengua italiana Don Manuel Rieri con seis mil reales; y un maestro de baile don Andrés Veluzzi con cuatro mil reales. «*Para el Departamento de alumnas habrá una directora con diez mil reales, que lo será Doña Clelia Piermarini*».

Siguen luego detalles sobre el resto del personal administrativo y de servicio, incluido el cirujano dentista con mil quinientos reales, y el número posible de alumnos internos y externos. Se reserva una partida de cuarenta mil reales para el alquiler del edificio y otras partidas extraordinarias, por el primer año, para adquisición de muebles e instrumentos. Termina el documento, después de la transcripción de la Real Orden, con diversas instrucciones dirigidas al Director del Conservatorio para que ponga en marcha las actividades propias de la institución recién creada.



## Noticia en la *Gaceta de Madrid*

La noticia de la erección del Real Conservatorio de Música de María Cristina no apareció en la *Gaceta de Madrid* hasta el 24 de julio de 1830, sábado n.º 89, pág. 363 (F. Sopena en la *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, 1967, pág. 21, apunta, probablemente por error, el 23 de junio como fecha del anuncio oficial en la referida *Gaceta*). El anuncio viene precedido de párrafos de enjundiosa y rancia literatura monárquica contagiada del naturalismo aun reinante y deudora de una idea de la historia muy alejada todavía del positivismo que está a punto de llegar.

He aquí algunos de sus párrafos más significativos:

*«No puede dudarse —inicia la noticia— que la música ha sido inspirada al hombre por la naturaleza. En ninguna parte del globo se ha descubierto raza tan agreste y feroz que, ya movido por la grandiosa vista del universo, ya excitada por el canto de las aves, ya estimulada por sentimientos que no alcanza a manifestar el gesto ni la palabra, no prorrumpe en el canto, y exprese en tonos elevados y armónicos los movimientos de su admiración y de sus pasiones. ¿Sería inútil esta facultad universal dada tan pródigamente al género humano?... Abandonar de estudio las facultades concedidas a las criaturas por el supremo Autor es desestimarlas y tener en menos su providencia y sabiduría: es contradecir y frustrar las intenciones bienhechoras que han dirigido el sistema de la creación. Un gobierno ha de zelar y proteger el beneficio y aprovechamiento de todos los dones que su suelo y sus súbditos han recibido de la naturaleza.*

*Ya desde tiempos remotos conocieron los sabios esta verdad... En especial los griegos, creadores de la civilización en Europa, tuvieron en gran estima la música, que Platón, el más grave de sus filósofos, la creyó una parte esencial de la constitución del Estado.*

*No es de esta ocasión recordar los célebres nombres de Tolomeo, de Plutarco y tantos otros sabios de la antigüedad que dedicaron sus tareas y escritos a ilustrar la música como una sección principalísima de sus estudios; ni conmemorar en época posterior los ilustres en la religión y sabiduría de Boecio, de San Agustín y demás de la Iglesia romana, que perfeccionaron o explanaron el arte con sus obras. La música en la edad media, en el renacimiento de la literatura, en el siglo anterior de filosofía, en el presente más adicto a los intereses materiales y positivos de la riqueza y bien estar de los pueblos ha obtenido siempre y asegurado cada día más el alto puesto que todas las naciones le han señalado en la civilización y en la enseñanza...*

*La filosofía ha reconocido el poderoso influjo de la música en la dulcificación de los afectos e inclinaciones y en el espíritu de mutua benevolencia sobre que se apoya la sociedad... Las impresiones duras e ingratas embotan esa sensibilidad benéfica y cierran a los sentimientos de piedad y dulzura el camino del corazón. Los movimientos suaves le habitúan a las dulces conmociones precursoras y amigas de la beneficencia. El gobierno debe fomentar este germen de amor y hermandad, principio fecundo de civilización y de dulzura de costumbres; y ningún medio para ello tan eficaz, tan popular, tan universal como la música.*

*Su estudio en España lo será también de riqueza y economía...*

*La Italia moderna domina (por las artes) y especialmente por la música en Europa. España, por la semejanza y benigno fuego de su clima, por sus antiguas virtudes caballerescas, por la conformación privilegiada de los órganos para el canto, por la nitidez y sonoridad de su idioma, está llamada no a derribarla de su puesto, a ocupar el asiento inmediato ;Quedará condenada a pagar tan costoso tributo a los extranjeros trayendo a precio subidísimo los cantores y aun los maestros para sus iglesias y teatros, pudiendo servirse a sí misma y aun ponerlos en contribución? La Corte de España no mendigará, ni enviará en adelante, los conservatorios músicos de Nápoles, de Milán, de París y los institutos de otras célebres capitales.*

*Esta empresa de interés moral y económico se debe a nuestra ilustrada y amable reina, en cuyo corazón magnánimo se abrigan los deseos de mayor lustre y prosperidad del pueblo español: en cuyo augusto seno se encierran las más halagüeñas esperanzas. Bajo su Real nombre y auspicios se ha decretado por nuestro Soberano, incansable para la ventura de sus pueblos, el erección del Real Conservatorio de música en la Corte, donde con la dirección y enseñanza de los profesores más acreditados, se instruirá en este arte delicioso un número conveniente de alumnos de uno y otro sexo, escogidos los internos entre familias honradas de todas las provincias y mantenidos algunos por el Real erario; y los externos costeados a sus expensas, o auxiliados, si son pobres, con una pensión. La religión y la moral, sin las cuales nada es útil a las naciones,*

*serán el primer cimiento de esta enseñanza. Aun respecto de nuestras diversiones, que sin más ideas que las adquiridas en su rincón, o dictadas por un humor descontentadizo, juzgarán algunos como un pasatiempo: aun respecto de esas diversiones, de que ni es prudente ni justo privar al pueblo, ¿pudiera darse un instituto en que mejor se combine su recreo con los intereses de la moral pública y de la economía? ¡Gloria inmortal sea dada al Rey nuestro Señor que nada olvida en beneficio de sus Estados! ¡Loor eterno a nuestra adorada Reina, modelo de gracias y de virtudes, que tan poderosamente coopera a los progresos y a la gloria artística de su nueva patria! Algunos han negado que el nombre de música, se derive como se cree comúnmente del de Musa, título dado a las deidades del saber y de la armonía: ninguno dudará en adelante que la propagación de este arte divino en nuestro suelo habrá dimanado de la celestial María Cristina de Borbón, numen tutelar de los españoles.»*

I. F. de la C.

## JUBILACIONES

Durante estos dos últimos años han abandonado la actividad en nuestro Centro, por Jubilación, varios queridos compañeros.



**Luis Rego Fernández**, Bilbao, 1935, ha culminado su labor en nuestro Real Conservatorio Superior de Música como Catedrático de Música de Cámara, plaza que ha ocupado durante largos años hasta su jubilación en el año 2005. Su peripetia profesional no se ha limitado a ejercer su actividad en nuestro Centro, pues también ha sido Profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, Director fundador del Conservatorio de Cuenca, colaborador de Radio Nacional de España (Premio Ondas en Equipo 1970) y profesor de la Escuela Oficial de Radiodifusión y Televisión y del Bachillerato a distancia. Pianista versátil y sabio, Luis Rego recibió una excelente y extensa formación que supo potenciar gracias a una curiosidad intelectual sin límites. En Madrid estudió Derecho en la Universidad Central y en el Real Conservatorio Superior de Música, Composición, Órgano y Piano con Joaquín Turina, Jesús Guridi y José Cubiles, donde obtuvo varios premios, entre ellos el Primer Premio de Virtuoso del Piano y Premio de Honor de Música de Cámara. En París amplió sus estudios de Piano y de Música de Cámara en el Conservatorio Nacional. Con posterioridad acudió también a la Academia Chighiana de Siena. Luis Rego supo compaginar su labor docente con una notable actividad como concertista de piano. Sus alumnos y sus compañeros profesores hemos gozado siempre de su arte, de su sabiduría y de la amenidad de su conversación sobre inagotables temas.



Desde que en 1978 ganó por oposición la cátedra de Solfeo y Teoría de la Música **Encarnación López Arenosa**, Madrid 1935, ha ejercido su actividad como Catedrática en nuestro Real Conservatorio hasta el año 2005. Previamente había sido Profesora Auxiliar en la misma especialidad, primero como interina, 1971, y posteriormente como numeraria tras superar la correspondiente oposición en 1974. Al llegar la jubilación de Don Pedro Lerma, siendo Subdirectora del Real Conservatorio, accedió al cargo de la Dirección. En 1985 sería nombrada Directora. Terminado el mandato de la Dirección del Centro, Encarnación López Arenosa ejerció como Inspectora de las Enseñanzas Musicales en los Centros Profesionales

y Superiores de la Comunidad de Madrid. En los años difíciles de la aplicación del desarrollo normativo de la LOGSE, fue acérrima defensora de la calidad de la enseñanza de la música en los conservatorios, de la autonomía académica y jurídica de éstos y de la necesidad de garantizar el más alto nivel artístico y pedagógico de los profesores, mediante una formación adecuada en los Centros Superiores. Formada en nuestro Conservatorio, Encarnación López Arenosa obtuvo su título musical tras una carrera cursada con brillantez. Por su dilatada dedicación a la enseñanza del Solfeo, de la Teoría de la Música y de la Pedagogía musical, por los importantes libros sobre el tema, de la que es autora, Encarnación López Arenosa ha sido, hasta su jubilación, un referente de catedrática entregada con gran generosidad a los alumnos y al Centro.



**Rafael Benedito Astray**, Madrid 1935, hijo del compositor, pedagogo y director Rafael Benedito Vives, ha sido Catedrático de Solfeo y Teoría de la Música. En 1976 fue nombrado profesor especial interino para la plaza de Solfeo que dejó vacante, por excedencia, el profesor Gabriel Vivó. En 1983 obtendría por oposición la propiedad de dicha plaza. Rafael Benedito ha sido un músico polivalente que ha sabido aunar su buena formación humanista con su dedicación como profesor y como divulgador de la música. En los tiempos en los que la Universidad española estaba ayuna de referentes musicales, Benedito realizó una inestimable labor para crear entre los alumnos un ambiente musical en sus clases de música en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, dentro de la especialidad de Historia del Arte y como Director del Coro Universitario, cargo que ocupó a instancias del jesuita Padre Ignacio Prieto. Profesor de Enseñanza Primaria de Música, desde los 19 años, en la Diputación Provincial de Madrid, profesor del Temple High School, profesor de música y de folklore de la Universidad de Nueva York en Madrid, etc., su actividad pedagógica musical ha sido constante a lo largo de su dilatada carrera. A ello hay que unir su labor ejercida como periodista, siempre al servicio de la música en diarios y revistas de información general, y especialmente en Antena 3 de Radio y Televisión. En los últimos años de supervivencia del plan 66 en nuestro Conservatorio, además de Solfeo y Teoría de la Música, Rafael Benedito enseñó Historia del Arte. Músico de amplio espectro, sus alumnos y compañeros hemos sabido apreciar en él su humanidad y sus avisadas razones.



**Joaquín Soriano Villanueva**, León 1941, abandonó voluntariamente en 2005 su actividad como Catedrático en el Real Conservatorio accediendo así a una jubilación anticipada. En 1972 ganó la cátedra de piano, para cuya oposición se

había trasladado de París, donde desarrollaba una intensa actividad como pianista. Discípulo de Perlemuter y Heudin en París, y de Brendel en Viena, ya en 1965 obtuvo el primer premio de piano Vercelli. Posteriormente su vida pianística ha estado jalonada de numerosos galardones internacionales. Joaquín Soriano ha podido compaginar, con no poco esfuerzo, su dedicación a la docencia con una fecunda actividad como concertista en salas de primera clase de todos los Continentes, bien de piano solo bien con prestigiosas orquestas. En 1976 con los compañeros Pedro Corostola y Pedro León fundó el «Trío de Madrid» que llevó a muchas provincias españolas una música poco frecuentada por entonces en nuestras salas. Joaquín Soriano ha sido y sigue siendo requerido para dictar «Master Classes» y conferencias en diversas universidades. En ellas y en los programas de sus conciertos se advierte siempre su preocupación por la música española contemporánea. El 11 de abril de 1988 fue elegido miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ingresando en esta institución el 6 de noviembre del mismo año con un discurso titulado *Chopin en España*. Posee la Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes y otras importantes condecoraciones, como la Medalla de la Villa de París, 2001, y la Medalla al Mérito en grado de Oficial de Lituania, 2005.



**Guillermo González Hernández**, Tenerife 1945, se jubiló anticipadamente en 2005. Tras unos años de profesor auxiliar, obtuvo por oposición en 1972 la cátedra de piano en el Conservatorio de Málaga. Posteriormente se trasladó a Madrid. Guillermo González estudió Piano y Música de Cámara en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife y, posteriormente, Virtuositismo en Madrid, con el Maestro José Cubiles. Su formación se perfeccionó en París en el Conservatorio Superior de Música y en la Schola Cantorum. Es aquí donde recibió de sus maestros Perlemutter y Jean Paul Sévilla la gran tradición interpretativa de la Música Impresionista, a través de sus maestros, herederos directos de Ravel y Debussy. Esta sólida formación, junto con sus grandes dotes de intérprete y su finura artística, es la que ha contribuido, probablemente, a ofrecer al público versiones realmente extraordinarias de obras como la *Iberia* de Albéniz sobre la que llegó a realizar un trabajo musicológico muy estimable y poco frecuente en intérpretes de su nivel. Sus alumnos han apreciado mucho su dedicación y la directa transmisión de sus enseñanzas. Su labor en la cátedra de Madrid se ha visto siempre ampliada por su incansable trabajo como profesor invitado por diversos conservatorios e instituciones musicales, donde ha impartido numerosos cursos de perfeccionamiento e interpretación. Guillermo González ha dado recitales y ha actuado como solista en muchas ciudades europeas y americanas, que han merecido críticas muy elogiosas. Fue Premio Nacional de Música en 1991.



**Mary Ruiz-Casaux Bazo-Vivó**, Marquesa de Atalaya Bermeja, nació en Madrid 7 de marzo de 1936. Pianista profesora de repertorio, se jubiló el pasado año 2006. Ingresó en el Real Conservatorio como profesora interina en 1980, y cinco años más tarde, en 1985, opositó a la plaza que ha mantenido hasta su jubilación. Hija del violonchelista Juan Antonio Ruiz Casaux, de quien fue colaboradora habitual, y de la cantante lírica Julia Bazo-Vivó, se formó desde su primera infancia dentro de una familia de músicos. De la mano de su padre recorrió gran parte del repertorio de música de cámara. Discípula en el piano de Enrique Aroca en el Conservatorio de Madrid, obtuvo el Primer Premio de Virtuosisimo de piano al terminar sus estudios. Recibió asimismo clases de perfeccionamiento de Harry Kauffman y Tristan Riselin, y en Londres con María Curzio. En 1984 asumió la dirección artística de la Asociación Española de Música de Cámara, heredera de la Sociedad de Música de Cámara fundada por su padre en 1951. En 1996 creó el Trío «Clara Schumann». Considerada especialista en la obra de Brahms, cuyo ciclo completo de música de cámara ha realizado en varias ocasiones, su carrera profesional se ha desarrollado, fuera de su dedicación a las tareas como pianista en el Real Conservatorio, dando numerosos conciertos así en España como fuera de nuestro país en giras internacionales.

*I. F. de la C.*

## NECROLÓGICA

### Manuel Gracia Fuentes

Manuel Gracia Fuentes, Barcelona 6 de agosto de 1917, falleció el 11 de noviembre de 2005 a los 88 años de edad. Ejerció en nuestro Conservatorio su actividad de profesor pianista acompañante. Hizo su debut como pianista en 1941 con la Orquesta Nacional de Lisboa. Más tarde, en 1946, terminaría sus estudios de composición en Madrid bajo el magisterio de Joaquín Turina. Músico versátil y fino artista, compaginó su labor en el Conservatorio con múltiples actividades musicales como compositor y como intérprete muy solicitado en los medios de comunicación. «Las teclas desgastadas de su piano de cola, escribía con nostalgia Eduardo Suárez en la nota necrológica que le dedicó el diario *El mundo* (21 de noviembre de 2005), coloreaban de música programas tan populares como 'Gran Vía' o 'Rueda la bola', cientos de horas de radio de genios como Bobby Deglané o Raúl Matas, siempre pendientes de la batuta y los dedos del maestro, verdadera piedra angular sobre la que se levantó una radio que hoy ya no existe». Cuando llegó a nuestro país la televisión, el Maestro Gracia se convirtió en el primer pianista de los estudios de TVE del Paseo de La Habana.

Entre sus obras más destacables, fuera de sus innumerables improvisaciones, de sus creaciones de música incidental y de circunstancia, pasodobles y arreglos para su propia orquesta que actuaba en grabaciones y salas de fiestas, pueden señalarse su ballet «La maja del jueves santo» (1948), el poema sinfónico «Historia de una generación» (1979), que fue merecedor del premio Maestro Villa del Ayuntamiento de Madrid, o la obra para piano y orquesta dedicada a su maestro Turina «Homenaje con sonidos» (1981). «De la música clásica no se come», solía decir, y por eso ante la exigencia del *«primum vivere»*, la producción de obras de esta naturaleza es exigua, comparada su creación diaria al piano en los teatros, en las salas de fiestas, en los estudios de radio y en los platós de televisión. En unas y otras creaciones, el Maestro Gracia demostró un gran oficio y, sobre todo, la rara cualidad de ser un músico de los pies a la cabeza. Caída en el suelo junto a la butaca donde apareció sin vida el maestro, las enfermeras de la Residencia donde pasó sus últimos días encontraron una partitura a medio escribir que llevaba por título «Barcelona», la ciudad que le vio nacer.

Durante muchos años el Maestro Gracia dedicó gran parte de sus energías a promocionar entre los músicos el Montepío de Previsión Social de la Música, con cuyo capital alentaba la idea de crear en Polop de la Marina (Alicante), para los músicos profesionales, una pequeña ciudad que debía denominarse *El País de la Música*. Persona entrañable, de extraordinario carácter para la buena convivencia,

su estampa de profesor jubilado recorriendo los pasillos del Conservatorio cargado de folletos del Montepío, teniendo siempre a flor de labios historias coloristas de su inagotable anecdotario, es el recuerdo imborrable que guardamos de él quienes hemos tenido la fortuna de ser sus compañeros y amigos. Descanse en paz.

I. F. de la C

### Almudena Cano, compañera y amiga

El día 3 de Octubre, prácticamente cuando el curso iba a dar comienzo, recibimos la terrible e inesperada noticia, más por desconocimiento de la realidad que por la gravedad de su enfermedad, del fallecimiento de nuestra querida y añorada Almudena Cano. El último día en que Almudena acudía al Conservatorio fue el martes 2 de julio, día en que celebrábamos los exámenes de piano de 4º curso. Tan sólo dos días después nos despedíamos todos los compañeros con los buenos deseos de pasar unas buenas y merecidas vacaciones. Tan sólo dos días después Almudena iniciaba una serie de pruebas médicas en la Clínica Moncloa. El día 3 de octubre estábamos citados para una reunión de Seminario. Era nuestro primer encuentro, tras el descanso veraniego. Tan sólo unas horas antes Almudena abandonaba este mundo... ¿por otro mejor?... Posiblemente.

El Real Conservatorio Superior de Música ha sido, sin duda, la segunda casa para Almudena. Aquí fue formada por Carmen Díez Martín, Catedrática de este Centro hasta 1982, el mismo año en que nuestra compañera obtuvo por oposición libre su propia Cátedra. A este Centro Almudena se dedicó «en cuerpo y alma» desde 1985, año en que se incorporó a la plantilla del Centro por concurso de traslados.

Recordar a Almudena haciendo una semblanza de su personalidad resulta complejo, dada la **pasión** que tenía por tantas cosas. Almudena tenía **pasión por la vida**, aunque desgraciadamente se haya ido sin poder demostrar ese espíritu titánico con el que quería enfrentarse a su enfermedad. **Pasión por la Enseñanza**, con una imaginación y creatividad pedagógicas que han quedado plasmadas en una de las Escuelas más importantes para jóvenes como es la Escuela de verano «Ciudad de Lucena», y en los Cursos del Aula de Música de Alcalá junto a la revista de especialización musical *Quodlibet*.

Sus alumnos, y por qué no decirlo muchos compañeros, nos hemos quedado huérfanos. Huérfanos de su vitalidad. Huérfanos de su generosidad. Huérfanos de su honestidad profesional. Huérfanos de ese espíritu de entrega ilimitado, dándose a sus alumnos y a sus amigos, sin pedir nada a cambio. Almudena disfrutaba aprendiendo para enseñar, disfrutaba con sus amigos, disfrutaba con «su» Real Madrid... El claustro del RCSMM ha perdido a uno de sus más valientes y participativos miembros. Luchó por aquello en lo que creía firmemente, que el

Conservatorio Superior estuviera en el lugar que le debía corresponder. Consiguió ser admirada y aborrecida, pero a nadie dejó indiferente. Su recuerdo permanecerá imborrable en todos cuantos tuvimos el placer de trabajar con ella y el privilegio de haber gozado de su fiel y profunda amistad.

*Ana Guijarro*  
*Jefe del Departamento de Tecla del RCSMM*





SE ACABARON DE IMPRIMIR LOS PRESENTES N.º 12 Y 13 DE LA REVISTA

"MÚSICA", EN SU 2ª ÉPOCA, EN LOS TALLERES DE ARTES GRÁFICAS

TARAVILLA EN LA MUY NOBLE Y LEAL VILLA DE MADRID

EL DÍA 26 DE FEBRERO DE DOS MIL SIETE,

FESTIVIDAD DE SAN ALEJANDRO.

LAUS DEO



*n*<sup>os</sup>  
12 Y 13

AÑOS  
2005  
2006



REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA

2MILL|:6