

Música

IMPROVISACIÓN Y MORFOGÉNESIS DE LA SONATA

PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL CONSERVATORIO

PEDRO ESCUDERO, PRIMER PROFESOR DE VIOLÍN

DIARIO DE AGUSTÍN MILLARES TORRES

FEDERICO SENÉN A TRAVÉS
DE GERARDO DIEGO

ROBERT M. STEVENSON

EL VIOLÍN STRADIVARIUS DE SARASATE

CAMILLE SAINT-SAËNS

EL CONSERVATORIO DE MADRID E ISAAC ALBÉNIZ

2MILL||:9

Música

Música

REVISTA
DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

2011
6:9

N.^{os} 16 Y 17 (2009-2010)

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Director – Anselmo de la Campa
Doctor Mata, n.º 2
28012 MADRID
Tel.: 34 91 539 29 01
Fax: 34 91 527 58 22
<http://www.rcsmm.es>
e-mail: admin.rcsmm@telefonica.net

✿ **Música**

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
N.ºs 16 y 17 (2009-2010).

Director – ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Consejo de Redacción – JOSÉ SIERRA PÉREZ
EMILIO REY GARCÍA
VÍCTOR PLIEGO DE ANDRÉS

Diseño gráfico – 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
e-mail: taravilla.sl@gmail.com

Música

REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

N.ºs 16 y 17 (2009-2010)

Director: ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA


CONTENIDO

Presentación. <i>Anselmo de la Campa</i>	9
COLABORACIONES:	
Antonio PALMER APARICIO <i>Improvisación y morfogénesis de la sonata</i>	15
Beatriz MONTES <i>El Primer Libro de Actas del Real Conservatorio de Música María Cristina</i>	39
Assumpta PONS CASAS <i>Pedro Escudero, primer profesor de violín del Conservatorio de Ma- drid</i>	115
Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ <i>Diario del canario Agustín Millares Torres (Las Palmas de G. C., 1826-1896), como estudiante del Conservatorio de Madrid, 1846-48</i>	133
Víctor PLIEGO DE ANDRÉS <i>Reuerdo del maestro Federico Senén a través de Gerardo Diego</i>	155

Susan CAMPOS FONSECA	
<i>Robert M. Stevenson: los inicios de una musicología fronteriza</i>	165
Eva JIMÉNEZ MANERO	
<i>Cien años con el Boissier: el violín Stradivarius de Sarasate en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid</i>	189
 BIBLIOTECA	
Facsimiles	
<i>Camille Saint-Saëns. Marche religieuse. Sérénade</i>	197
Jacinto TORRES MULAS	
<i>El Conservatorio de Madrid en la trayectoria vital y artística de Isaac Albéniz</i>	213
 NOTICIAS	
<i>Anselmo de la Campa. Nuevo Director del RCSMM</i>	269
Jubilaciones	
<i>Pedro León</i>	270
<i>Jorge Ariza</i>	271
Relevo en la Biblioteca del RCSMM	272
Homenaje a José Carlos Gosálvez del RCSMM	273

PRESENTACIÓN DEL NUEVO DIRECTOR

UNA NUEVA PERSPECTIVA EN EL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

 Anselmo I. DE LA CAMPA

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid es una prestigiosa Institución que a lo largo de casi 200 años ha permitido hacer realidad la intención de proporcionar una educación musical a todos aquellos alumnos que con su talento han fundamentado el papel que nuestro país ocupa en el mundo artístico transmitiendo el esfuerzo, el trabajo y la ilusión que este Centro ha puesto en el desempeño de este objetivo.

Coincidiendo con una nueva legislatura en nuestro Centro se abren desafíos importantes en el futuro próximo. Es un período que debe articular dos leyes distantes entre sí por su marco jurídico —inscribiendo a la Música en el nivel plenamente superior—; por su contexto educativo —que incorpora coordinadamente con Europa a través del Tratado de Bolonia, un concepto unificado del aprendizaje garantizando resultados acordes con la exigencia profesional de los estudios superiores—. Y finalmente, por la perspectiva que descubre de la importancia de nuestro arte en una sociedad poco sensible en general, a este bien cultural.

No hay que negar que con el avance tecnológico, la proyección de estas áreas, cobran nueva vitalidad y exigen una claridad de líneas no solo en el esbozo de nuestras enseñanzas, sino en la realización material del proyecto. Y esto plantea no pocos inconvenientes.

El capítulo más complejo de las Enseñanzas de Música, radica en nutrir de contenidos básicos este tramo final, con su correspondiente justificación.

Este contenido, en nuestra opinión no debiera recoger lo útil —útil puede ser todo—.

Debiera concretar lo necesario, con la previsión de hacerlo suficiente. Y debiera precisar las características de estos estudios estableciendo unas condiciones que lo hagan viable.

Son enseñanzas estrechamente vinculadas al aprendizaje. Esto significa, que cada etapa del estudio debe obtener resultados sobre los que construir la etapa siguiente. El campo en el que se mueven, maneja conocimiento e intuición, creando significados nuevos a conceptos antiguos. Con esta explicación, no hace falta añadir, que la experiencia es compleja no solo en lo que respecta a su

génesis, sino también a su materialización para hacerla comprensible alcanzando significado para la sociedad.

La condición necesaria, es la aptitud o el talento del alumno —que es variable e impide establecer objetivos generales para un grupo—. La individualidad es una característica concreta.

No es original la reflexión de que el artista —no importa la actividad que desempeñe—, se autobiografía. Y si esto es así, no tiene nada de extraño que el músico necesite adaptar la información que se le proporcione a sus propias coordenadas —a sus propias referencias— que están diseñadas con ingrediente congénitos (obviamente no es posible crear un artista sin talento). Por ingredientes adquiridos, a través de la información cultural. Y sobre todo, por las vivencias.

Las vivencias, son experiencias personales —fundamentalmente de índole afectiva—, que modifican la percepción de la realidad haciéndola singular a los demás.

Aparece pues la primera condición básica de necesidades:

El alumno debe disponer de TIEMPO para esta experimentación personal sobre **modelos culturales** que se le proporcionan. Y esto añade una causa más por la que estas enseñanzas deben estar inscritas en un contexto **superior**. El aprendizaje no se produce en función de adiestramiento escolar. Se produce a través del estudio y análisis de obras inscritas en referencias intelectuales que constituyen una estética social más allá de lo que pueda alcanzar la perspectiva del aficionado. Si es importante el estudio y análisis de esos modelos, esto no es suficiente. El reto alcanza la búsqueda de nuevas fórmulas creativas en la abstracción y en la definición de un nuevo lenguaje universal.

La intuición de los alumnos en condiciones de abordar un Grado Superior, marca los **objetivos** y sugiere los **contenidos**. La **metodología** debe organizarse como tutela de propuestas a iniciativas de cada alumno, que es quien marca el rumbo de su propia enseñanza estableciendo, una **evaluación ponderada singular** que solo se refiere a él; haciendo necesaria la confección de itinerarios individualizados.

En la actualidad cuatro son las áreas de conocimiento inscritas en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Composición, Interpretación-Dirección, Musicología y Pedagogía. Nuestro Centro ha servido de crisol nutriendo y nutriéndose de ellas; y considerando su importancia, nuestro deseo no es solo continuar la labor encomendada a esta Institución por una sociedad que ha motivado con su interés la presencia de estas áreas, sino incrementar su potencial en la medida que su alto nivel en nuestra opinión merece.

Si la Música —a diferencia del lenguaje verbal—, no se explica con conceptos siendo su significado polivalente, hemos de reconocer que en el camino hemos dejado esa experiencia personal de la que en el pasado se extrajeron

valiosos embriones culturales y que con el tiempo sin embargo, ha transformado el viaje de la Música en un itinerario prefijado y aburrido. Y si nuestra intención es volver a retomar la experiencia musical como fuente, nos aguardarán errores que si a nosotros nos depararán quebranto, otros más inteligentes sabrán reconducir nuestras faltas convirtiéndolas en aciertos.

Y así:

Es nuestro deseo que este empeño sirva a nuestros alumnos y profesores; a la sociedad y a la cultura musical en el Arte.

Septiembre de 2009

C O L A B O R A C I O N E S

IMPROVISACIÓN Y MORFOGÉNESIS DE LA SONATA

 Antonio PALMER APARICIO¹

Resumen

En este artículo se muestra cómo funciona la interacción entre improvisación y composición en la morfogénesis de la sonata. La recombinación de las formas binarias y ternarias del Barroco tardío, sometida al proceso evolutivo general de diferenciación y especialización, dará lugar a esta nueva e importantísima forma musical. La tradicional práctica de la improvisación en la música de danza condicionará dichas formas que a su vez conformarán las características principales de la morfología de la sonata.

Palabras clave: Improvisación, composición, sonata, morfogénesis, Barroco.

Abstract

This article demonstrates how the interaction between improvisation and composition in the morphogenesis of the sonata. The re-combination of binary and ternary forms of the Late Baroque, subject to the general evolutionary process of differentiation and specialization, will lead to this new and important musical form. The traditional practice of improvisation in dance music will condition the forms so that in turn will form the main features of the morphology of the sonata.

Keywords: Improvisation, composition, sonata, morphogenesis, Baroque.

Introducción

¿Puede ser la forma de sonata clásica, con su apariencia de producto cultural altamente elaborado, refinado y racionalizado, una plasmación de elementos resultantes del azar inherente a toda actividad improvisatoria? ¿Es la forma de sonata fundamentalmente una sofisticada representación gráfica, una captación (mediante las ya notables posibilidades codificadoras alcanzadas por la notación musical en el Clasicismo) de las emergencias creativas fruto de las interacciones entre el intérprete-improvisador y el compositor, cuando todavía eran la misma persona?

¹ Antonio Palmer es Catedrático de Improvisación en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

En la música encontramos este componente azaroso fundamentalmente en la práctica de la improvisación. Es el reflejo concreto del funcionamiento de los procesos generales de cambio y creación: en la improvisación se dan las condiciones necesarias para las mencionadas emergencias creativas. Estas requieren de un pensamiento en cierto modo no consciente, no racional, estados emocionales fuertes o situaciones difíciles. Así se posibilita la aleatoriedad, el procesamiento difuso de la información, la espontaneidad y la incertidumbre como valor para que se puedan crear relaciones posibles y no solo las ya preestablecidas.

Todo esto visto desde el lado indeterminista-creador. Pero la historia muestra tanto revolución como evolución, autoorganización y adaptación². Así llegamos, en la música, al otro extremo, al determinista-aplicador, a la composición. Del equilibrio de estas dos tendencias surge el cambio, que se consolida o no dependiendo de la selección posterior.

Reflejo documental de ello lo encontramos en la evolución histórica de la notación y en notaciones específicas en las que cabe la aleatoriedad. Incluso en partituras muy detalladas hay que contar siempre con el grado de desviación que todo intérprete realiza en la ejecución³. Podemos decir en cierto modo que toda interpretación tiene algo de improvisación.

En la disciplina de Análisis Musical, teóricos tan influyentes como H. Schenker⁴ se basaron en los antecedentes históricos de las técnicas improvisatorias aplicadas. La visión de las obras musicales como estructuras de jerarquías ornamentales es buena prueba de lo que se ha encontrado al profundizar en la morfogénesis musical: improvisación y por tanto azar como principio generativo.

Nuestro ámbito de estudio es el de las técnicas de improvisación en las obras para teclado solo del barroco tardío como generadoras de los rasgos formales que conducirán al clasicismo a través de la evolución de su forma principal: la sonata. Ésta se basa en la combinación de procesos de desarrollo y

² Para más información sobre estos conceptos véase WAGENSBERG, Jorge. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets, 1985.

³ Las relaciones entre norma y desviación con el cambio estilístico, la función expresiva y la experiencia afectiva en la interpretación son ampliamente estudiadas en MEYER, Leonard B., *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

⁴ Heinrich Schenker (1868-1935), teórico conocido sobre todo por su aportación al análisis musical. Sus ideas sobre el análisis fueron presentadas primero en su *Tratado de armonía (Harmonielehre, 1906)* y *Contrapunto (Kontrapunkt, 2 vols., 1910 y 1922)*. La posibilidad de que el análisis fuese una herramienta usada por los intérpretes para una profundización en sus ejecuciones se evidencia en su edición de las últimas sonatas para piano de Beethoven, que incluyen su visión analítica de estas obras. En 1932, Schenker publica *Cinco Análisis Musicales Gráficos (Fünf Urlinie-Tafeln)*, usando su conocida técnica de superponer niveles jerárquicos con distinto grado de simplificación. Tras su muerte se publicó *Composición libre (Der freie Satz, 1935)*.

recurrencia en una evolución de procedimientos tomados de las formas de danza bipartita y tripartita, formas que, como sabemos, son de marcado carácter improvisatorio. En concreto se admite que la forma binaria aportó la modulación al V grado, la barra de repetición, el desarrollo motivico y la distinción temática. Por su parte la forma ternaria habría contribuido con la idea de la reexposición, el contraste de la sección central, un fraseo elaborado y la caracterización temática.

Como observamos en este capital proceso de conformación de una forma tan importante en la historia como es la de primer movimiento de sonata tenemos aunadas las ideas fundamentales que venimos defendiendo⁵: antecedentes improvisatorios (azar) que mediante los procesos generativos y evolutivos de diferenciación y especialización dan lugar a algo nuevo, en este caso, una nueva forma musical, la sonata.

Entendemos que el azar desempeña un papel en el origen de cada novedad, de cada creación. La misma causa de las fluctuaciones está detrás de toda evolución y muestra su libertad renovadora gracias al azar. Azar, improvisación, composición: reflejo en la música del proceso creativo en el universo. Una evolución que nunca tendrá fin.

Estereotipos formales

La forma de sonata representa la culminación de los procesos de diferenciación y especialización funcional del material y es aparentemente el máximo ejemplo de control de la obra musical por parte del compositor mediante una gráfica que prácticamente excluye cualquier posibilidad de improvisación o intervención por parte del intérprete.

Pero antes de continuar queremos expresar nuestras reservas sobre el concepto de «forma musical» en su sentido más tradicional. Está claro que los llamados estereotipos formales realmente son idealizaciones más que realidades y por tanto no dejan de ser simplificaciones en el estudio de las formas. Por ejemplo el término sonata con el significado actual no aparece como tal hasta el año 1840⁶, cuando los ejemplos más importantes ya estaban compuestos hacía bastante tiempo. Es evidente que los compositores anteriores a esa fecha no podían trabajar conscientemente sobre modelos particulares. Desde luego es bastante difícil encontrar formas digamos «de libro», pero aún así los este-

⁵ Véase nuestra tesis doctoral: PALMER, Antonio, *El azar en las interacciones entre improvisación y composición: rasgos improvisatorios de las formas bipartitas y tripartitas de teclado del Barroco tardío en el desarrollo morfológico de la sonata*. Universidad Autónoma de Madrid, 2004.

⁶ Los lectores que no conozcan las características básicas de la forma de sonata pueden encontrarlas detalladas en el anexo de este artículo, así como su evolución.

reotipos formales nos ofrecen probabilidades sonoras iniciales y tipos de categorías generales para clasificar ciertos esquemas que puedan tener propiedades comunes a gran escala. En cierto modo representan extensiones y combinaciones de las alternativas tipo de continuación, es decir la repetición, la pregunta-respuesta, el desarrollo y el contraste.

Creemos también que es equivocado tomar la forma como algo externo, separado de la estructura interna de la música. Esta y la textura son funciones de los otros elementos, sonido, melodía, armonía y ritmo, que por su parte adquieren y realizan distintas funciones en los diferentes estilos. «La forma, tomada en este sentido, abarca las numerosas relaciones existentes entre todos estos aspectos, no sólo en el esquema externo, sino también en el principio que rige la organización íntima de una composición particular (...). Las formas del renacimiento, madrigal, motete, *canzona*, *ricercar*, danza, variación del bajo, persistieron al principio. La preponderancia del estilo sobre la forma es una característica general de todos los periodos 'primeros' (de formación) de la historia de un estilo»⁷.

Crecimiento y forma

La época barroca, en la que la relación entre improvisación y composición alcanzó su mayor equilibrio, supone por ello una fuente inestimable para el estudio de esta plasmación en las partituras y para la observación de ciertos elementos que, lentamente incorporados a lo largo de la historia pero cristalizados y sistematizados ahora, se constituirán en aspectos básicos para la conformación de la forma de sonata.

En este artículo nos centramos, dentro de los diferentes rasgos improvisatorios que subsisten en la obra escrita, principalmente en aquellos derivados de la ornamentación, definidos desde las tablas proporcionadas por las autoridades del período. En la primera sonata para teclado de W.A. Mozart se han establecidos los isomorfismos y analogías pertinentes y se han interpretado los gestos principales como derivados de estos ejemplos resueltos de ornamentación que primeramente presentamos.

Como ejemplo principal de la interacción entre improvisación y composición que venimos defendiendo y desarrollando, partimos del Barroco tardío para explicar la cadena de acontecimientos que lleva a la forma de sonata (entendida comúnmente como la del primer movimiento). En concreto la tradicional práctica de la improvisación en la música de danza condicionará a las formas binarias y ternarias que, configuradas plenamente en el barroco tardío

⁷ BUKOFZER, Manfred F., *La música en la época barroca De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza, 1994, p. 355.

fundamentalmente en la música de teclado, conformarán las características principales de la morfología de la sonata.

Estudiando las cualidades funcionales de la propia material musical se pasa por cuatro etapas de relevancia gradual, dirigidas hacia el trazado de la forma:

1. Multiplicidad. Es una continua producción de ideas que son relacionadas por algún medio estable. Estos recursos, imprecisamente fraccionados, son propios de la música antigua y llegan hasta el Renacimiento.

2. Uniformidad. Es el aspecto habitual del material en el Renacimiento y el Barroco, en el que varían los elementos sonido y armonía, mientras permanecen prácticamente iguales los motivos melódico-rítmicos de los que se parte. Es lo que se ha llamado *expansión continua* como principio formal: el motivo se presenta claramente y luego se somete a un proceso modulatorio. Cuando una cadencia confirma la nueva tonalidad se produce una nueva exposición del motivo. Es como una forma abierta AX A'X' A''X'' etc.

3. Distinción. En esta fase se observa un mayor control sobre ritmo y armonía. Aparece la continuación hacia el contraste que junto a la articulación paralela evoluciona hacia la introducción de materiales diferenciados y a la organización detallada de temas. A partir de Scarlatti la textura de voces libres de teclado contribuyó a desintegrar el contrapunto, con los tipos homofónicos en la melodía, los bajos de Alberti y los temas de contraste dramático y tonal. Solía presentar un segundo tema diferenciado en la dominante menor. Mientras los primeros temas suelen presentar textura polifónica los segundos se abren a la homofonía. Ahora la polifonía es una opción más para el contraste. Todo esto vertido en la forma bipartita tradicional generó una forma sonata simétrica de gran potencial.

4. Caracterización. La progresiva sofisticación del dominio de la forma, como se ve en las cada vez más ingeniosas derivaciones como alternativas de continuación, llevó a la comprensión de que ciertos tipos de tratamiento del material se ajustaban mejor a cada función formal en particular. En la forma de sonata, el primer grupo pide temas que definan bien la tonalidad e impriman un movimiento rítmico pujante, que sea fácilmente memorizable y reconocible, para que el desarrollo y la reexposición puedan percibirse también sin complicaciones. Las partes de transición, en las que hay que modular, requieren material motivico corto, que se adapta mejor al ritmo armónico ahora más rápido. Los temas del segundo grupo, en la tonalidad de la dominante y con un flujo rítmico ya fijado contrastan con las secciones anteriores, sobre todo si son de carácter *cantabile*. Para acabar la exposición necesitamos concluyentes cadencias, repetidas y con una elevada actividad rítmica que consigan la estabilidad de una articulación importante sin pérdida del movimiento esencial. Esto nos lleva también a disposiciones especializadas para estos materiales cadenciales.

Estos conceptos, muy simplificados, nos dan sin embargo un método para seguir los progresos de un estilo específico. «Aunque gran parte del esfuerzo creativo es espontáneo, no hemos de sacar en conclusión que es asistemático (consciente o inconscientemente, la música misma nos demuestra constantemente la conciencia y la lucha de los compositores por controlar el SAMeRC)»⁸. Podemos conseguir una notable profundización analítica desde planteamientos morfológicos y evolutivos.

Gestos ornamentales y su derivación hacia la sonata

Los ornamentos son fórmulas de embellecimiento convencionales, generalmente breves, surgidas de la improvisación ornamental, que se codifican gráficamente en la época Barroca de la música occidental. Recordemos la importancia que tuvieron los laudistas franceses en el siglo XVII en el desarrollo de la ornamentación, después imitada por los cembalistas. Incluso todo un J.S. Bach le debe mucho en este sentido al clave francés. Su hijo C.P.E. Bach amplió y modificó estos ornamentos para formar un grupo cuyo uso generalizado llega hasta los tiempos de Beethoven y que nunca se perdió del todo.

Los símbolos para los ornamentos fueron casi siempre ocasionales, inconsistentes e inciertos. Conocemos la tendencia barroca a dejar la ornamentación, así como muchos otros elementos de la interpretación, a la invención espontánea del ejecutante, por lo que consideramos este aspecto de capital importancia y directamente relacionado con la defensa de nuestras posiciones. El magnífico artículo sobre ornamentación del *New Grove*⁹ ha sido la fuente principal en la elaboración de este apartado. Recogemos aquí sólo algunos ejemplos característicos de cómo la mayoría de las expresiones motívicas del estilo se derivan de la concreción y 'congelación' en la escritura real de las convenciones adoptadas en la interpretación de estos signos.

Apoyaturas

Es un grupo que comprende aquellas notas ornamentales que se «apoyan» en la nota principal, que se escribe en notación habitual. Normalmente la nota real se pospone por la de adorno.

⁸ LARUE, Jean, *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989. p. 90.

⁹ SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillan, 1980. «Ornaments». Vol. 13, p. 827.

Indeterminadas

Suelen ser cortas y tener un papel melódico más que armónico. En contextos medievales de armonía horizontal, encontramos numerosos casos de pasos melódicos equivalentes. Se admite su introducción por improvisación. En el siglo XIX dejó de ser visto como ornamento y se incorporó a la melodía escrita, un proceso, como hemos descrito, general: aparece un elemento intruso en el sistema por improvisación, se va generalizando su uso, van apareciendo plasmaciones en la escritura y finalmente se incorpora, normalmente ya en un nuevo estilo, como miembro de pleno derecho, o incluso como elemento primordial, por novedoso, del nuevo estilo.



Largas



Cortas



En este último ejemplo se produce una síncopa entre semicorcheas. La improvisación ornamental también generaba innovaciones rítmicas. Todo sería finalmente incorporado a la escritura, al estilo.

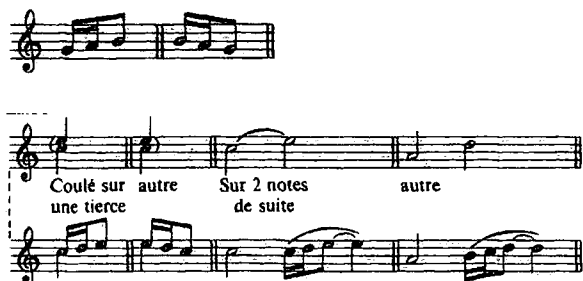
Dobles

Este tipo es claramente proveniente de la improvisación, y muchas veces se la escribe en la melodía.



Coulés

Consiste en dos notas de adorno direccionadas a la principal. Una habitual figura improvisada de conexión.





Apoyaturas de paso

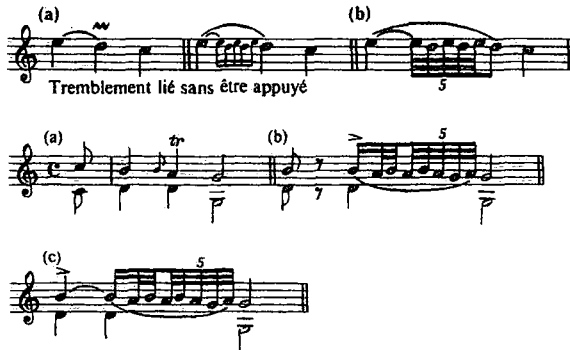
Una nota de paso acentuada entre dos reales que distan una tercera generalmente descendente.



Trinos

Consisten en la alternancia relativamente rápida de la nota principal con otra un tono o un semitono por encima. Existe una gran variedad de ellos así como de la forma de resolverlos, muy detallada en los tratados de improvisación, verdadero campo de aplicación de estos ornamentos tan específicos.

Su evolución implica la progresiva pérdida de su función armónica a favor de otra más melódica y decorativa. Llegando a Beethoven, empezar por la nota superior era la norma, y la innovación lo contrario. Obsérvense también los grupos irregulares métricos, más tarde también absorbidos en la evolución estilística.



Mordentes

Es la rápida alternancia de la nota real con su auxiliar inferior o superior.



Divisiones

Se incluyen aquí ornamentos propios del arte de la variación melódica. División quiere decir la subdivisión de notas largas en otras más breves. Por su carácter se encuentran menos definidos en forma y denominación que los anteriores.

Notas de paso

Conectan notas reales disjuntas. Entre ellas están la apoyatura «de paso», anteriormente mencionada, y la *tirata*, o sucesión de notas de paso.



Interpolaciones

Son notas cambiadas entre reales iguales o conjuntas, como la *cambiata* o las notas escapadas.



Grupetos

En este ornamento la nota real alterna con sus dos auxiliares superior e inferior. Siguió la natural tendencia a incorporarse a la notación y perder su origen ornamental.



Arpegiaciones

Se ejecutan retardando las notas de un acorde excepto la primera, normalmente comenzando por el bajo y siguiendo en orden ascendente. Como tipología de la división, es una rama de la figuración improvisada. Muy característico de la *toccata* en su sentido primario, trazos improvisatorios que

permanecieron en forma de largos acordes escritos para ser figurados en el momento de la ejecución.

(a)

(b)

Cheute sur une notte Cheute sur 2 notte Arpegé autre

Funciones ornamentales

Podemos resumir, a la vista de estos ejemplos, que las principales funciones ornamentales eran las de conectar notas, realzarlas mediante acentos enfáticos y remarcar sus tendencias expresivas.

La conexión de notas es una función melódica. Los acordes rotos producen un enriquecimiento melódico de las progresiones armónicas, además de ser un recurso de color. Algunos trinos tienen mayor efecto en la línea melódica que en la progresión armónica.

La coloración de la textura es una función secundaria. Un trino sostiene el sonido de un clave pero también lo colorea con su pulsación característica. Cercanas a las cualidades del trino están las del *vibrato*.

Como funciones rítmicas tenemos las que dan peso y énfasis, por eso hemos de recordar la necesidad de atacar sobre el tiempo, lo que refuerza el ritmo natural. Cuando se hace fuera del tiempo se produce un acento contrario, una especie de síncope.

Los ornamentos de función primaria armónica necesitan gran peso y acentuación, como los trinos cadenciales y las apoyaturas largas. Así la nota real es retrasada y subordinada a los adornos, lo que supone intensificar la disonancia y conseguir la sublimación de la armonía.

Exposición de la primera sonata de Mozart

Volvemos a hacer hincapié en todas las reservas que el establecimiento de estereotipos formales nos provoca, pero entre las piezas de teclado del Barroco y las —ya muy evolucionadas— últimas sonatas de Beethoven pensamos que la morfología más clara de lo que comúnmente entendemos como forma de primer movimiento de sonata la encontramos probablemente en las primeras sonatas de Mozart.

Vamos a tomar la exposición de su primera sonata para confrontar las figuras ornamentales anteriormente expuestas y justificar lo que Mozart ha escrito desde el punto de vista de la ornamentación-improvisación.

Sonata núm. 1 en do mayor, K 279

El comienzo de esta sonata es claramente ornamental, con arpegiación y una línea de notas escapadas en la mano derecha y una apoyatura en la izquierda, un despliegue ornamental de la tónica.

The image shows a musical score for the beginning of Mozart's Sonata No. 1 in C major, K. 279. The score is in treble and bass clefs, with a tempo marking of 'Allegro.' and a dynamic marking of 'f'. Three callout boxes with lines pointing to specific musical features are present: 'arpegiación' points to the right hand's arpeggiated chords; 'notas escapadas' points to the right hand's melodic line; and 'apoyatura' points to the left hand's supporting notes.

El segundo compás presenta una tirada descendente hasta la tónica en la melodía, seguida por un floreo inferior que a su vez presenta un símbolo ornamental de semitriño (ornamentación abreviada sobre ornamentación escrita) antes de perfilar nuevamente mediante arpegiación la dominante y regresar al motivo inicial.

A musical score snippet showing two staves. The upper staff contains a melodic line with several slurs and a wavy line above it. The lower staff contains a rhythmic accompaniment. Three boxes with lines pointing to specific parts of the score are labeled: 'tirata descendente' (pointing to the first slur), 'floreo inferior' (pointing to the lower staff), and 'arpegiación' (pointing to the end of the melodic line).

Los compases 5-6 continúan con una melodía derivada del tipo ornamental «grupeto» seguida de apoyatura, mientras que el acompañamiento, el con-sabido bajo de Alberti, no es más que una elaboración rítmica arpegiada.

A musical score snippet showing two staves. The upper staff contains a melodic line with several slurs and a wavy line above it. The lower staff contains a rhythmic accompaniment. Four boxes with lines pointing to specific parts of the score are labeled: 'grupeto derivado' (pointing to the first slur), 'bajo de Alberti' (pointing to the lower staff), 'apoyatura' (pointing to the end of the melodic line), and 'legato' (pointing to the lower staff).

En los compases 7, 8 y 9 se sigue en la misma línea y resulta curioso el juego entre la ornamentación simbólica y la escrita, el equilibrio absoluto y a la vez la vitalidad que esto proporciona a la línea melódica. Después usa una arpegiación simple.

A musical score snippet showing two staves. The upper staff contains a melodic line with several slurs and a wavy line above it. The lower staff contains a rhythmic accompaniment. Three boxes with lines pointing to specific parts of the score are labeled: 'coulé' (pointing to the first slur), 'tirata acentuada rematada con apoyatura' (pointing to the end of the melodic line), and 'arpegiaciones' (pointing to the lower staff).

Las secciones transicionales, como se ha visto, necesitan material motívico corto, fácilmente adaptable al ritmo armónico más rápido que exige el proceso modulante. Son las partes de trazo más improvisatorio de la forma, evidencian su procedencia de las secuencias y progresiones de las piezas barrocas.

Compases que son simples arpegiaciones y juegos melódico-ornamentales cadenciales. La apoyatura del acompañamiento del principio se convierte ahora en protagonista y le sirve de justificación para provocar una fuerte disonancia (final de la línea)

A musical score snippet for piano accompaniment. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music consists of arpeggiated chords and melodic lines. A box labeled 'ap.' (piano) is positioned below the bass staff, with an arrow pointing to a specific measure in the final part of the snippet.

en la que sigue insistiendo, con profusión de ornamentación y desarrollo de ideas derivadas de ésta, como la progresión melódica entre los compases 14 y 15, con la célula ya vista en el compás 2 ahora reforzada con una coulé.

A musical score snippet for piano accompaniment. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music includes trills and ornaments. Two boxes with arrows point to specific measures: one labeled 'trino con resolución seguido de semitrino sobre floreo inferior' pointing to a measure in the treble staff, and another labeled 'doble apoyatura cadencial' pointing to a measure in the bass staff.

El fragmento que desemboca en el segundo grupo temático se muestra también altamente derivado de los gestos ornamentales explicados arriba. Arpegiaciones y tiratas rematados por grupetos escritos.

A musical score snippet for piano accompaniment. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music shows arpeggiated chords and melodic lines. A box labeled 'grupeto superior e inferior escrito' (written upper and lower groupings) has arrows pointing to specific measures in both the treble and bass staves.

El diseño del segundo grupo, menos recargado de adornos, se basa en una escapada rematada por una tirata con un acompañamiento centrado en el floreo inferior de la nota que ya está tonalizada: sol. Inmediatamente comienzan los pasajes de perfil más virtuoso-improvisatorio destinados a afianzar el nuevo tono y a cerrar la exposición, en este caso escalas y trinos con resolución.

acompañamiento sobre floreo inferior

escapada y tirata

escala y trino con resolución

Detailed description: This musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several trills (tr) and a trill with a resolution (tr). The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. A box labeled 'acompañamiento sobre floreo inferior' points to the lower staff. A box labeled 'escapada y tirata' points to the beginning of the melodic line. A box labeled 'escala y trino con resolución' points to the end of the melodic line.

La enorme inventiva de Mozart nos presenta variada cada repetición de una idea. La variación procede también de la improvisación y desde luego tiene una estrecha relación con la ornamentación. El trino con resolución mencionado después se sustituye por una apoyatura para, después de retomar por un momento el ambiente del inicio del tema B, desplegar una gran elaboración de arpeggios con apoyatura —adornos sobre adornos— que en el último momento se queda desnuda, en un alarde técnico de reducción y retrogradación.

arpeggio con apoyatura y su reducción

doble floreo inferior

Detailed description: This musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with arpeggios and ornaments (tr). The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. A box labeled 'arpeggio con apoyatura y su reducción' points to the upper staff. A box labeled 'doble floreo inferior' points to the lower staff.

Para resolver rompiendo la textura en el célebre trino largo cadencial, ejemplo de ornamento con importancia estructural, que nos conduce a la coda. Esta comienza con doble arpegiación, en el acompañamiento y en el tiple, para seguir las elaboraciones arpegiadas pero ahora coloreadas con apoyaturas y floreos hasta la doble barra.

The image displays a musical score for piano and violin. The top system shows a trill in the violin part, indicated by a downward arrow, and a double arpeggiation in the piano accompaniment, labeled 'Doble arpegiación'. The middle system continues the arpeggiated texture. The bottom system shows the end of the piece with a double bar line.

Rasgos improvisatorios en la morfología de la sonata

Una vez establecidas las analogías e isomorfismos entre las graffias ornamentales y su uso y función dentro de la forma que estamos estudiando vamos ahora a comentar, a una escala mayor, las aportaciones que desde la improvisación se han recogido en los puntos principales que cada tipología generativa vierte en la ya mencionada recombinación que origina la forma de primer movimiento de sonata.

Este proceso integrado de desarrollo y recurrencia se produjo de una forma progresiva, fusionando y coordinando procedimientos tanto de las formas binarias como de las ternarias. Los principales podrían ser:

De la forma binaria

1. Modulación al tono de la dominante

Ya implícito en muchas melodías desde la antigüedad, el principio de desplazamiento de la quinta como tendencia natural se presenta primero

de forma intuitiva y sobre todo en los procesos de variación y repetición desde las secuencias de la música medieval en una evolución que llega, con la consolidación de el sistema tonal en el barroco tardío, a convertirse en modulación y en este plan tonal como verdadero configurador de la forma a gran escala.

2. Doble barra central con repetición

La repetición es un hecho implícito al de la variación, procedimiento ancestral de desarrollo ornamental improvisado, por recurrencia de un material normalmente preexistente. Finalmente esta señal de repetición deviene estructuralmente importante porque refuerza la simetría y, en el caso de la sonata, la repetición de la primera parte es esencial a su estructura.

3. Desarrollo motivico

Es este uno de los aspectos más claramente mostrados en este artículo. Los motivos, generalmente derivados de las prácticas improvisatorias y de ornamentación, y habitualmente volcados en determinados esquemas por los improvisadores, crean una forma de desarrollo imbricado interno que revierte de forma clara en el estilo de sonata.

4. Distinción de temas

La tendencia natural al incremento de la complejidad y el tamaño comporta una expansión de las formas que forzosamente las reordenan, distribuyendo las partes ahora especializadas y con nuevas funciones, configuración y sentido dentro de la forma.

De la forma ternaria

1. Principio de reexposición

El principio de variación de la sección repetida llevada a la gran dimensión, las exigencias interpretativas de los solistas, el vehículo de lucimiento improvisado para mayor gloria y éxito del cantante o instrumentista asimilado ahora como componente de construcción formal de primer orden.

2. Parte central contrastante

La necesidad de variedad proyectada al plano formal por la expansión de la forma y los consiguientes procesos de diferenciación y especialización inherentes a los sistemas complejos. La sección media de desarrollo es por otro lado la de trazado más libre, rapsódico, suelto, en definitiva improvisado de la sonata.

3. Refinado control del fraseo

El engarzamiento de los motivos ornamentales vocales crea un estilo que se transmite a las formas instrumentales. Nuevamente tenemos el desa-

rrollo motivico pero en este caso en la pequeña dimensión, en la frase, agrupados en formas muy concretas que condicionan ahora el curso posterior del movimiento.

4. Caracterización temática

Ya mencionado el proceso de especialización por incremento de la complejidad en este caso con los matices de la forma ternaria reforzados por la utilización habitual de esta forma para el enfrentamiento textural individuo-masa, solo-tutti, solista-orquesta con gran alcance virtuosístico-improvisatorio en el aria y sobre todo en el concierto.

He aquí en definitiva los principales rasgos improvisatorios de las formas bipartitas y tripartitas que contribuyeron al desarrollo morfológico de la forma sonata, teniendo siempre en cuenta que esto sólo representa tendencias muy generales. «Esta cadena graduada de desarrollo morfológico surge de la combinación de muchos elementos, aunque en algunos casos puede citarse un prototipo exacto. Un preciso conocimiento de una serie evolutiva de este tipo nos muestra cómo buscar los puntos fuertes y débiles que en cualquier forma sonata podemos encontrar»¹⁰.

Sistema y entorno

A la luz de lo expuesto en este artículo podemos concluir afirmando nuestra tesis, que es respaldada por los resultados del estudio comparativo y la presentación de los análisis musicales.

La interacción entre la improvisación y la composición, nuestra idea principal, sería pues la de todo sistema establecido con su entorno, siendo aquí el sistema la composición o composiciones de determinada época o estilo y el entorno la actividad intrusiva de los intérpretes sobre esas obras principalmente mediante la improvisación.

El azar que interviene en estas interacciones es el existente en el punto de bifurcación cuando el sistema, o el estilo musical, se halla lo suficientemente desestabilizado y es tan fluctuante como para que en cualquier momento se produzca una ruptura y surja un nuevo orden, por absolutamente impredecible, azaroso.

Esto se produce continuamente en la historia y conduce, en una serie de acontecimientos, al proceso morfogenético que aquí nos ocupa y que lleva hasta la forma de primer movimiento de sonata, posiblemente la forma instrumental más importante y prestigiosa de la historia de la música.

¹⁰ LARUE, Jean, *Análisis del estilo musical*, p. 143.

Por lo tanto esta forma sería el resultado de la intervención del azar provocada por la actividad improvisatoria de los intérpretes-compositores en especial desde la configuración de las formas binarias y ternarias para teclado en el barroco tardío, a su vez generadas principalmente por la improvisación de variaciones sobre temas en distintos ritmos surgidas de la necesidad de producir música para la danza.

La forma de primer movimiento de sonata, a pesar de su apariencia altamente elaborada, surge así de una evolución desde las formas bipartitas y tripartitas del barroco tardío, a las que se llega mediante la improvisación, y en los puntos principales de su desarrollo morfológico se evidencian dichos rasgos improvisatorios.

La forma de sonata, probablemente el máximo y más prestigioso exponente de la elaboración y composición musical, representación del lado más aplicador de este proceso, aparece así (como en general casi todas las emergencias importantes a lo largo de la historia), también como resultado de la actividad improvisatoria, y por tanto incierta, del otro extremo de la línea que intentamos definir como esencial al cambio: la dialéctica entre el azar y el determinismo, dos conceptos que lejos de excluirse se complementan ahora y de cuyo equilibrio creemos que depende el progreso del arte.

Improvisación, interpretación y creación

Creemos que nos encontramos ante un interesante punto de partida para desarrollar nuevas formas de enfocar pedagogías de la improvisación, de la interpretación y, en definitiva, de la creación. Seguramente sería deseable un profundo debate sobre las consecuencias que podría tener en la interpretación y en la creación la aplicación de estas ideas. Recuerdo que en la defensa de mi tesis doctoral al final interpreté esta misma sonata que hemos estudiado en este artículo. Un buen amigo me dijo: «la has tocado como si fuera una improvisación». Esta observación me pareció acertada y creo que es un buen ejemplo de cómo se puede enfocar de una manera diferente la interpretación de este tipo de obras y descubrir así nuevas formas de afrontarlas, tanto estéticamente como técnicamente.

Igualmente en la composición, la enorme fuente creativa que pueden representar las teorías generativas podrían cambiar completamente los puntos de vista actuales. En el momento de escribir este artículo estamos a punto de conseguir un hito histórico: la consecución de un pleno reconocimiento en España para los estudios superiores de Música. El posgrado y el doctorado propios que hemos de desarrollar necesitan de investigaciones audaces y novedosas aportaciones que vayan más allá de lo teórico o musicológico. Esta-

mos seguros que la aplicación de conceptos renovados desde el análisis (y la síntesis) a la interpretación y a la creación se materializará en sorprendentes e inimaginables aplicaciones de carácter práctico cuyos resultados esperamos que dinamicen y agiten el aparente *impass* en el que —muchos— pensamos que nos encontramos actualmente.

Referencias bibliográficas

- BERRY, Wallace, *Structural functions in music*. New Jersey: Prentice-Hall, inc.1976.
- BERTALANFFY Von, L., *Teoría General de los Sistemas*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1976.
- BUKOFZER, Manfred F., *La música en la época barroca De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza, 1994.
- FERAND, Ernst, *La improvisación*. Zürich: Rhein-Verlag, 1938.
- FORTE, A.; GILBERT, S.E., *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Idea Books, 2003.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta, *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordiamericana, 1983.
- JOHNSON, Steven, *Sistemas emergentes*. Madrid: Turner, 2003.
- KUHN, Cl., *Tratado de la forma musical*. Cooper City: Span Press Universitaria, 1998.
- LARUE, Jean, *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989.
- LERDAHL, Fred; Jackendoff, Ray, *Teoría Generativa de la Música Tonal*. Madrid: Akal, 2003.
- MEYER, Leonard B., *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- *El estilo en la música*. Madrid: Pirámide, 2000.
- MONOD, Jacques, *El Azar y la necesidad*. Barcelona: Tusquets, 1981.
- NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (eds.), *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid: Akal, 2004.
- PALMER, Antonio, *El azar en las interacciones entre improvisación y composición: rasgos improvisatorios de las formas bipartitas y tripartitas de teclado del Barroco tardío en el desarrollo morfológico de la sonata*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- PALMER, A.; MUÑOZ, E., «El azar en las interacciones entre improvisación y composición». En: *Música y Educación*, Madrid, núm. 76, 2008. pp. 98-108.
- PRIGOGINE, Ilya, *¿Tan Sólo Una Ilusión?* Barcelona: Tusquets, 1983.
- *Las Leyes del Caos*. Barcelona: Critica, 1997.
- SADIE, Stanley (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillan, 1980.
- SALZER, Félix, *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Barcelona: Labor, 1990.
- SHANNON, Claude E., «A Mathematical Theory of Information.» En: *Bell System Technical Journal*, 27, julio y octubre de 1948. pp. 379-423, 623-656.
- WAGENSBERG, Jorge, *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets, 1985.
- *Proceso al azar*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- WEAVER, Warren, *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press, 1949.

ANEXO I

En nuestra línea de publicaciones previas¹¹ ofrecemos ahora un cuadro en el que relacionamos los conceptos musicales desarrollados en el artículo con los correspondientes de la Teoría General de Sistemas. Se evidencia así el carácter general de este tipo de procesos y su posible aplicación en ámbitos diferentes, con todo su potencial para ulteriores investigaciones y desarrollo de líneas de trabajo muy diversas.


MORFOGÉNESIS	Es el crecimiento visto como incremento cualitativo. El crecimiento es relativo: existen diferentes ritmos de crecimiento en los diferentes órganos por competencia de recursos. La competencia es el exterminio de la especie con menor capacidad de crecimiento. La secuencia de cambios morfológicos implica que un orden implícito en la dinámica se hace explícito en la forma, que a su vez influye posteriormente en el orden implícito.
<i>De formas binarias:</i>	ramificación bifurcada
modulación a V	Polarización. Cuando el estado uniforme estacionario se hace inestable, las polaridades adoptadas dependen de las perturbaciones interiores.
barra de repetición	imitación, recurrencia
desarrollo motívico	cascada imitativa, secuencia
distinción temática	neguentropía
<i>De formas ternarias:</i>	incremento de tamaño y complejidad
principio reexposición	ley de retorno, equilibrio y simetría
sección media contrastante	oposición, interferencia imitativa
control del fraseo	crecimiento dimensión media y respuesta adaptativa (agrupamientos por oposición, aposición y yuxtaposición)
caracterización temática	autoorganización y cambios funcionales

¹¹ PALMER, A.; MUÑOZ, E. «El azar en las interacciones entre improvisación y composición». En: *Música y Educación*, Madrid, núm. 76, 2008. pp. 98-108.

IMPROVISACIÓN Y MORFOGÉNESIS DE LA SONATA

<p>EVOLUCIÓN DE LA SONATA</p>	<p>Adaptabilidad: funciones escalonadas definen el sistema. Pasado un estado crítico el sistema toma un nuevo comportamiento, por ensayo y error. Transiciones de fase por incremento de la complejidad.</p>
<p><i>Diversidad</i></p> <p>Forma binaria primaria: modulación al V, desarrollo motivico</p>	
<p><i>Uniformidad</i></p> <p>Forma binaria ampliada: frase con dos componentes (a,b), homogénea, variación motivica</p>	
<p><i>Distinción</i></p> <p>Forma binaria politemática, con diferenciación al final y recorrido armónico a una tonalidad relativa (forma binaria circular)</p> <p>Forma binaria extendida, con diferenciación completa de los temas</p>	
<p><i>Caracterización</i></p> <p>Forma de sonata casi sin sección de desarrollo: exposición especializada, reexposición completa</p> <p>Forma de sonata con un desarrollo más avanzado</p> <p>Forma de sonata completa, con una introducción y coda en la subdominante</p>	

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DE LA JUNTA FACULTATIVA DEL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

 Beatriz C. MONTES¹

Resumen

En este artículo se presenta la edición de las actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina de los años 1831-1835. Las actas aportan información relevante sobre numerosos asuntos pedagógicos e institucionales. También ponen de manifiesto algunas de las conexiones del Real Conservatorio con la vida musical española del momento. Por todo ello resulta una fuente de gran valor para la investigación sobre la historia de la enseñanza musical española en el siglo XIX.

Palabras clave: Real Conservatorio de Música de Madrid, Historia de la enseñanza musical-siglo XIX.

Abstract

The paper presents an edition of the Madrid Royal Conservatory faculty minute book from 1831 to 1835. These reports provide relevant information on several pedagogical and institutional issues. They also highlight some of the connections between the Madrid Royal Conservatory and Spanish musical life in general and, therefore, are a highly valuable source for research on the history of Spanish musical education in the 19th century.

Keywords: Madrid Royal Conservatory, History of Musical Education in 19th century.

En el primer reglamento del Real Conservatorio de Música María Cristina² se señala la existencia de dos Juntas, ambas presididas por el director: la Junta General, en la que participaban todos los miembros del Real Conservatorio y que se convocaba excepcionalmente, y la Junta Facultativa, formada básicamente por

¹ Profesora de la Universidad de Salamanca.

² *Reglamento interior aprobado por el Rey N. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina.* Madrid, Imprenta Real, 1831.

los profesores de Composición, Piano, Violín, además del director y el secretario, que se reunía con frecuencia irregular pero una media de diez veces al año³. Según el Reglamento de 1831, los objetivos principales de la Junta Facultativa eran el nombramiento de los Maestros Honorarios y Adictos Facultativos del Real Conservatorio, realizar los exámenes internos, otorgar el diploma de Profesor-Discípulo del Real Conservatorio, y otras cuestiones pedagógicas o de organización interna. Las actas de las sesiones de la Junta Facultativa son la prueba de cómo se cumplieron estas funciones y, en consecuencia, son una fuente esencial para conocer la historia del Real Conservatorio de Música de Madrid. El *Primer Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina* (Ilustración 1), conservado en la Biblioteca-Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid⁴, concierne los años 1831 a 1835, es decir, desde el primer año hasta el inicio de la crisis de 1835, en que se suprimen los presupuestos del Estado destinados al Real Conservatorio con consecuencias dramáticas para su evolución. La frecuencia de las sesiones es variable: tienen lugar a diario cuando se celebran los exámenes internos, pero, en otras ocasiones, pasan meses entre una sesión y la siguiente. Hubo trece sesiones tanto en 1831 como en 1833; dieciséis en 1832, ocho en 1834 y siete en 1835 (Cuadro 1). No siempre coincide la fecha indicada al inicio de la sesión y en la que tuvo lugar la reunión con la fecha de firma del acta, que, en ocasiones, es posterior de uno o varios días.

Dentro de los contenidos de las sesiones celebradas en estos años (Cuadro 2) encontramos al pie de la letra lo que consigna el Reglamento de 1831: se propusieron los nombramientos para Maestros Honorarios y Adictos Facultativos, se realizaron los exámenes internos, se señalaron y resolvieron asuntos

³ Hasta el 11 de enero de 1833 los componentes de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música de María Cristina fueron Francisco Piermarini (Director), Ramón Carnicer (Profesor de Composición), Pedro Albéniz (Profesor de Piano), Pedro Escudero (Profesor de Violín) y Wenceslao Muñoz (Secretario). En algunas actas Wenceslao Muñoz escribe al lado de su nombre «Secretario de la Dirección» y en otras exclusivamente «Secretario» o «El Secretario». El profesor de piano firma en ocasiones «Pedro de Albéniz» y en otras «Pedro Albéniz». Por motivos que se leerán en las actas, se excluye al profesor Pedro Escudero de la Junta Facultativa a partir de la sesión del 11 de noviembre de 1831 y hasta la última de ese mismo año. A partir del 6 de junio de 1833 Pedro Escudero fue sustituido en la Junta Facultativa y también como profesor por Luis Veldrof. Durante varias sesiones a Ramón Carnicer le sustituye Francisco Andreavi. En el año 1833 forman también parte de la Junta Facultativa Ángel Inzenga (Profesor de Canto), Juan Díez (Profesor de Violín) y José Nono (Profesor de Solfeo). La Junta Facultativa de 1834 y 1835 seguía formada por Francisco Piermarini, Ramón Carnicer, Pedro Albéniz, Baltasar Saldoni (Profesor de Solfeo), Juan Díez y Wenceslao Muñoz. Las firmas de Saldoni, Díez y Muñoz no aparecen en todas las actas, aunque en ellas se indique que los profesores sí estuvieron presentes durante la sesión. También sabemos que Pedro Albéniz no pudo asistir a la sesión del 11 de julio de 1835 por enfermedad.

⁴ Libro de Archivos 173 (L-173).

pedagógicos, y se examinaron obras de autores exteriores al Real Conservatorio. Entre los nombramientos honorarios (Cuadro 3) encontraremos nombres tan destacados como los de Giacomo Rossini, Saverio Mercadante, Mateo Albéniz, María Malibrán, Manuel García, Santiago Masarnau, Indalecio Soriano Fuertes; así como los de José Joaquín Virués, que ayudó a Francisco Piermarini con la fundación, y músicos que habían sido o que serán nombrados profesores del Real Conservatorio, como Pedro Escudero, Luis Veldrof o Ángel Inzenga. El proceso habitual del nombramiento como Maestro Honorario o Adicto Facultativo era el siguiente: la Junta o el Director (no queda claro en todas las actas) proponía y aprobaba dichos nombramientos; pero no eran definitivos hasta que se elevaba la propuesta a los monarcas y daban el visto bueno. Otros procedimientos menos habituales, pero que también constan, son: que la Reina María Cristina propusiera a la Junta el nombramiento de una persona, como es el caso de la Sra. Vicenta Michans del Dot en 1832; o que un músico con cierta reputación se propusiera a sí mismo para ser nombrado Adicto Facultativo, como hizo Tomás Genovés también en 1832, aunque, en este caso, su petición fuera denegada.

Las actas dan cuenta de los exámenes internos, con comentarios e indicaciones sobre los defectos y virtudes de los alumnos examinados, tanto desde el punto de vista técnico como musical. Y, aunque la descripción de los exámenes es en ocasiones muy somera, puede resultar interesante para la historia de la enseñanza de cada disciplina. Podrían merecer especial atención los ejercicios de los alumnos de las clases de Composición, que incluyen un estilo de examen a medio camino entre la Armonía y el Contrapunto, y que recuerda a la denominación genérica de «Escritura» utilizada en el sistema francés. El examen de todas las disciplinas instrumentales comprendía un ejercicio de lectura a primera vista, que ellos denominan «de repente»; la mayoría son lecciones compuestas para la ocasión por Ramón Carnicer. No son frecuentes las menciones a obras del repertorio instrumental, ya que generalmente los alumnos se examinaban con ejercicios de los respectivos métodos de cada clase; pero, cuando se indican, hay una gran precisión que nos permite saber exactamente con qué estudios de Cramer se examinaban los alumnos de piano o qué sonata de Corelli tocaban los de violín. Aparecen también las listas de alumnos recompensados de los años 1831 y 1832, que permiten descubrir los primeros pasos de músicos que harán carrera durante el siglo XIX, y que pueden resultar útiles para futuros estudios de género (Cuadro 4).

Asistimos al examen de obras musicales presentadas por la Reina o por sus propios autores a la Junta Facultativa, como el *Diccionario de la música española* de Ramón de la Sienna u otras, algo extravagantes, como el *Sistema de clave universal para todas las voces e instrumentos de todas clases*; pero también se mencionan obras que tuvieron un peso específico -bien por su cali-

dad, bien por otras circunstancias- en la historia de la música española del siglo XIX. Es el caso de la ópera de Tomás Genovés *El Rapto*, con libreto de Mariáno José de Larra, examinada y comentada por la Junta Facultativa pocos días antes de su estreno en el Teatro de la Cruz de Madrid el 16 de junio de 1832. Es muy interesante leer los comentarios que la Junta hace sobre la obra de Genovés, sobre todo si tenemos en cuenta que una de las personas que examinó esta obra es Ramón Carnicer. Éste no es el único caso en que encontramos una relación digna de estudio entre el Real Conservatorio y las actividades teatrales de la Corte. En noviembre de 1835, la Junta examina las obligaciones de la *prima donna* Felestris Fontana, que, según parece, había llevado a juicio a los empresarios por querer obligarla a cantar el papel de Adalgisa en *Norma*. Tanto ella como la Terencia de Corregimiento se muestran dispuestos a someterse al dictamen de la Junta Facultativa en este asunto y el acta explica con claridad cómo se debía entender un contrato de primera dama de teatro italiano y qué papeles le correspondían. Finalmente, en las actas del 1 y 11 de abril de 1835, leemos que para otorgar el diploma de Profesor-Discípulo del Real Conservatorio al alumno Mariano Joaquín Martín, que en algún momento había ejercido como Maestro Director del Teatro de Ópera de Zaragoza, se le examinaría en asuntos relacionados con el teatro, como por ejemplo transportar piezas. Entre unas y otras, vemos aparecer los títulos de las obras representadas en Madrid, desde *Los Árabes en las Galias* de Pacini hasta *Anna Bolena*, pasando por *La extranjera* o *La sonámbula*.

Mención especial merecen las sesiones de 1835, donde se encuentran datos importantes sobre la supresión de los presupuestos destinados al Real Conservatorio, como la referencia a la Real Orden del 28 de julio de 1835, además de la postura patriótica de la dirección, la supresión del internado que formaba parte del Real Conservatorio desde su fundación, y el principio de la reacción inmensamente generosa de los profesores que impartirán docencia sin ser remunerados.

La lectura de las actas no presenta gran dificultad, pero su transcripción, que aquí se incluye, sí. No se pretende sustituir la consulta directa del original, que se recomienda a todo aquel que quiera citarlas. El principal objetivo es que esta documentación pueda ser leída sin excesivo esfuerzo por todos aquellos interesados en la historia de la enseñanza musical española durante el siglo XIX y en las conexiones del Real Conservatorio con la vida musical de la época⁵. Todas las actas van firmadas por los miembros de la Junta Faculta-

⁵ Para ello, se ha actualizado la ortografía y las mayúsculas y se han desarrollado las abreviaturas menos comunes. Hay palabras y expresiones que actualmente no se utilizan, pero que no se han sustituido porque se entienden sin dificultad. En algún caso se han aportado ligeras modificaciones en la sintaxis, cuando la redacción de los párrafos era confusa. Se ha mantenido la puntuación, porque actualizarla facilitaría aún más la lectura, pero exigiría numerosas altera-

tiva (Ilustración 2). Reconocemos en las actas de 1831 la escritura de Wenceslao Muñoz, pero en los años siguientes se aprecian al menos dos escrituras más que no parecen la suya.

Los años 1831-1835 suponen el arranque del Real Conservatorio de Música María Cristina y la inesperada parada provocada por causas de fuerza mayor, ajenas a la voluntad del Director y de los Profesores. Son años en que se confirma que los planes de la fundación se intentan llevar a cabo y, en muchos casos, se consiguen. Pero también comprobamos que el objetivo de emular a las instituciones de enseñanza musical europeas, mencionado una y otra vez en los documentos de la fundación, no es quizás realista, porque ni la vida musical madrileña es comparable a la de otras capitales europeas ni el Real Conservatorio de Madrid cuenta con los medios de otros conservatorios europeos. Más allá de las valiosas informaciones que estas actas aportan sobre el funcionamiento del Real Conservatorio y el cumplimiento del Reglamento, nos descubren, bien explícitamente, bien entre líneas, muchos de los asuntos musicales relacionados con el Real Conservatorio y en general con la vida musical del Madrid de estos años. Su manejo es indispensable para los investigadores del siglo XIX, pero creemos que también puede resultar muy interesante para los profesores y alumnos del Real Conservatorio de Madrid que encontrarán en ellas el pasado de su institución y que, en muchos aspectos, les resultará familiar⁶.

ciones que desvirtúan en parte el estilo. Al lado de alguna palabra, se ha indicado que existe una ligera duda sobre su transcripción [?]. El día en que se celebra la sesión aparece en el original unas veces en letra y otras en número y lo hemos unificado de esta segunda manera. Se han tenido en cuenta las divisiones de página y las de párrafo, pero no las de renglones. Cuando las actas citan un texto y en éste se señalan los párrafos con el signo =, se ha mantenido. Los subrayados se han conservado -salvo los que conciernen los títulos de obras, que van en cursiva- así como las palabras y frases tachadas. Se han incluido los ejemplos musicales en razón de su originalidad. En las actas de 1831, de 1834 y 1835, salvo en la última de 1835, se menciona, antes de la fecha, el lugar, es decir, Madrid. Al inicio de 1832 aparece escrito el cambio de año, pero no en los demás, por lo que se ha indicado entre corchetes. Se han señalado los folios recto y verso, aunque en el original muchos de ellos no están numerados.

⁶ Quiero agradecer la ayuda de Lourdes García (Real Conservatorio de Madrid), Prof. Dr. Javier del Hoyo (UAM), Elena Salinas, Luis Ferrer y Marisa Luceño (UAM) y Dr. José Luis Rodríguez (Archivo General de Simancas), con quienes he comentado algunos aspectos de este artículo.

CUADRO 1

Fechas de las sesiones de la Junta Facultativa del Real Conservatorio
(años 1831-1835)

1831	1832	1833	1834	1835
20.II.31 ⁷	5.VI.32	13.I.33	30.XI.34	26.I.35
26.II.31	2.XI.32	6.VI.33	11.XII.34	1.IV.35
11.V.31	3.XI.32	15.VIII.33	12.XII.34	11.IV.35
5.IX.31	5.XI.32	14.XII.33	13.XII.34	11.VII.35
7.XI.31	6.XI.32	12.XII.33	15.XII.34	10.XI.35
8.XI.31	7.XI.32	13.XII.33	16.XII.34	11.XI.35
9.XI.31	8.XI.32	14.XII.33	17.XII.34	13.XI.35
10.XI.31	9.XI.32	16.XII.33	18.XII.34	
11.XI.31	10.XI.32	17.XII.33		
12.XI.31	11.XI.32	18.XII.33		
14.XI.31	12.XI.32	19.XII.33		
16.XI.31	13.XI.32	20.XII.33		
17.XI.31	14.XI.32	21.XII.33		
	17.XI.32			
	18.XI.32			
	20.XI.32			

CUADRO 2

Resumen del contenido de las sesiones de la Junta Facultativa
(años 1831-1835)

Fecha	Fol.	Contenido
20.II.31	1r	Discurso de Piermarini. Nombramiento de Maestros Honorarios y Adictos Facultativos
26.II.31	2v	Examen del ensayo <i>Sistema de clave universal para todas las voces e instrumentos...</i>
11.V.31	5r	Proposición para otros nombramientos de Maestros Honorarios y Adictos Facultativos
5.IX.31	6r	Nombramiento de una Adicta Facultativa a petición de la Reina María Cristina
7.XI.31	6v	Convocatoria de exámenes anuales
8.XI.31	7r	Exámenes de Clarinete, Violonchelo y Trompa
9.XI.31	7v	Exámenes de Oboe, Corno inglés, Fagot, Clarín y Solfeo (dpto. de alumnos)
10.XI.31	8r	Exámenes de Flauta, Contrabajo y Trombón
11.XI.31	8v	Examen de Violín
12.XI.31	9r	Problemas con el profesor de Violín Pedro Escudero
14.XI.31	9v	Exámenes de Canto, <i>Geneuphonia</i> , Piano (ambos dptos.) y Solfeo (dpto. de alumnas)
16.XI.31	9v	A propósito de la distribución de medallas para los alumnos premiados
17.XI.31	10r	Relación de los alumnos premiados
5.VI.32	12r	Examen de la ópera <i>El rapio</i> de Tomás Genovés y nombramientos de Adictos Facultativos
2.XI.32	13r	Examen de Composición (dpto. de alumnos)
3.XI.32	13v	Continuación del examen de Composición (ambos dptos.)
5.XI.32	14r	Continuación del examen de Composición (dpto. de alumnos) y examen de Trompa
6.XI.32	14v	Exámenes de Violonchelo, Contrabajo y continuación del de Composición (dpto. de alumnas)
7.XI.32	15r	Examen de Solfeo (dpto. de alumnos)
8.XI.32	15v	Examen de Solfeo (dpto. de alumnas)

⁷ La primera acta está fechada del 20 de febrero de 1830, aunque se trata de un error y es del año 1831.

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

CUADRO 2 (Cont.)

Resumen del contenido de las sesiones de la Junta Facultativa

Fecha	Fol.	Contenido
9.XI.32	16r	Exámenes de Fagot, Oboe, Como inglés y Piano
10.XI.32	16v	Examen de Piano (dpto. de alumnos)
11.XI.32	17r	Continuación del examen de Piano (ambos dptos.)
12.XI.32	18r	Exámenes de Piano (dpto. de alumnas), Flauta y Clarinete
13.XI.32	18v	Exámenes de Violín, Trombón y Clarín
14.XI.32	19v	Examen de Canto
17.XI.32	20v	Examen de Acompañamiento (dpto. de alumnos)
18.XI.32	21r	Examen de Acompañamiento (dpto. de alumnas) y repetición del de Oboe
20.XI.32	21v	Repetición del examen de Trompa
13.I.33	22r	Lista de alumnos premiados
6.VI.33	23v	Problemas con el profesor de Violín Pedro Escudero
15.VIII.33	24v	Nombramiento de Pedro Escudero como Maestro Honorario. Lista de Adictos Facultativos
11.XII.33	25v	Exámenes de Composición (dpto. de alumnos), Violín (1ª clase) y Violonchelo
12.XII.33	27r	Exámenes de Violín (2ª clase), Contrabajo y Composición (dpto. de alumnas)
13.XII.33	29v	Examen de Solfeo
14.XII.33	31v	Continuación del examen de Composición (dpto. de alumnos)
16.XII.33	33r	Examen de Composición (dpto. de alumnas)
17.XII.33	35r	Examen de Piano y Acompañamiento (dpto. de alumnas)
18.XII.33	37r	Exámenes de Arpa, Clarín y Solfeo (dpto. de alumnos) y Oboe
19.XII.33	39r	Exámenes de Trompa, Flauta, Clarinete y Solfeo (dpto. de alumnas)
20.XII.33	41r	Examen de Canto
21.XII.33	41v	Exámenes de Lengua italiana, Mitología, Literatura, Esgrima y Danza
30.XI.34	42r	El Director presenta el <i>Diccionario de la música española</i> de Ramón de la Sienra
11.XII.34	43r	Exámenes de Composición (dpto. de alumnos), Violín (1ª clase) y Flauta
12.XII.34	44v	Exámenes de Violín (2ª clase), Piano (dpto. de alumnos) y Clarinete
13.XII.34	47r	Exámenes de Acompañamiento (dpto. de alumnos), Contrabajo y Violonchelo
15.XII.34	49r	Exámenes de Fagot, Composición (dpto. de alumnas) y Trompa
16.XII.34	50r	Exámenes de Piano (dpto. de alumnas), Clarín, Oboe y Trombón
17.XII.34	51v	Examen de Solfeo
18.XII.34	54r	Continuación del examen de Solfeo y examen de Arpa
26.I.35	55r	Examen de Composición (ambos dptos.)
1.IV.35	55v	La Junta reconoce al alumno M. Martín como merecedor del Diploma de Profesor-Discípulo del Real Conservatorio
11.IV.35	56r	Examen de M. Martín para la obtención del Diploma de Profesor-Discípulo
11.VII.35	56v	Lista de Adictos Facultativos
10.XI.35	57r	El Director informa de la supresión del presupuesto destinado al Real Conservatorio. Examen de las obligaciones y contrato de la <i>prima donna</i> Felestris Fontana
11.XI.35	61v	La Junta discute la preparación de un informe destinado al Ministerio de Fomento
13.XI.35	62r	Lectura de un informe dirigido al Ministro de Fomento

CUADRO 3

**Lista de Maestros Honorarios y Adictos Facultativos
señalados en las actas de 1831-1835**

Fecha	Maestros Honorarios	Adictos Facultativos
20.II.31	Joaquín Rossini Manuel Doyagüe Saverio Mercadante José J. Virués	Francisco Andrevi Luis Beltróf Isabel Colbrán Lorenza Correa Baldomera Cruz Villaroel Antonio Trifón Daroca Manuel Dusmet Manuel García Manuela Larrea de Perales Mariano Lidón María Malibrán García José Puig Manuel Quijano José Reart Juan Tárrega Adelaida Tosi José Trotta
11.V.31	Ángel Inzenga	José Albarez Mareo Albéniz Carmen Albuerte Pilar Anao del Campo Luis Berberana Clementina Boulligny de Pizarro Francisco Brunetti Petra Campuzano Vicente González Delgado Francisco Vacari Manuel Vázquez Josefa Zárate de Montreal
5.IX.31		Vicenta Micháns del Dor
5.VI.32		Miguel Carnicer Juan Díez Juan Gervós Francisco Jardín Manuel Rodríguez de Velasco
15.III.33	Pedro Escudero José Trespuentes	Marquesa de Villacampo Marquesa de Espejo Brígida Lorenzani Manuel Mazarredo Manuel Ojeda Ignacio Passini Ramón Vilanova Lorenzo Nidfa Francisco Javier Gisbert Manuel Sánchez de Rueda Indalecio Soriano Fuertes Fr. Camilo Mojón.
11.VI.35		Mariana Payne de Pinto Monsarrate Fernández Carolina Fernández María de Jesús Martínez Manuela Fuentes de Forcade Josefa Ruiz de Nadal Santiago Masarnau Leopoldo Urcullo Ramón Pinto y López Feliz Cruces y Azúa Vicente Franco Fernando León Juan Pradal

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

CUADRO 4

Lista de alumnos recompensados según las actas de 1831 a 1835⁸

Fecha	Alumnos	Alumnas
1831	<p>Medallas de Oro</p> <ol style="list-style-type: none"> Juan Nepomuceno Retes <p>Medallas de Plata</p> <ol style="list-style-type: none"> Mariano Joaquín Martín, Piano y Canto José María Aguirre, Composición Ángel León, Composición Juan Gil, Canto, Piano y Composición Antonio Álvarez, Piano y Composición Carlos Rodríguez, Oboe <p>Medallas de Cobre</p> <ol style="list-style-type: none"> Rafael Galán José Oreiro Lerma Luis Rodríguez Cepeda Fr. Nicolás Saéz, Piano Francisco Calvete, Canto Cayetano García, Solfeo Benigno M^o Acuña, Fagot Pedro Sarmiento, Flauta Ricardo de Juan, Trompa Lucas Gómez, Violonchelo José Velasco, Clarín de llaves Manuel Jardín, Clarinete Tomás Fernández, Contrabajo 	<p>Medallas de Oro</p> <ol style="list-style-type: none"> Manuela Oreiro Lerma <p>Medallas de Plata</p> <ol style="list-style-type: none"> Dolores García, Canto, Piano y Composición Dolores Carretero, Canto y Piano Josefa Pieri, Canto y Piano María Teresa Viñas <p>Medallas de Cobre</p> <ol style="list-style-type: none"> Nicasia Picón, Composición Manuela Villo, Canto Josefa Jardín, Piano Teresa Rodajo, Piano Ángela Albéniz, Piano
1832	<p>Primeros Premios⁹</p> <ol style="list-style-type: none"> José María Aguirre Camilo Mellers Pedro Fintorer Pedro Sarmiento Pedro Arias Cipriano Llorente Juan Bautista Carretero Valentín Alejandro Rafael Galán Mariano Martín Juan Nepomuceno Retes Ángel León Ramón Broca Carlos Rodríguez Ricardo de Juan <p>Segundos Premios</p> <ol style="list-style-type: none"> Lucas Gómez José María López Francisco de Paula Pérez José María Escalona José Lerma Benigno M^o Acuña Eugenio Martínez Fr. Antonio Ruiz Magín Jardín Manuel Jardín Tomás Lamas 	<p>Primeros Premios</p> <ol style="list-style-type: none"> Dolores García Manuela Oreiro Lerma Josefa Pieri <p>Segundos Premios</p> <ol style="list-style-type: none"> Carmen Escalona Ramona Silvestre Ana López Margarita Lezama Ángela Albéniz Teresa Rodajo Josefa Jardín Dolores Carretero Antonia Plañiel

⁸ El número que precede a los alumnos premiados indica el orden en que sus nombres aparecen en las actas. Se han señalado las disciplinas musicales (composición e instrumentales) en las que los alumnos destacaron, cuando éstas se mencionan.

⁹ En esta lista aparecen en primer lugar los nombres de las alumnas premiadas y a continuación los de los alumnos, sin que quede claro si se trata de una deferencia o si ellas han obtenido mayor calificación.

CUADRO 4 (Cont.)

Lista de alumnos recompensados según las actas de 1831 a 1835

Fecha	Alumnos	Alumnas
	21. Domingo López 22. José Velasco 23. Francisco Calvete 24. Juan Gil 25. Antonio Chufé 26. Nicolás Saéz 27. José Lacabra 28. Juan Esquefler 29. Joaquín Reguer 30. Cayerano Garcia. Con accésit 1. Ramón Rodríguez 2. Valentín Martínez 3. José Rodríguez 4. Isidro Díaz 5. José Mour 6. Antonio Contreras 7. José Sacristán	

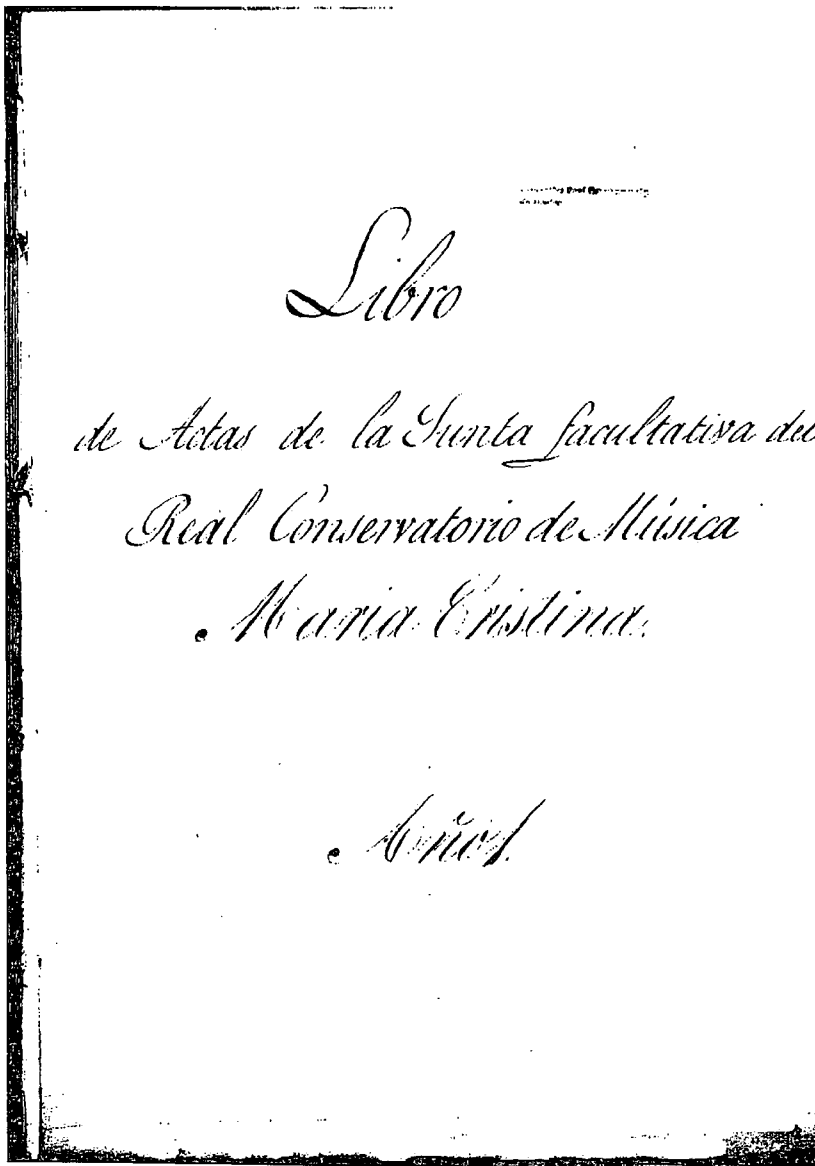


Ilustración 1. Portada del *Primer Libro de Actas*.

El Sr. Director Presidente y Vocales firmaron la presente acta hoy once de Noviembre de mil ochocientos treinta y cinco.

El Director Presidente
Francisco Formanini

Ramon Carnicer

Pedro Aleniz

Nicolas Aleniz

Madrid 11 de Noviembre de 1831.

En este dia el Señor Director-Presidente y los Señores vocales de la Junta facultativa D. Ramon Carnicer y D. Pedro Aleniz han examinado la clase de Niños que está a cargo de D. Pedro Cuadros y habiendo preguntado a la Junta el agraciado Maestro los cuantos discipulos mas adelantados, a quienes oportunar los primeros ejercicios, ha resuelto que dicha Clase no se presente a los exámenes publicos por estar bastante avanzada en el método y no poder equivar alguna pieza agradable así de latinissimo para el U. Conservatorio, la Junta facultativa y el respectivo Maestro, sin embargo se que el método adoptado para dicha clase es excelente, y de que la Junta está comunicada del resultado al Señor Cuadros.

El Sr. Dip. Dicho

Ilustración 2. Firmas de los miembros de la Junta Facultativa.

LIBRO DE ACTAS DE LA JUNTA FACULTATIVA DEL REAL
CONSERVATORIO DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

AÑO 1

[1 r]

Real Conservatorio de Música María Cristina
Junta Facultativa del día 20 de Febrero de 1830¹⁰

Sesión 1ª

Reunida en este día de la fecha la Junta Facultativa bajo la presidencia del Sr. Director Don Francisco Piermarini, y a la cual asistieron todos los vocales que según Reglamento la componen, el Secretario, en nombre y por orden del Sr. Presidente, leyó el siguiente discurso:

Señores: «Inexplicable es mi satisfacción en este momento en que debo tratar con Vds., mis queridos compañeros, de aumentar el número de los afectos a este Real Conservatorio. Esta es la soberana intención de nuestra augusta protectora, la que por un rasgo de su innata clemencia se dignó unirnos con el vínculo de la hermandad y confianza. Es inútil cansarse en demostrar cuán poderoso es el escudo protector que nos defiende de los tiros de la maledicencia. Es imponderable la firmeza con que este ángel bienhechor deprecia al simulado celo de la envidia y emulación. Tan grande como fue el lustre que este Real Establecimiento recibió por el augusto nombre e inmediata protección de que se envanece, tanto mayor fue la rabia con que se despertó el enemigo de todo bien, para hacer las tentativas posibles en nuestro daño. Nada lograron, y el solo nombre de Cristina bastó para enmudecerlos. Señores, lo que no consiguieron indirectamente, me sería muy doloroso lo alcanzaran por falta de unión entre nosotros. Vds. saben que no hablo sin fundamento; pero tengo la gran complacencia de conocer en Vds. suficiente rectitud y carácter para impedir el triunfo de la maldad. Que mis intenciones no tienen otra mira que el buen servicio del Rey N. S., la gloria de la profesión, la de mis compañeros y la de este Real Instituto creo no necesi-

[1 v]

tar pruebas para justificarlo; por lo que suplico a Vds. que, como yo lo hago, rechacen a los que por siniestras intenciones van buscando los medios de turbar la paz, la confianza y la hermandad que debe ligarnos recíprocamente. Subsista inalterable el aprecio que nos tengamos, como inalterable será en mí el anhelo de cumplir con los sagrados deberes de mi cargo, cuidando escrupulosamente de su buen desempeño y de aprovechar al mismo tiempo las ocasiones de poder ser útil a Vds. y a toda la profesión».

Leído que fue el antecedente discurso, el Sr. Presidente propuso a la Junta, en conformidad del artículo décimo de la Real Orden de 14 de Noviembre último, las personas que a continuación se expresan por el orden alfabético para que sean observadas con el título de Adictos Facultativos, y de Maestros Honorarios, según el artículo quinto del capítulo décimo del Reglamento interior aprobado por S. M.

¹⁰ Véase la nota a pie de página 6.

BEATRIZ C. MONTES

Sr. Don Joaquín Rossini	Maestro Honorario
A.	
Andrevi, Sr. Don Francisco	Adicto Facultativo
B.	
Beldróf, Sr. Don Luis ¹¹	Idem
C.	
Colbrán, Sra. D. ^a Isabel	Idem
Correa, Sra. Doña Lorenza	Idem
Cruz Villaroel, Sra. Doña Baldomera	Idem
D.	
Daroca, Sr. Don Antonio Trifón	Idem
Doyagüe, Sr. Don Manuel	Maestro Honorario
Dusmet, Sr. Don Manuel	Adicto Facultativo
G.	
García, Sr. Don Manuel	Idem
[2 r]	
L.	
Larrea de Perales, Sra. Doña Manuela	Adicta Facultativa
Lidón, Sr. Don Mariano	Adicto Facultativo
Lorenzani, Sra. Doña Brígida	Adicta Facultativa ¹² : No fue aprobada
M.	
Malibrán García, Sra. Doña María	Idem
Mercadante, Sr. Don Saverio	Maestro Honorario
P.	
Puig, Sr. Don José	Adicto Facultativo
Q.	
Quijano, Sr. Don Manuel	Idem
R.	
Reart, Sr. Don José	Idem
T.	
Tarraga, Sr. Don Juan	Idem
Tosi, Sra. Doña Adelaida	Idem
Trotta, Sr. Don José	Idem
V.	
Virués y Spinola, Sr. Don José	
Joaquín de	Maestro Honorario

La Junta, teniendo en consideración las fundadas razones con que le son propuestas las personas contenidas en la antecedente lista, las aclaman y reconocen como dignas de ser consultadas a S. M. (que Dios guarde) para que sean obsequiadas con dichos títulos. En cuya fe lo firman en la presente acta para los efectos correspondientes del cargo del Señor Director Presidente, en el referido día, mes y año.

¹¹ Se refiere al violinista Luis de Veldrof, cuyo apellido aparece en las actas con diferentes ortografías.

¹² Tachado en el original.

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Secretario Wenceslao Muñoz

[2 v]

Madrid 26 de Febrero de 1831

Sesión 2ª

El Señor Director Presidente manifestó a la Junta Facultativa, reunida en este día y compuesta de los Sres. Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz y Don Pedro Escudero, lo que sigue:

«Nuestra adorada Reina y protectora ayer por la noche se dignó entregarme una exposición de un sujeto desconocido. Esta tiene por objeto y título un nuevo *Sistema de clave universal para todas las voces e instrumentos de todas clases*. Me encarga S. M. que se examine atentamente y que le dé cuenta de su contenido».

En seguida la Junta dispuso que se leyese, y a la letra dice así el:

«*Sistema de clave universal para todas las voces e instrumentos de todas clases*. = Convencido por la experiencia y una serie no interrumpida de profundas reflexiones de mucho tiempo, de las infinitas trabas y dificultades que presenta en sus principios el actual sistema de música, insuperables a muchas personas, y que creo no excederme si las gradúo de impropiedades por las diferentes claves que se usan con sólo el objeto de distinguir los sonidos graves, medios y agudos, llamó muy particularmente mi atención, y me decidió a pensar formalmente en su reforma; en efecto, después de serias meditaciones, muchas pruebas y diferentes ensayos para la combinación de los diferentes instrumentos por las distintas escalas que constituyen la naturaleza de cada una, queriendo que si no a todos al menos a la mayor parte les fuese conocida inmediatamente la utilidad, hallé lo que deseaba; y si bien no es tan completo que deje satisfechos mis deseos, al menos es dar un paso muy agigantado hacia su perfección, y mucho más aún si se considera y compara con el actual orden de claves tan emba-

[3 r]

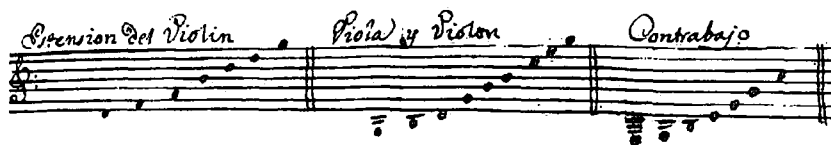
razoso, complicado y confuso; porque, ¿qué cosa más extraña e impropia que el no tener los sonidos una colocación fija en el pentagrama para toda clase de voces e instrumentos, igualmente? ¿Qué contraste no presenta una partitura al ver, supongo en la primera raya, que para unos es Do, para otros Re, para otros Mi, para otros Fa, y para otros Sol? ¿No es esto un cúmulo de dificultades difíciles de vencer? ¿Y aún vencidas que sean, no se ofusca el entendimiento, la imaginación se acalora y la vista se cansa con tanta variedad? La diferencia de signos cuales son las claves ¿debe hacer que los sonidos sean más altos o más bajos? Una melodía cualquiera, esté escrita en clave de Do, Fa, o Sol, será media grave o aguda según la voz o instrumento que la ejecute; esta es una verdad demostrada; luego no será grave, media o aguda según la clave; luego no hay necesidad de distinta clave para el violín que para el bajo: por consecuencia y reasumiendo a lo dicho, por ser de mucho peso y valor, paso a manifestar todas las razones que se pueden presentar en apoyo de mi nuevo sistema, que deben estar al alcance de los profesores que meditan sobre la naturaleza y propiedad de las cosas, su complicación y simplificación, y en el modo de hacerlas más inteligibles, menos confusas y embarazosas dándoles un carácter de más propiedad que

el que tienen ahora¹³: un pentagrama de siete rayas con la clave de Sol en la cuarta, para todas las voces e instrumentos de todas clases será un descubrimiento tan importante al progreso de la facultad, que elevará la ciencia de la música a más alto grado de propiedad y perfección, hará época singular en su historia, y quedará poco que vencer para llegar a su colmo; será un descubrimiento de utilidad tan general, que el profesor menos reflexivo conocerá inmediatamente las incalculables ventajas que resultan, no solamente a los que de nuevo principian la carrera, sino a los mismos profesores actuales; será, en fin, un descubrimiento que ahorrará mucho trabajo y tiempo a maestros y discípulos, y abrirá un nuevo camino amplio, llano, igual

[3 v]

y uniforme para todas clases a los compositores y acompañantes. = El aumento de las dos rayas al pentagrama es de absoluta necesidad conocida de todos los profesores, en vista de la extensión asombrosa que se da en el día a todos los instrumentos, y aún a las voces; y por lo mismo creo no tendrá la mas leve contrariedad. = La clave de Sol es bien conocida de todos igualmente; su colocación en la cuarta raya, aunque diversa de la que ha tenido hasta ahora y nueva para las voces y algunos instrumentos, tampoco debe tener oposición alguna en vista de las infinitas ventajas que ofrece. = El tiple y tenor tendrán su escala desde la segunda raya; el contralto y bajo desde una debajo de la primera. = El piano dará principio debajo de cuatro rayas debajo de la primera abrazando la extensión de mano izquierda hasta la séptima raya del pentagrama inclusive empezando la mano derecha desde el sonido Sol inmediato, sin haber más intervalo entre el pentagrama de mano izquierda y el de la derecha que el espacio que ocupá este Sol: por manera que será una serie no interrumpida o continuada de espacio y raya en toda la extensión del piano en sus dos pentagramas para las dos manos como se demuestra en la adjunta lámina, igualmente que las escalas de los principales instrumentos de orquesta y de las voces. = El autor se congratula con la halagüeña esperanza de que este nuevo sistema sencillo en su origen, al paso que grandioso en sus efectos y de muy fácil comprensión y ejecución será admitido por los sabios profesores, y que todos y cada uno por su parte procurarán contribuir a su establecimiento.

Sistema de clave universal para todas las voces e instrumentos de todas clases.



¹³ Modificada la sintaxis. El original dice: «Una melodía cualquiera, esté escrita en clave de Do, Fa, o Sol, será media grave o aguda según la voz o instrumento que la ejecute; esta es una verdad demostrada; luego no será grave, media o aguda según la clave; luego no hay necesidad de distinta clave para el violín que para el bajo: por consecuencia y reasumiendo a lo dicho, por ser de mucho peso y valor, todas las razones que se pueden presentar en apoyo de mi nuevo sistema, que deben estar al alcance de los profesores que meditan sobre la naturaleza y propiedad de las cosas, su complicación y simplificación, y en el modo de hacerlas más inteligibles, menos confusas y embarazosas dándoles un carácter de más propiedad que el que tienen ahora, paso a manifestar».

[4 r]

The image shows a handwritten musical score for a full orchestra and choir. It is organized into five systems, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The instruments and voices are labeled in Spanish:

- System 1:** Tuba (Tuba), Flute (Flauta), Trumpet and Bass (Trompa y Bajón).
- System 2:** Clarinet (Clarin), Clarinet (Clarinete), Serpent.
- System 3:** Oboe (Oboe), Horns (Corneta de Uenas), Harmonica (Guitarra Armonica).
- System 4:** Voices (Voces: Tiple), Alto (Contralto), Tenor, Bass (Bajo).
- System 5:** Piano (Piano), with separate staves for the right hand (Mano Derecha) and left hand (Mano Izquierda).

The notation consists of rhythmic patterns and melodic lines for each instrument and voice part.

Después que la Junta hubo examinado por repetidas veces, y con la mayor atención el antecedente *Sistema de clave universal para todas las voces e instrumentos de todas clases*, convino unánime en lo siguiente:

Un establecimiento destinado a la pública enseñanza debe admitir gustoso todo lo que pueda facilitarla, y engrandecer sus resultados. Esto es lo que se ha hecho con la *Geneuphonia*

[4 v]

del Mariscal de Campo Sr. de Virués porque no desviándose de los principios y leyes establecidas y repetidas en el espacio de tantos siglos por todos los grandes hombres que han elevado la música hasta el punto en que se encuentra en el día, ha sabido indicarnos un camino más fácil y corto para la enseñanza de la armonía.

El sistema de clave universal de que se trata no es nuevo, y debe mirarse bajo otro aspecto.

En el año de 1824 se dio al público en esta Corte un opúsculo titulado *Sistema uniclave o ensayo sobre uniformar las claves de la música, sujetándolas a una sola escala. Dedicado a la Academia Filarmónica de Bolonia por su individuo el caballero Don Federico Moretti*. En la dedicatoria del mismo prometió el autor publicar con toda la franqueza de su carácter la opinión de dicha Academia. Esta publicación no ha aparecido; ningún autor ni celebre ni mediano ha escrito hasta ahora ni un sólo compás bajo este sistema de manera que, hay lugar, conformándose con el parecer general, para creer que esta innovación no era más que un mero delirio. ¿Qué diremos pues, de este nuevo *Sistema de clave universal para todas las voces e instrumentos de todas clases* que está fundado sobre los mismos principios del anterior?

El introducir este sistema sería lo mismo que transformar la música en un caos, sin poder distinguir los diapasones naturales a cada voz e instrumento contra las reglas dictadas con tanta sabiduría por el celebre Guido Aretino y perfeccionadas por tantos ilustres hombres, que han coordinado con las claves la naturaleza de las voces y de los sonidos.

Además sería preciso sacrificar a esta inútil y caprichosa innovación todas las bellezas que contienen las obras escritas hasta el día que son el verdadero tesoro de la Ciencia. ¿Y todo esto para qué? Para abandonar el sistema seguido hasta aquí, y que un media-

[5 r]

no solfista de tres años conoce con toda facilidad. Y lo firmaron en el expresado día, mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ El Secretario de la Dirección Wenceslao Muñoz

Madrid 11 de Mayo de 1831

Sesión 3ª

El Señor Director Presidente de la Junta Facultativa por medio de esquelas fecha 10 del actual convocó a los Señores Vocales de la misma, quienes efectivamente se reunieron a las 6 de la tarde del día de hoy.

En seguida el expresado Señor Director Presidente propuso para que fuesen aclamados por Adictos Facultativos, conforme al espíritu y fines del artículo 2º Capítulo 11º del Reglamento, a las personas que a continuación se expresan por el orden alfabético.

A.

Alvarez (Sr. D. José)

Albéniz (Sr. D. Mateo)

Adicto Facultativo

Idem

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

Albudéite (Sra. D. ^a Carmen)	Idem
Arnao del Campo (Sra. D. ^a Pilar)	Idem
[5 v]	
B.	
Berberana (Sra. D. ^a Luisa)	Adicta Facultativa
Boulogny [?] de Pizarro (Sra. D. ^a Clementina)	Idem
Brunetti (Sr. D. Francisco)	Idem
C.	
Campuzano (Sra. D. ^a Petra)	Idem
G.	
González Delgado (Sr. D. Vicente)	Idem
V.	
Vacari (Sr. D. Francisco)	Idem
Velázquez (Sra. D. ^a Manuela)	Idem
I.	
Inzenga (Sr. D. Ángel)	Maestro Honorario
Z.	
Zarate de Monreal (Sra. D. ^a Josefa)	Adicta Facultativa.

Después que la Junta hubo visto la antecedente lista, y considerado las fundadas razones que podían mover al Señor Director Presidente para proponer las personas que en ella se contienen, las aclamó y reconoció como dignas de ser consultadas a S. M. (que Dios guarde) para que sean obsequiadas con dicho título. En cuya fe lo firmaron en la presente acta para los efectos correspondientes del cargo del Señor Director Presidente en el referido día, mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa.] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ El Secretario de la Dirección Wenceslao Muñoz

[6 r]

Madrid 5 de Septiembre de 1831

Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música de María Cristina Sesión 4^a

Habiendo sido convocada la expresada Junta Facultativa de este Real Conservatorio por medio de esuelas firmadas por el Señor Director Presidente de la misma, se reunieron los Sres. Vocales en este día a las 10 y media de la mañana.

El Sr. Director Presidente puso en conocimiento de la misma lo que sigue: El Sr. Secretario de S. M. nuestra adorada Reina y Señora con fecha 2 del actual me dice lo siguiente: «Muy Señor mío: es la soberana voluntad de S. M. la Reina N^a S^a, el que a Doña Vicenta Micháns de Dot, que ha tenido el honor de cantar en este día en presencia de SS. MM., sea nombrada Adicta Facultativa de Su Real Conservatorio. = Todo lo que digo a Vd. de orden de S. M. = Dios guarde a Vd. muchos años. Real Sitio de San Ildefonso, 2 de Septiembre 1831.= Manuel Dusmet = Sr. Director del Real Conservatorio de Música de María Cristina». Por lo tanto espero que los Señores Vocales de la Junta Facultativa se servirán conformarse con esta disposición de S. M., firmando el acta como es de costumbre. Al mismo tiempo hago a Vds. presente, que

BEATRIZ C. MONTES

los días 10, 11 y 12 del actual, que son días de besamanos y gala en el Real Sitio de S. Ildefonso están suspendidas las clases.

Enterados de lo arriba expresado los señores de la Junta aclamaron por Adicta Fa-
[6 v]

cultativa de este Real Conservatorio a la citada D.^a Vicenta Micháns de Dot. Y en fe de ello firmaron la presente acta para los efectos convenientes en el expresado día, mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

Madrid 7 de Noviembre de 1831

Sesión 5^a

Debiéndose dar principio el 11 de diciembre próximo venidero a los exámenes anuales que previene el Reglamento en el Capítulo 9^o, a las cinco de la tarde de este día se reunió la Junta Facultativa de este Real Conservatorio, previas convocatorias que se pasaron a sus individuos firmadas por el Señor Director Presidente, para los fines que previene el mismo Reglamento en el Artículo 5^o del Capítulo 10^o, y asistieron a ella, que fue presidida por el citado Señor Director Presidente, Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz y Don Pedro Escudero.

La Junta resolvió unánimemente que des-
[7 r]

de el día siguiente a las 9 y media de la mañana se empezasen a examinar ante ella todas las clases de música de este Real Conservatorio para poder juzgar de los adelantos de los alumnos y señalar aquellos que por su mérito fuesen más acreedores a los premios que S. M. se ha dignado señalar. Y para que conste dicha resolución y en fe de ella lo firmaron en el día de hoy ocho de noviembre de mil ochocientos treinta y uno.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

Madrid 8 de Noviembre de 1831

Sesión 6^a

En conformidad de lo establecido en la Junta de ayer, esta mañana a las nueve y media el Sr. Director Presidente de la Junta Facultativa y los Sres. Maestros de Composición, Piano y Violín, Vocales de la misma, han empezado sus exámenes parciales de las clases de Clarinete, Violonchelo y Trompa. Y han encontrado que los alumnos de Clarinete no están todavía bien fundados en las bases fundamentales que deben constituir su enseñanza; pero el Sr. Director, suponiendo que dichos discípulos hayan podido cortarse, y por esto no haber correspondido a la idea ventajosa que justamente le merece el profesor D. Magin Jardín, ha propuesto

[7 v]

a la Junta se vuelva a examinar dicha clase exclusivamente en el método de instrumento adoptado para la enseñanza, a lo que la Junta se conformó unánimemente.

Respecto a las clases de Violonchelo y Trompa la Junta Facultativa ha quedado sumamente satisfecha del esmero de los profesores de dichas clases, y del adelanto muy

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

fundamental de sus alumnos, y en fe de ello firmaron la presente acta hoy día nueve de noviembre de mil ochocientos treinta y uno.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa.*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Secretario Wenceslao Muñoz

Madrid 9 de Noviembre de 1831

Hoy a las nueve y media de la mañana, el Señor Director Presidente y los Señores Vocales de la Junta Facultativa han examinado las clases de Oboe, Corno inglés, Fagot, Clarín, y Solfeo en el departamento de alumnos. Han quedado muy complacidos del acierto con que los profesores de dichas clases enseñan a sus discípulos, que, en general y en comparación del tiempo que llevan

[8 r]

de enseñanza, están muy adelantados y fundamentalmente como se esperaba, habiendo sido el Sr. Vocal D. Pedro Escudero de opinión contraria con respecto a la clase de Solfeo. En fe de lo dicho firmaron la presente acta hoy día diez de noviembre de mil ochocientos treinta y uno.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa.*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

Madrid 10 de Noviembre de 1831

Hoy diez de noviembre, a las nueve y media de la mañana, el Señor Director Presidente y los Señores Vocales de la Junta Facultativa han examinado las clases de Flauta, Contrabajo y Trombón. Han encontrado en la de Flauta algún discípulo bastante adelantado, y lo mismo en la de Contrabajo; pero han reparado no mucha afinación, producida, puede ser, por el miedo. En la de Trombón han visto que el Maestro permite que casi todos sus discípulos hayan tomado la costumbre para sacar tono de hinchar los carrillos, y, este defecto, además de parecer feo a los oyentes, produce cansancio al pecho y perjuicio a la salud, lo que se insinuó al Maestro que remediará.

Y en fe de lo dicho

[8 v]

el Sr. Director Presidente y Vocales firmaron la presente acta hoy once de noviembre de mil ochocientos treinta y uno.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa.*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

Madrid 11 de Noviembre de 1831

En este día el Señor Director Presidente y los Señores Vocales de la Junta Facultativa D. Ramón Carnicer y D. Pedro Albéniz han examinado la clase de Violín que está a cargo de D. Pedro Escudero y habiendo presentado a la Junta el expresado Maestro los cuatro discípulos más adelantados, a quienes oyeron tocar los primeros ejercicios, ha resuelto, la Junta Facultativa y el respectivo Maestro, que dicha clase no

BEATRIZ C. MONTES

se presente a los exámenes públicos por estar bastante atrasada en el método y no poder ejecutar alguna pieza agradable ni de lucimiento para el Real Conservatorio, sin embargo de que el método adoptado para dicha clase es excelente, y de que la Junta está convencida del mérito del Señor Escudero.

Y en fe de lo dicho

[9 r]

firmaron la presente acta hoy doce de noviembre de mil ochocientos treinta y uno.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

Madrid 12 de Noviembre de 1831

En este día a las nueve y media de la mañana se reunió la Junta Facultativa presidida por el Sr. Director y compuesta de los Sres. D. Ramón Carnicer y D. Pedro Albéniz. En vista de la discordia que manifiesta en todo D. Pedro Escudero lo que ha hecho ver en los exámenes de todas las demás clases con choques y razones infundadas señaladamente con respecto a la clase de Solfeo, para evitar este desorden y para no atrasar la marcha urgente del Establecimiento, ha resuelto la Junta Facultativa unánimemente que se continúe el examen de las clases que quedan en Junta compuesta solo de los individuos que asisten y forman el acta presente. En fe de lo dicho en el expresado día mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Secretario Wenceslao Muñoz

[9 v]

Madrid 14 de Noviembre de 1831

A las ocho y media de este día se reunió la Junta Facultativa, presidida por el Sr. Director Presidente y compuesta por los Señores Vocales de la misma, D. Ramón Carnicer y D. Pedro Albéniz. Examinó a las clases de Canto, *Geneuphonia* y Piano de ambos departamentos, y a la clase de Solfeo del de alumnas de cuyos exámenes resultó quedar la Junta sumamente satisfecha de los grandes adelantos que han hecho los alumnos, en proporción del poco tiempo de lección que llevan, fruto del devalo de los respectivos maestros. Y en fe de lo dicho firmaron la presente acta en el expresado día, mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Secretario Wenceslao Muñoz

Madrid 16 de Noviembre de 1831

A las ocho de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa presidida por el Sr. Director Presidente y compuesta de los Señores D. Ramón Carnicer y D. Pedro Albéniz. Teniendo en consideración los adelantos de los alumnos de las diversas clases de este Real Conservatorio que han sido examinadas por la misma Junta, ha creído conveniente que las

[10 r]

medallas que se han de distribuir en el último día de exámenes públicos a los alumnos internos y externos de ambos sexos más aplicados y que han observado mejor conducta en el discurso del año, sean de tres clases, a saber, dos de oro, diez de plata y dieciocho de cobre, y que los alumnos de ambos sexos puedan llevarlas pendientes del cuello hasta que no las desmerezcan por falta de conducta o de aplicación.

Y en fe de lo dicho firmaron la presente acta en el expresado día, mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Wenceslao Muñoz Secretario.

Madrid 17 de Noviembre de 1831

En el presente día se reunió la Junta Facultativa de este Real Conservatorio presidida por el Señor Director Presidente y compuesta de los Señores D. Ramón Carnicer y D. Pedro Albéniz.

La Junta, teniendo en consideración los progresos de todos los alumnos del Real Conservatorio que sucesivamente habían sido examinados ante ella, convino en que los premios destinados por S. M. para la aplicación y la conducta se distribuyesen en la siguiente forma.

Medallas de Oro. D. Juan Nepomuceno Retes, alum-

[10 v]

no beneficiado, por su aplicación y adelantos en todas las clases, y por los méritos contraídos como repetidor en las mismas.

2^a. D.^a Manuela Oreiro Lerma, alumna interna, que a su admisión en este Real Conservatorio no tenía conocimiento ninguno ni artístico ni literario, y se ha reconocido por la Junta Facultativa como la más adelantada en todas las clases.

Medallas de Plata. 1^a. D. Mariano Joaquín Martín, alumno interno, por su aplicación y adelantos en el Piano, Canto, etc.

2^a. D. José María Aguirre, alumno interno, por su aplicación y adelanto en las clases de Composición, Solfeo y Gramática castellana.

3^a. D. Ángel León, alumno interno, por su aplicación y adelanto en las clases de Composición, Solfeo, Gramática castellana y Aritmética.

4^a. D. Juan Gil, alumno interno, por su aplicación y adelanto en las clases de Canto, Piano, Composición y Aritmética.

5^a. D. Antonio Álvarez, alumno interno, por premio de mérito moral y por su aplicación y adelanto en el Piano, Composición, etc.

6^a. D.^a Dolores García, alumna interna, por su aplicación y adelanto en las clases de Canto, Piano, Composición, etc.

7^a. D.^a Dolores Carretero, alumna interna, por su aplicación y adelanto en Canto, Piano, Gramática italiana, etc.

8^a. D.^a Josefa Pieri, alumna interna, por su aplicación y adelantos en Canto, Piano y Gramática italiana.

9^a. D.^a María Teresa Viñas, alumna interna,

[11 r]

por premio de mérito moral sobresaliente.

BEATRIZ C. MONTES

10^a. D. Carlos Rodríguez, alumno externo, por su aplicación y adelantos en el Oboe.

Medallas de Cobre. 1^a. D. Rafael Galán, alumno interno, por su aplicación y adelanto.

2^a. D. José Oreiro Lerma, alumno interno, por su aplicación y adelanto.

3^a. D. Luis Rodríguez Cepeda, alumno interno, por su aplicación y adelanto.

4^a. D.^a Nicasia Picón, alumna interna, por su aplicación y adelanto en la Composición y Gramática castellana.

5^a. D.^a Manuela Villo, alumna beneficiada externa, por su aplicación y adelantos en el Canto.

6^a. D.^a Josefá Jardín, alumna externa, por su aplicación y adelanto en el Piano.

7^a. D.^a Teresa Rodajo, alumna externa, por su aplicación y adelantos en el Piano.

8^a. D.^a Ángela Albéniz, alumna externa, por su aplicación y adelantos en el Piano.

9^a. Fr. Nicolás Saéz, alumno externo, por su aplicación y adelantos en el Piano.

10^a. D. Francisco Calvete, alumno externo beneficiado, por su aplicación al Canto.

11^a. D. Cayetano García, alumno externo, por su aplicación y adelanto en el Solfeo.

12^a. D. Benigno M^a Acuña, alumno externo, por su aplicación y adelantos en la clase de Fagot.

13^a. D. Pedro Sarmiento, alumno externo, por su aplicación y adelanto en la clase de Flauta.

14^a. D. Ricardo de Juan, alumno externo, por su aplicación y adelantos en la clase de Trompá.

15^a. D. Lucas Gómez, alumno externo, por su aplicación y adelantos en la clase de Violonchelo.

[11 v]

16^a. D. José Velasco, alumno externo, por su aplicación y adelantos en la clase de Clarín de llaves.

17^a. D. Manuel Jardín, alumno externo, por su aplicación y adelanto en la clase de Clarinete.

18^a. D. Tomás Fernández, alumno externo, por su aplicación y adelantos en la clase de Contrabajo.

Y en fe de lo dicho firmaron la presente acta en el expresado día, mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Wenceslao Muñoz Secretario

[12 r]

1 8 3 2

Hoy 5 de Junio de 1832

Convoçados por esquelas fecha de 3 de junio firmadas por mí Director Presidente de la Junta Facultativa, a las 10 de la mañana se reunieron los Sres. Vocales de la misma, Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro de Albéniz y D. Pedro Escudero.

§ 62

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

D. Tomás Genovés Maestro de Música con oficio de 14 de Mayo próximo pasado me remitió la ópera española en un acto titulada *El Rapto*, música suya, para someterla a nuestro examen y gozar del título y privilegio que concede el artículo 7º del Capítulo 11º del Reglamento de este Real Conservatorio, aprobado por S. M. el Rey N. S. (que Dios guarde).

Cada uno de nosotros se alegrará por cierto en ver la continuada aplicación de este joven maestro en su arte, y yo le he dado pruebas nada equívocas del interés que me inspira su adelanto, lo que repetiré mil veces y para él y para otro cualquiera que me necesitase.

Pero el Sr. Genovés ahora presenta su obra con pretensiones; y es nuestro deber juzgarle rectamente y sin parcialidad. Vds. han examinado su trabajo, yo también; siento mucho en deber manifestar mi opinión; pero tratándose de mi conciencia y de mi deber tengo que decirlo: el Sr. Genovés, en muchas partes de su composición ha faltado a los preceptos del arte, ya sea por el poco tino con que ha situado los tres cuerpos que constituyen la armonía (esto es el cuerpo de las voces, el de los instrumentos de cuerda y el de los de aire); ya sea por la poca corrección que se haya en muchas partes, ya sea por el descuido con que ha colocado las palabras bajo de las notas.

[12 v]

En fin no necesito decir más: Vds. habrán reparado todo eso igualmente; y concluyo con decir que no creo al Sr. Genovés acreedor a la gracia que solicita. Que siga escribiendo, que se aplique y que estudie mucho los grandes modelos; y será para mí una completísima satisfacción elevar a S. M. su propuesta acompañándola con todas las circunstancias para que él logre sus deseos.

Además, en contemplación del esmero y complacencia con que se han prestado al servicio de este Real Conservatorio en todas ocasiones los Sres. Profesores D. Juan Díaz, D. Juan Gervós, D. Francisco Jardín, D. Manuel Rodríguez Velasco y D. Miguel Carnicer, los creo acreedores a que se propongan a S. M. como Adictos Facultativos de este Real Conservatorio.

Los Sres. Vocales de la Junta se conformaron enteramente con la opinión del Sr. Director Presidente, sea por la propuesta de los cinco profesores como Adictos Facultativos, ya sea por lo que ha opinado con respecto al Sr. Genovés. Además unánimemente han resuelto que se llame, y que con toda la amistad e interés se le haga conocer toda falta en que ha incurrido en su obra sobrecitada. En prueba de todo lo dicho han firmado la presente acta.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero¹⁴

[13 r]

Hoy 2 de Noviembre de 1832

En virtud de convocatorias firmadas por el Señor Director Presidente se reunió la Junta Facultativa de este Real Conservatorio, a la cual asistieron los Sres. D. Ramón Carnicer, Maestro de Composición, D. Pedro Albéniz, Maestro de Piano y Acompañamiento, y D. Pedro Escudero, Maestro de Violín y Viola.

¹⁴ En el original no aparece la firma del Secretario, Wenceslao Muñoz.

El Sr. Director Presidente manifestó a la Junta que acercándose la época prefijada para los exámenes públicos debe con anticipación enterarse del estado de adelantos de cada clase para determinar los alumnos que son acreedores a los premios y para formar el Sr. Director Presidente el programa de los días, clases y piezas de que deben constar dichos exámenes públicos. La Junta resolvió unánimemente empezar por la clase de Composición del departamento de alumnos, que está a cargo de D. Ramón Carnicer. Se la halló dividida en dos secciones, la primera, compuesta de los alumnos de dos años de enseñanzas, y la segunda, de los de un año sólo.

La Junta dió a los alumnos de la primera sección un bajete en Si natural 3ª menor del Sr. Fenaroli para que lo armonizasen en presencia de la misma Junta y a los de la segunda uno en La 3ª menor del citado Sr. Fenaroli con igual objeto. Resultó que examinados los trabajos se encontraron mejores en la primera sección los de los alumnos D. Juan Retes, D. Mariano Martín, D. Rafael Botella, D. Juan Gil, D. José María Aguirre y D. Ángel León; y, en la segunda los de los alumnos D. Luis Cepeda, D. Pedro Tintorer, Fr. Nicolás Saéz y D. José Lerma. Están señalados dichos trabajos con los números 1 y 2. Se resolvió que al día siguiente se volviese a hacer otro escrutinio para averiguar con más certeza el mejor en las dos secciones.

Y en fe de ser verdad lo dicho, el Sr.

[13 v]

Director Presidente y los Sres. Vocales firmaron la presente acta en el expresado día, mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ /Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

Hoy 3 de Noviembre de 1832

A las 8 de la mañana de este día se reunió la Junta Facultiva, y asistieron los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Pedro Escudero. Resolvió la Junta que los alumnos de la primera sección, que resultaron mejores en el examen del día anterior, hiciesen una fuga real en presencia del Secretario para la que se les dio el sujeto, y que los de la segunda armonizasen un bajete en do. Se dió la preferencia a los alumnos Cepeda y Tintorer. Están señalados con el nº 3. Volvieron a hacer un tercer experimento entre Cepeda y Tintorer y ninguno de ellos mereció la aprobación o preferencia. Está marcado con el nº 4.

El Sr. Maestro de Composición hizo presente que el alumno D. Antonio Capó González no pudiendo hacer fugas haría un cañón; se le dió el tema.

Después de haber distribuido el trabajo a todos los sobredichos alumnos pasó la Junta a examinar la clase de Composición del departamento de alumnas, que está a cargo de D. Ramón Carnicer.

Se las dió a dichas alumnas el mismo bajete en Si natural 3ª menor para que lo armonizasen. La Junta dió la preferencia de estos trabajos a las alumnas D.ª Manuela Lerma y D.ª Dolores García; pero dispuso que volvieran a hacer un experimento para ver entre las dos cual me-

[14 r]

recía la preferencia. Los bajetes están señalados con el nº 5.

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

Además dispuso la Junta que al día siguiente hicieran otro experimento los alumnos Cepeda y Tintorer.

Y en fe de ser verdad todo lo dicho, el Sr. Director Presidente y Sres. de la Junta firmaron la presente en el expresado día, mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

Hoy 5 de Noviembre de 1832

La Junta Facultativa de este Real Conservatorio presidida por el Sr. Director Presidente y a la que asistieron los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Pedro Escudero se reunió a las 8 en punto de este día.

Habiendo reconocido la Junta algún mérito más en las armonizaciones del alumno [sic] Cepeda y Tintorer, se les dio otro bajete para hacerlo delante de la Junta. Lo que se verificó así, y por ser los dos disparatados se desearon. Están señalados con el nº 6. Se les dio otro bajete, que, por haber salido lo mismo, tuvo igual suerte. Está señalado con el nº [falta nº].

Se examinó la clase de Trompa, que está a cargo del Profesor D. José de Juan. El alumno D. Juan Bautista Carretero faltó por estar enfermo, y el Maestro de la clase dio parte al Sr. Director de que Manuel Suárez alumno de dicha clase había muerto la noche anterior. Se pasó a examinar los demás alumnos en los ejercicios del método, se encontró que el alumno D. Ricardo de Juan no ha hecho los adelantos que prometió el año pasado. En los demás se halló asimismo muy poca seguridad [14 v]

en el compás y en la afinación. Tocaron de repente una lección, compuesta por el Sr. Carnicer, la que ejecutaron todos bastante mal; el único de quien se puede hacer mención es del alumno Chufilé. La Junta resolvió volver a examinar esta clase cuando esté bueno el alumno Carretero. La sobrecitada lección está señalada con el nº 7.

El alumno Capó González presentó el canon y se juzgó bastante incorrecto. Está marcado con el nº 8.

En fe de ser verdad lo dicho, los Sres. de la Junta firmaron la presente acta en el expresado día, mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario.

Hoy 6 de Noviembre de 1832

La Junta Facultativa de este Real Conservatorio, presidida por el Sr. Director Presidente y a la que asistieron los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Pedro Escudero, se reunió a las 8 en punto de la mañana de este día.

Fue examinada la clase de Violonchelo, que está a cargo del profesor D. Juan Antonio Rivas. Los alumnos de esta clase tocaron ejercicios del método, y después una lección de repente, compuesta por el Sr. Carnicer. (Está señalada con el nº 9). La Junta

reconoció que el que mejor ejecutó fue D. Lucas Gómez a quién creyó digno de un segundo premio, pareciéndole que lo era también de un accésit D. Ramón Rodríguez.

La Junta ha quedado poco satisfecha de la afinación y compás que tienen en general todos los alumnos de

[15 r]

esta clase y de la poca soltura del arco.

En seguida se examinó la clase de Contrabajo, que está a cargo del Profesor D. José Venancio López. Los alumnos de esta clase tocaron ejercicios del método y una lección de repente compuesta por el Sr. Carnicer. (Está señalada con el nº 9). La Junta quedó poco satisfecha de la afinación y compás que tienen en general todos los alumnos de esta clase y de la poca soltura del arco. Fue creído digno de un segundo premio D. José María López y de un accésit D. Valentín Martínez.

Se llamaron las alumnas Lerma y García y se las dio un bajete, después otro y en fin el tercero, todos puestos por el Sr. Albéniz. (Están señalados con el nº 10). En los tres experimentos se encontró el mismo acierto y disposición, por lo que la Junta resolvió tenerlas presentes en la distribución de premios. Y en fe de ser verdad todo lo dicho el Sr. Director Presidente y Sres. de la Junta firmaron la presente en el expresado día, mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

Hoy 7 de Noviembre de 1832

Reunida la Junta Facultativa de este Real Conservatorio a las 8 en punto de la mañana de este día, presidida por el Sr. Director Presidente y a la que asistieron los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Pedro Escudero, fue llamada para examinar la clase de Solfeo del departamento de alumnos, que está a cargo del Profesor D. Baltasar Saldoni. Empezó el examen por la cuarta sección y los alumnos de ella [15 v]

solfearon de repente una lección, que fue escrita expresamente por el Sr. de Carnicer, quien también escribió otras dos las que fueron solfeadas por los alumnos de la segunda y tercera sección. Los de la primera solfearon una lección compuesta por el Sr. de Escudero en Sol 3ª menor. La Junta creyó dignos de un segundo premio al alumno de la cuarta sección D. Francisco de Paula Pérez, al de la tercera D. José Mª Escalona, al de la segunda D. José Lerma y al de la primera D. José Mª Aguirre. (Las lecciones solfeadas por los alumnos están señaladas con el nº 11).

En fe de ser verdad lo sobredicho, el Sr. Director Presidente y Sres. firmaron la presente acta en el expresado día, mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

Hoy 8 de Noviembre de 1832

A las 8 en punto de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa de este Real Conservatorio presidida por el Sr. Director Presidente y compuesta de los Sres.

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Pedro Escudero. Se examinó la clase de Solfeo del departamento de alumnas, y cada una de las cuatro secciones de que se componen. Solfearon las lecciones que el día antes sirvieron para los alumnos.

La Junta declaró dignas de un segundo premio a la alumna de la cuarta sección D.^a Carmen Escalona, a la de la tercera D.^a Ramona Silvestre y a la de [16 r]

la segunda D.^a Ana López, y de un primer premio a cada una de las alumnas de la primera sección D.^a Dolores García, D.^a Manuela Lerma y D.^a Josefa Pieri.

En fe de ser verdad lo sobredicho el Sr. Director Presidente y Sres. de la Junta firmaron la presente acta en el expresado día, mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

Hoy 9 de Noviembre de 1832

Reunida la Junta Facultativa de este Real Conservatorio a las 8 en punto de la mañana, presidida por el Sr. Director Presidente y a la que asistieron D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Pedro Escudero, se examinó la clase de Fagot que está a cargo del Profesor D. Manuel Silvestre. Los alumnos de dicha clase ejecutaron varios ejercicios del método y una lección de repente (está señalada con el n^o 12) compuesta por el Sr. Carnicer. La Junta juzgó digno de un primer premio al alumno D. Camilo Mellers y de un segundo premio a D. Benigno M^a Acuña.

Después se pasó al examen de la clase de Oboe y Corno inglés, la que está a cargo del Profesor D. Pedro Broca. Todos los alumnos tocaron ejercicios del método y una lección de repente (está señalada con el [sic] n^o 12 y 13) compuesta por el Sr. Carnicer. La Junta notó que los adelantamientos del alumno D. Carlos Rodríguez no han sido como prometía el año pasado por lo

[16 v]

que le juzgo digno solamente de un segundo premio, siéndolo también de igual premio segundo D. Eugenio Martínez.

En fe de ser verdad lo sobredicho el Sr. Director Presidente y Sres. de la Junta firmaron la presente acta en el expresado día, mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

Hoy 10 de Noviembre de 1832

El Sr. Director Presidente y Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Pedro Escudero se reunieron en Junta Facultativa de este Real Conservatorio a las 8 en punto de la mañana de este día.

Se llamó examen a la clase de Piano del departamento de alumnos, que está a cargo del Profesor D. Pedro Albéniz. La halló la junta dividida en cuatro secciones. Se empezó el examen por la cuarta y los alumnos de ella ejecutaron varios ejercicios del método y de repente una lección (está señalada con el n^o 14) compuesta por el Sr. de

Carnicer, la que tocó mejor el alumno Fr. Antonio Ruiz a quien la Junta creyó acreedor a un segundo premio.

Los alumnos de la tercera sección ejecutaron igualmente varios ejercicios del método y dos lecciones de repente (están señalados con el nº 14) compuestas por el Sr. de Carnicer. Habiendo ejecutado D. José M^a Aguirre,

[17r]

mejor que los demás alumnos de esta sección la Junta le juzgó digno de un segundo premio por sus adelantos en esta clase y en la de Solfeo.

De la segunda sección que tocaron varios ejercicios del método y de repente tres lecciones (están señaladas con el nº 14) compuestas por el Sr. Carnicer, quedaron en igual lugar los alumnos D. Pedro Tintorer y D. Mariano Martín y la Junta determinó examinarlos al día siguiente.

También resolvió que el alumno único de la primera sección D. Juan Pretes fuese examinado al día siguiente por no haber quedado satisfecha del modo como ejecutó algunos ejercicios del método y de repente las lecciones (están señaladas con el nº 14) compuestas por el Sr. de Carnicer.

En fe de ser verdad lo sobredicho el Sr. Director Presidente y Sres. de la Junta firmaron la presente en el expresado día, mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

Hoy 11 de Noviembre de 1832

Reunida la Junta Facultativa de este Real Conservatorio, presidida por el Sr. Director Presidente y a la que asistieron D. Ramón Carnicer y D. Pedro Albéniz, pasó a examinar otra vez (como quedó determinado en la Junta anterior) a los alumnos de la segunda sección de la clase de Piano D. Mariano Martín y D. Pedro Tintorer

[17v]

los que tocaron los números 6, 9 y 13 de los ejercicios de Cramer. La Junta dio la preferencia a Tintorer y le juzgó digno de un primer premio por sus adelantamientos en esta clase y en la de Composición.

También volvió a ser examinado el alumno D. Juan Retes tocando los ejercicios del método, números 47 y 51 del segundo tomo y los números 110 y 112 del tercero. La Junta quedó satisfecha.

En seguida dio principio al examen de la clase de Piano del departamento de alumnas, que está a cargo del Profesor D. Pedro Albéniz, por la última sección de las cuatro en que está dividida cuyas alumnas tocaron varios ejercicios y de repente una lección (está señalada con el nº 14) compuesta por el Sr. de Carnicer y la Junta quedó satisfecha en consideración a las pocas lecciones que llevan.

Las alumnas de la tercera sección tocaron algunos ejercicios y de repente una lección (está señalada con el nº 14) compuesta por el Sr. de Carnicer. La Junta dio la preferencia en esta sección a la alumna D.^a Ana López.

En fe de ser verdad lo sobredicho el Sr. Director Presidente y Sres. de la Junta firmaron la presente en el mencionado día, mes y año.

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

[18 r]

Hoy 12 de Noviembre de 1832

A las 8 en punto de este día, se reunió la Junta Facultativa de este Real Conservatorio, presidida por el Sr. Director Presidente y a la que asistieron los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Pedro Escudero.

Dio principio la Junta examinando la segunda sección de la clase de Piano del departamento de alumnas, cuyas alumnas tocaron varios ejercicios del método, y de repente dos lecciones (están señaladas con el número 14), compuestas por el Sr. de Carnicer. Resolvió la Junta hacer mención de los adelantamientos de las alumnas de esta sección D.^a Manuela Lermá, D.^a Josefa Pieri y D.^a Dolores García y de dar un segundo premio a la alumna de esta sección D.^a Margarita Lezama.

Las alumnas de la primera sección tocaron varios ejercicios del método, y de repente tres lecciones (están señaladas con el n^o 14) compuestas por el Sr. Carnicer. La Junta dio la preferencia a las alumnas D.^a Ángela Albéniz, D.^a Teresa Rodajo y D.^a Josefa Jardín por lo que las cree dignas de un segundo premio.

Después fue llamada a examen la clase de Flauta, que está a cargo del Profesor D. Magín Jardín. Los alumnos de esta clase tocaron varios ejercicios del método y de repente una lección (está señalada con el número 15) compuesta por el Sr. Carnicer. La Junta dio la preferencia a los alumnos D. Pedro Sarmiento y D. Magín Jardín y los juzgó acreedores al primero de un segundo premio y al segundo de un accésit.

A conti-

[18 v]

nuación fue examinada la clase de Clarinete que está a cargo también de D. Magín Jardín y los alumnos tocaron algunos ejercicios del método, y de repente una lección (está señalada con el n^o 16) compuesta por el Sr. Carnicer. La Junta juzgó acreedor a un primer premio a D. Pedro Arias, a uno segundo a D. Juan Acosta y un accésit a D. Manuel Jardín.

En fe de ser verdad lo sobredicho el Sr. Director Presidente y Señores de la Junta firmaron la presente acta en el expresado día, mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

Hoy 13 de Noviembre de 1832

Habiéndose reunido la Junta Facultativa de este Real Conservatorio a las 8 en punto de la mañana de este día, presidida por el Sr. Director Presidente y a la que asistieron los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Pedro Escudero dio principio examinando la clase de Violín al cargo del Profesor D. Pedro Escudero, la cual está dividida en dos secciones. Los alumnos de la primera sección tocaron bien varios ejercicios del método, y de repente una lección (está señalada con el n^o 17) compuesta

por el Sr. de Carnicer. Habiendo ejecutado mejor los alumnos D. Cipriano Lorente, D. Tomás Lamas, D. José Rodríguez

[19 r]

y D. Isidoro Díaz, declaró digno de un primer premio a Lorente (también por sus méritos como repetidor) de un segundo a Lamas y de accésit a Rodríguez y Díaz.

Los alumnos de la segunda sección de la sobredicha clase ejecutaron los primeros rudimentos del método y la Junta quedó satisfecha.

En seguida fue examinada la clase de Trombón del cargo del Profesor D. Domingo Broca. Los alumnos de esta clase tocaron algunos ejercicios del método y de repente una lección (está señalada con el nº 18) compuesta por el Sr. Carnicer. La Junta no quedó enteramente satisfecha de los adelantos, conociendo que carecen los alumnos del conocimiento necesario de Solfeo, y trató animar a los alumnos D. José Morer y D. Antonio Contreras declarándolos acreedores a un accésit.

Fue examinada la clase de Clarín del cargo del Profesor D. José de Juan Martínez. Los alumnos tocaron varios ejercicios del método, y de repente una lección (está señalada con el nº 19) compuesta por el Sr. Carnicer. La Junta quedó muy satisfecha de los adelantamientos del alumno D. Juan Bautista Carretero y D. Domingo López por lo que los juzgó acreedores al primero a un primer premio y al segundo a un segundo premio.

Se examinó después la clase de Clarín de Llaves del cargo del mismo Profesor D. José de Juan Martínez. Los alumnos tocaron varios ejercicios del método, y de repente una lección (está señalada con el nº 20) compuesta por el Sr. Carnicer. La Junta creyó acreedor a un primer premio a el alumno D. Valentín Alejandro y a uno segundo a D. José Velasco. En fe de

[19 v]

de ser verdad los sobredicho el Sr. Director Presidente y Sres. de la Junta firmaron la presente acta en el expresado día, mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslaó Muñoz Secretario

Hoy 14 de Noviembre de 1832

A las 8 en punto de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa de este Real Conservatorio presidida por el Sr. Director Presidente y a la que asistieron los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Pedro Escudero.

Fue examinada la clase de Canto del departamento de alumnos del cargo del Sr. Director. Los alumnos cantaron de repente una lección (está señalada con el nº 21) compuesta por el Sr. Carnicer. La Junta quedó satisfecha de los adelantamientos de esta clase y declaró acreedores a D. Rafael Galán a un primer premio y a D. Francisco Calvete a un segundo.

En seguida se examinó la clase de Canto del departamento de alumnas del cargo también del Sr. Director. La Junta quedó satisfecha de los adelantamientos de esta clase y por los informes de los Sres. Maestros creyó a acreedora a un segundo premio a la alumna D.^a Dolores Carretero que no se presentó a examen por estar enferma.

[20 r]

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

Habiendo efectuado la Junta el escrutinio de los trabajos hechos por los primeros alumnos de Composición, creyó acreedor al alumno D. Mariano Martín a un primer premio por la fuga real hecha delante del Secretario, haciendo mención de sus adelantos en las clases de Canto y de Piano. Resolvió también la Junta declarar digno de un primer premio al alumno D. Juan Retes por su fuga y adelantos en el Piano.

Además resolvió la Junta que las alumnas D.^a Dolores García, D.^a Manuela Lerma y D.^a Josefa Pieri las declaraba dignas de un primer premio por sus adelantos en las clases de Composición, Canto, Piano y Solfeo; que el alumno externo D. José M^a Aguirre se le declarase digno de un primer premio por sus adelantos en el Canto, Piano, Solfeo y Composición; y que el día 18 del actual se volviesen a oír los alumnos de las clases de Oboe y Trompa.

En fe de ser verdad lo sobredicho, el Sr. Director Presidente y Sres. de la Junta firmaron la presente acta en el expresado día, mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

[20 v]

Hoy 17 de Noviembre de 1832

A las 8 de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa presidida por el Sr. Director Presidente y a la que asistieron los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Pedro Escudero.

Se llamó para ser examinada la clase de Acompañamiento del departamento de alumnos. La primera sección se compone de los alumnos D. Ángel León, D. Juan Gil, D. José Oreiro Lerma, D. Luis Cepeda, D. Rafael Galán y la segunda sección de D. Narciso Téllez, D. Antonio Capó González, D. Francisco Calvete y D. Ignacio Hernández. Estos dos últimos no asistieron al examen.

Los alumnos de la primera sección tocaron unos bajetes del Sr. Maestro de la clase D. Pedro Albéniz y después otro escrito expresamente por el Sr. Maestro Carnicer.

Los de la segunda sección tocaron bajetes más fáciles que los sobrecitados y otro también más fácil puesto por el Sr. Maestro Carnicer. (Están señalados con el n^o 22).

La Junta creyó acreedor a un primer premio al alumno D. Ángel León y a un segundo al alumno D. Juan Gil. En fe de ser verdad lo arriba expresado el Sr. Director Presidente y Sres. firmaron la presente acta en el expresado día, mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

[21 r]

Hoy 18 de Noviembre de 1832

A las 8 de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa de este Real Conservatorio, presidida por el Sr. Director Presidente y a la que asistieron los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Pedro Escudero.

En conformidad de lo acordado en la Junta celebrada en el día 14 del actual se volvió a examinar la clase de Oboe y Corno Inglés a cargo del Profesor D. Pedro Broca y los alumnos examinados fueron D. Ramón Broca, D. Carlos Rodríguez Codornino y D. Felipe Gómez. El alumno D. Eugenio Martínez no asistió a este segundo escrutinio. Tocaron varios ejercicios del método y los dos primeros alumnos una lección puesta por el Sr. Carnicer (nº 23).

La Junta creyó acreedores a D. Ramón Broca y a D. Carlos Rodríguez a primeros premios.

Se examinó además la clase de Acompañamiento del departamento de alumnas. La primera sección se compone de D.^a Dolores García, D.^a Manuela Oreiro Lerma y D.^a Josefa Pieri y la Segunda de D.^a Antonia Plañiol, D.^a Teresa Viñas, D.^a Ana López, D.^a Florentina Campos y D.^a María Carmona. Las alumnas de la primera sección tocaron unos bajetes del Sr. Maestro de la clase y el marcado con el nº 22 que sirvió también para los alumnos. Habiendo quedado la Junta igualmente satisfecha de las tres alumnas de dicha sección resolvió se haga una mención honorífica particularmente de esta clase. Las alumnas de la segunda sección tocaron unos bajetes del método y otro fácil del Sr. Maestro Carnicer.

La Junta creyó acreedora a un segundo premio a la alumna D.^a Antonia Plañiol. En fe de lo dicho firmaron el acta.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

[21 v]

Hoy 20 de Noviembre de 1832

A las 8 de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa, presidida por el Sr. Director Presidente y a la que asistieron los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Pedro Escudero.

Se hizo un segundo examen de la clase de Trompa a cargo del Profesor D. José de Juan compuesta de los alumnos D. Ricardo de Juan, D. Juan Bautista Carretero, D. Miguel Sacristán, D. Antonio Chufé y D. Gregorio Redaño. Tocaron unos ejercicios del método y unas lecciones puestas por el Sr. Carnicer (nº 24).

Resultaron acreedores a un primer premio D. Ricardo de Juan y D. Juan Bautista Carretero, atendiendo también a la aplicación de este alumno en la clase de Clarín, y un accésit a los alumnos Sacristán y Chufé.

En fe de ser verdad lo sobredicho el Sr. Director Presidente y Sres. firmaron la presente en el expresado día, mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

[22 r]

[1 8 3 3]

Hoy 13 de Enero de 1833

Reunida a las nueve y media de la mañana de este día la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música de María Cristina, en virtud de convocatorias firmadas por el Señor Director Presidente, y a la que asistieron los Señores Don Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Pedro Escudero se leyeron las actas de las Juntas, que se celebraron con motivo de los exámenes preliminares, en donde resultan los nombres de los alumnos, que se juzgaron dignos de premio; y teniendo en consideración la Junta el buen éxito de algunos alumnos en los exámenes públicos, que se han efectuado desde el 11 al 19 inclusive de diciembre último, declaró unánimemente ser acreedores a dichos premios a los alumnos que a continuación se expresan

Primeros Premios

D.^a Dolores García
D.^a Manuela Oreiro Lerma
D.^a Josefa Pieri
D. José María Aguirre
D. Camilo Mellers
D. Pedro Tintorer
D. Pedro Sarmiento
D. Pedro Arias
D. Cipriano Llorente
D. Juan Bautista Carretero
D. Valentín Alejandro
D. Rafael Galán
D. Mariano Martín
D. Juan Nepomuceno Retes
D. Ángel León
D. Ramón Broca
D. Carlos Rodríguez
[22 v]
D. Ricardo de Juan

Segundos Premios

D.^a Carmen Escalona
D.^a Ramona Silvestre
D.^a Ana López
D.^a Margarita Lezama
D.^a Ángela Albéniz
D.^a Teresa Rodajo
D.^a Josefa Jardín
D.^a Dolores Carretero
D.^a Antonia Plañol
D. Lucas Gómez

D. José María López
D. Francisco de Paula Pérez
D. José María Escalona
D. José Lerma
D. Benigno M^a Acuña
D. Eugenio Martínez
Fr. Antonio Ruiz
D. Magín Jardín
D. Manuel Jardín
D. Tomás Lamas
D. Domingo López
D. José Velasco
D. Francisco Calvete
D. Juan Gil
D. Antonio Chufilé
Fr. Nicolás Saéz
D. José Lacabra
D. Juan Esquefler
D. Joaquín Reguer
D. Cayetano García.

Con accésit

D. Ramón Rodríguez

[23 r]

D. Valentín Martínez
D. José Rodríguez
D. Isidro Díaz
D. José Mour
D. Antonio Contreras
D. José Sacristán.

Además se leyó el número 4 del artículo 5º del Capítulo 10 del Reglamento, que tratando de la Junta Facultativa a la letra dice así: «votar en secreto los premios que deban resultar de los exámenes facultativos de música, a los cuales como a la votación concurrirán todos los Maestros». La Junta halló en el sentido de estas palabras una contradicción a lo contenido en el artículo 3º del mismo Capítulo, en que están señaladas definitivamente las atribuciones de la Junta General, por lo que resolvió unánimemente que en el sentido de dichas palabras deben entenderse que la votación es exclusivamente atribución de la Junta Facultativa y que a los demás Señores Maestros se les debe participar en Junta General el resultado de los escrutinios secretos de la Facultativa. El Señor Director Presidente se encargó de elevar esta determinación al soberano conocimiento de S. M. En fe de ser verdad lo expresado en la presente acta el Sr. Director Presidente y Sres. Vocales la firmaron en el expresado día mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Pedro Escudero/ Wenceslao Muñoz Secretario

[23 v]

Hoy 6 de Junio de 1833

A la una y media de este día se reunió la Junta Facultativa en la sala de la dirección de este Real Conservatorio presidida por el Señor Director y a la que asistieron los Señores D. Francisco Andrevi, Maestro de la Real Capilla de S. M. y Maestro interino de la clase de Composición por ausencia de D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, Maestro de Piano de este Real Conservatorio, D. Luis Veldrof, Primer Violín de la Cámara de S. M. y Adicto Facultativo de este Real Conservatorio y D. Ángel Inzenga, Maestro Honorario.

El Señor Director Presidente manifestó a la Junta que algunos de los padres de los alumnos de la clase de Violín, que está a cargo de D. Pedro Escudero, le habían hecho presente por vía de representaciones por escrito el poquísimos esmero para la enseñanza y malos modales que tenía dicho profesor para con sus alumnos. Por lo que, antes de dar el debido curso a las exposiciones, quería cerciorarse en presencia de la Junta de la verdad que podía haber en esto, para en caso de ser así elevarlo al soberano conocimiento a fin de que S. M. resuelva lo que sea de su real agrado.

Se leyeron a la Junta tres exposiciones en que los padres hacían presente las quejas que tienen del Maestro Escudero. En seguida fueron llamados uno a uno parte de los alumnos de dicha clase, no habiéndose hecho con los demás por ser alumnos a quienes Escudero nunca quiere dar lección, y preguntados por la Junta, unánimemente manifestaron que se hallaban descontentos del citado maestro por el poco esmero que tiene en su enseñanza,

[24 r]

que no da lección más que a cuatro determinados alumnos, y los demás destinados a su clase los tiene encargados a otro discípulo y muy raras veces se ha ocupado en enterarse del estado de sus adelantos, que ni aún para los primeros coge jamás el violín para manifestarlos en sí mismo el modo de corregir los defectos, que usa con ellos de palabras poco decorosas, desanimándoles con los consejos de que dejen la enseñanza del instrumento y finalmente que hasta ha llegado el caso de levantar la mano a uno.

Todo lo que la Junta oyó con la mayor atención, conviniendo en que lo expresado en las exposiciones leídas estaba conforme con lo declarado por los alumnos. Y en fe de ser verdad lo dicho, el Señor Director Presidente y Señores firmaron la presente en el día ocho del expresado mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Francisco Andreavi/ Pedro de Albéniz/ Luis Veldrof y Plaza/ Ángel Inzenga/ Wenceslao Muñoz Secretario

[24 v]

Hoy 15 de Agosto de 1833

A las ocho y media de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa en la sala de la dirección presidida por el Señor Director, y en virtud de convocatorias firmadas por él mismo asistieron a ella los Sres. que la componen que son Don Ramón

Carnicer, Maestro de Composición, Don Pedro Albéniz, Maestro de Piano y Acompañamiento y Don Luis Veldrof, Maestro de Violín.

El Sr. Director Presidente, facultado por el artículo 5º del Capítulo 10º del Reglamento propuso a la Junta para que fueran aclamados por la misma Maestros Honorarios y Adictos Facultativos del Real Conservatorio a los sujetos que a continuación se expresan:

Para Maestros Honorarios

D. Pedro Escudero, para Maestro Honorario con el uso de uniforme, de quién el Sr. Director manifestó a la Junta que a pesar de lo ocurrido ultimamente con este profesor, y de lo dispuesto en propósito por S. M., no dejó por sus talentos y por haber pertenecido al Real Conservatorio de ser acreedor a esta gracia. A cuya propuesta del Sr. Director se convino unánimemente la Junta.

D. José Trespuentes, para Maestro Honorario. Solamente de este interesado el Sr. Director presentó a la Junta una ópera para que pudiera juzgar de su mérito, y en vista de ella la Junta le creyó digno de ser consultado a S. M. para esta gracia.

Para Adictos Facultativos

La Sra. Marquesa de Villacampo

La Sra. Marquesa de Espejo

D.^a Brígida Lorenzani

D. Manuel Mazarredo

D. Manuel Ojeda

[25 r]

D. Ignacio Passini

D. Ramón Vilanova

D. Lorenzo Nielfa

D. Francisco Javier Gisbert

D. Manuel Sánchez de Rueda

D. Indalecio Soriano Fuertes

D. Fr. Camilo Mojón.

Habiendo observado la Junta detenidamente las circunstancias que adornan a todos estos individuos, que son las mismas que marca el artículo 13º del Capítulo 11º del Reglamento, los creyó unánimemente dignos de fuesen consultados a S. M. conforme al artículo 2º del mencionado Capítulo.

Además examinó la Junta una obra de música de D. Fr. Camilo Mojón, y observó ser conveniente que el Sr. Director al comunicarle esta gracia le participe que es concedida únicamente en vista de su aplicación y buenos deseos. Y en fe de ser verdad todo lo dicho el Sr. Director Presidente y Sres. Vocales firmaron la presente en el expresado día mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Luis Veldrof y Plaza/ Wenceslao Muñoz Secretario

[25 v]

Día 11 de Diciembre de 1833

A las ocho y media de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa en el teatro de este Real Conservatorio en virtud de convocatorias firmadas por el Sr. Director compuesta del mismo Sr. Director Presidente y de los Señores Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz, Don Luis Veldrof, Don Juan Díez y Don José Nono, asistieron además como examinadores los Señores Adictos Facultativos Don Francisco Andrevi, Don Juan Tarraga y Don Lorenzo Nielfa.

Entró a presencia de la Junta la clase de Composición del departamento de alumnos, que está a cargo de Don Ramón Carnicer, cuyos alumnos no venían acompañados de sus padres como les estaba ordenado por el Señor Director. Fueron interrogados sobre esto y alegaron varias excusas de enfermedad y ocupación de sus padres.

Los alumnos de la 1ª sección que lo son: Mariano Martín, Juan Gil, Juan Retes y Rafael Botella, presentaron, excepto el último, varios trabajos, que fueron examinados por la Junta. En seguida se les dio a estos alumnos una estrofa latina, para que la pusiesen en música a cuatro voces con violines, viola y bajo.

Los de la 2ª sección, que lo son: Antonio Capo González, Rafael Galán, José María Aguirre, Luis Vicente Arche y José Golfín, presentaron también varias composiciones que fueron examinadas por la Junta, la que dispuso que modulasen un fragmento.

Los alumnos de la 3ª sección que lo son: Luis Cepeda, Narciso Téllez, José Lerma, Tomás

[26 r]

Montoro, Juan Antonio Esquefler, Alejandro Ferrán, Manuel Suárez, Salvador Ramón y Fr. Nicolás Saéz presentaron algunos trabajos que igualmente fueron examinados por la Junta, y les dio ésta un tiple para que hicieran diferencias.

Los alumnos de la 4ª sección que lo son: Cipriano Lorente, Joaquín Fernández, Fr. Antonio Ruiz y Pedro Carril presentaron varias composiciones a la Junta, la que después de haberlas examinado les dio un bajo para que le armonizasen.

El alumno Lorenzo Zamora, único de la quinta sección presentó a la Junta algunos trabajos y ésta le dio un bajo para armonizarle.

A continuación fue examinada la clase 1ª de Violín, que está a cargo de Don Luis Veldrof, por el orden siguiente:

Isidoro Díaz, acompañado de su padre a quien hizo presente la Junta la buena conducta y aplicación de este alumno. Tocó a satisfacción de la Junta la 6ª Sonata de Corelli, y de repente unos ejercicios.

Juan Rivas, acompañado de su padre. Este alumno ejecutó a satisfacción de la Junta algunos de los primeros ejercicios del método y una lección de repente.

Benito López se presentó solo, ejecutó algunos ejercicios primeros del método en las siete posiciones no muy afinado, y la lección de repente bastante bien y más afinado.

Pedro Ortega se presentó solo, ejecutó algunos ejercicios primeros del método en las tres posiciones con afinación, y la lección de repente mal.

Mariano Martín entró acompañado de su padre a quien se hizo presente la buena conducta y poca aplicación de este alumno. Tocó desafinado algunos ejer-

[26 v]

cicios del método en la tercera posición y la lección de repente, mal.

Manuel Lozano, se presentó solo. Tocó con desafinación una escala en Re.

José González, se presentó solo. Tocó regularmente una escala.

Cipriano Llorente, se presentó solo, tocó unos ejercicios de Fiorillo bien y la lección de repente bastante bien.

Antonio Capó González, alumno interno. Tocó un ejercicio en la 3ª posición bastante bien y la lección de repente regularmente.

A continuación fue examinada la clase de Violonchelo, que está a cargo de Don Juan Antonio Rivas, en el siguiente orden:

Ramón Rodríguez Castellanos se presentó solo, tocó un ejercicio bien y una lección de repente bastante bien. El Maestro manifestó a la Junta que este alumno tenía mucha aplicación y buena conducta.

Lucas Gómez, se presentó solo, tocó bien un ejercicio y la lección de repente con regularidad porque se aturdió. El Maestro manifestó a la Junta que la aplicación y conducta de este alumno eran buenas.

Vicente Blasco, se presentó acompañado de su padre a quien se le indicó que pusiera remedio a la poca aplicación de este alumno. Tocó unos ejercicios más que regularmente, y un bajete bastante bien.

José Cernuda se presentó acompañado de su padre. Tocó un ejercicio regularmente y dicho bajete de repente con regularidad.

Manuel Ducasi se presentó acompañado

[27 r]

de su padre. Tocó una sonata bastante bien y la lección con cuarteto que tocó Castellanos y Gómez mejor que todos.

En fe de ser verdad todo lo dicho el Sr. Director Presidente y Señores de la Junta firmaron la presente en el día doce del expresado mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Luis Veldrof y Plaza/ Juan Díez/ José Nono/ Wenceslao Muñoz Secretario

Día 12 de Diciembre de 1833

A las ocho de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa en el teatro de este Real Conservatorio, presidida por el Sr. Director Presidente y a la que asistieron los Señores Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz, Don Luis Veldrof, Don Juan Díez y Don José Nono. Asistieron además como examinadores los señores Adictos Facultativos Don Francisco Andrevi y Don Lorenzo Nielfa.

Fue leída a la Junta la acta del día anterior la que aprobó y firmaron todos los señores.

Se presentó a examen la clase 2ª de Violín que está a cargo de D. Juan Díez, la que se verificó por el orden siguiente:

[27 v]

José Rodríguez se presentó solo. Tocó el 1º Allegro del 7º Concierto de Rhode, acompañado por cuarteto. La Junta encontró a este alumno desconocido por los adelantos que ha hecho desde que está bajo la dirección del actual Maestro de la clase. Ejecutó además la lección de repente que tocaron los alumnos de la 1ª clase; ha hecho algunas faltas en la lectura y en el valor de las notas; pero ha tocado con gusto las cosas que ha adivinado.

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

Tomás Lamas se presentó acompañado de su padre. Tocó unas variaciones del Maestro de la clase bastante bien en el principio de la variación en 3ª menor sobre el bordón afinó poco y en otros pasos pero se le conoce disposición y aplicación. Ejecutó también con regularidad la lección de repente.

Manuel Daza se presentó con su padre. Tocó la 8ª Sonata de Corelli bastante bien por estar en los principios, y la lección de repente con regularidad.

Antonio Jardín se presentó solo, tocó un ejercicio del método regularmente y una leccioncita de repente menos que regular. Está en los principios y le falta estudio de Solfeo.

José Saavedra se presentó solo. Tocó un ejercicio del método de los más fáciles regularmente. El Sr. Maestro de la clase manifestó a la Junta que este alumno es poco aplicado, y lo mismo dijo el Maestro de Solfeo de externos.

José Zuñiga faltó por estar enfermo.

Manuel Jiménez se presentó acompañado de su madre. Está en los principios, tocó regularmente uno de los primeros ejercicios del método.

[28 r]

José Delgrás y Alberá se presentó solo. Hace poco que ha empezado. Tocó regularmente la escala.

Salvadör Boort se presentó solo. Ha asistido poco a la clase por estar enfermo. Está en los principios. Tocó regularmente una escala.

Francisco de Paula Pérez. Está en los principios absolutamente y la Junta no quiso oírle por esta razón. Ha estado también muy enfermo.

A continuación se presentó a examen la clase de Contrabajo; que está a cargo de Don José Venancio López, lo que no hizo el día antes por no haber tiempo en el siguiente orden:

Francisco Calvete se presentó solo. Se ha advertido por los partes de todo el año que este alumno ha tenido poca asistencia y aplicación. Tocó regularmente; pero no muy afinado un 1º Allegro de una sinfonía de Haydn. Se le dio el ejercicio de repente, compuesto al intento por el Sr. de Carnicer, el cual le leyó bastante bien.

José María López se presentó acompañado de su madre. Por los partes se notó que ha tenido poca aplicación. Tocó otra sinfonía regularmente y el ejercicio de repente muy mal. Dirigió algunas malas expresiones al Señor Maestro de Solfeo.

Tomás Fernández se presentó solo. Se ha advertido por los partes que ha tenido poca asistencia y aplicación. Tocó la misma sinfonía que Calvete con desafinación y no pudo tocar el ejercicio de repente por no saber. Carece de Solfeo.

Valentín Martínez se presentó acompañado de su madre. Este alumno ha sido asistente y aplicado. Tocó un Allegro con poca afinación

[28 v]

y la lección de repente mejor que todos.

Juan de Castro, se presentó solo. Manifestó a la Junta que no necesitaba del Solfeo. Tocó un Allegro de sinfonía regularmente, y la lección de repente no la tocó por no saber.

Pablo Menéndez se presentó solo. Tocó una escala por estar en los principios.

A continuación se examinó la clase de Trombón que está a cargo de D. Domingo Broca.

Se presentó solo el alumno Gabriel Guerra y tocó un Adagio acompañado por su Maestro el que ejecutó bastante bien, después se le dio la lección de repente la que tocó muy mal.

El Maestro de esta clase manifestó a la Junta que no se presentaban los demás alumnos de ella porque los unos estaban ausentes y los otros enfermos u ocupados.

En seguida se presentó a examen la clase de Fagot, que está a cargo de D. Manuel Silvestre, en este orden:

Benigno M^a Acuña se presentó solo. Tocó bastante bien un Adagio de la 2^a sonata del método y la lección de repente.

Camilo Mellers se presentó solo. Tocó unas variaciones del Sr. de Lloria y la lección de repente, todo bastante bien.

Domingo Aguirre se presentó acompañado de su hermano. Hace ocho meses que ha empezado este alumno a dar lección de Fagot. No tiene ninguna falta de asistencia y aplicación. Tocó bien unas variaciones del Señor Maestro de la clase y la lección de repente.

José Roa López no asistió a la clase y
[29 r]

Miguel Hernández no ha empezado a dar lección con el instrumento.

A continuación se presentó la clase de Composición del departamento de alumnas, que está a cargo de D. Ramón Carnicer.

Las alumnas de la primera sección que lo son Dolores García, Manuela Lerma, Josefa Pieri, Dolores Carrelero y Teresa Viñas presentaron varios trabajos a la Junta, la que les dio un fragmento para formar un bajete y modularlo a la 6^a y a la 4^a del tono.

Las de la segunda sección que lo son: Ana López, Florentina Campos, Antonia Plañol, María Carmona y Josefa Jardín presentaron también varios trabajos a la Junta la que les dio un fragmento más fácil para formar un bajete y modular a la 6^a y a la 4^a.

Las de la tercera sección que lo son Teresa Rodajo y Luisa García presentaron igualmente algunos trabajos a la Junta, la que les dio un bajete para armonizarlo con retardos.

Y en fe de ser verdad lo dicho, el Sr. Director Presidente y Señores de la Junta firmaron la presente en el día trece de dicho mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Luis Veldrof y Plaza/ Juan Díez/ José Nono/ Wenceslao Muñoz Secretario.

[29 v]

Día 13 de Diciembre de 1833 .

A las ocho y cuarto de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa en el teatro de este Real Conservatorio, presidida por el Señor Director Presidente, asistiendo a ella los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Luis Veldrof, D. Juan Díez y D. José Nono. Además concurrieron como examinadores los señores Adictos Facultativos D. Francisco Andrevi y D. Lorenzo Niéfa.

Después de leída y firmada el acta del día anterior dio principio la Junta al examen de la clase de Solfeo de externos que está a cargo de Don José Nono, verificándose por el orden siguiente:

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

Leonarda Maron y Valcarcel se presentó acompañada de su tío el Sr. Coronel Valcarcel. Cantó una lección del método de Saldoni regularmente y no supo cantar una leccioncita, compuesta por el Sr. Carnicer, que se le dio para que lo verificase de repente.

Margarita Lezama se presentó con su madre; cantó mal la lección de repente y con regularidad la del método. Respondió bien a todas las preguntas que le hizo la Junta.

Manuela Ramón se presentó acompañada de su madre; cantó con regularidad la lección de repente y respondió bien a las preguntas.

Manuela Pérez de la 3ª sección se presentó acompañada de su tía. Tiene buena voz pero no supo afinar la escala.

Ramona Charlan faltó.

Agustina Chelva de la 3ª sección se presentó con su madre. No respondió bien a las preguntas ni cantó bien la lección.

Eduardo Rivas de la 3ª sección. Hace seis meses que concurre a la clase. Cantó la lección de repente y respondió a las preguntas bastante bien.

Manuel Lozano de la 2ª sección se presentó solo. Cantó regularmente la lección de repente y respondió bien a las preguntas que se le hizo.

[30 r]
Tomás Ruiz de la 3ª sección se presentó solo. Cantó bastante bien la lección de repente.

Tomás Sancho de la 2ª sección se presentó solo cantó mal la lección de repente.

Santiago Moscardo de la 3ª sección. Hace cinco meses que asiste a la clase y no sabe nada.

Fernando Coma de la 3ª sección. Hace cinco meses que asiste a la clase y no sabe nada.

Isidro Bargas de la 3ª sección. No sabe nada.

José Pochet de la 3ª sección. Tiene alguna disposición. Cantó la leccioncita menos que regularmente.

Francisco de Paula Pérez, se presentó con su tía. Este alumno es de la 2ª sección. Cantó la lección regularmente.

José Ramis de la 1ª sección. Este alumno sabía bastante música cuando entró en la clase. Cantó la lección regularmente. Tiene buena voz.

Francisco Cortes de la 3ª sección. Tiene disposición y cantó la lección regularmente.

Rafael Pérez de la 3ª sección se presentó con su madre. Empezó el Solfeo en Julio de este año y no sabe nada.

Fernando Franco de la 3ª sección. Se presentó acompañado de su padre. Hace dos meses y medio que asiste a la clase y no sabe nada.

Antonio Rodríguez de la 3ª sección. Se presentó acompañado de su tía. Manifestó el Señor Maestro que no tenía oído, se le hizo cantar la escala que afinó perfectamente.

Juan Lou se presentó con su tío. Manifestó el Señor Maestro que no tenía oído pero la Junta después de haberle oído cantar la escala juzgó que podía hacer algo.

[30 v]

Juan José Díaz, de la 3ª sección se presentó con su padre. Hace tres meses que asiste a la clase y uno de ellos ha estado enfermo. Cantó la lección menos que regularmente.

Cipriano Lorente de la 1ª sección. Cantó la lección bien.

Mariano Martín de la 2ª sección. Cantó la lección regularmente.

Tomás Lamas de la 1ª sección. Cantó la lección bien.

Isidro Díaz de la 1ª sección. Cantó la lección bien.

José Manuel Jiménez de la 2ª sección. Tiene buena conducta y aplicación. Cantó la lección bastante bien.

Juan Rivas de la 2ª sección. Cantó la lección bastante bien.

Pablo Canant de la 2ª sección. Tiene poca aplicación y conducta. Cantó la lección regularmente.

Pedro Ortega de la 2ª sección. Se presentó con su padre. Cantó la lección bien.

Manuel Daza de la 2ª sección. Cantó la lección bastante bien.

Salvador Bont de la 2ª sección. Conocía la música cuando entró en la clase. Cantó la lección bastante bien.

José González de la 2ª sección. Cantó la lección bien.

Valentín Martínez de la 2ª sección. Cantó la lección regularmente.

José Delgrás de la 2ª sección. Cantó la lección regularmente.

Vicente Blasco se presentó con su padre.

[31 r]

Este alumno es de la 1ª sección. Cantó la lección regularmente.

Ramón Castellanos de la 1ª sección se presentó con su padre. Cantó la lección bien. Este alumno da esperanzas de tener buena voz.

José Cernuda de la 1ª sección se presentó con su padre. Cantó la lección regularmente.

Pascual Zocaya de la 1ª sección. Tiene mala conducta y poca aplicación. Cantó la lección regularmente.

José de la Lama de la 2ª sección. Cantó la lección mal.

Eustasio Siro de la 3ª sección. Cantó la lección mal.

Manuel Pérez de la 2ª sección. Cantó la lección menos que regularmente.

Francisco Alvarez de la 2ª sección. Cantó la lección regularmente.

Eugenio Martínez de la 2ª sección. Cantó la lección regularmente.

Salvador Ramón de la 1ª sección. Cantó la lección regularmente.

Benito López de la 2ª sección. Cantó la lección regularmente.

Antonio Saavedra de la 3ª sección. Cantó la lección regularmente.

Gabriel Marques. Hace tres meses que asiste a la clase. No sabe nada.

Eugenio Marques de la 3ª sección. No sabe nada.

José Martín de la 2ª sección. Cantó la lección regularmente.

No se presentaron a examen los alumnos de esta clase José Olaiz, Pedro Alpuente, [31 v]

Apolinar Biedma, Pedro Castro, Antonio Contreras, Mariano Marín, Sebastián Blanco, José Rodríguez, José Zuñiga, José María López y Enrique Broca.

En fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director Presidente y Señores de la Junta firmaron la presente en el día catorce del expresado mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Luis Veldrof y Plaza/ Juan Díez/ José Nono/ Wenceslao Muñoz Secretario

Día 14 de Diciembre de 1833

A las 8 de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa en el teatro de este Real Conservatorio, presidida por el Sr. Director Presidente, asistiendo a ella los Señores D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Luis Veldrof, D. Juan Díez y D. José Nono. Además concurrieron como examinadores el Excmo. Sr. D. José Joaquín Virués y Spinola, Adicto de Honor y Maestro Honorario de este Real Conservatorio y D. Francisco Andrevi y D. Lorenzo Nielfa, Adictos Facultativos.

Primeramente examinó la Junta con la mayor detención las composiciones que han hecho los alumnos de la 1ª sección de la clase de Composición las cuales han sido de repente hechas. La

[32 r]

Junta quedó muy satisfecha de todos, poniendo a Martín en primer lugar artísticamente, a Retes en segundo por el genio, a Gil en tercero y a Botella en cuarto. También quedó satisfecha la Junta de las composiciones de todo el año que estos alumnos han presentado.

En seguida pasó a examinar las composiciones de repente de los alumnos de la segunda sección y dio la preferencia al alumno José Solfin.

De los alumnos de la tercera sección cuyas composiciones de repente examinó la Junta reconoció por el mejor al alumno Narciso Téllez.

Las composiciones de la cuarta sección las juzgó todas de malas.

La Composición de repente del alumno de la quinta sección Lorenzo Zamora la juzgó la Junta regular.

A continuación pasó la Junta a examinar las composiciones de repente de la primera sección de la clase de Composición de alumnas las que juzgó de bastante malas; pero el bajete de la Carretero canta mejor y el de la García ha sido armonizado con menos desatinos, pero empieza con dos 5^{as} garrafales en el 1^{er} compás. No obstante la Junta quedó satisfecha de las composiciones de todo el año que estas alumnas le han presentado particularmente la fuga de la Lerma, Pieri y demás señoritas.

Examinó también la Junta las composiciones de repente de las alumnas de la segunda sección en las que notó que habían cometido bastantes faltas; no obstante en el bajete de la alumna Campos encontró compases armonizados con mas tino que los de la 1ª sección. El bajete de la alumna Josefa Jardin es el que canta mejor y el de la alumna Campos en segundo lugar.

De las composiciones de repente de las alumnas [de]

[32 v]

la tercera sección la de la alumna Luisa García la juzgó mejor.

En fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director Presidente y Señores de la Junta firmaron la presente en el día 16 del expresado mes y año.

Antes de proceder a la firma el Sr. Director creyó conveniente hacer la siguiente observación cuyo resultado debe servir de satisfacción para las alumnas de la clase de Composición de la 1ª y 2ª sección para su Maestro y para los Señores de la Junta.

Observación: cuando el Sr. Maestro Andrevi dio el fragmento a dichas alumnas para formar el bajete, ellas entendieron deber ceñirse sólo a la formación del expresado bajete. Cuando se envió para recoger las composiciones conocieron su equivocación y se pusieron inmediatamente llenas de sobresalto a armonizarlos de lo que resultaron los muchos desatinos que se hallaron en ellos. El Sr. Director es de parecer que uno de los señores de la Junta tenga la bondad de darlas otro fragmento para ponerlas a otra prueba y verificar de este modo su aplicación.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Luis Veldrof y Plaza/ Juan Díez/ José Nono/ Secretario Wenceslao Muñoz

[33 r]

Día 16 de Diciembre de 1833

A las 8 de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa en el teatro de este Real Conservatorio, presidida por el Sr. Director Presidente, asistiendo a ella los Señores D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz,

D. Luis Veldrof, D. Juan Díez y D. José Nono. Además asistieron como examinadores los Señores Adictos Facultativos D. Francisco Andrevi y D. Lorenzo Nielfa.

Fue leída a la Junta el acta del día anterior y el Sr. Director y los Señores de la Junta convinieron en que se pusiese la observación que se halla antes de las firmas de estos señores en el acta anterior.

En consecuencia de la citada observación, el Sr. Andrevi dio un fragmento a las alumnas de la segunda sección de la clase de Composición para que formasen un bajete y lo armonizasen, y el Sr. Director otro a las de la primera sección de dicha clase para el mismo objeto.

En seguida pasó la Junta a examinar los alumnos de la clase de Piano y Acompañamiento, que está a cargo de D. Pedro Albéniz, verificándolo por el siguiente orden:

Tomás Montoro, de la 4ª sección, tocó unas escalas y un ejercicio de Cramer menos que regularmente, después un bajete estudiado y un tema de repente escrito por el Sr. Carnicer lo que tocó mal.

Antonio Aguado, alumno interno, de la 4ª sección que ha empezado en este año y ha estado malo bastante tiempo tocó un ejercicio regularmente y unas escalas bien.

Rafael Galán, interno, de la 3ª sección, tocó regularmente dos ejercicios de Cramer, bastante bien el tema de repente y acompañó bastante bien un bajete que se le dio. [33 v]

Antonio Capó González, interno de la 3ª sección, tocó dos ejercicios de Cramer tropezando por lo que se le conoce que se aplica poco. No pudo tocar el tema de repente y acompañó mal el bajete.

Juan Gil, interno de la 2ª sección. Tocó bien el 25 ejercicio de Cramer y con regularidad la 2ª variación de repente. Se le dio el bajete de la 1ª sección de Acompañamiento, a que pertenece; el bajete está sin números; lo hizo bastante bien.

José Lerma, interno de la 2ª sección tocó regularmente el 13 y 12 ejercicio, mal la 2ª variación y bastante bien acompañó el bajete sin número de la 1ª sección.

Luis Rodríguez Cepeda, interno, de la 2ª sección. Tocó el nº 12 de los ejercicios

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

de Cramer bastante bien, con regularidad la variación de repente. Se le dio el bajete sin números y lo hizo bastante bien.

Narciso Téllez, interno de la 2ª sección de Piano y 1ª de Acompañamiento. Tocó regularmente el nº 11 de los ejercicios de Cramer y del mismo modo la 2ª variación. Se le dio el bajete sin números y lo hizo bastante bien.

José Mª Escalona, interno de la 2ª sección de Piano y 3ª de Acompañamiento. Empezó en septiembre del año próximo pasado. Tocó muy bien el nº 11 de los ejercicios y regularmente la 2ª variación considerando el poco tiempo que lleva. Se le dio el bajete para acompañarle y lo hizo bastante bien.

Félix García, interno de la 2ª sección de Piano y 3ª de Acompañamiento. Tocó trampeando el 4º ejercicio de Cramer y regularmente el 6º; la segunda variación algo peor que Escalona. Se le dio el bajete no salió muy
[34 r]
bien.

Pablo Hijosa, interno de la 2ª sección de Piano y de la 3ª de Acompañamiento. Tocó regularmente el 4º ejercicio. Tocó también la variación y se vio que está más atrasado que Escalona y García. Se le dio el bajete y no pudo tocarlo.

Mariano Martín, interno, de la 1ª sección de Piano y Acompañamiento. Tocó bien el nº 33 de los ejercicios de Cramer y la 3ª variación y final de repente con regularidad. Se le dio el bajete sin números y lo acompañó muy bien.

Juan Retes, interno, de la 1ª sección de Piano y Acompañamiento. Tocó bien el nº 15 y 16 de los ejercicios de Moscheles y una fuga a 1º [?] sólo para la mano izquierda de Kalbrenner, y muy bien la 3ª variación y final de repente. Se le dieron 4 compases para improvisar el tema, unas variaciones y un final. Ha hecho y ha tocado un preludio con tres variaciones bastante bien y con imaginación y acierto.

Miguel Sacristán, de la 3ª sección de Piano, tocó regularmente unos ejercicios preliminares.

Santiago Figueras, de la 3ª sección de Piano, tocó unos ejercicios preliminares regularmente.

Antonio Gamez, de la 3ª sección, tocó unos ejercicios preliminares regularmente. Este alumno empezó en Julio de este año.

José Lacabra, de la 2ª sección. Tocó regularmente el nº 11 de los ejercicios de Cramer y el nº 9 bastante bien, no pudiendo por falta de Solfeo tocar el tema de repente.

Juan Esquefler, de la 2ª sección tocó el nº 9 de los ejercicios de Cramer bastante bien y no pudo tocar el tema por falta de Solfeo.
[34 v]

Antonio Merced, de la 2ª sección. Tocó con tropiezos el nº 41 de los ejercicios de Cramer y no muy bien la 3ª variación y final.

Alejandro Ferrán de la 2ª sección. Tocó regularmente el nº 33 de los ejercicios de Cramer y la 2ª variación de repente.

Lorenzo Zamora de la 2ª sección. Tocó bastante bien el nº 16 de los ejercicios de Cramer y la 2ª variación de repente.

Fr. Antonio Ruiz de la 2ª sección. Tocó regularmente el nº 15 de los ejercicios de Cramer y menos que regular la 2ª variación de repente.

José M^a Aguirre, de la 2^a sección. Tocó bien el n^o 26 de los ejercicios de Cramer y regularmente la 2^a variación de repente.

Salvador Ramón de la 2^a sección. Tocó regularmente el n^o 10 de los ejercicios de Cramer, menos que regularmente la 1^a variación de repente.

José Martín, de la 2^a sección. Tocó regularmente el n^o 13 de los ejercicios de Cramer y bastante mal la 1^a variación de repente.

Fr. Nicolás Sáez, de la 1^a sección. Tocó bastante bien el n^o 11 de los ejercicios de Cramer y regularmente la 3^a variación y final de repente.

Rafael Botella, de la 1^a sección. Tocó bien el n^o 11 de los ejercicios de Cramer y peor que todos los de su sección la 3^a variación y final.

José Golfín, de la 1^a sección. Tocó bien el n^o 61 del 2^o tomo de los ejercicios de Montgeraut y bastante bien la 3^a variación y final.

[35 r]

Joaquín Espín, de la 1^a sección. Tocó el n^o 35 de los ejercicios de Cramer bien, y la 3^a variación y final de repente mejor que Golfín.

Ignacio Hernández, de la clase de Acompañamiento. Tocó regularmente un bajete estudiado y acompañó regularmente también otro que se le dio.

Y en fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director Presidente y Señores firmaron la presente en el día diez y siete del expresado mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Luis Veldrof y Plaza/ Juan Díez/ José Nono/ Secretario Wenceslao Muñoz

Día 17 de Diciembre de 1833

A las 8 y cuarto de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa en el teatro de este Real Conservatorio, presidida por el Sr. Director Presidente, asistiendo a ella los Señores D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Luis Veldrof, D. Juan Díez y D. José Nono. Además concurrieron como examinadores los Señores Adictos Facultativos D. Francisco Andrevi y D. Lorenzo Nielfa. Fue leída y firmada el acta del día anterior.

La Junta pasó a examinar la clase de Piano y Acompañamiento del departamento de alumnas que está a cargo de D. Pedro Albéniz lo que verificó por el

[35 v]

orden siguiente.

Escolástica Algobia de la 3^a sección de Piano y Acompañamiento. Tocó regularmente el n^o 1 de los ejercicios de Cramer. Se la dio la introducción al tema mismo que se les dio a los alumnos de la 3^a sección la que tocó con mucho miedo e incertidumbre. Acompañó el bajete lo mismo.

Josefa Cueto, interna. Tocó bastante bien el n^o 1 de los ejercicios de Cramer, y lo mismo que la Algobia el tema y acompañar el bajete esta alumna es de la 3^a sección de Piano y Acompañamiento.

Ramona Silvestre, interna, de la 3^o sección de Piano y de Acompañamiento. Tocó bastante bien el n^o 2 de los ejercicios de Cramer y del mismo modo que la Algobia y Silvestre la introducción y el bajete.

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

María Carmona, interna, de la 2ª sección. Tocó el nº 9 de los ejercicios de Cramer llena de miedo, se conoció que podía tocarlo mucho mejor. Después tocó el nº 7 bastante bien. Se la dio la variación y tocó regularmente cuatro compases y acompañó bastante bien el sobrecitado bajete.

Ana López, interna, de la 2ª sección. Tocó regularmente el nº 9 de los ejercicios de Cramer y cuatro compases de la segunda variación y el acompañamiento del bajete.

Teresa Viñas, interna, de la 2ª sección. Tocó regularmente el nº 3 de los ejercicios de Cramer y la 2ª variación y acompañó bien el bajete.

Florentina Campos, interna de la 2ª sección. Tocó bastante bien el nº 7 de los ejercicios de Cramer, la 2ª variación y el Acompañamiento del bajete.

Antonia Plañiol, interna de la 1ª sección.

[36 r]

Tocó bien el nº 25 de los ejercicios de Cramer y medianamente la 1ª parte de la 2ª variación. Se la dio el bajete sin números y lo armonizó bastante bien.

La Campos volvió a tocar el bajete sin números por que es de la 1ª sección de Acompañamiento, lo que se hizo a instancias del Profesor Sr. Albéniz, lo hizo bastante bien.

Dolores Carrelero, interna, de la 1ª sección. Tocó bien el nº 16 de los ejercicios de Cramer, regularmente la 1ª parte de la 2ª variación y acompañó bastante bien el bajete sin números.

Josefa Pieri, interna, de la 1ª sección. Tocó bastante bien los números 26 y 11 de los ejercicios de Cramer, la 1ª parte de la 2ª variación y acompañó lo mismo el bajete sin números.

Dolores García, interna, de la 1ª sección. Tocó regularmente el nº 33 de los ejercicios de Cramer y la 1ª parte de la 2ª variación. Se la dio el bajete sin números y lo acompañó bien.

Manuela Lerma, interna, de la 1ª sección. Tocó bien el nº 31 de los ejercicios de Cramer y el nº 13, bastante bien la 1ª parte de la 2ª variación. Acompañó muy bien el bajete sin números. Ejecutó una escala en 3ª con las dos manos y lo hizo bien.

Dolores Jardín, externa, de la 4ª sección. Tocó uno de los ejercicios preliminares regularmente.

Margarita Antúnez, de la 4ª sección tocó regularmente unos ejercicios más adelantados que la Jardín.

María González, externa, ciega de la 3ª sección. Tocó el nº 1 de los ejercicios de Cramer regularmente y después el 2º bastante bien.

Manuela Ramón, externa de la 3ª sección. Tocó bastante bien el nº 1 de los ejercicios de Cramer. No toca de repente.

[36 v]

Luisa García, externa de la 2ª sección. Tocó bastante bien el nº 12 de los ejercicios de Cramer, la introducción y del tema y la 1ª parte y acompañó regularmente el bajete.

Josefa Arizaba, externa de la 2ª sección. Tocó bien el nº 11 de los ejercicios de Cramer y bastante bien la introducción y la 1ª parte del tema. Acompañó menos que regularmente el bajete que se la dio.

Margarita Lezama, externa de la 1ª sección. Tocó bastante bien el nº 35 de los ejercicios de Cramer y la 3ª variación y final.

BEATRIZ C. MONTES

Teresa Rodajo, externa de la 3ª sección. Tocó bien el nº 37 de los ejercicios de Cramer y regularmente, pero no en rigor de compás la 3ª variación y final.

Ángela Albéniz, externa de la 1ª sección. Tocó bien el nº 67 de los ejercicios de Montgerault y regularmente la 3ª variación y final. Esta alumna está mucho más adelantada.

Y en fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director Presidente y Señores firmaron la presente el día 18 del mencionado mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Luis Veldrof y Plaza/ Juan Díez/ José Nono/ Secretario Wenceslao Muñoz

[37 r]

Día 18 de Diciembre de 1833

A las 8 y media de la mañana de dicho día se reunió la Junta Facultativa en el teatro de este Real Conservatorio, presidida por el Sr. Director Presidente, y a la que asistieron los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Luis Veldrof, D. Juan Díez y D. José Nono. Además concurrieron como examinadores los Sres. Adictos facultativos D. Francisco Andrevi y D. Lorenzo Nielfa.

Fue leída a la Junta el acta del día anterior la que aprobó y firmaron los Sres. de la Junta.

En seguida pasó la Junta a examinar la clase de Arpa que consta de sólo la alumna interna Teresa Viñas a cargo de D.ª Josefa Jardín. Tocó esta alumna unas escalas bien, y unos ejercicios de los principios del método bastante bien. Se la dio una leccioncita de repente, a lo que dijo la Maestra que no había empezado a tocar cosas de Canto, no obstante se probó y no pudo ejecutarla. La Junta convino en que está muy atrasada y que no ha adelantado en proporción del tiempo que lleva de enseñanza.

A continuación examinó por el orden siguiente la clase de Clarín y Clarín de Llaves, que está a cargo del Profesor D. José de Juan Martínez.

Valentín Alejandro, de Clarín de Llaves, tocó bastante bien unos ejercicios de dificultad y una lección del método. Se le dio la lección de repente que escribió el Sr. Carnicer para la 1ª sección de Solfeo y la ejecutó bien.

Pedro Alpuente, de Clarín de Llaves, tocó menos que regularmente una lección del método, y muy mal la lección de repente, escrita para la 2ª sección de Solfeo. Este alumno no asiste al Solfeo.

Pedro Castro, de Clarín de Llaves. Tocó bastante bien una lección del método. Se le dio la

[37 v]

misma lección que a Alpuente y la tocó con regularidad. Este alumno no asiste al Solfeo.

Juan Bautista Carretero, no se presentó al examen.

Fue examinada en el siguiente orden la clase de Solfeo del departamento de alumnos, que está a cargo de D. Baltasar Saldoni, cuyo Profesor no se presentó por hallarse enfermo.

Juan Gil, interno de la 1ª sección. Solfeó bien una lección de repente.

Mariano Martín, interno de la 1ª sección. Solfeó bien una lección de repente.

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

Juan Retes, de la 1ª sección. Solfeó bien una lección de repente.

Rafael Galán, interno de la 1ª sección. Solfeó bien una lección de repente.

Francisco Calvete, externo de la 1ª sección. Solfeó bien pero con poca afinación una lección de repente.

José M^a Aguirre, externo de la 1ª sección. Solfeó bien una lección de repente.

José Lerma, interno de la 2ª sección. Solfeó regularmente una lección de repente.

Luis Rodríguez Cepeda, interno de la 2ª sección. Solfeó muy bien la lección de repente.

Narciso Téllez, interno de la 2ª sección. Solfeó bastante bien la lección de repente.

Antonio Capó González, interno de la 2ª sección. Solfeó regularmente la lección de repente.

Tomás Montoro, interno de la 3ª sección. Se le dio una lección de repente que solfeó menos que regularmente.

Feliz García, interno de la 3ª sección. Solfeó bastante bien la lección de repente.

[38 r]

José M^a Escalona, interno de la 3ª sección. Solfeó bastante bien la lección de repente.

Juan Pablo Hijosa, interno de la 3ª sección. Solfeó regularmente la lección de repente.

Antonio Aguado, interno de la 3ª sección. Solfeó menos que regularmente la lección de repente.

Cayetano García, de la 2ª sección. Solfeó regularmente la lección de repente.

Carlos Sentiel, de la 2ª sección. Solfeó regularmente la lección de repente.

Ignacio Hernández, de la 2ª sección. Solfeó la lección de repente con regularidad.

Pablo Menéndez, de la 2ª sección. Solfeó la lección menos que regularmente.

Antonio Lázaro, de la 3ª sección. Solfeó la lección de repente menos que regularmente.

Juan Díez, de la 3ª sección. Solfeó regularmente la lección de repente.

Fermín Colinas, de la 3ª sección. Solfeó menos que regularmente la lección de repente.

Joaquín Reguer, faltó al examen.

Santiago Figueras, de la 2ª sección. Solfeó menos que regularmente la lección de repente.

Antonio Gamez, de la 3ª sección. Solfeó la lección bastante bien.

Agustín Freire, de la 3ª sección. Solfeó bastante bien la lección de repente.

José Rodríguez Castellano, de la 2ª sección. Solfeó menos que regularmente la lección de repente.

Julian Roví de Dios, faltó al examen.

Francisco de los Reyes, faltó al examen por estar enfermo.

Pasó la Junta a examinar la clase de Oboe, al cargo de D. José Álvarez, verificándolo por el orden siguiente.

[38 v]

Carlos Rodríguez y Eugenio Martínez tocaron bastante bien unas lecciones a dúo.

Carlos Rodríguez tocó muy bien de repente una lección escrita por el Sr. Carnicer.

Eugenio Martínez tocó bastante regularmente la lección de la 1ª sección de Solfeo.

Felipe Gómez. Tocó menos que regularmente la lección del método, y del mismo modo de repente la lección de la 1ª sección de Solfeo por no haber asistido a la clase en todo el año, sino pocas veces.

Además se recogieron las composiciones de los alumnos de la 1ª y 2ª sección de la clase de Composición.

Se observaron las de la 1ª sección y convino la Junta que todas tienen mérito, sin poder dar preferencia a ninguna de ellas. En igual caso se hallan las de la 2ª sección.

En fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director Presidente y Señores firmaron la presente en el día diez y nueve de dicho mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Luis Veldrof y Plaza/ Juan Díez/ José Nono/ Secretario Wenceslao Muñoz

[39 r]

Día 19 de Diciembre de 1833

A las ocho y cuarto de la mañana de dicho día se reunió la Junta Facultativa en el teatro de este Real Conservatorio presidida por el Sr. Director Presidente de la misma a la que asistieron los Señores D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Luis Veldrof, D. Juan Díez y D. José Nono, verificándolo además como examinador D. Lorenzo Nielfa, Adicto Facultativo.

Fue leída el acta del día anterior que los Sres. de la Junta aprobaron y firmaron.

Pasó la Junta a examinar la clase de Trompa que está a cargo del Profesor D. José de Juan y lo verificó por el orden siguiente.

Ricardo de Juan tocó enrolladamente una lección del método de mucha dificultad, y la lección de repente de modo que se conoció que se ha perdido enteramente por su falta de asistencia. Este alumno está empleado en la Música de Lanceros de la Guardia Real.

Antonio Chufilé, tocó regularmente una lección del método y la de repente mejor que el anterior. Este alumno está colocado en la Música de Alabarderos.

Gregorio Redaño, tocó menos que regularmente una lección del método y otra de repente. Está atrasado en el Solfeo.

Miguel Sacristán, tocó regularmente una lección del método y menos mal que todos la de repente. Está atrasado en el Solfeo. Este alumno está colocado en la Música del Cuerpo de Guardias de la Real Persona.

Fue examinada la clase de Flauta que está a cargo de D. Magín Jardín, por el orden siguiente:

Pedro Sarmiento, tocó bien una lección del método y muy bien otra de repente.
[39 v]

Magín Jardín, tocó bien una lección del método y otra de repente.

Pascual Zozaya, tocó regularmente una lección del método y otra de repente; pero tiene muy poca aplicación y muchas faltas de conducta.

Eustasio Siró, este alumno es muy corto de vista y además tiene muchas faltas de aplicación y conducta por lo que no debiera continuar en el Conservatorio.

José de la Lama, fue expulsado del Conservatorio por el Sr. Director en vista de su mala aplicación y conducta.

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

Pablo Canant, tocó menos que regularmente unas lecciones del método. Es muy corto de vista por lo que no puede seguir en esta clase.

Salvador Pujol, tiene buena conducta y aplicación. Tocó bien una lección del método y bastante bien la de repente.

Antonio Marqués, tocó bastante bien una lección del método y menos que regularmente la de repente. Este alumno carece de Solfeo.

Tomás Ruiz, este alumno está en los principios.

Francisco Cortés, hace tiempo que no asiste a la clase.

Se examinó la clase de Clarinete, que está a cargo de D. Pedro Broca por el siguiente orden:

Pedro Arias, tocó una lección del método transportándola un punto alto y lo hizo regularmente y en su tono bien, del mismo modo ejecutó la lección de repente.

Manuel Jardín, tocó una lección del método bastante bien y con regularidad la de repente.

José Olaia. Faltó

[40 r]

Francisco Álvarez, tocó regularmente una lección del método.

Manuel Pérez, tocó una lección del método que no pudo concluir porque dijo el Maestro que es malo el instrumento.

Benito Moreno, tocó bastante bien una lección del método y regularmente la de repente. Carece de Solfeo.

Francisco Cerdán, está fuera de Madrid.

Álvaro Figueroa, tocó regularmente una lección del método y la lección de la 2ª sección de Solfeo para tocarla de repente por lo que se conoció que carece de Solfeo.

Enrique Ficher, tocó una lección del método con bastante expresión y precisión y bien la de repente que tocaron los primeros.

Eugenio Arche, tocó bastante bien una lección del método y con regularidad la de repente; pero carece de Solfeo.

José Mengoeneche, está en los principios.

Fue examinada la clase de Solfeo del departamento de alumnas, que está a cargo de D. Baltasar Saldoni, cuyo Profesor no se presentó por estar enfermo, en el orden siguiente.

Dolores García, interna de la 1ª sección. Solfeó bien la lección de repente.

Manuela Lerma, interna de la 1ª sección. Solfeó bien la lección de repente.

Dolorès Carretero, interna de la 1ª sección. Solfeó bien la lección de repente.

Josefa Pieri, interna de la 1ª sección. Solfeó bien la lección de repente.

Ana López, interna de la 2ª sección. Solfeó regularmente la lección de repente de esta sección.

Antonia Plañiol, interna de la 2ª sección.

[40 v]

Solfeó bastante bien la lección de repente.

María Teresa Viñas, no pudo solfear la lección por falta de oído; pero la leyó perfectamente.

Florentina Campos, interna de la 2ª sección. Solfeó bien la lección de repente.

María Carmona, interna de la 2ª sección. Solfeó bien la lección de repente.

BEATRIZ C. MONTES

Escolástica Algobia, interna de la 2ª sección. Solfeó con regularidad la lección de repente.

Josefa Cueto, interna de la 3ª sección. Solfeó bien la lección de repente que pertenece a esta sección.

Ramona Silvestre, interna de la 3ª sección. Solfeó bien la lección de repente.

Margarita Antúnez, externa de la 3ª sección. Solfeó bien la lección de repente.

Josefa Arizaba, externa de la 1ª sección. Solfeó bien la lección de repente.

Luisa Gareña, externa de la 1ª sección. Solfeó bien la lección de repente.

Dolores Jardín, no ha asistido al examen.

Josefa Chimeno, externa de la 3ª sección. Solfeó bien la lección de repente.

Rafaela Traver, externa de la 3ª sección. No sabe nada, no ha adelantado y pareció que no tenía disposición.

Josefa Antúnez, externa de la 3ª sección. Se halla en un estado casi igual al anterior.

En fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director Presidente y Señores de la Junta la firmaron la presente acta en el día veinte del expresado mes de Diciembre y año de mil ocho

[41 r]

cientos treinta y tres.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Luis Veldrof y Plaza/ Juan Díez/ José Nono/ Secretario Wenceslao Muñoz

Día 20 de Diciembre de 1833

A las ocho de la mañana de dicho día se reunió la Junta Facultativa en la sala de la dirección, presidida por el Sr. Director y a la que asistieron los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Luis Veldrof, D. Juan Díez y D. José Nono, verificándolo como examinadores los Sres. Adictos Facultativos D. Francisco Andrevi y D. Lorenzo Nielfa.

Fue leída a la Junta el acta del día anterior, la que aprobaron y firmaron los Señores de la misma.

En vista de lo que han presenciado dichos señores en las noches pasadas, en que se han cantado por los alumnos de ambos sexos tantas piezas de operas, difíciles y con buen éxito y satisfacción de S. M., que se ha dignado presenciar los exámenes, la Junta creyó inútil ocuparse en otros escrutinios dándose de muy satisfecha de los adelantos de la clase de Canto que debía ser examinada en este día.

En fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director Presidente y Señores firmaron la presente en el día veinte y uno de dicho mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Luis Veldrof y Plaza/ Juan Díez/ José Nono/ Secretario Wenceslao Muñoz

[41 v]

Día 21 de Diciembre de 1833

A las ocho y media de la mañana de dicho día se reunió la Junta Facultativa en el teatro de este Real Conservatorio, presidida por el Sr. Director Presidente de la mis-

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

ma y a la que asistieron los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. José Nono, y como examinadores D. Agustín Oliva, D. Mariano Rementería, D. Rafael Palanco y D. Nicolás Arias.

Después de firmada el acta del día anterior pasó la Junta a examinar la clase de Lengua Italiana que está a cargo de D. Manuel Pieri. Leyeron, construyeron y tradujeron al castellano algunas octavas de Metastasio, lo que todas hicieron bien sobresaliendo las alumnas Lerma, Pieri, Carretero y López.

En seguida fueron examinadas de Literatura y Mitología, cuya clase está al cargo de D. Félix Enciso y Castrillon y todas contestaron bien a las preguntas que se las hizo. Se las dio un asunto para que formaran una carta, el cual es, participación a sus padres de los adelantos y las ventajas que esperan proporcionarles un día con la carrera y educación que van adquiriendo.

A continuación fueron examinadas las clases de Lengua Italiana y Mitología y Literatura del departamento de alumnos, verificándose en los mismos términos dichos, advirtiéndose que en el italiano no han manifestado tantos conocimientos como las alumnas. Se les mandó que escribieran una carta a S. M la Reina manifestando su reconocimiento.

Se trasladó la Junta a las clases de Esgrima y Baile, en donde se hallaban sus profesores D. Faustino Zea y D. Andres Belluzzi. No han asistido al examen mas que los alumnos [ilegible] Romea, Fer-

[42 r]
nández, Molinero, Albera y Menéndez, los que manifestaron con algunos ejercicios, que están bien instruidos en estas clases. El Sr. Director recomendó al Maestro de Baile que adoptase las teorías del baile a las exigencias de la declamación.

En fe de ser verdad todo lo dicho el Sr. Director Presidente y Señores firmaron la presente en el día veinte y dos del expresado mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ José Nono/ Wenceslao Muñoz Secretario.

[1 8 3 4]

Madrid 30 de Noviembre de 1834

A las ocho y media de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa de este Real Conservatorio en la dirección del mismo presidida por el Sr. Director Presidente y compuesta de los Señores D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Baltasar Saldoni y D. Juan Díez.

El Sr. Director manifestó a la Junta lo siguiente: Señores, D. Ramón de Sienna aquí presente, me ha entregado una obra titulada *Diccionario de Música Español*, para que después de revisada y aprobada se publique. Esta obra, única en España, merece todo el apoyo de parte nuestra. Yo la he examinado. Hallo en ella manifiestos los deseos del autor de ser útil al arte, y los efectos de su trabajo dignos de todo aprecio. Pero he encontrado también confusas la ideas, y con necesidad de corrección

[42 v]

otras máximas contradictorias a los preceptos del arte. He reunido a ustedes para que todos juntos nos intereseamos en favor del benemérito Sr. de Sienna, dándole aquellos amistosos consejos que pueden resultar en su honor y en el de la nación española, y en beneficio del noble arte de la música.

El Sr. de Sienna leyó parte del Capítulo 5º de su obra, concerniente a la armonía y contrapunto. La Junta creyó oportuno suprimir todo lo que en él dice contra los autores antiguos, y dijo: que para lograr el fin que la obra debe proponerse era necesario dividirla en cuatro partes, esto es, Melodía, Armonía, Contrapunto y Diccionario. Después de varias reflexiones que hicieron los Señores de la Junta, el Sr. de Sienna convencido de los consejos de ella tan justos, dijo que se pondría inmediatamente a trabajar bajo este plan, y que presentaría los resultados a la Junta a la mayor brevedad.

En fe de ser verdad lo dicho, el Sr. Director Presidente y Señores mencionados firmaron la presente acta en el expresado día, mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Baltasar Saldoni/ Juan Díez/ El Secretario Wenceslao Muñoz

[*En el margen izquierdo entre las firmas:* Firmo después del profesor D. Baltasar Saldoni por ser una equivocación en el Acta].

[43 r]

Madrid 11 de Diciembre de 1834

A las ocho en punto de la mañana se reunió la Junta Facultativa en la sala de la dirección presidida por el Sr. Director Presidente de la misma y compuesta de los Sres. D. Ramón Carnicer, Maestro de Composición, D. Pedro Albéniz, Maestro de Piano, D. Juan Díez, Maestro de Violín, y D. Baltasar Saldoni, Maestro de Solfeo.

La Junta pasó a la clase de Composición de internos. Se escribió en la pizarra un canto de 16 compases para que los alumnos de la 1ª sección lo pusiesen a grande orquesta. A los de la 2ª y 3ª se les dio dos cuartetos para ponerlos en música con acompañamiento de piano.

En seguida habiéndose trasladado a la sala de la dirección procedió al examen de la 1ª clase de Violín a cargo interinamente de D. Juan Díez, verificándose en el orden siguiente.

D. Cipriano Llorente tocó regularmente el Estudio 1º de Baillot muy difícil. Se le dio un solfeo para tocarlo de repente y en efecto lo ejecutó con regularidad, sin embargo de haberse aturcido en el compás.

D. Isidoro Díaz tocó bien un Largo del Estudio nº 31 de Fiorillo, y regularmente el mencionado solfeo de repente.

D. Benito López tocó bastante bien un estudio del método más fácil nº 15 y con regularidad de repente un trozo del Allegro de un solfeo.

D. Juan Rivas tocó regularmente la 10ª Sonata de Corelli y de repente el mencionado trozo de solfeo.

[43 v]

D. Antonio Capó González tocó regularmente la 6ª Sonata de Corelli y el precitado trozo de solfeo.

D. José García tocó regularmente la 1ª Sonata de Corelli y se aturdió al tocar el citado trozo que salió como pudo.

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

D. José González tocó el estudio de la 5ª posición y se reconoció que no había hecho ningún adelanto. El Sr. Director le dio el término de dos meses para que se corrija de su mala aplicación, quedando encargado el Sr. Maestro de la clase de participar el resultado a la Dirección.

D. Manuel Lozano tocó el 3º estudio de la 3ª posición y se reconoció no tener ninguna disposición, conviniendo en que se debía en llamar a su padre para desengañarle.

D. Tomás Sancho tocó el 2º estudio de la 2ª posición y se convino que era necesario advertir a su padre la necesidad de que hiciera estudiar a su hijo.

D. Pedro Sánchez de la Serrana. Manifestó el Sr. Maestro que este alumno no se aplicaba por lo que el Sr. Director le dio dos meses de término para la enmienda.

Fue examinada en seguida la clase de Flauta que está a cargo de D. Magín Jardín en el siguiente orden:

D. Claudio Gomara, que empezó en septiembre último tocó bastante bien (atendiendo al poco tiempo que lleva de enseñanza) una escala y una leccioncita

D. Tomás Ruiz, que hace un año que empezó, tocó unas escalas bastante bien, tiene [44 r]

este alumno disposición, pero no se aplica. El Sr. Maestro Albéniz quedó encargado de noticiar esto a su protector.

D. Pablo Canant, que lleva dos años de enseñanza tocó unas escalas bastante bien, una lección estudiada muy precipitadamente y con ninguna exactitud y una de repente con regularidad.

D. Eustasio Siró, que lleva tres años de enseñanza, tocó menos que regularmente unas escalas y con regularidad una lección difícil del estudio. Por sus enfermedades no ha podido adelantar, pero se ha enmendado mucho en comparación de lo que hizo el año próximo pasado.

D. Magín Jardín no pudo tocar por estar enfermo.

D. Pedro Sarmiento tocó bien una lección de repente.

Y en fe de ser verdad todo lo dicho el Sr. Director y Señores firmaron la presente en el día doce del expresado mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Juan Díez/ Baltasar Saldoni/ El Secretario Wenceslao Muñoz

[44 v]

Madrid 12 de Diciembre de 1834

A las ocho y cuarto de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa en la sala de la dirección, presidida por el Sr. Director y compuesta de los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Juan Díez y D. Baltasar Saldoni.

Fue leída a la Junta el acta del día anterior la que aprobaron y firmaron los Señores de la misma.

Pasó la Junta al examen de la clase 2ª de Violín, a cargo de D. Juan Díez, lo que verificó en el orden siguiente:

D. José Alvera que hace un año que ha empezado, tocó regularmente la Sonata de Corelli nº 2. Este alumno es bastante aplicado y asiste con puntualidad.

D. Rafael Pérez que hace ocho meses que ha empezado, tocó la Sonata de Corelli nº 7. Este alumno fue reconocido de disposición y con bastante aplicación y puntualidad en la asistencia.

D. Manuel Jardín que hace año y medio que empezó en cuyo tiempo ha faltado mucho y se ha aplicado poco, tocó menos que regularmente la Sonata de Corelli nº 8. El Sr. Maestro de la clase manifestó que estaba poco contento con él; se le dieron dos meses de término para que se corrigiera.

D. Manuel Jiménez, que hace un año y medio que ha empezado, tocó regularmente la 8ª Sonata de Corelli. El Sr. Maestro manifestó que este alumno había empezado con puntualidad y aplicación pero que de tres meses a esta parte se había entibiado; sin embargo tiene disposición y prome-

[45 r]

tió aplicarse.

D. Salvador Boort, que empezó hace año y medio, tocó bastante bien la 9ª Sonata de Corelli. Fue reconocido de disposición y aplicación.

D. Francisco de Paula Pérez, empezó hace un año, tocó regularmente la 9ª Sonata de Corelli. Se reconocieron en este alumno defectos físicos y poca disposición.

D. Manuel Daza, que empezó hace año y medio, tocó bien la 9ª Sonata de las difíciles de Corelli y regularmente una lección de repente. Fue reconocido este alumno de disposición y aplicación.

D. Tomás Lamás tocó bien los Estudios de Fiorillo nº 13 y 11 y no muy bien un largo de repente. El Sr. Maestro manifestó que no se aplica y que es poco asistente; pero que tiene disposición.

D. José Rodríguez, tocó el nº 7 de Crentijer bien y mejor que el anterior el mencionado largo de repente.

Concluido el examen de esta clase se trasladó la Junta a la clase de Piano del departamento de alumnos la que examinó en los siguientes términos.

Internos

D. José Toribio tocó bien unos primeros ejercicios.

D. Antonio Aguado, quien dijo el Sr. Maestro ser bastante desaplicado, tocó el 2º ejercicio de Cramer regularmente y bien el nº 9.

D. Felix García, un poco más aplicado que el anterior, tocó bastante bien el nº 26 de los ejercicios de Cramer.

D. Juan Pablo Hijosa, que es algo aplicado tocó muy bien el nº 31 de los ejercicios de Cramer y regularmente el 28.

D. José Mª Escalona, que es aplicado, tocó

[45 v]

muy bien el nº 13 de los ejercicios de Herzt.

D. Antonio Capó González, en quién se reconoció poca aplicación y que no había adelantado lo que debía, tocó regularmente el nº 25 de los ejercicios de Cramer.

D. Rafael Galán en quién concurren las circunstancias del anterior, tocó regularmente los nºs 5 y 11 de los ejercicios de Cramer.

D. Luis Cepeda, que podía haberse aplicado más, tocó bastante bien el nº 11 de los ejercicios de Herzt.

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

D. Narciso Téllez, de quién el Sr. Maestro se manifestó contento, tocó bastante bien el nº 16 de los ejercicios de Hertz.

D. José Lerma, que se halla en igual caso que el anterior, tocó bastante bien el nº 20 de Hertz.

D. Juan Gil, tocó bastante bien el nº 23 de los ejercicios de Hertz.

D. Mariano Martín, tocó bastante bien el nº 18 de los ejercicios de Hertz, el nº 9 de los de Moscheles y la introducción de una pieza.

D. Juan Retes, de quién el Sr. Maestro se halla muy satisfecho, tocó bien una pieza estudiada de Kalbrenner.

Externos

D. Tomás Ceferino Ruiz, tocó unos primeros ejercicios. Está en los principios.

D. Vicente Llorens. Hace poco tiempo que ha empezado. Tocó una piecicita con variaciones bastante bien y se reconoció que tenía disposición.

D. Miguel Sacristán, es poco asistente.

[46 r]

Tocó bastante mal el nº 6 de los ejercicios de Cramer.

D. Antonio Gámez. Es muy aplicado tocó bastante bien el nº 17 de los ejercicios de Cramer.

D. Salvador Ramón. Es poco aplicado tocó bastante bien el nº 37 de los ejercicios de Cramer.

D. José Martín. Es poco aplicado. Tocó el nº 37 de los ejercicios de Cramer bastante bien.

D. José Lacabra, tocó regularmente el nº 31 de los ejercicios de Cramer.

D. Victoriano Usera no asistió por estar enfermo.

D. Juan Antonio Esquefler tocó bastante bien el nº 33 [?] de los ejercicios de Cramer.

D. José Ma Aguirre, tocó bastante bien un ejercicio del 2º tomo de Montgerault. Este alumno podía haber adelantado más si hubiera tenido aplicación.

D. Alejandro Ferrán tocó no muy bien una lección de repente del Sr. Maestro Carnicer y no pudo tocar ejercicios estudiados por no haber traído libro.

D. Antonio Mercé tocó regularmente el nº 63 del segundo tomo de Montgerault.

D. Lorenzo Zamora de quién el Sr. Maestro se manifestó contento, tocó bastante bien el nº 61 de los ejercicios de Montgerault.

D. José Botella tocó regularmente el nº 65 de Montgerault en el segundo tomo y bien el nº 5 de Hertz.

D. Joaquín Espín. Tocó bien el nº 17 de los ejercicios de Hertz.

D. José Golfín [?], de quien el Sr. Maestro se manifestó muy contento, tocó el 2º ejercicio

[46 v]

de Hertz bien.

El Sr. Maestro hizo presente que da por concluidos a los alumnos Retes y Martín; pero hasta que completen su instrucción en las demás clases se ocupará en enseñarles el modo de perfeccionar las maneras de tocar, color, etc.

La Junta examinó en seguida la clase de Clarinete que está a cargo de D. Pedro Broca en el orden siguiente:

D. José M^a Bengoeneche que empezó el año pasado tocó unos ejercicios del método.

D. Álvaro Figueroa, tocó regularmente una lección del método. Este alumno asiste muy poco y tiene disposición.

D. Manuel Pérez, tocó una lección del método. Este alumno tiene menos disposición que el anterior. Asiste con puntualidad.

D. Manuel Jardín y D. Eugenio Arche. El 1^o asiste poco y sabe poca música, el 2^o es más asistente y da más esperanzas. Tocaron un pequeño dúo. Arche es bastante músico.

D. Enrique Ficher, D. Felipe Mondejar y D. Carlos Rodríguez, tocaron bien un trío. Los tres son aplicados.

En fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director y
[47 r]

demás Señores firmaron la presente en el día trece del expresado mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Juan Díez/ Baltasar Saldoni/ El Secretario Wenceslao Muñoz

Madrid 13 de Diciembre de 1834

A las ocho y cuarto de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa en la sala de la dirección, presidida por el Sr. Director Presidente de la misma y compuesta de los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Juan Díez y D. Baltasar Saldoni.

Fue leída a la Junta el acta del día anterior, la que aprobaron y firmaron los Señores de la misma.

Se examinó la clase de Acompañamiento del departamento de alumnos que está a cargo de D. Pedro Albéniz en el orden siguiente:

D. Juan Retes tocó bien de repente un bajo del Sr. Carnicer sin numerar y con llaves y otro también sin números y una pieza de la *Gazza ladra* que transportó un punto alto.

D. Mariano Martín, tocó bien las mismas piezas que el anterior.

D. Juan Gil, tocó lo mismo que los anteriores me-
[47 v]

nos bien que ellos.

D. José Lerma, tocó regularmente lo que los anteriores.

D. Narciso Téllez, tocó regularmente lo mismo que los anteriores en el transporte del bajo y en el de un trozo de *Gazza* tuvo menos acierto.

D. Lucas Cepeda tocó el segundo bajo y lo transportó y tocó también transportado un trozo de la *Gazza* bastante bien.

D. Rafael Galán tocó el segundo bajo bien y lo transportó bastante bien. Transportó un trozo de la *Gazza* medio punto bajo regularmente.

D. Antonio Capó González tocó regularmente el tercer bajo con números y un trozo de la *Gazza*.

D. José Escalona tocó mejor que los demás de su clase el segundo bajo sin números y muy bien un trozo de la *Gazza* en su tono.

D. Pablo Hijosa tocó menos que regularmente el tercer bajo con números.

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

D. Félix García tocó mejor que el anterior el tercer bajo con números.

D. Antonio Aguado, de quién el Sr. Maestro volvió a repetir estaba descontento por su desaplicación, tocó el tercer bajo con números y no pudo salir de él.

Externos

D. Alejandro Ferrán tocó el 3^{er} bajo con números regularmente y un trozo de la *Gazza* en su tono menos que regularmente.

D. Antonio Mercé tocó bien el 2^o bajo sin números y lo transportó punto alto bastante bien. Además tocó bastante bien un trozo de la
[48 r]

Gazza en su tono.

D. José M^a Aguirre tocó el segundo bajo sin números bien y no tan bien lo transportó punto alto.

D. Lorenzo Zamora tocó bien y lo transportó el 2^o bajo sin números.

D. José Golfín tocó bien y lo transportó el 2^o bajo sin números.

D. Joaquín Espín tocó bien y lo transportó el 2^o bajo sin números.

En seguida fue examinada la clase de Contrabajo que está a cargo de D. José Venancio López en el orden siguiente:

D. Valentín Martínez tocó bien una lección del método y el 3^{er} bajo de los dados a la clase de Acompañamiento. Este alumno es muy aplicado y puntual.

D. José M^a López tocó bastante bien una lección del método y el mismo bajo. Este alumno ha sido poco asistente.

D. Pablo Menéndez tocó regularmente, pero con poca afinación una lección del método y mal el citado bajo. Este alumno que hace quince meses que estudia el Contrabajo y tres años el Solfeo no ha adelantado por su poca aplicación.

D. José Zuñiga, tocó con poca afinación a causa de su falta de oído una lección del método.

D. Luis Cepeda que hace tres meses que estudia el Contrabajo, tocó bien una lección del método y regularmente el precitado bajo.

A continuación pasó la Junta a examinar la clase de Violonchelo, que está a cargo del Profesor D. Juan

[48 v]

Antonio Rivas y lo verificó en el orden siguiente:

D. Lucas Gómez tocó bien una lección del método de Duport y el primer bajo con llaves escrito para la clase de Acompañamiento.

D. Manuel Ducasi tocó bien una lección de dicho método y el mismo bajo.

D. Ramón Castellanos tocó una lección del método citado y el bajo bastante bien.

D. Vicente Blasco tocó bien una lección del mismo método y regularmente el dicho bajo.

D. José Cernuda tocó regularmente un estudio del método y menos que regularmente el mismo bajo. Este alumno es aplicado y puntual pero un poco tardo.

D. Joaquín López y D. Tomás Montoro no fueron oídos por estar en los principios, pero el Sr. Maestro manifestó a la Junta que adelantarían algo porque tienen disposición.

En fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director y demás Señores firmaron la presente en el día quince del mencionado mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa.*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Baltasar Saldoni/ Juan Díez/ El Secretario Wenceslao Muñoz

[49 r]

Madrid 15 de Diciembre de 1834

A las ocho y cuarto de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa presidida por el Sr. Director Presidente de la misma y compuesta de los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Juan Díez y D. Baltasar Saldoni.

Se le leyó a la Junta el acta del día anterior, la que aprobaron y firmaron los Señores de la misma.

En seguida examinó la Junta la clase de Fagot, que está a cargo del profesor D. Manuel Silvestre habiéndolo verificado en el siguiente orden:

D. Camilo Mellers tocó bien una lección del método y otra de repente.

D. Miguel Hernández que hace seis meses que asiste a la clase tocó unas escalas con bastante buen tono y bien una lección del método. De repente tocó menos que regularmente el bajo que se dio a la clase de Acompañamiento.

Se trasladó la Junta a la clase de Composición del departamento de alumnas a la cual repartió los siguientes trabajos.

A la 1ª sección la dio el mismo canto que a los alumnos para ponerle a grande orquesta.

A la 2ª el motivo de una fuga.

A la alumna D.ª Josefá Jardín el canto de la 1ª sección para ponerle para Arpa.

A la alumna Luisa García un bajo para armonizarle.

Habiendo vuelto la Junta a la sala de la dirección procedió al exa-

[49 v]

al examen [sic] de la clase de Trompa, que está a cargo del Profesor D. José de Juan lo que verificó en el orden siguiente:

D. Antonio Chufilé tocó bastante bien una lección del método; pero sin exactitud en los alientos lo que se advirtió al Maestro. Además tocó bien una lección de repente.

D. Gregorio Redaño tocó bastante bien una lección del Maestro y otra de repente.

D. Eduardo Rivas, que hace poco tiempo que aprende tocó bien una lección del Maestro y regularmente una de repente.

D. Mariano Martín que empezó en el año próximo pasado tocó bastante bien una lección del Maestro y menos que regularmente la lección de repente.

D. Casimiro Guillen, que empezó en mayo de este año, tocó bastante bien una lección estudiada.

D. Manuel de Benito que empezó en marzo último, tocó menos que regularmente una lección estudiada. Este alumno está atrasado.

D. José Pochet que empezó en marzo último, tocó menos que regularmente una lección estudiada del Maestro. Este alumno es poco aplicado.

En fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director y demás Señores expresados firmaron la presente en el día dieciséis del mencionado mes y año.

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Baltasar Saldoni/ Juan Díez/ El Secretario Wenceslao Muñoz.

[50 r]

Madrid 16 de Diciembre de 1834

A las ocho de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa en la sala de la dirección presidida por el Sr. Director Presidente de la misma y compuesta de los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Juan Díez y D. Baltasar Saldoni.

Fue leída a la Junta el acta del día anterior la que aprobaron y firmaron los Señores de la misma.

Se trasladó la Junta a la clase de Piano del departamento de alumnas, que está a cargo de D. Pedro Albéniz y procedió a su examen en el orden siguiente:

D.^a Dolores García, tocó bien los números 22 y 15 de los ejercicios de Hertz, y acompañó bien el 2º bajete de repente sin numerar.

D.^a Manuela Oreiro Lerma tocó bien el nº 17 de los mencionados ejercicios y acompañó bien el citado bajete.

D.^a Dolores Carretero tocó bien el nº 23 de los mismos ejercicios y acompañó bien el bajete.

D.^a Josefa Pieri tocó bien el nº 6 de los ejercicios mencionados y acompañó bien el bajete.

D.^a Antonia Plañiol tocó bien el nº 23 de los ejercicios de Hertz y acompañó bien el bajete.

D.^a Ana López tocó el nº 27 de los ejercicios de Cramer tropezando por causa del miedo y acompañó el mismo bajete bastante bien.

D.^a María Carmona tocó bien el nº 28 de Cramer y acompañó de repente el mismo bajete bastante bien.

D.^a Florentina Campos tocó bien el 6º ejercicio de Hertz y acompañó bien el mismo bajete.

D.^a Teresa Viñas tocó tropezando algo a causa del miedo el nº 16 de los ejercicios de Cramer y acompañó regularmente el mismo bajete.

[50 v]

D.^a Ramona Silvestre tocó bastante bien el nº 20 de los ejercicios de Cramer y el 3º bajete numerado, lo acompañó tropezando y no pudo salir de él.

D.^a Josefa Cueto no pudo tocar por encontrarse enferma. El Sr. Maestro manifestó a la Junta que esta alumna está menos adelantada que la anterior.

Externas

D.^a Caliope Piermarini tocó muy bien unos ejercicios.

D.^a Josefa Doncel, que está en los principios tocó bastante bien unos ejercicios.

D.^a Pilar Manzanares, que está en los principios tocó unos ejercicios bastante bien.

D.^a Magdalena Martínez, que hace poco tiempo que ha empezado tocó bien el 1º ejercicio de Cramer.

D.^a Luisa Bliqui tocó bien el 1º ejercicio de Cramer.

BEATRIZ C. MONTES

D.^a María Gonzalez que carece de la vista, tocó regularmente el 7º ejercicio de Cramer.

D.^a Margarita Antunez tocó bastante bien el nº 17 de los ejercicios de Cramer.

D.^a Luisa García, tocó bien el nº 41 de los ejercicios de Cramer y acompañó de repente con regularidad el 2º bajete numerado.

D.^a Teresa Rodajo tocó bien el nº 21 de los ejercicios de Hertz y la fuga 24 del mismo.

D.^a Ángela Albéniz tocó muy bien el nº 21 de los ejercicios de Hertz y la mencionada fuga.

Habiéndose trasladado la Junta a la sala de la dirección examinó la clase de Clarín al cargo de D. José de Juan Martínez e interinamente durante la ausencia de éste al de D. Teodoro Rodríguez verificándose el examen en el orden siguiente.

[51 r]

D. Pedro Alpuente tocó regularmente unos ejercicios y una leccioncita de repente. Este alumno no ha adelantado por haber estado mucho tiempo sin instrumento.

D. Felipe Grañados, que está en los principios, tocó regularmente unas escalas.

D. Miguel Castro, D. Santiago Azúa, D. Manuel Golobardas, D. Luis Menor y D. Francisco Arias (que no asistió) no se oyeron por estar muy en los principios excepto D. Luis Menor que por unas escalas que tocó se conoció que no tiene firmeza en la embocadura.

Se previno al Sr. Maestro que dentro de dos meses se volverían a examinar.

En seguida fué examinada la clase de Oboe que está a cargo de D. José Álvarez en el orden siguiente:

D. Eugenio Martínez y D. Luis Corrales tocaron bastante bien un pequeño dúo sin embargo de no hacer más que seis meses que asiste el último.

D. Carlos Rodríguez y D. Magín Jardín, tocaron muy bien algunos dúos y una lección de repente el 1º muy bien y el 2º menos bien.

Fue examinada la clase de Trombón al cargo de D. Domingo Broca e interinamente a la de D. Mariano Rodríguez, durante la ausencia del propietario en el orden siguiente:

D. Gabriel Guerra y D. Antonio Saavedra tocaron un dúo de Trombón y Tiple que salió regularmente. Estos alumnos son poco solfistas.

D. Tomás Montoro, alumno interno, que hace cuatro meses que ha empezado tocó bastante bien una lección.

D. Juan José Son que hace cinco meses que ha empezado tocó bastante bien una lección.

D. José Legra que hace tres días que ha empezado no se le oyó.

En

[51 v]

fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director Presidente y demás Señores firmaron la presente en el día diecisiete del mencionado mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Baltasar Saldoni/ Juan Díez/ El Secretario Wenceslao Muñoz

Madrid 17 de Diciembre de 1834

A las ocho de la mañana de este día se reunió la Junta facultativa en la sala de la dirección, presidida por el Sr. Director Presidente y compuesta de los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Juan Díez y D. Baltasar Saldoni.

Se leyó a la Junta el acta del día anterior la que aprobaron y firmaron los Sres. de la misma.

Fue examinada la clase de Solfeo para externos a cargo de D. José Nono por el orden siguiente:

1ª Sección

D. José Zúñiga, solfeo regularmente una lección de repente; pero se equivocó en los seisillos.

D. Tomás Lamas solfeo la misma lección como el anterior.

D. José González solfeo la misma lección y se conoció que no sabe nada.

2ª Sección

D. Felix Mondejar, solfeo regularmente
[52 r]

una lección de repente y la lección de la 1ª sección.

D. José Martín, dijo el Maestro que era de la 1ª sección; pero no supo cantar la lección y lo hizo regularmente con la de la 2ª sección.

D. Salvador Ramón solfeo la lección mejor que todos los de la 1ª sección.

D. Mariano Martín, D. Manuel Daza y D. Juan Rivas solfearon la lección regularmente pero con las mismas equivocaciones en los seisillos.

D. Eduardo Rivas solfeo regularmente la lección de la 2ª sección.

D. Juan Esqueflé solfeo la lección de la 1ª sección con las mismas equivocaciones que los anteriores.

D. Benito López solfeo la lección como el anterior.

D. José Albero solfeo la lección de la 2ª sección menos que regularmente.

D. Francisco de Paula Pérez solfeo mal la lección de la 2ª sección.

D. Rafael Pérez solfeo regularmente la lección de la 2ª sección.

D. José Pochet solfeo mal la misma lección.

D. Tomás Ceferino Ruiz solfeo la misma lección regularmente.

D. Salvador Boort solfeo regularmente la misma lección.

D. Tomás Sancho solfeo la misma lección regularmente.

D. Antonio Girón la misma lección solfeada menos que regularmente.

3ª Sección

D. Eduardo Antonio de la Rivas que hace un
[52 v]

mes que asiste. D. Manuel García que hace siete y D. Santiago Mascardo no se les oyó.

D. Lorenzo Golfín solfeo regularmente la 2ª lección.

D. Manuel del Riego solfeo la 2ª lección y no pudo salir de ella.

D. Manuel Moreli no sabe nada absolutamente.

A continuación fue examinada la clase de Solfeo para el Canto a cargo del Profesor D. Baltasar Saldoni, cuyo examen se verificó en el orden siguiente:

Los alumnos D. Agustín Freire, D. Ramón Castellanos, D. José Ramis, D. Vicente Blasco, D. Santiago Figueras, D. Antonio Lázaro y D. Pablo Menéndez solfearon bien un trozo concertante. Salieron de la sala y quedó el alumno D. Pablo Menéndez de la 3ª sección, no supo solfear la 2ª lección. Este alumno tiene poca disposición.

D. Antonio Lázaro está en el caso del anterior.

D. Jerónimo de la Cámara solfeó regularmente la 2ª lección.

D. José Ramis solfeó la lección menos que regularmente.

D. Antonio Gómez solfeó la misma lección bien hablando.

D. Agustín Freire solfeó la misma lección regularmente.

2ª Sección

D. Santiago Figueras solfeó regularmente la misma lección.

[53 r]

D. Vicente Blasco solfeó bien la misma lección.

D. Ramón Castellanos solfeó bien la misma lección.

1ª Sección

D. Ignacio Hernández que ha hecho muchas faltas solfeó la lección de esta sección equivocando los seisillos.

D. Carlos Sentiel y D. Francisco Calvete no se presentaron.

D. José Mª Aguirre solfeó bien la lección de la 1ª sección.

Internos

D. José Toribio, está en los principios.

D. Antonio Aguado solfeó regularmente la 2ª lección.

D. Pablo Hijosa solfeó la lección mejor que el anterior.

D. Tomás Montoro solfeó bastante bien la lección, pero este alumno debía haber adelantado más.

D. Feliz García se le dio la lección y la solfeó mal.

2ª Sección

D. Narciso Téllez solfeó bien una lección con varias llaves.

D. José Escalona solfeó bastante bien la misma lección.

D. Antonio Capó González, enfermo.

D. José Lerma solfeó la misma lección con llaves bien.

D. Luis Cepeda solfeó bastante bien la misma lección.

Se creyó excusado oír a los de la 1ª sección por estar convencida la Junta de sus adelan-

[53 v]

tamientos.

Se trasladó la Junta a la clase del Solfeo del departamento de alumnas.

Alumnas

D.ª Leonarda Valcarcel, discípula de Nono solfeó menos que regularmente la 2ª lección.

D.ª Manuela Pérez solfeó mal la 2ª lección. Se la dio dos meses de término para que enmiende su poca aplicación.

D.ª Josefa Doncel que hace poco tiempo que ha empezado no pudo cantar la 3ª lección.

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

D.^a Pilar Manzanares que hace poco tiempo que empezó y que sabía algo, solfeó regularmente la 2.^a lección.

D.^a Josefa Chimeno solfeó bastante bien la misma lección.

D.^a Adelaida Lao, nó canta y habló regularmente la misma lección.

D.^a Margarita Martínez solfeó regularmente la misma lección.

D.^a Margarita Antunez solfeó bastante bien la misma lección.

D.^a Luisa García solfeó bastante bien la misma lección.

Internas

D.^a Josefa Cueto solfeó menos que regularmente la 2.^a lección.

D.^a María Carmona solfeó regularmente la misma lección.

D.^a Ramona Silvestre solfeó la misma lección regularmente.

D.^a Teresa Viñas habló la misma lección regularmente.

[54 r]

D.^a Florentina Campos solfeó más regularmente que las otras la misma lección.

D.^a Antonia Plañiol solfeó regularmente la misma lección.

D.^a Ana López solfeó la misma lección regularmente.

Se creyó excusado oír a las de la 1.^a sección por estar convencida la Junta de sus adelantamientos.

En fe de ser verdad todo lo dicho el Sr. Director Presidente y demás Señores firmaron la presente en el día dieciocho del expresado mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa.*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Juan Díez/ Baltasar Saldoni/ El Secretario Wenceslao Muñoz

Madrid 18 de Diciembre de 1834

A las ocho y media de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa, presidida por el Sr. Director Presidente de la misma y compuesta de los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Juan Díez y D. Baltasar Saldoni.

Fue leída a la Junta el acta del día anterior la que aprobaron y firmaron los Sres. de la misma.

La Junta convino en que era excusado el examen de las clases de Canto pues se hallaba convénida de los adelantos de ella.

Fue examinado D. José Carlos Sentiel en el

[54 v]

Solfeo, por no haber asistido el día anterior y solfeó la 2.^a lección menos que regularmente y equivocándose en los seisillos, tresillos y afinación. Solfeó también lo mismo la lección con llaves.

Fue examinado igualmente, por la misma razón que el anterior el alumno Francisco Calvete quién solfeó bastante bien la lección con llaves.

En seguida se trasladó la Junta a la clase de Arpa, que está a cargo de D.^a Josefa Jardín.

La alumna D.^a Teresa Viñas tocó bastante bien una pieza y una escala cromática.

Los Sres. de la Junta hicieron presente al Sr. Director que les parecía debían empezar las vacaciones según costumbre.

En fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director Presidente y demás Sres. firmaron la presente en el día veinte y seis de enero de mil ochocientos treinta y cinco.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Juan Díez/ Baltasar Saldoni/ Wenceslao Muñoz Secretario.

[55 r]

[1 8 3 5]

Madrid 26 de Enero de 1835

A las once de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa de este Real Conservatorio en la sala de la dirección, presidida por el Sr. Director y compuesta de los Señores D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Baltasar Saldoni.

La Junta examinó los trabajos hechos en todo el año y los de repente por los alumnos de la clase de Composición de ambos departamentos, y quedó muy satisfecha de los adelantos de dichos alumnos, mereciendo particular mención Don Mariano Martín, Don Juan Retes y Don Juan Gil de la 1ª sección y Don José Lerma de la 2ª; entre las alumnas la merecen igualmente D.ª Manuela Oreiro Lerma, D.ª Dolores García, D.ª Dolores Carretero y D.ª Josefa Pieri de la 1ª sección de aquel departamento, y D.ª Antonia Plañol de la 2ª.

En fe de ser verdad todo lo dicho, el Sr. Director Presidente y demás Señores firmaron la presente en el día veinte y siete del expresado mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro Albéniz/ Baltasar Saldoni/ Wenceslao Muñoz Secretario

[55 v]

Madrid primero de Abril de 1835

A las once y cuarto de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa en la sala de la dirección en virtud de convocatorias firmadas por el Sr. Director Presidente, presidida por él mismo y compuesta de los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Juan Díez.

El Sr. Director hizo presente a la Junta que con Real Permiso de S. M. el alumno interno D. Mariano Martín se había ajustado como Maestro Director del Teatro de Ópera en Zaragoza, y que habiendo este alumno observado buena conducta y aplicación en el Conservatorio durante su curso escolástico le juzgaba acreedor a que fuese reconocido como Profesor-Discípulo, previo el acto de oposición, según previene el Reglamento en el artículo 15º del Capítulo 16º.

La Junta se conformó con dicha propuesta, y añadió que habiendo la misma premiado la aplicación y adelantos de dicho alumno creía excusado el acto de oposición; pero que lo examinará cuando el Director lo disponga, en las cosas concernientes a la marcha de teatros, tales como transportar piezas o frases en una misma pieza.

En fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director y demás Señores firmaron la presente en el día once del expresado mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz

[56 r]

Madrid 11 de Abril de 1835

A las once en punto de este día se reunió la Junta Facultativa en la sala de la dirección, presidida por el Sr. Director Presidente y con la asistencia de los Sres. D. Ramón Carnicer y D. Pedro Albéniz.

Se presentó D. Mariano Joaquín Martín para ser examinado conforme se convino en la Junta celebrada el día 1º del actual, para cuyo examen le dio la Junta dos pasajes de la ópera *Anna Bolena* para que los transportase y preparase el Largo un punto bajo; lo que dicho Martín hizo de tres modos con acierto. La Junta convino en que el Sr. Director pasase un oficio al mencionado D. Mariano Joaquín Martín, alumno interno que ha sido de este Real Conservatorio, autorizándole para usar del título de Profesor-Discípulo hasta que se le expida el diploma correspondiente.

En fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director y demás Sres. firmaron la presente en el día catorce del expresado mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro Albéniz/ Wenceslao Muñoz Secretario.

[56 v]

Madrid 11 de julio de 1835

A las once en punto de la mañana de dicho día se reunió la Junta Facultativa de este Real Conservatorio en la sala de la dirección presidida por el Sr. Director, y con la asistencia de los Sres. D. Ramón Carnicer y D. Juan Díez, no habiéndolo verificado D. Pedro Albéniz que, como los susodichos estaba invitado, a causa de estar enfermo como lo manifiesta un oficio, dirigido al Sr. Director con esta fecha.

El Sr. Director propuso a la Junta para que fuesen obsequiados con el título de Adictos Facultativos, según el artículo 5º del Capítulo 10 del Reglamento interior de este Real Conservatorio, a los sujetos siguientes:

- D.^a Mariana Payne de Pinto
- D.^a Monsarrate Fernández
- D.^a Carolina Fernández
- D.^a María de Jesús Martínez
- D.^a Manuela Fuentes de Forcade
- D.^a Josefa Ruiz de Nadal
- D. Santiago Masarnau
- D. Leopoldo Urcullo
- D. Ramón Pinto y López
- D. Feliz Crucet y Azua
- D. Vicente Franco
- D. Fernando León
- D. Juan Pradal

[*En el margen izquierdo figura la siguiente anotación: 13 de julio de 1835/ D.^a Dolores Martisan/ D. ^a Flora Ayllon/ Valen estos dos nombres [firma ilegible pero parece la rúbrica de Piermarini]*

La Junta teniendo en consideración las fundadas razones con que le son propuestos los precitados sujetos los declara y reconoce como dignos de ser consultados a S. M. para que sean agraciados con dichos títulos. En fe de ser verdad

[57 r]

lo referido, el Sr. Director Presidente y demás Señores firmaron la presente acta en el día trece del expresado mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Juan Díez/ Wenceslao Muñoz Secretario

Madrid 10 de Noviembre de 1835

A las diez de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa presidida por el Sr. Director Presidente y compuesta de los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Juan Díez y D. Baltasar Saldoni.

Fue leído a la Junta, por orden del Sr. Director, lo siguiente:

Sres. Maestros y compañeros: ha llegado el momento en que las consecuencias de las intrigas con que los enemigos de este Real Establecimiento buscaron su ruina, reproducen sus efectos y amenazan [por] segunda vez su existencia. No quiero ahora pintaros el triunfo de los malignos: sólo os hablaré del perjuicio inmenso que trae a tantos seres infelices, cuya suerte está ligada con la del Establecimiento. Reclamo pues vuestra humanidad en favor de ellos, y al mismo tiempo vuestro patriotismo para que os unáis conmigo y sepultando en eterno olvido las rencillas y disgustos que entre nosotros sembró una víbora malhadada y que ya

[57 v]

dichosamente alejó de aquí su aliento ponzoñoso, hagamos juntos cuantos sacrificios estén de nuestra parte para sostener este Establecimiento hasta la resolución de las Cortes. S. M. agradecerá sin duda nuestro celo, y la opinión pública que por una triste fatalidad fue extraviada el año pasado obrando todos de consuno se rectificará y nos hará justicia.

El hecho es que las asignaciones mensuales que el Ministerio pasado ofreció, el actual nos las rehusa. De la copia que se os lee del oficio pasado a la Dirección del Tesoro por el Sr. Presidente del Consejo de Ministros conoceréis la triste situación en que se halla el Establecimiento, y la necesidad de unir nuestros esfuerzos para su conservación. El auxilio que se me da, basta apenas para cubrir las atenciones de un mes, además hay otras que la pasada Administración dejó en decubierro; cada día que pasa, el gasto sigue igual y correspondiente a la asignación de cuarenta mil reales mensuales. Yo no tengo más recurso que mi sueldo estoy dispuesto a todo sacrificio, espero haréis todos lo mismo. No obstante trabajaré, sufriré como lo he hecho hasta ahora para procurar sacar del Gobierno alguna subvención más; y no lo dudéis, será destinada con vuestro conocimiento al objeto que por nosotros todos se reconozca más urgente. Entretanto creo que los alumnos internos vayan a sus casas, y también alguna de las internas que menos necesiten de sus plazas. Creo que si vosotros

[58 r]

convenís con mi pensamiento y conservando cuatro o seis de las alumnas que están en situación por su aplicación, disposición y talento de cooperar al lustre del Establecimiento tendremos la gloria de haber hecho en favor de este mismo más que lo que nos corresponde por deber.

A este mismo fin he dispuesto funciones patrióticas en los teatros públicos, espero que todos aplaudiréis mi idea y cooperareis para su buen éxito.

La Junta después de haberse enterado de lo que queda expresado fue de dictamen que para tratar de este asunto con conocimiento de las partes interesadas se reuniese al día siguiente la Junta General.

En seguida se le leyó a la Junta un oficio del Sr. Teniente Corregidor D. Santos López Pelegrin, que a la letra decía así: Tenencia de Corregimiento = Ya consta a Vds. el litis que se sigue en mi juzgado y escribanía de D. Vicente Romeral por el empresario de los teatros de esta Corte sobre si la Señora Felestris Fontana, primera dama soprano de opera, está o no obligada en virtud de la escritura de contrata celebrada a tomar y desempeñar el papel de Adalgisa en la opera titulada *La Norma*. = En semejante juicio y con el fin de poder yo deliberar de una manera justa a instancia de aquella señora y en virtud de la solicitud expresa que hizo de la que acompaño copia conforme y certificada, he acordado dirigir a Vds. el presente como lo hago a fin de que se sirva reunir a los Sres. Profesores que componen la Junta Consul-

[58 v]

Tiva [sic] del Conservatorio de ese Establecimiento e instruyéndoles de los hechos consignados en aquella exposición y con vista de la escritura de contrata que acompaña y que Vd. tendrá la bondad de devolverme, informen clara, terminante y genuinamente si la corresponde o no por el carácter que la presta este instrumento el desempeñar en la ópera titulada *Norma* el papel de Adalgisa, que se le ha repartido por la empresa = Dios guarde a Vd. muchos años = Madrid 5 de Noviembre de 1835 = Santos López Pelegrin = Sr. Director del Conservatorio de Música María Cristina.

Igualmente le fue leída a la Junta la copia conforme y certificada de la exposición de la Sra. Felestris Fontana que se cita en el oficio que antecede, la cual a la letra dice así: Sr. Teniente Corregidor. Felestris Fontana primera dama de canto de la Compañía Italiana de esta Corte con el debido respeto hace a Vd. presente: que después de las discusiones que se agitaron en el juzgado de Vd. en el mes de septiembre último relativas a la petición de la empresa de estos teatros para que la exponente aceptase la parte de Adalgisa en la *Norma* del Maestro Bellini y a cuya pretensión se negó apoyándose en su escritura creyó la que habla que en vista de la justas razones que exponía para excusar dicha parte sería un asunto concluído, pero en la tarde del veinte y siete del pasado se le notificó por el escribano del juzgado: que consecuente al dictamen del Sr. Director del Conservatorio de Música de María Cristina, Vd. había resuelto debía aceptar la citada parte de Adalgisa. En consecuencia del decreto de Vd. la empresa algunos días después me man-

[59 r]

dó dicho papel de Adalgisa, mas hallándome ensayando *Los Arabes en las Galias* de Pacini, rehusé aceptarlo por dos razones: la primera y de menos importancia es que no deben distribuirse papeles a los actores hasta el día después de ejecutada en público la ópera que se está ensayando. La segunda y por la que represento es que por los

pactos de mi escritura no estoy obligada a aceptar dicha parte, más puesto que la empresa quiere absolutamente que yo acepte esta parte (no obstante las muchas razones que se oponen a ello) me veo en la precisión de hacer presente a Vd. que la causa que más eficazmente me obliga a negarme es el deber en que me hallo de sostener los pactos de mi escritura, y que puestos éstos en buen lugar estoy [sic] pronta a contribuir en cuanto esté de mi parte en complacer al respetable público de esta Corte y a la empresa. El medio para obtener este resultado es que la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música de María Cristina (y no el Sr. Director aisladamente) dé su dictamen al margen de este escrito a la pregunta siguiente. Si vista mi escritura de *prima donna* soprano en la que protesté no hacer los papeles de Yssoleta en *La Extranjera*, de Lisa en *La Sonnambula* y semejantes, se me puede obligar a aceptar el papel de Adalgisa en *La Norma*, no siendo la primera dama de *La Norma* y yo maestra prima, que quiere decir segunda pues el papel principal es el de Norma. Confieso que el papel de Adalgisa es más importante que los de Yssoleta y Lisa, mas no por eso deja de ser un papel secundario y por consiguiente no de primera dama que es el papel que yo me obligo a

[59 v]

desempeñar. Sea cual fuere el juicio de la Junta Facultativa, formado por todos los individuos que la componen, estoy pronta a someterme a su decisión, puesto que mi opinión artística estará al cubierto de la maledicencia haciendo publicar en Italia el artículo de mi escritura esta instancia y el juicio de la Junta Facultativa del Conservatorio de Música de María Cristina= Gracia que no dudo merecer de la notoria justificación de Vd.= Madrid cuatro de Noviembre de mil ochocientos treinta y cinco. Felestris Fontana= Es copia conforme de que certifico. Madrid, cinco de noviembre de mil ochocientos treinta y cinco.

La Junta en vista del oficio y exposición que antecede y enterada muy detenidamente de la escritura de contrata de la Sra. Fontana dio el siguiente dictamen:

[*En el margen.*] Dictamen.

La escritura de la Sra. Fontana la constituye en la obligación de trabajar en los teatros de Madrid en clase de primera dama tiple, exceptuando los papeles de Yssoletta en *La Straniera*, de Lisa en *La Sonnambula* y otros semejantes.

La cuestión suscitada entre esta artista y la empresa, sobre el papel de Adalgisa en *La Norma* se reduce pues a examinar: 1º. Si este papel es de primera dama tiple, 2º. Si entra en las excepciones del contrato. Resuelve la Junta afirmativamente el primer punto fundandose en la importancia propia del papel, en la

[60 r]

clase de la cantatriz para quien fue escrito y en la práctica constantemente observada en todos los teatros principales donde se ha puesto en escena la indicada ópera. Resuelve negativamente el segundo, apoyándose en que la Adalgisa tiene en el drama de Romani y en espartito de Bellini una importancia infinitamente mayor que la que cabe a Yssoletta y a Lisa, como lo confirma la misma Sra. Fontana; en que si bien la Yssoletta y la Lisa fueron primitivamente escrito para primeras damas que se prestaron a su desempeño por razones particulares han sido posteriormente confiados con frecuencia, como ha sucedido en esta Corte, a segundas damas que una moda reciente intenta denominar en Italia otras primeras, y han podido serlo sin menoscabo notable en el

éxito de *La Straniera* y de *La Sonnambula*, lo cual no podía de manera alguna verificarse con la Adalgisa sin destruir el interés dramático y el efecto musical de tres piezas capitales de *La Norma*. Para sustentar la Sra. Fontana que el papel de Adalgisa no es de su incumbencia, emplea una argumentación que a primera vista seduce, porque es rigurosamente exacta considerada en abstracto; pero como es falsa en su aplicación al caso presente, se cree obligada la Junta a entrar en su examen. Viene a decir la Sra. Fontana: «Yo soy primera dama tiple; el papel de primera dama tiple en *La Norma* es Norma, luego el papel de Norma es el único que puede pertenecerme». Así sería en efecto, si la

[60 v]

voz primera tuviere en el teatro la acepción absoluta y exclusiva que generalmente por lógica le pertenece. Pero en la práctica teatral se han adoptado en la redacción de las contrataciones restricciones y ampliaciones que modifican el sentido de la común denominación de primeras. Unas son primeras absolutas, y además de poderse oponer a que mientras dure su contrata ninguna otra actriz trabaje en la misma clase que ellas, tienen el derecho de escoger papel en las óperas de a dos primeras damas. Otras, sin tener la calificación de absolutas, se escrituran como primeras damas con la elección de partes y sin poderse oponer a que en las óperas en que no trabajan ellas ejecute otra primera dama el papel principal, no desempeñan en las operas de a dos primeras damas sino el papel que las acomoda. Otras, en fin (y es el caso en que se halla la Sra. Fontana) se escrituran lisa y llanamente para trabajar en clase de primeras damas en todas las óperas que disponga la empresa y no puede negarse al desempeño de ningún papel originariamente escrito para primeras damas sean cuales fueran sus demás circunstancias. Bien lo sabe la misma Sra. Fontana, y si no ¿por que haber exceptuado en su escritura los papeles de Yssoletta y de Lisa? Si pensaba que la denominación de primera dama la daba el rango primario que del

[61 r]

sentido lógico de la voz primera se infiere es claro que en *La Straniera* y en *La Sonnambula* no podía corresponderle otro papel que la Straniera y la Sonnambula, y sin embargo aunque constituida por contrata en la clase de primera dama exceptuaba los papeles de Yssoletta y de Lisa: luego sabía que en los términos de su escritura podían corresponderle estos papeles a no haberlos expresamente exceptuado. Luego todo papel de primera dama le incumbe, sea primario o secundario, siempre que no pueda compararse a la Yssoletta y Lisa, tipos por ella misma designados para el deslindamiento de las excepciones. Luego el papel de Adalgisa que no puede de manera alguna conceptuarse semejante a los de Yssoletta y Lisa que los es a todas luces superior, que pertenece a la clase de primeras damas triples entra evidentemente en las obligaciones que a la Sra. Fontana impone el texto determinante y genuino de su contrata.

En fe de ser verdad lo dicho lo firmó el Sr. Director y Señores mencionados en el día trece del expresado mes y año.

[Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Juan Díez/ Baltasar Saldoni/ Wenceslao Muñoz Secretario

[61 v]

Madrid 11 de Noviembre de 1835

A las ocho y media de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa presidida por el Sr. Director y compuesta de los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Juan Díez y D. Basilio Basili.

La Junta, después de varias discusiones relativas al estado en que se halla el Real Conservatorio, resolvió lo siguiente: que la exposición firmada por todos los individuos del Conservatorio se ha de dirigir al Sr. Ministro de lo Interior, y que en ella se exprese lo que sigue: 1º. La necesidad de que el Gobierno de S. M. dé los auxilios necesarios para satisfacer las atenciones contraídas por el Director del Establecimiento a razón de cuarenta mil reales mensuales que fueron señalados al Conservatorio por Real Orden de 28 de Julio último, hasta nueva disposición para dejar cubierto el honor de un instituto que lleva el Nombre Augusto de S. M.. 2º. Que provisionalmente se ha dispuesto mandar a sus casas a los alumnos internos para no acrecentar los gastos que diariamente ocasiona su manutención. 3º. Que el Excmo. Sr. Ministro por una disposición provisional hasta la determinación de las Cortes mande la continuación del Conservatorio desde el día de la fecha con la asignación de veinte y cinco mil reales mensuales como lo ofreció verbalmente el Excmo. Sr. Presidente del Consejo de Sres. Ministros.

Además habiéndose tratado del destino que debía darse a los cuarenta mil reales que

[62 r]

el Gobierno ha ofrecido al Establecimiento por una vez se determinó que no se pague ninguna deuda de ellos hasta que resuelva el Gobierno en vista de la exposición.

Y en fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director y demás Sres. firmaron la presente en el día dieciseis del expresado mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro Albéniz/ Juan Díez/ Basilio Basili/ Wenceslao Muñoz Secretario

Día 13 de Noviembre de 1835

A las ocho y media de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa en la sala de la dirección, presidida por el Sr. Director Presidente y compuesta de los Sres. D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz, D. Juan Díez, D. Baltasar Saldoni y D. Basilio Basili.

Después que la Junta examinó varias anotaciones presentadas por los individuos de ella para la formación de la exposición que se había de dirigir al Excmo. Sr. Ministro de lo Interior, se determinó que fuese puesta conforme a la nota que presentó el Sr. Director quedando concebida la citada exposición en los términos siguientes: Exposición =

Los abajos firmados, Director y Maestros del Real Conservatorio de Música de María Cristina a V. E. respetuosamente hacen presente, que reunidos ayer en Junta General a que fueron convocados por el Jefe del Establecimiento, supieron por el mismo la situación apurada en que éste se hallaba, ya sea por la falta de fondos con que cubrir sus atenciones venideras, o ya las legalmente contraídas y basadas sobre las asig-

EL PRIMER LIBRO DE ACTAS DEL R.C. DE MÚSICA MARÍA CRISTINA

naciones hechas al Establecimiento mismo por Real Orden de ese Ministerio fecha 28 de julio último. Todos los que suscriben, Excmo. Sr., se hallan animados de los más puros sentimientos de patriotismo, y firmemente convencidos de que las urgentes necesidades del Estado deben merecer la primera consideración del Gobierno de S. M., no tan solo, sino de todo buen empleado suyo que abrigue en su pecho un alma noble y adicta al trono augusto de la inocente Isabel y de su idolatrada madre, protectora excelsa de este Real Conservatorio. Esta es nuestra divisa, Sr. Excmo., y todos dispuestos como estamos a cualquier sacrificio esperamos que protegido este Real Conservatorio por V. E. y los demás ilustres Sres. Ministros no se deje abandonado y sin apoyo poniendo míseramente a perecer a tantos infelices y sin recursos y sin carrera por haber pasado en él los mejores años, que podían haber dedicado con más fruto a cualquier oficio. Hemos convenido pues en hacer presente a V. E. que hasta el día hay un déficit de ochenta mil reales como verá V. E. por el estado que el Director lleva al efecto. Suplican, por lo tanto los exponentes a la bondad de V. E. concilie el modo que mejor le parezca para que estas atenciones legalmente contraídas por dicha Real Orden no


[63 r]

queden descubiertas en perjuicio del nombre augusto que lleva el Conservatorio. Para lo sucesivo se ha convenido en que el Director envíe provisionalmente a su casa a todos los alumnos internos para entretanto disminuir los gastos de manutención, equipo y demás. Y así deducidos puede el Establecimiento sostenerse con sólo la asignación de veinte y cinco mil reales, lo que es conforme con las ideas del Excmo. Sr. Presidente del Consejo de Sres. Ministros y la de V. E. y con esta pequeña cantidad mensual puede conservarse también la Escuela de Declamación. El ilustrado Gobierno de S. M. no puede menos de conocer la necesidad de proteger los establecimientos de educación, a éste más de trescientos jóvenes deben su carrera, sin contar los que se hallan en ella. La educación musical ejerce una influencia prodigiosa para dulcificar las costumbres y además libtará a la España de la contribución que para la ópera italiana paga al extranjero, por lo que= A V. E. humildemente suplica se digne tomar en consideración lo arriba expuesto y por una providencia interina hasta la resolución de las Cortes entregar al Director los ochenta mil reales devengados y para lo sucesivo los veinte y cinco mil mensuales con cuya corta cantidad tendrá V. E. la satisfacción de haber conservado a S. M. un Establecimiento que es objeto de su maternal predilección, la esperanza de tantas familias y una necesidad en la era de civilización en que nos ha puesto la inmortal Cristina, que Dios guarde.

En fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director y demás Sres. firmaron la presente en el día dieciocho del expresado mes y año.

[*Firmado de mano de cada miembro de la Junta Facultativa:*] El Director Presidente Francisco Piermarini/ Ramón Carnicer/ Pedro de Albéniz/ Juan Díez/ Baltasar Saldoni/ Basilio Basili/ Wenceslao Muñoz Secretario

PEDRO ESCUDERO, PRIMER PROFESOR DE VIOLÍN DEL CONSERVATORIO DE MADRID

 Assumpta PONS CASAS¹

Resumen

Pedro Escudero fue el primer profesor de violín del Conservatorio de Madrid, actividad que desarrolló desde enero de 1831 hasta que fue expulsado en julio de 1833². Se ha querido presentar una relación de los primeros alumnos de violín del Conservatorio incluida en una detallada biografía de Pedro Escudero de la que podemos destacar que fue alumno del prestigioso violinista y pedagogo Pierre Baillot.

Palabras clave: Conservatorio de Madrid - Violín - Enseñanzas musicales.

Abstract

Pedro Escudero was the first professor of violin at the Conservatory of Madrid since January 1831 until he was expelled in July 1833. The author of this study present an account of the first students of violin at the Conservatory and a biography of Pedro Escudero of which we can point out that was a student of renowned violinist and pedagogue Pierre Baillot.

Key words: Conservatorio de Madrid. Violín. Music education.

Pedro Escudero nació el 17 de diciembre de 1791 en Mombuey (Zamora) en el seno de una familia de humildes campesinos. De niño, un accidente lo mutiló y por eso le llamaban «el castrado»³. Hacia 1800 ingresó como niño de coro en la Catedral de Valladolid donde estudió violín con Manuel Carretero, disciplina que perfeccionaba en una academia de música⁴. En 1810 fue

¹ Profesora de violín del Conservatorio Joaquín Turina de Madrid.

² Este artículo forma parte del trabajo de investigación «El violín en el Conservatorio de Madrid (1830-1857). Maestros y contextos» realizado para la obtención del D.E.A. en la Universidad Complutense de Madrid bajo la tutela de Javier Suárez Pajares.

³ SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: 1868-1881.

⁴ LÓPEZ-CALO, José. *La Música en la Catedral de Valladolid. Vol. VII. Documentario musical (I). Actas capitulares (1547-1829)*. Valladolid: 2007, p. 324, (fol. 23v, 2-III-1807).

nombrado segundo violín de la Catedral con un sueldo de 3 reales diarios y con la obligación de tocar el clarinete y la flauta cuando se le mandara⁵.

Durante el mandato de José Bonaparte, Pedro Escudero fue escuchado por un jefe del ejército francés aficionado al violín que decidió conducirlo a Francia para que pudiera completar allí su formación musical⁶. En julio de 1812 Escudero se despidió de la Catedral de Valladolid para marcharse a París⁷.

Según escribe Albert Sowinski⁸, el distinguido violinista español Pedro Escudero, alumno de Baillot, vivió largo tiempo en Polonia donde fue acogido con distinción por la nobleza polonesa. Tenía amistad con los principales artistas de este país, como el compositor y virtuoso violinista Karol Lipinski, y con amateurs distinguidos como los príncipes de Radziwill, el príncipe Michel Oginski y los condes de Wielhorski. El primer viaje de Escudero a Wilna (Lituania) fue en 1814, dando dos conciertos en esta ciudad y visitando la residencia del príncipe Gabriel Oginski. En 1815 dio un concierto en Minsk (Bielorrusia) partiendo luego hacia Varsovia con el conde Rodolphe Tyzenhaus, coronel de artillería, gran amante del violín (quizá quien le había conocido en Valladolid). En Varsovia su talento era muy apreciado y pasó algún tiempo viviendo en Arkadya con la familia de los príncipes Radziwill. Entre 1816 y 1818 dio con éxito varios conciertos en Kowno. Luego volvió a Minsk pasando algún tiempo con la familia de Moniuszko y de Ratynski y partió para Moscú y para San Petersburgo pasando el verano en Courlande y una temporada en casa del conde Rodolphe Tyzenhaus en Zoludek, donde este señor tenía un excelente cuarteto formado por distinguidos artistas como Escudero y Lowczynski.

Según Laima Kiauleikytė⁹, Escudero y Baillot eran masones y ambos participaron en conciertos organizados por la masonería de Lituania, ciudad donde vivió Escudero hasta 1821.

Después de un segundo viaje a Varsovia y una gira de conciertos por Berlín¹⁰, Cracovia, Viena y Carlsbad, en 1822 Escudero fijó su residencia en París

⁵ *Ibid.* p. 337, (fol. 113, 26-II-1810).

⁶ VARELA DE VEGA, Juan Bautista. «El violinista Pedro Escudero, el castrado, y su legado al cabildo catedral de Valladolid». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*. 2002, núm. 37, p. 113-119.

⁷ LÓPEZ-CALO, José. *La Música en la Catedral de Valladolid*. Vol. VII. *Documentario musical (I)*. *Actas capitulares (1547-1829)*. Valladolid: 2007, p. 354, (fol. 255v, 31-VII-1812).

⁸ SOWINSKI, Albert, *Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes*. París: 1857.

⁹ KIAULEIKYTĖ, Laima. *XVIII-XIX a. Sanduros Lietuvos masonu muzikos kultura*. «La cultura musical de la masonería lituana en los siglos XVIII y XIX». 2001.

¹⁰ «Der Spanier war Escudero, ein Schüler Baillots, ein wackerer Violinspieler, jung, blühend, hübsch und dennoch kein Protegé der Damen.» (El español era Escudero, alumno de Baillot, un excelente violinista, joven, floreciente, bello y todavía no estaba protegido por las Damas) escribió el gran poeta alemán Heinrich Heine en *Briefe aus Berlin* (Cartas desde Berlín) fechadas en 1822. Aparece en: Heine, Heinrich. *Reisebilder «Cuadros de viaje»*. Elibron Classics, 2000, p. 438.

donde tenía muy buena reputación. Día 21 de marzo de 1822, Escudero participó en un concierto realizado en el Conservatorio de París donde tocó un Concierto de Viotti en Re menor y unas Variaciones y un Rondó de su profesor Pierre Baillot¹¹.

Realizó varios conciertos en Inglaterra donde el 22 de mayo de 1824 interpretó como primer violín el Quinteto de Beethoven en The Philharmonic Society¹² y el 8 de junio de 1826 participó en un concierto benéfico en la Cholmondeley House¹³.

Pedro Escudero se dio a conocer en Madrid en 1830¹⁴ en unos conciertos que realizó junto con Pedro Albéniz, uno de los más grandes pianistas españoles del siglo XIX. Estos conciertos tuvieron gran éxito y según Baltasar Saldoni, «llamó la atención la escogida y numerosa concurrencia que aplaudía frenéticamente a los célebres concertistas». En Madrid Escudero contaba con la amistad de notables artistas como los pianistas José María Guelbenzu y Alejandro Esain; el escritor y editor de *El Artista* Eugenio de Ochoa; José de Lira, amigo de Fernando Sor y el pintor Luis de Madrazo, hijo de José y hermano de Federico, ambos directores del Museo del Prado y pintores de cámara de Fernando VII y Isabel II respectivamente¹⁵. En julio de 1830 Pedro Escudero fue nombrado profesor de violín del Conservatorio¹⁶ y Pedro Albéniz profesor de piano.

Gracias a los partes mensuales que los profesores debían cumplimentar y entregar al Director, podemos saber quienes fueron los alumnos de Escudero y cuál era su aplicación en clase. Uno de sus primeros alumnos fue Luis Arche, quien más adelante destacaría como violinista, compositor y director de orquesta. En las siguientes tablas se presentan los primeros partes mensuales que realizó Pedro Escudero:

¹¹ ROCHLITZ, Friedrich. *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig: 1822, p. 177.

¹² MACKENZIE BACON, Richard. *The quarterly musical magazine and review*. London: 1824, p. 71.

¹³ *The Harmonicon a journal of Music*. London: 1826, p. 153.

¹⁴ Instancias en las que Pedro Albéniz y Pedro Escudero solicitan permiso para ofrecer 3 academias antes de Semana Santa (20 y 24 mayo 1830). Archivo Histórico Nacional, Leg. 11409, nº 45; en mayo 1830 se concede permiso a los anteriores junto con Gerónimo Pellezzari para organizar 4 academias en el Café de Santa Catalina a beneficio de la inclusa. Fecha de las instancias: 10 abril y 19 mayo 1830. Archivo Histórico Nacional, Leg. 11409, nº 46.

¹⁵ Aparece en: Archivo Histórico de Protocolos, Testamento otorgado por Pedro Escudero en París en 17 de julio de 1862, Tomo 32020, Folios 171-174.

¹⁶ Archivo Histórico Administrativo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en adelante AHC, Leg. 0/144.

ASSUMPTA PONS CASAS

Enero de 1831 Lista de alumnos de violín	Aplicación
José Rodríguez	Buena disposición, estudioso y sin faltas
Salvador Ramón	Hay esperanzas, estudioso y sin faltas
Luis Arche	Tiene disposición pero no asiste con regularidad
Cipriano Lorente	Tiene disposición, es aplicado y no falta
Domingo Aguirre	Buena disposición, estudioso y sin faltas
Vicente Canaut	Hasta ahora descubre poca disposición pero no falta
Tomás Lamas	Principiante

Fuente: AHC, «Libro del parte mensual que dan los señores Maestros del Real Conservatorio de Música de María Cristina de la conducta y aplicación de los alumnos de sus respectivas clases».

Febrero de 1831 Lista de alumnos de violín	Aplicación
José Rodríguez	No falta estudia y adelanta
Salvador Ramón	No demuestra las mayores disposiciones
Luis Arche	No asiste nunca a la lección, habiendo faltado más de 20 veces seguidas; por lo que soy de parecer que no vuelva más a clase
Cipriano Lorente	No falta, estudia y hace progresos
Domingo Aguirre	No falta, tiene buenas disposiciones, pero no pone el mayor cuidado en el estudio ni en lo que se dice
Vicente Canaut	No asiste con regularidad ni tiene disposición
Tomás Lamas	Buenas disposiciones y no falta

Marzo de 1831 Lista de alumnos de violín	Aplicación
José Rodríguez	Aplicado
Cipriano Lorente	Aplicado
Luis Arche	La aplicación es desconocida
Domingo Aguirre	Aplicado regularmente. Faltó un día por enfermo
Salvador Ramón	Aplicado regularmente. Faltó un día no se sabe porqué
Vicente Canaut	Aplicación indiferente. Faltó 4 días no se sabe porqué
Tomás Lamas	Ha faltado todo el mes por enfermo
Pedro Ortega	Asiste sin tomar lecciones

Abril de 1831 Lista de alumnos de violín	Aplicación
José Rodríguez	Aplicado
Cipriano Lorente	Aplicado
Domingo Aguirre	Aplicación mediana
Salvador Ramón	No tiene grandes medios
Tomás Lamas	Aplicado. Faltó hasta el 14 por enfermo
Pedro Ortega	Oyente

PEDRO ESCUDERO, PRIMER PROFESOR DE VIOLÍN...

Mayo de 1831 Lista de alumnos de violín	Aplicación
José Rodríguez	Aplicado
Cipriano Lorente	Aplicado
Salvador Ramón	Aplicación ninguna y es enredador
Tomás Lamas	Aplicado
Pedro Ortega	Aplicado
Manuel Jardín	Aplicado
Nota	
El discípulo Salvador Ramón no progresa. Mi dictamen es que pase si puede ser a otra clase	

El día 7 de mayo de 1831 ocurrió un incidente entre Escudero y el padre de su alumno Domingo Aguirre. Al día siguiente el profesor mandó una nota al Director del Conservatorio en la que explicaba el suceso:

Hago saber que el sábado 7 del presente, se presentó el padre de Domingo Aguirre, discípulo externo del Real conservatorio, para sacar a su hijo de mi clase estando muy resentido del modo con que explico sus instrucciones a mis discípulos... sus ideas no tenían el menor fundamento... después de cuatro meses dicho discípulo ha hecho los adelantamientos que creo debía hacer en mucho menos tiempo, soy de parecer que por ningún motivo vuelva a esta clase de mi cargo...¹⁷

El 23 de mayo, el padre de Domingo Aguirre mandó una carta al Director del Conservatorio explicando porqué tuvo que sacar a su hijo de la clase de violín:

... En vano mi hijo intenta seguir su antigua aplicación, pues las áridas y malsonantes expresiones de su Maestro lo exasperan y desmayan... me he visto precisado de sacarlo de la clase de violín en que se hallaba.¹⁸

Junio de 1831 Lista de alumnos de violín.	Aplicación	Conducta	Faltas.
José Rodríguez	Bueno	Buena	
Cipriano Lorente	Bueno	Buena	
Salvador Ramón	Indiferente	Buena	
Tomás Lamas	Bueno	Buena	3 días
Pedro Ortega	Bueno	Buena	
Manuel Jardín	Bueno	Buena	
Manuel Daza	Mediano	Buena	
Nota			
Siento tener que repetir que el discípulo Salvador Ramón no hace ningún progreso pues no está en estado de afinar la primera escala			

¹⁷ AHC, Leg. 0/32.

¹⁸ AHC, Leg. 0/745.

ASSUMPTA PONS CASAS

Julio de 1831 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
José Rodríguez	Buena	Buena		
Cipriano Lorente	Buena	Buena		
Tomás Lamas	Buena	Buena		
Salvador Ramón	Se ignora	Inquieto		
Pedro Ortega	Buena	Buena		
Manuel Jardín				
Nota				
El alumno Salvador Ramón me parece ser el más incapaz para adelantar en el violín pues en el tiempo de 7 meses de lección diaria todavía no está en estado de afinar su instrumento y menos de hacer una escala afinada				

Agosto de 1831 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
José Rodríguez	Buena	Buena		
Cipriano Lorente	Buena	Buena		
Salvador Ramón	No se sabe	Inquieto		
Tomás Lamas	Buena	Buena		
Pedro Ortega	Buena	Buena		
Manuel Jardín	Buena	Buena		
Isidoro Díaz	Buena	Buena		
Nota				
El discípulo Salvador Ramón está en el mismo estado que en la primera observación				

Escudero se estuvo quejando repetidamente de la aplicación y falta de progresos de su alumno Salvador Ramón. No sabemos realmente qué pasó con este alumno, quizá le costaba mucho más que a los demás o quizá no era del agrado de Escudero. En la nota del mes de julio el profesor se queja de la incapacidad de este alumno de afinar bien su instrumento y tocar escalas afinadas en 7 meses de clase diaria, lo cierto es que es muy difícil que una persona sea capaz de conseguir estos objetivos en tan poco tiempo. Lo que queda de manifiesto es que Escudero solamente quería alumnos talentosos y disponer de suficiente autoridad para poder expulsar a los alumnos que consideraba no aptos. A partir del mes de septiembre de 1831 el alumno Salvador Ramón no volvió a aparecer en la clase de violín.

Septiembre de 1831 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
José Rodríguez	Buena	Buena		
Cipriano Lorente	Buena	Buena		
Tomás Lamas	Buena	Buena	6 días	Enfermo
Pedro Ortega	Buena	Buena	14 días	Enfermo
Isidoro Díaz	Buena	Buena		
Manuel Daza	Buena	Buena		

PEDRO ESCUDERO, PRIMER PROFESOR DE VIOLÍN...

Octubre de 1831 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
José Rodríguez	Buena	Buena		
Cipriano Lorente	Buena	Buena		
Tomás Lamas	Buena	Buena		
Pedro Ortega	Buena	Buena	11 días	Enfermo
Isidoro Díaz	Buena	Buena		
Manuel Daza	Buena	Buena		

Noviembre de 1831 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
José Rodríguez	Mediana	Buena		
Cipriano Lorente	Mediana	Buena		
Tomás Lamas	Mediana	Buena		
Pedro Ortega	Mediana	Buena		
Isidoro Díaz	Buena	Buena		
Manuel Daza	Buena	Buena		

El 11 de noviembre de 1831 se realizaron los primeros exámenes de violín:

En este día el Señor Director-Presidente y los señores vocales de la Junta Facultativa D. Ramón Carnicer y D. Pedro Albéniz han examinado la clase de violín que está a cargo de D. Pedro Escudero y habiendo presentado a la Junta el expresado Maestro los cuatro discípulos más adelantados, a quienes oyeron tocar los primeros ejercicios, ha resuelto que dicha Clase no se presente a los exámenes públicos por estar bastante atrasada en el método y no poder ejecutar alguna pieza agradable ni de lucimiento para el Real Conservatorio, la Junta Facultativa y el respectivo Maestro, sin embargo de que el método adoptado para dicha clase es excelente, y de que la Junta está convencida del mérito del Señor Escudero ¹⁹.

Enero de 1832 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
José Rodríguez	Poco cuidado	Buena		
Cipriano Lorente	Poco cuidado	Buena		
Tomás Lamas	Buena	Buena		
Isidoro Díaz	Buena	Buena		
Pedro Ortega	Buena	Buena		
Manuel Daza	Buena	Buena		
Antonio Figueras	Empieza	Buena		

En los exámenes públicos que se realizaron entre día 11 y día 15 de diciembre de 1831 para celebrar el 2º cumpleaños de la entrada en Madrid de Doña María Cristina de Borbón, los alumnos Cipriano Lorente (día 12) y

¹⁹ AHC, Libro de Actas 1830-1856, 11-XI-1831.

ASSUMPTA PONS CASAS

José Rodríguez (día 15) tocaron un dúo de piano y violín sobre temas españoles del célebre Maestro Bochsa²⁰.

Febrero de 1832 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
José Rodríguez	Mejor	Buena		
Cipriano Lorente	Mejor	Buena		
Tomás Lamas	Buena	Buena		
Isidoro Díaz	Buena	Buena		
Pedro Ortega	Poco a poco	Buena		
Manuel Daza	Poco a poco	Buena		
Antonio Figueras	Poco a poco	Buena		

Marzo de 1832 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
José Rodríguez	Buena	Buena		
Cipriano Lorente	Buena	Buena		
Tomás Lamas	Buena	Buena		
Isidoro Díaz	Buena	Buena		
Pedro Ortega	Poco a poco	Buena		
Manuel Daza	Poco a poco	Buena		
Antonio Figueras	Poco a poco	Buena		

En la entrega de premios de día 26 de marzo de 1832, Cipriano Lorente fue nombrado repetidor y José Rodríguez sub-repetidor. Los alumnos repetidores eran los más adelantados de la clase y tenían la responsabilidad de dar las clases en caso de ausencia del profesor, también podían repasar a los menos adelantados²¹.

Abril de 1832 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
José Rodríguez	Buena	Buena		
Cipriano Lorente	Buena	Buena		
Tomás Lamas	Buena	Buena		
Isidoro Díaz	Buena	Buena		
Pedro Ortega	Buena	Buena		
Manuel Daza	Buena	Buena		
Antonio Figueras	Buena	Buena		

²⁰ «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 en el año de 1892». Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1892.

²¹ «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 en el año de 1892». Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1892.

PEDRO ESCUDERO, PRIMER PROFESOR DE VIOLÍN...

Mayo de 1832 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
José Rodríguez	Bueno	Normal		
Cipriano Lorente	Bueno	Normal		
Tomás Lamas	Bueno	Normal		
Isidoro Díaz	Bueno	Normal		
Pedro Ortega	Poco a poco	Normal	7 días	Enfermo
Manuel Daza	Poco a poco	Normal	7 días	Enfermo
Antonio Figueras	Poco a poco	Normal		

Junio de 1832 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
José Rodríguez	Bueno	Normal		
Cipriano Lorente	Bueno	Normal		
Tomás Lamas	Bueno	Normal		
Isidoro Díaz	Bueno	Normal		
Pedro Ortega	Poco a poco	Normal		
Manuel Daza	Poco a poco	Normal		
Antonio Figueras	Poco a poco	Normal		

Julio de 1832 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
Tomás Lamas	Bueno	Normal		
Isidoro Díaz	Poco a poco	Normal		
Pedro Ortega	Bueno	Normal		
Manuel Daza	Bueno	Normal		
Antonio Figueras	Bueno	Normal		

Escudero sufría de fuertes dolores de rodilla que algunas veces le impedían poder asistir al Conservatorio²². Los baños de mar le aliviaban este dolor y en julio de 1832 recibió licencia del Rey para poder ir a tomar baños e ir a Londres. Como en Inglaterra había epidemia y después debería guardar cuarentena, Escudero prefirió tomar baños en Cantabria posponiendo su viaje a Inglaterra²³.

Agosto de 1832 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
Tomás Lamas	Bueno	Normal		
Isidoro Díaz	Bueno	Normal		
Pedro Ortega	Poco a poco	Normal		
Manuel Daza	Bueno	Normal		
Antonio Figueras	Mala	Normal		

²² AHC, Leg. 0/31.

²³ AHC, Leg. 0/65.

ASSUMPTA PONS CASAS

Septiembre de 1832 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
Cipriano Lorente	Buena	Buena		
José Rodríguez	Buena	Buena		
Tomás Lamas	Buena	Buena		
Manuel Daza	Buena	Buena		
Pedro Ortega	Buena	Buena		
Isidoro Díaz	Buena	Buena		
Antonio Figueras	Buena	Buena		

Octubre de 1832 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
Cipriano Lorente	Sin cuidado	Buena		
José Rodríguez	Sin cuidado	Buena		
Tomás Lamas	Sin cuidado	Buena		
Manuel Daza	Sin cuidado	Buena		
Pedro Ortega	Sin cuidado	Buena		
Isidoro Díaz	Sin cuidado	Buena		
Antonio Figueras	Sin cuidado	Buena		

Noviembre de 1832 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
Cipriano Lorente	Sin disposición	Buena		
José Rodríguez	No tiene cuidado	Buena		
Tomás Lamas	No tiene cuidado	Buena		
Manuel Daza	No tiene cuidado	Buena		
Pedro Ortega	Poco a poco	Buena		
Isidoro Díaz	Poco a poco	Buena		
Antonio Figueras	Sin disposición	Buena		

El día 13 de noviembre de 1832 a las 8 horas de la mañana, la Junta Facultativa formada por Ramón Carnicer, Pedro Albéniz y Pedro Escudero empezó examinando la clase de violín. Los alumnos de la 1ª sección tocaron bien varios ejercicios del método y la lección nº17 compuesta por Ramón Carnicer, habiendo ejecutado mejor los alumnos Cipriano Lorente, Tomás Lamas, José Rodríguez e Isidoro Díaz. Los alumnos de la 2ª lección ejecutaron los primeros rudimentos del método.

En los exámenes públicos de diciembre de 1832 «para celebrar el tercer cumpleaños de la entrada en Madrid de Doña María Cristina» los alumnos de violín Cipriano Lorente, Tomás Lamas y José Rodríguez juntamente con el violonchelista Lucas Gómez tocaron un cuarteto sacado de las óperas de Rossini²⁴.

²⁴ «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 en el año de 1892». Madrid: Imprenta de José M. Ducacal, 1892.

PEDRO ESCUDERO, PRIMER PROFESOR DE VIOLÍN...

Enero de 1833 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
Cipriano Lorente	Poca	Buena		
José Rodríguez	Le falta oído	Buena		
Tomás Lamas	Buena	Buena		
Isidoro Díaz	Poca	Buena		
Manuel Daza	Poco a poco	Buena		
Pedro Ortega	Poca	Buena		
Mariano Martín	Poca	Buena		
José Zuñiga	Miedo a la clase	Buena		
Nota				
El alum no José Rodríguez carece totalmente del oído necesario para poder seguir el instrumento del violín pues en dos años y medio no está en estado de afinar bien su instrumento				

Febrero de 1833 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
Cipriano Lorente	Mediana	Buena		
José Rodríguez	No tiene disposición	Buena		
Tomás Lamas	Buena	Buena		
Isidoro Díaz	Mediana	Buena		
Manuel Daza	Mediana	Buena		
Pedro Ortega	Mediana	Buena		
Mariano Martín	Poca	Buena		
José Zuñiga	Principiante	Buena		

Marzo de 1833 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
Cipriano Lorente	Sin cuidado	Buena		
José Rodríguez	Sin oído	Buena		
Tomás Lamas	Buena	Buena		
Isidoro Díaz	Poco cuidado	Buena		
Manuel Daza	No mucha	Buena		
Pedro Ortega	Poco a poco	Buena		
Mariano Martín	Poco a poco	Buena		
José Zuñiga	Poco a poco	Buena		

En *La Revista Española* de día 12 de marzo de 1833 aparece la crítica de un concierto que se realizó en el Conservatorio en el que participó Escudero:

La acertada elección de las piezas que se ejecutaron, y su brillante desempeño, no dejaron nada que desear a los concurrentes, que manifestaron su satisfacción con sus aplausos. Admiraron los profesores D. Pedro Albéniz y D. Pedro Escudero en su dúo de piano y violín y la profesora Doña Josefa Jardín en sus bellos temas del Pirata en el arpa.

El día 26 de abril de 1833 premiaron con la 1ª medalla a Cipriano Lorente, Tomás Lamas obtuvo la 2ª medalla y José Rodríguez e Isidoro Díaz consiguieron un *accésit*²⁵ como muestra de su buena aplicación.

Mayo de 1833 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
Cipriano Lorente	Ninguna	Buena	5 días	Enfermo
José Rodríguez	Ninguna	Buena	6 días	Enfermo
Tomás Lamas	Sin atención	Buena	2 días	Enfermo
Isidoro Díaz	Tal cual	Buena	6 días	Con licencia
Manuel Daza	Muy poco cuidado	Buena		
Pedro Ortega	Muy poco cuidado	Buena	2 días	Enfermo
Mariano Martín	Muy poco cuidado	Buena		
José Zuñiga	Principiante	Buena	3 días	Enfermo

Junio de 1833 Lista de alumnos de violín	Aplicación	Conducta	Faltas	Motivo
Cipriano Lorente	Mala		2 días	No se sabe
José Rodríguez	Mala		3 días	No se sabe
Tomás Lamas	Mala		13 días	Licencia del director
Isidoro Díaz	Mediana		1 día	No se sabe
Manuel Daza	Sin cuidado			
Pedro Ortega	Sin cuidado			
Salvador Bort			5 días	Enfermo
Juan Rivas				
José Sanz			10 días	Enfermo

Fuente: AHC, «Libro del parte mensual que dan los señores Maestros del Real Conservatorio de Música de María Cristina de la conducta y aplicación de los alumnos de sus respectivas clases».

Entre mayo y junio de 1833 varios padres de los alumnos de la clase de violín escribieron cartas al Director para quejarse de Escudero. Las quejas eran por una parte debidas a los malos modales del profesor y por otra parte debidas a los escasísimos avances que se habían conseguido.

Carta de Eugenio Rodríguez al director del Conservatorio (15-IV-1833)²⁶

... Omitiré expresar ahora por ser vergonzoso y por no reproducir cuanto tengo manifestado a usted verbalmente, los modales tan poco decorosos del Maestro de violín D. Pedro Escudero y el trato que por su propio honor y delicadeza no debería usar ya por el debido respeto al Establecimiento,

²⁵ «Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia». Madrid: Imprenta Antonio García, 1876.

²⁶ AHC, Leg. 0/749.

PEDRO ESCUDERO, PRIMER PROFESOR DE VIOLÍN...

cuanto por el mal ejemplo que da a sus jóvenes discípulos... el que haya desmerecido mi hijo, en el espacio de tiempo de seis meses hasta el punto de que según dicho del citado Escudero, deba abandonar el violín...

Carta de Pedro Lamas al director del Conservatorio (25-V-1833)²⁷

... su Maestro les tiene aturridos con expresiones indecorosas llamándoles pillos hasta levantarles la mano, en la clase, sin ningunos modales para enseñarles y teniéndole meses enteros en una lección que para este alumno le bastaba una hora si le enseñara con la Religión y Cariño que es debido de un maestro...

Carta de Pedro Lamas al director del Conservatorio (3-VI-1833)²⁸

... por un pequeño defectillo, en lugar de corregirle con prudencia le tiró un guantazo en un carrillo que le dejó colorado y asustado diciéndole con toda altivez que saliera un buen ratito que el violín no era para torpes que toman el piano u otro instrumento... como de todo son testigos sus condiscípulos de quienes usted podrá informarse y tomar las providencias que estime más convenientes para que esta respetable clase acredite lo que tiene perdido o despedir a otro alumno...

Carta de Antonio González al director del Conservatorio (8-VI-1833)²⁹

... Antonio González³⁰ es lacayo de número de SSMM... su hijo, en dos años y meses, que asiste sin faltar día alguno, le parece que está atrasadísimo, pues hace 28 días que le han puesto el violín en la mano... más de 100 veces no le han tomado lección alguna... le suplica mande hagan más caso de su hijo en adelante los que le tienen a su cargo...

Carta de Pedro Ortega al director del Conservatorio (11-VI-1833)³¹

Pedro de Ortega, vecino de esta Corte, padre de Pedro de Ortega y Marcos, alumno externo de dicho Real Conservatorio... se halla en el caso de desconocerse sus adelantos; la causa, según el juicio del exponente, no puede ser otra sino que el Maestro haya tomado con alguna apatía y lentitud su instrucción, pues de no ser así no puede creerse que un Profesor tan distinguido como lo es el mencionado su Maestro dejase de sacar un buen Discípulo...

²⁷ AHC, Leg. 0/750.

²⁸ AHC, Leg. 0/748.

²⁹ AHC, Leg. 0/747.

³⁰ Antonio González y su hijo José vivían en la mayor miseria, agravada por la larga enfermedad y muerte de la madre. José no aparece en ninguna lista como alumno de Escudero, no es hasta julio de 1833 que figura por primera vez en un listado de alumnos del profesor Luis Veldrof. En: Archivo Histórico del Palacio Real, Expediente Personal de Antonio González, 453/24.

³¹ AHC, Leg. 0/746.

Aparte del incidente que se había producido dos años atrás con Domingo Aguirre, Escudero no estaba al corriente de ninguna queja más, y mientras él estaba tan tranquilo pidiendo nuevamente licencia³² para darse baños e ir a Londres, la Junta Facultativa se estaba reuniendo a sus espaldas para estudiar su expulsión.

El día 8 de junio de 1833 a la una y media, se reunió la Junta Facultativa presidida por el Director y a la que asistieron Francisco Andreví (maestro de la Real Capilla y maestro interino de la clase de composición por ausencia de Ramón Carnicer), Pedro Albéniz (profesor de piano del Conservatorio), Luis Veldrof (violín de la Real Cámara y Capilla de S.M. y Adicto Facultativo del Conservatorio) y Ángel Izenga (Maestro Honorario). El Director manifestó a la Junta que algunos de los padres de los alumnos de la clase de violín se habían quejado del poco esmero y malos modales que tenía el profesor Escudero. Se leyeron a la Junta tres cartas de queja y luego fueron llamando uno a uno los alumnos de dicha clase quienes manifestaron que se hallaban descontentos del citado maestro. Contaron que Escudero no daba lección más que a cuatro alumnos y los demás estaban encargados a otro discípulo, que no cogía jamás el violín y que les desanimaba y les aconsejaba que dejaran la enseñanza del instrumento. Todo esto quedó reflejado para llevarlo a conocimiento del Rey.

Sin previo aviso, Escudero fue cesado de su trabajo por Real Orden el 4 de julio de 1833³³. En seguida Luis Veldrof³⁴ y Juan Díez³⁵ fueron nombrados nuevos profesores de violín del Conservatorio y el Rey mandó que los 20.000 reales de Escudero se distribuyeran de la siguiente forma: 7.000 para Luis Veldrof como primer maestro de violín, 6.000 para Juan Díez (miembro de la Real Capilla) como 2º maestro de violín y los 7.000 restantes para Ángel Izenga como 2º maestro de canto. Es curioso ver que tanto Luis Veldrof, como Ángel Izenga habían asistido a la Junta Facultativa donde se expusieron las quejas en contra de Escudero.

Pedro Escudero escribió una carta³⁶ al Director del Conservatorio pidiendo que le mandase una copia del Acta de la Junta Facultativa donde se expusieron la quejas ya que quería saber los cargos que se le imputaban para poder defenderse. Unos días después, el 18 de julio, Escudero recurrió ante el Rey explicando que a él no le avisaron de tales quejas ni le llamaron de la Junta Facultativa para

³² AHC, Leg. 0/108.

³³ AHC, Leg. 2/64.

³⁴ Luis Veldrof comunica al director del Conservatorio que por Real Orden del 7-VII-1833 que ha sido nombrado maestro 1º de violín. Se encuentra en AHC, Leg. 0/106, 11-VII-1833.

³⁵ Juan Díez comunica al director que día 9 del corriente le han nombrado maestro 2º de violín del Conservatorio, oficio que desempeñará con el mayor cuidado. Se encuentra en AHC, Leg.0/104, 14-VII-1833.

³⁶ AHC, Leg. 0/105.

poder defenderse, que tenía pedidos los escritos quejosos y el Acta de la Junta pero que tampoco se lo habían facilitado. Después de valorar todos estos incidentes, el 7 de septiembre el Rey resolvió conservarles los Honores de Maestro de Conservatorio con uso de uniforme para no perjudicarle³⁷.

El 20 de noviembre de 1833, 4 meses después de haber sido cesado, Escudero escribió un proyecto de Reglamento³⁸ para el Real Conservatorio y lo mandó al Ministerio de Fomento. El 22 de diciembre del mismo año fue nombrado Profesor Honorario³⁹ del Conservatorio y desde el Ministerio mandaron dicho Reglamento al Director del Conservatorio para que diese su opinión al respecto. Hasta 1857 no se cambió de Reglamento en el Conservatorio, pero sí que hay que señalar que varios de los cambios que proponía Escudero en su Reglamento, se llevaron a cabo en 1857.

El Reglamento de Escudero empieza afirmando que el Conservatorio se malogró en su organización por no haber intervenido en su formación la parte de profesores que S.M. había mandado fuese consultada. Luego critica la educación que reciben los 24 alumnos internos dedicados al canto ya que con ellos se gasta más de la mitad del presupuesto del establecimiento y sus resultados son prácticamente nulos. El nuevo Reglamento que presenta propone un ahorro de gastos y la existencia de una verdadera Escuela de Música en la que cada 4 años salgan un buen número de sujetos instruidos en el arte. Presenta un presupuesto anual fijando el sueldo del profesor de violín en 10.000 reales anuales (la mitad de lo que había cobrado él) y la suma total en 240.000. Señala que solamente se admitirán alumnos externos y así es como funcionó el Conservatorio después de los Reglamentos de 1857. Escribe 11 artículos sobre la Junta Facultativa y propone que ésta se componga de cinco maestros (composición, piano, violín, canto y uno de viento), dichos profesores formarán parte de la Junta Consultiva del Reglamento de 1857. También propone que las plazas vacantes para profesores se cubran por rigurosa oposición, otro de los puntos que se adoptarán en 1857. Hay 13 artículos sobre los maestros, en el 8º dice que cuando un profesor llegue una hora tarde a dar clase perderá la mitad del sueldo de este día y si falta un día perderá todo el sueldo del mismo. Las mismas condenas recaerán sobre las faltas a los ensayos y actos públicos del Conservatorio que deberán ser de asistencia obligatoria. En el artículo nº 12 dice que el maestro de violín tendrá la obligación de dirigir la orquesta. Sobre los alumnos escribe 9 artículos y propone que la edad para ser admitido en la clase de canto sea para los hombres de 18 a 22 años y para las mujeres de 15 a 18, los alumnos de instrumental deberán tener entre 12 y

³⁷ AHC, Leg. 2/64.

³⁸ AHC, Leg. 2/83.

³⁹ AHC, Leg. 2/83.

18. La mala conducta de los alumnos dentro y fuera del Conservatorio será reprendida por la Junta Facultativa y puede ser castigada con la expulsión, además todos los alumnos que sin justificación falten 6 veces en un mes o 30 veces en un año, serán expulsados. Sobre los exámenes y premios escribe 6 artículos, llama la atención la postura monárquica del primero en el que propone empezar los exámenes cada año día 11 de diciembre en conmemoración de la entrada en Madrid de la Reina. Hay 3 artículos sobre los Actos públicos del Conservatorio donde propone que se den 6 conciertos y 6 representaciones dramáticas cada año, la mitad de las ganancias serían para gastos y para los alumnos que colaborasen y la otra mitad para la Caja del Conservatorio. En el único artículo sobre el curso dice que comenzará el 1 de septiembre y concluirá el 30 de junio, y que solo vacará en las fiestas de precepto y en los días y cumpleaños de S.S.M.M. Finalmente hay un artículo sobre la Biblioteca en el que expone que todo el que publique una obra cualquiera de música impresa, grabada o litografiada en España tendrá la obligación de entregar dos ejemplares de ella a la Biblioteca del Conservatorio. Este último artículo aparece igual en el Reglamento de 1830.

En mayo de 1834 a Escudero le asignaron una licencia especial con un sueldo de 5.000 reales anuales como maestro cesante del Conservatorio, be-noplácito que le fue prorrogado al menos hasta 1840⁴⁰.

El 7 de julio de 1835 aparece anunciado un concierto de Pedro Escudero en el periódico *The Times* en el que podemos leer:

Senor Escudero and M. Remy respectfully announce to the Nobility, Gentry, and the Public, that they will give a Concert on Friday evening, the 10th instant, at Willis's Rooms, St. James's square, to which the elite of the musical profession now in London, both vocal and instrumental, have kindly promised their support. The programme, with full particulars, will be published previous to the performance. Tickets, 10s.6d. each, to be had of Messrs. Escudero and Remy, 4, Arundel street, Pantom square; and at the principal music shops.

El señor Escudero y el señor Remy anuncian a la nobleza y a la burguesía, y el público, que darán un concierto el viernes día 10 por la tarde en Willis's Rooms, en la plaza St James, donde la élite musical en Londres, tanto vocal como instrumental les ha prometido su apoyo. El programa, con todos los detalles, se publicará con anterioridad a la ejecución. Las entradas, 10s.6d. cada una, pueden obtenerse de los señores Escudero y Remy en calle Arundel nº 4, plaza Pantom; y en las principales tiendas de música.

⁴⁰ AHC, Leg. 0/138, 0/139, 2/176 y 3/31.

El 15 de marzo de 1836 se publicó en el periódico *El Eco del Comercio* una carta del compositor y tenor italiano Basilio Basili en la que explica desde su punto de vista porqué se expulsó a Escudero:

Tiempo es ya de que el público sepa la manera indecorosa con que se votó del Conservatorio al primer profesor de violín español D. P. Escudero, sujeto tan útil y necesario a la enseñanza del arte. Este fue echado por una Junta de profesores extraños al establecimiento contra lo prevenido por su Reglamento, obra indigesta a par que despótica.

Los individuos de dicha Junta fueron el maestro de la Capilla Real D. Francisco Andreví y D. Luis Veldrof, que debía sucederle en el destino, cómo le sucedió, después que fue separado de la Capilla Real. ¿Y por qué le quitaron el destino a Escudero? Porque fue franco; porque dijo no quería presenciar desórdenes; porque era un artista de mérito, incapaz de plegarse a sus ignorantes disposiciones y porque no quería Piermarini, como no quiere ninguno que manda arbitrariamente, hombres que se atreven a afeár y reprender desaciertos.

El 30 de enero de 1842 se anunció en *La Iberia Musical* la visita de Escudero a Madrid de una forma bien apreciada:

Se halla en esta capital el distinguido profesor de violín D. Pedro Escudero, artista de un mérito sublime cuyo arco vibrante ha sido aplaudido con entusiasmo en las principales capitales de Europa. El Sr. Escudero se ha dirigido a las sociedades artísticas de esta Corte con el fin de dar algunos conciertos de instrumental ...

En 1842 Escudero volvió a Polonia y a Rusia. Luego actuó en Inglaterra y finalmente fijó su residencia en París donde estuvo trabajando como profesor⁴¹. El 29 de agosto de 1844 actuó en Boulogne tocando el cuarteto con piano en si menor de Mendelssohn y cantando la cantata op. 32 *Restless love* de la pianista y compositora Leopoldine Blahetka⁴².

Pedro Escudero murió el 8 de mayo de 1868, legando al cabildo de la Catedral de Valladolid sus 2 mejores violines (Antonius Stradivarius y Petrus Guarnerius) y su música encuadernada de Boccherini, Haydn, Mozart y Beethoven. No hemos encontrado ninguna obra musical compuesta por el maestro Pedro Escudero.

Su gran relación y estima hacia Baillot queda reflejada en su testamento donde pide que le entierren en el Cementerio de Montmartre «lo más cerca posible de la tumba de mi muy querido Maestro Pierre Baillot»⁴³.

⁴¹ SOWINSKI, Albert. *Les musiciens polonais et slaves, anciens et modernes*. Paris: 1857.

⁴² *The Musical World*. London: 1844, nº 36, vol. XIX, p. 296.

⁴³ Archivo Histórico de Protocolos, Testamento otorgado por Pedro Escudero en París el 17 de julio de 1862, Tomo 32020, Folios 171-174.

DIARIO DEL CANARIO AGUSTÍN MILLARES TORRES (LAS PALMAS DE G.C., 1826-1896) COMO ESTUDIANTE DEL CONSERVATORIO DE MADRID, 1846-1848

 Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ¹

Resumen

Poco tiempo después de haberse fundado el Conservatorio de Madrid acuden a él alumnos de toda España para realizar sus estudios. Tras un viaje lleno de calamidades llegó a Madrid desde Las Palmas de Gran Canaria Agustín Millares Torres para estudiar violín. Quien en el futuro sería notable compositor canario poco conocido todavía narra, en el fragmento del diario que aquí se publica, las peripecias del viaje así como su vida de estudiante en el Conservatorio integrado en la actividad musical de la sociedad madrileña durante los años 1846 a 1848.

Palabras clave: Conservatorio de Madrid, Las Palmas de Gran Canaria, violín, clarinete, vida musical, sociedad madrileña, concierto, música de salón, memorias.

Abstract

Shortly after the Madrid Conservatory founded flock to him students from all over Spain for its studies. After a journey full of calamities Agustín Millares Torres came to Madrid from Las Palmas de Gran Canaria to study violin. Who in the future would be remarkable yet little-known canary composer of the Canary Islands tells us in the diary fragment appearing here, the incidents of the voyage and their life as a student at the Conservatory integrated into the musical activity of Madrid society during the years 1846 to 1848.

Key words: Conservatorio de Madrid, Las Palmas de Gran Canaria, violin, clarinet, musical life, Madrid society, concert hall music, memories.

Si pocos recuerdos hay sobre el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en sus primeros años de andadura, menos aún nos es dado encontrar memorias escritas por alguno de sus estudiantes. El género memo-

¹ Universidad de Las Palmas. Presidente de la Sociedad Española de Musicología.

rialista no ha sido muy abundante en nuestra España. Una rara excepción la constituye el cuaderno de «Notas y recuerdos», un diario íntimo dedicado a su esposa e hijos que, a lo largo de su vida, y empezando desde muy joven, escribió un gran intelectual canario prácticamente ignorado fuera de las Islas en que nació, Agustín Millares Torres (Las Palmas de Gran Canaria, 1826-1896), cuya vocación como creador musical es también poco conocida aún, porque, al margen de su aislamiento, su vida tomó derroteros que le llevaron por otras vías creativas y profesionales.

Este Millares fue Notario Público, lo que le permitió encaminar razonablemente la educación de sus dos hijos y siete hijas que sobrevivieron a nueve. Aquellos, Luis y Agustín Millares Cubas, famosos como escritores simbolistas y de denuncia social a caballo entre los siglos XIX y XX, estudiaron en Barcelona: Medicina el primero y Derecho y Filosofía el segundo, el cual sucedió a su padre como Notario en Las Palmas. Éste tuvo también dos hijos y varias hijas, siendo el mayor el humanista, gran latinista y paleógrafo Agustín Millares Carló, Académico de la Historia y Catedrático de la Universidad Central, que hubo de exiliarse a México, como muchos intelectuales republicanos, al término de la Guerra Civil española. Un hermano de éste, Juan Millares Carló, Catedrático de Literatura de institutos en Las Palmas, sufrió las más crueles represalias durante el franquismo, y a duras penas educó a una numerosa prole de hijos, que salieron todos muy artistas (poetas, pintores y músicos): de estos hermanos Millares Sall, el más conocido es el pintor informalista Manolo Millares, pues ha tenido una proyección internacional. Su padre, el injustamente castigado Juan Millares Carló por mor de envidias mezquinas, como se ha podido demostrar documentalmente en época reciente, fue un gran poeta silenciado. Su nieto el cineasta Juan Millares Alonso obtuvo en el Festival Internacional de Cine de Valladolid, hace un par de años, el primer premio por un documental sobre la historia de su abuelo y sus tíos, en base al testimonio de Manolo Millares en sus memorias, manuscritas en unos «Cuadernos de contabilidad» que han sido editados en Valencia; y su nieta Selena Millares, hoy profesora de Literatura en la Universidad Complutense de Madrid, ha rescatado hace poco, junto con la historia verdadera de su abuelo, el maravilloso corpus de poesía, teatro y cómics que produjo en su exilio interior Juan Millares Carló para solaz de sus numerosos hijos durante largos años de silencio y miseria obligada.

Pero volvamos al primer Agustín Millares, Torres de segundo apellido. ¿Quién era? ¿De dónde su pasión por la música? Estas preguntas holgaría hacerlas hoy en Canarias, pero no en cualquier otro sitio de España, donde es ignorado. Nuestro Agustín Millares era nieto del organista mayor de la catedral de Santa Ana en la capital de Gran Canaria, Cristóbal-José Millares Padrón (Las Palmas GC, 1774-1846), que además fue un excelente violinista y

violonchelista, profesor de guitarra y de piano y notable compositor. El apellido Millares, de origen andaluz oriental, había tenido larga andadura en Gran Canaria desde finales del siglo XV, a raíz de haber sido conquistada la isla por los españoles. Pero es lo cierto que, al no haber generado varones sus últimos portadores, se extingue a finales del siglo XVIII, en que un comerciante insular llamado Agustín Gómez Millares engendra a ese hijo, Cristóbal-José, que eliminará el Gómez para retomar el apellido de su abuela paterna como primero suyo y fundar así una nueva dinastía de Millares grancanarios, que ha llegado hasta hoy. De los dos hijos varones del organista, Cristóbal II fue un buen ejecutante de viola y profesor de guitarra, y Gregorio fue un excelente violonchelista vinculado a la catedral. Ambos formaron cuarteto con los estupendos violinistas José Afonso Álvarez (Abogado) y Manuel Sánchez (Notario), dando a conocer en Las Palmas los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven, tres de cuyas sinfonías tocaban los músicos de Las Palmas reunidos en orquesta desde 1818. Gregorio Millares complementaba sus entradas como pasante en la notaría de su amigo y compañero de cuartetos Manuel Sánchez, así como sirviendo de portero de la Real Audiencia, y también tocando en las funciones de teatro con un pequeño grupo de músicos amigos, a los que dirigía. Fue este Gregorio Millares Cordero (Las Palmas GC, 1801-1848), violonchelista hijo del organista, el padre de Agustín Millares Torres.

Agustín aprendió desde jovencito a tocar el requinto de clarinete en la banda de la milicia que dirigieron su padre y Sánchez. Con éste aprendió a tocar el violín de manera notable, de modo que pronto suplió al abogado Afonso en las veladas de cuartetos de cuerda, y también se esmeró en aprender composición con su maestro de música y notaría, complementando su adiestramiento con métodos que se hizo traer de París, especialmente el de Reicha. Estudió la carrera de Notario, que culminó poco antes de cumplir los 20 años de edad. Un año antes, en 1845, funda con su padre y otros músicos la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, que aún subsiste, y es su primer secretario y violinista de su orquesta. Allí estrena varias obras, pues ya desde dos o tres años antes había compuesto algunas piezas instrumentales ambiciosas: una «Fantasía para clarinete y cuerdas» (1842), varias para violín, una «Serenata» para cuarteto de viento, la zarzuelita casera «Un disfraz» (letra y música), y ahora una «Obertura para grande orquesta» (1845), que se interpreta por la Orquesta Filarmónica recién fundada. Su modelo era Rossini, y en cuanto a la lírica, también Donizetti y Bellini, ídolos de su padre. Pero también le cautivaba el patetismo de Beethoven, del que encontramos ya modestos ecos en algún número de su mentada zarzuelita.

Es en ese momento, en 1846, cuando se decide que vaya a Madrid a consolidar sus estudios musicales, y es donde comenzamos a copiar la parte del diario que aquí publicamos. Su padre aducía para buscarle apoyos que *compo-*

nia sin saber las reglas de la composición, según recuerda Millares, lo cual no era cierto, a la vista de sus obras de entonces: fue casi un autodidacta, y a su buena inteligencia y a los consejos del violinista y Notario Manuel Sánchez, también compositor, añadió la lectura de algunos métodos de composición, y le también de gran ayuda el analizar las obras que tocaban entonces y el tocar el violín integrado en una orquesta y en conjuntos de cámara, así que a sus veinte años no iba en blanco al Conservatorio madrileño. No obstante, veremos que llegó a la Corte con humildad, dispuesto a asumir las enseñanzas musicales desde los más estrictos principios elementales académicos.

Eludiremos los pormenores del azaroso viaje en barco, rechazado en Cádiz y obligado a ir a Ibiza para que sus pasajeros y tripulantes pasaran una cuarentena en el lazareto de Mahón antes de desembarcar en la Península. Su narración, siempre pormenorizada y de tono novelesco cuando se detiene en los contratiempos, comienza a tener referencias musicales de creciente interés a partir de su arribo a Barcelona.

Ya en Madrid, veremos desfilar fugazmente por su texto a algunos de los grandes maestros del Conservatorio, pues se trató con Yradier, Aguado, Pedro Albéniz, Soriano Fuertes, Frontera de Valldemosa, Saldoni... Estuvo en España por aquellos años el ruso Glinka, y la orquesta de estudiantes, en la que Millares participaba, tocó una obra suya que le causó una viva impresión. ¿Se conocen tantos pormenores del Conservatorio durante esos dos años en los que estuvo Millares en Madrid, incluyendo los programas musicales de sus actividades públicas? Probablemente no expresados de forma tan vívida como aquí veremos².

La vida musical madrileña, y unos cuantos personajes a ella vinculados, vuelven a cobrar vida en estas breves memorias íntimas, escritas no para publicar, como indica su autor en algún lugar de ellas, sino para que su familia futura guardara sus recuerdos. Quien esto escribe es nieto, por parte materna, de Dolores Millares Carló, nieta del personaje que nos ocupa, y es por eso que, a través de sus manos, han llegado a las nuestras muchos documentos íntimos y musicales de Agustín Millares Torres, que nosotros mismos hemos legado ya a El Museo Canario, donde se custodia el resto de sus archivos.

Es hora de que conozcamos su testimonio sobre Madrid y su Conservatorio, adonde llega transcurrido ya el primer trimestre del curso académico; tendrá importantes padrinos que sin duda le ayudaron algo para introducirse en el centro. La inesperada muerte de su padre, año y medio después, le obliga a regresar para hacerse cargo de su madre y de sus numerosos hermanos y hermanas menores (él era el mayor de la familia).

² La *Historia del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* que publicó el padre Federico Sopena, desde luego, aparece muy huérfana de datos o pormenores sobre la vida académica con anterioridad a 1850.

En su relación, disfrutaremos de su talento de escritor, como fino prosista que era, aunque estas memorias domésticas no constituyan un texto pulido, sino un diario escrito a vuelapluma. Se trata de la visión de un inteligente joven romántico, culto, librepensador en ciernes, joven de sólidas raíces clásicas y humanistas y de hondo pensamiento crítico. También rezuma en ella su talento narrativo y dramático, especialmente en los episodios acaecidos en sus viajes por el mar que, por razones obvias, hemos suprimido aquí. Lo importante es que en esos momentos de su vida está absorbiendo toda la información que puede de cuanto le rodea. Y asimismo veremos que pronto se implicará en la vida intelectual madrileña y se manifestará como músico activo y periodista en la Corte.

El texto original irá en cursiva, y utilizaremos la redondilla para resumir los pasajes eliminados.

Extracto del diario «Notas y recuerdos» de Agustín Millares Torres

1 8 4 6

Junio.- Me examino del 2º y último año del Notariado y obtengo la nota de sobresaliente. Asisto a la Notaría de [don Manuel] Sánchez para tomar algunas nociones de práctica.

Llega a Las Palmas don Jacinto de León, que pretendía representar en la Corte a esta isla, y mi padre, que le había conocido joven, le fue a visitar y hablaron largamente de música y del Conservatorio [de Madrid], y diciéndole mi padre que tenía un hijo que componía sin saber reglas de composición, el don Jacinto, que era muy canario, exclamó: -Es preciso, como quiera que sea, que Vd. lo mande a Madrid! -Pero, ¿y los recursos? -Él pagará, cuando vuelva, en lecciones. -Es imposible. -Nada hay imposible cuando hay firme voluntad. Ea, animarse para que vaya conmigo en octubre.

Mi padre dio en cavilar sobre este asunto, y como ya he dicho que mi pasión por la música no conocía límites, figurándose que tenía en mí un Mozart, decidió arrostrar las mayores privaciones y enviarme dos años al Conservatorio, sin tener en cuenta que la carrera musical era entonces la más ingrata que podía seguir un joven, pues ni existía ópera nacional, ni zarzuela, ni conciertos clásicos, ni capillas de música en las catedrales, ni más porvenir que el de violín de fila en un teatro o el de maestro de solfeo y piano en algún rincón de España.

Decidido el viaje, mi madre me arregló alguna ropa blanca y la poca que yo tenía, se buscó un baúl, reunieron no sé cómo algunos cuartos para el flete y los primeros meses, sobre el cálculo que don Jacinto había hecho, y sin más reflexionar, cerrando los ojos a sus propias necesidades y a su numerosa familia y a todas

las eventualidades del porvenir, se resuelven a lanzarme a lo desconocido, persuadidos íntimamente de que de ese modo iban a poner la primera piedra de mi futura felicidad.

Don Jacinto había fijado para el mes de octubre su viaje, y se proponían acompañarle los dos hijos del Conde de la Vega Grande, don Fernando y don Juan [del Castillo], de menos edad que yo, don Domingo Déniz, que iba a revalidar sus estudios de medicina, y un oidor llamado Diosdado que iba promovido a otra Audiencia.

[Octubre].- Todavía a mí me parece un sueño este viaje, y no me había fijado en sus consecuencias, así es que llegó el día, y después de algunas visitas en que me acompañó mi padre, pues yo no sabía ni saludar, él se fue a bordo del buque que había de conducirnos, para arreglarme el camarote, y yo me dispuse a las tres de la tarde a salir furtivamente de casa para no despedirme de mi madre y familia.

En efecto, el lunes 26 de octubre, a la hora dicha, me escapé de las habitaciones altas, y bajando por una escalera excusada, me encontré en la calle. Estaba situada la casa en la calle de la Carnicería [hoy de Juan Álvarez Mendizábal] que luego fabricó don Teófilo Jacques, y tomando por la derecha, subí por la calle de los Balcones, callejón de San Marcial, calle Nueva, Puente y calle de San Francisco, donde me aguardaba mi amigo Federico Morera. Reunidos allí, seguimos hasta la Puerta de Triana, y montando en unos borricos que allí nos tenían dispuestos, continuamos nuestro viaje hasta el Puerto de la Luz, en cuyas aguas estaba fondeado el buque que había de conducirnos a España.

Mi tío [Cristóbal Millares II], que me había también acompañado, se despidió de mí y se volvió a la ciudad, quedándome yo en la playa con Federico, don Domingo Déniz, el oidor Diosdado y una especie de padre jesuita, llamado don José Roca, que había estado visitando los establecimientos de las Hermanas de la Caridad y se volvía a la Península.

Al rato llegó la lancha del buque, en donde venía mi padre, y los marineros se dispusieron inmediatamente a trasbordarnos, porque era tarde y el buque se estaba preparando para hacerse a la vela.

No sé cómo fue, pero ello es que, bien fuera porque mi padre no tenía valor para decirme adiós, o porque yo participase de la misma debilidad y procurásemos evitarnos mutuamente, me encontré de pronto en la lancha, y sólo allí principié a agitar mi pañuelo hacia el grupo que, aislados, formaban mi padre y Federico.

Si entonces me hubieran dicho que aquella era la última vez que veía su rostro, cuán grande hubiera sido mi dolor, aunque de haberlo sabido el viaje no se hubiera efectuado.

¡Pobre padre, que en mí cifraba sus esperanzas, trabajador oscuro e infatigable, que nada le arredraba con tal de sostener a su familia! Al separarse de mí perdía al compañero de sus diarias tocatas y se resignaba a no oír su violonchelo

unir sus voces con las de mi violín, como diariamente lo hacíamos en clásicos y difíciles dúos de que teníamos una variada colección, con tal que llegase el día en que volviera a verme convertido en un verdadero profesor de música.

La lancha se alejó, y las personas que cada uno dejaba en la playa se fueron perdiendo en medio de la oscuridad.

El buque que había de conducirnos a la Península era una polacra mallorquina, llamada «Diligencia», que acostumbraba venir a estas Islas con carga general. Como solía llevar pasaje, su cámara se componía de una pieza cuadrada a popa con unos ocho camarotes sin tabiques ni cortinas, donde estaban colocados los colchones que cada uno había traído. Desde cada camarote se podía ver el cielo por el portallón que daba entrada, y la figura curiosa del viejo encargado del timón.

Llamábase el capitán Matías García, y era un hombre joven, alegre y franco, que llevaba de marineros a toda su familia, porque desde el contramaestre hasta el grumete eran todos primos, cuñados y sobrinos, nacidos en Palma de Mallorca.

Cuando llegamos a bordo estaban ya allí los dos niños del Conde y don Jacinto de León, y apenas principiamos a instalarnos cuando todos, cual más cual menos, se acercó a la borda y cambió todo lo que tenía en el estómago en medio de unas fatigas que, por lo que hace a mí, eran insoportables. ¡Con qué descon-suelo dirigía mi vista a la población! ¡Cuánto hubiera dado por no tener bajo los pies aquel incierto móvil!

De todos modos, cada uno fue buscando su camarote y llamó al sueño como único alivio del mareo. ¿Dormí? Yo no lo recuerdo.

* * *

El viaje, prolijamente narrado día a día, fue una angustia, pues los vientos contrarios y las calmas hicieron que el velero la «Diligencia» progresara con inusitada lentitud. Ya con mucha demora pasaron por Fuerteventura y Lanzarote para recoger más carga, y en esta última isla se incorporó su discípulo José de Bethencourt, que iba a estudiar medicina. Esto ocurría el 1º de noviembre, y sólo avistaron Cádiz el 17 del mismo mes. Allí salió a su encuentro una falúa de sanidad para comunicarles que tenían que ir a pasar cuarentena en Vigo o en Mahón, pues tenían noticia de que en Canarias había una epidemia de fiebre amarilla. Con gran desánimo continuaron su viaje atravesando el estrecho de Gibraltar, y en medio de más calmas y vientos contrarios, llegaron a Ibiza el 27 de noviembre, siendo sometidos al aislamiento en el lazareto, cuyo departamento sucio está lleno de fúnebres inscripciones, como los calabozos de los condenados a muerte, según escribe. Son sometidos a diversos controles médicos y fumigaciones y, por fin, el 7 de diciembre continúan viaje a Palma de Mallorca, donde liquidan con el capitán de la «Diligencia» los días de más navegados, se instalan en la Fonda del Vapor, y parten finalmen-

te el día 9 para Barcelona en un barco a vapor llamado «Mallorquín». En Palma tuvieron ocasión de ir al teatro, *donde se representaba el drama religioso «La beata Catalina Tomás» y un baile fantástico francés. Nos pareció todo detestable.*

De su travesía en el buque a vapor dice: *Yo tomé un camarote de proa o de 2ª, y quedé en una litera superpuesta a la que ocupaba una bailarina francesa, que toda la noche estuvo llamando a Dios.*

El 10 de diciembre llegaron a Barcelona, hospedándose, por indicación de don Jacinto de León, *en la Fonda de las Cuatro Naciones, la mejor de la ciudad, y yo tan cándido seguía a mis compañeros sin pensar en la brecha que semejante hospedaje iba a abrir en mi escaso caudal, ya tan mermado.* Fue por la noche al Teatro Principal, situado enfrente de la fonda, donde se representaba el drama titulado «La madre de Pelayo», un baile y «Un criado para dos amos», pareciéndole la ejecución regular. Tuvo que gastar más dinero en ropa de abrigo, que no tenía, pues hacía mucho frío, y el día 11 fue a oír una ópera por primera vez en su vida: «María de Rohan» de Donizetti, y comenta: *Mi entusiasmo no fue grande. Los cantantes eran medianos y se ceció a la Carlota Cattinari, que era la «prima donna».* Al día siguiente liquidaron todos con don Jacinto de León, que había pagado de su pecunio todos aquellos gastos. Cuando dos días después paga la fonda y los gastos siguientes, comenta que al ver la suma se quedó atónito. *Nada dije, pero creí entonces y sigo creyendo que don Jacinto no debía haber consentido, sabiendo mi pobreza, que yo ocupara solo un cuarto principal de la fonda más cara de Barcelona.*

Así que, en la diligencia para Madrid, se colocó en el último y más humilde departamento, seis duros más barato que los lugares del centro. Salieron el mismo día 11 para Madrid, y anota: *Llevaba por compañero a un italiano, ayuda de cámara de un señor que ocupaba la berlina, y que luego supe que era un barítono que iba contratado para el Teatro Real, llamado Morelli Ponti.* Hicieron una larga escala en Zaragoza, pasaron por Calatayud y otros lugares, y finalmente por Guadalajara, llegando a Madrid en la madrugada del 18 de diciembre.

Hemos resumido hasta aquí su viaje de casi dos meses de duración, tan dilatado como lleno de complicaciones. En su narración alude a su violín, que llevaba consigo, y que en ocasiones saca para amenizar a sus amigos interpretando, acompañado por una guitarra, boleros y seguidillas. En el lazareto de Mahón se dedica a escribir poesías, que le da tiempo de pasar a limpio... Abordemos, pues, la memoria que escribe de sus dos años en Madrid.

* * *

Diciembre, 18, Viernes.- A las 4 de la madrugada atravesamos el Prado y nos detenemos en la calle de Alcalá, junto a la Aduana. Bajamos. Nos despedimos de don Jacinto, que se dirigió a su casa, y Bethencourt y yo, tomando dos mozos de cordel

que nos llevaran el equipaje y dándoles las señas de la casa donde pensábamos hospedarnos y en la que vivían otros paisanos (calle de la Oliva alto, nº 36), los seguimos dócilmente sin dar a entender que pisábamos por la vez primera las calles de Madrid.

Una hora después, despertados los amigos don Juan [Evangelista] Doreste³, don Felipe Massieu, el clérigo Troya y don Miguel Joven de Salas, éramos abrumados a preguntas sobre sus respectivas familias, la fiebre [amarilla] y el viaje.

Luego que descansé, salí a paseo con Massieu y recorrí las principales calles de Madrid. Entré por casa de don Jacinto y visité a [su esposa] la Sra. doña Casta Barreda de León, protectora de todos los canarios y azote de los necios y de los que no lo son.

19, Sábado.- Don Antonio Monteverde, discípulo mío que fue de violín, me acompañó este día y seguí recorriendo la población.

20, Domingo.- Visité la Capilla Real y el Museo de Pintura. Por la noche había tertulia en casa de don Jacinto, y su señora me presentó al profesor Yradier. Hubo música y baile. Yo, por mi parte, vi, oí y callé.

21, Lunes.- Bethencourt y yo nos trasladamos al cuarto principal de la misma casa, donde me dieron una modesta salita, cama, luz y comida por 220 pesetas mensuales. El patrón es un italiano que hospedó a Zorrilla cuando éste escribía su «Don Juan Tenorio», e inmortalizó su apellido dándoselo al hostelero que aparece en el drama: Ziuti. Doreste tuvo la amabilidad de acompañarme al Conservatorio, situado e el convento de Mostenses. Allí encontramos a Yradier y nos dio una instrucción de lo que yo debía de hacer para ingresar en el Conservatorio. Por la noche fui al Teatro del Príncipe, donde oí a Romeu, Latorre y Matilde Díez.

22, Martes.- Hoy sólo ocupé el día en pasear con Monteverde. La proximidad de las Pascuas aleja todo conato de trabajo u ocupación seria.

23, Miércoles.- Hice varios encargos que traía de Canarias, y por la noche volví a la tertulia de don Jacinto.

24, Jueves.- La alegría que como víspera de Pascuas reinaba en las calles me llenó de tristeza. La nostalgia del país [=Canarias] principiaba a dominarme. Por la noche no quise ir al teatro; cualquier gasto superfluo me alarmaba ya. La Nochebuena la pasé en la cama.

³ Todos los compañeros de Millares Torres en Madrid, hijos de la burguesía de Las Palmas, llegarían a ser hombres notables. Don Juan Evangelista Doreste culminó en este tiempo su carrera de Abogado, como veremos, y se integró en la vida profesional y social de Las Palmas con gran aceptación. Fue un destacado miembro de la junta de gobierno de Gabinete Literario de Las Palmas, y todos veían en él a un futuro dirigente político indiscutible. Pero tuvo la mala suerte de contraer el cólera morbo en la gran epidemia que asoló Las Palmas en 1851, y a consecuencia de ella falleció siendo todavía un joven muy prometedor, causando su óbito un gran sentimiento en la población.

25, *Viernes.*- *Tampoco salté. Por la noche subí al piso 2º, como siempre acostumbraba, pasando el rato en alegre conversación. Desde mi salida de Canaria no había recibido carta de mis padres ni noticia alguna de la familia. Parecíame que estaba solo en el mundo.*

26, *Sábado.*- *Paso el día en la misma tristeza y entregado a negros pensamientos. El desaliento más completo se apodera de mi alma. Pierdo la fe en todo.*

27, *Domingo.*- *Vuelvo al Museo de Pinturas con Monteverde y me extasio ante Rafael, Rubens, Murillo y Velázquez. Por la noche asistí a la tertulia de don Jacinto.*

28, *Lunes.*- *Otro día inútil. Por la tarde me llevaron los amigos a ver el Museo de Escultura.*

29, *Martes.*- *El termómetro marcaba 9 grados bajo cero al amanecer. Por la noche nos llevó don Jacinto a la casa de una pianista célebre de Madrid, Mariquita Martínez, quien estaba sola con su tía, calentándose las manos junto al brasero. Nos recibió con amabilidad y se prestó gustosa a tocar algunas piezas de su repertorio. Entre otras, le oímos la «Fantasía» de Prudens, otra de Thalberg sobre «Moisés», y unas variaciones de Dollard, ejecutado todo con una exquisita perfección, dejándome maravillado.*

En esto, entró a visitarla una Srta. que don Jacinto nos presentó con el nombre de Paulina Cabrera, pianista, compositora y excelente cantante; pero como estaba de luto, sólo pudimos conseguir que ejecutase unos valsos de su composición, que celebramos mucho. Concluyó esta interesante velada con «El Trino, capricho para el piano», que ejecutó Mariquita con una limpieza verdaderamente magistral. Yo no tenía idea de semejantes dificultades.

30, *Miércoles.*- *El día lo pasé sin salir. Las negras ideas volvieron a asaltarme, siendo mi mayor tormento la falta de noticias de la familia.*

31, *Jueves.*- *En este día llegó la correspondencia de Canarias y no tuve carta alguna de mi país. El desconsuelo fue tanto mayor, cuando vi que los demás tenían noticias de sus respectivas familias y amigos.*

1 8 4 7

Enero: 1, Viernes.- *Primer día del año. Escribí a la familia y amigos. Toda la mañana estuvo nevando.*

3, *Domingo.*- *Día de visitas. Don Jacinto me llevó a casa de don Juan Gualterio González [Bravo], ex-ministro y fanático por la música clásica. En su casa se tocan cuartetos de Beethoven, Mozart y Haydn, y pienso tomar parte en ellos. Después fui con Monteverde a visitar al Obispo electo de Canarias [don Buenaventura Codina y Augerolas], y después a casa. Por la noche estuve en la tertulia de don Jacinto, donde se pasó el rato haciendo charadas en verso.*

5, *Martes*.- *Doreste y Massieu tuvieron la bondad de acompañarme para presentar en el Conservatorio mi petición de ingreso. Por la noche fui con los paisanos al teatro de la ópera que está en el Circo, Plazuela del Rey. Se ejecutaba «Attila» [de Verdi], y debutaba el barítono que había hecho conmigo el viaje de Barcelona a Madrid. La ejecución y la orquesta, dirigida por Bonetti, me produjeron una admiración profunda: ¡qué diferencia de cantantes e instrumentistas [con respecto a lo visto en Barcelona]! Esto era lo que yo había soñado⁴.*

13, *Miércoles*.- *Hago entrada en la tertulia musical de don Juan Gualberto, donde acompañé con el violín y la viola algunos cuartetos y quintetos de Kraumer (sic) y Mozart.*

16, *Sábado*.- *Recibo la noticia de la muerte del compositor canario Eugenio Domínguez [Guillén]⁵. Por la noche acudo a la tertulia de don Juan Gualberto, donde se ejecutó como siempre música clásica.*

24, *Domingo*.- *Este día era el señalado para mi examen de ingreso en el Conservatorio. Me acompañó Doreste. El examen de solfeo fue ante Saldoni, Aguado y el Director. Quedé admitido para entrar el día 1º en la clase de violín.*

26, *Martes*.- *Mi nuevo amigo Manuel Cabanillas me lleva a oír el ensayo general del «Hernani». Por la noche se celebra en el cuarto segundo la recepción de Doreste como Abogado, cuyo grado tomó hoy.*

29, *Viernes*.- *Asistí por la noche con Monteverde a una función lírico-dramática, dada en un teatro casero. Esta diversión me dejó gratos recuerdos.*

Febrero: 1, Lunes.- *[Don Francisco Frontera de] Valdemosa, a quien iba recomendado, me presentó al maestro de violín del Conservatorio, llamado Díez, quien me señaló como días de clase los lunes, miércoles y viernes, entre once y doce de la mañana.*

2, *Martes*.- *Se ejecutó un pequeño concierto organizado por mí en el cuarto de Doreste, para celebrar su nuevo título de Abogado, y se hace un ponche, que bebimos brindando todos los paisanos en obsequio del agraciado. Yo recité unos versos que con tal motivo había escrito.*

⁴ A raíz de conocer esta ópera, la «Attila» de Verdi, cuya música es especialmente enervante de principio al fin, Millares se hizo con la partitura y, en los años cincuenta, montó con la Filarmónica de Las Palmas varios números de la misma (pues disponía de dos magníficos bajos), e incluso llegó a montar todo el primer acto escenificado.

⁵ Este joven tinerfeño, procedente de una acrisolada familia de profesionales músicos emanados de la capilla musical de la Catedral de Las Palmas tras migrados a Tenerife, fue enviado con grandes sacrificios (como Millares) a estudiar en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, y su extraordinario talento se hizo notar. Un mecenas le financió el final de su formación en el conservatorio de Nápoles, donde terminó de componer su primera ópera; pero habiendo contraído la tuberculosis, regresó muy enfermo a reponerse a Canarias, falleciendo al pasar por Cádiz, donde fue enterrado. Cfr: Lola de la Torre: *Noticias sobre el compositor Eugenio Domínguez Guillén (1822-1846)*. Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo, 1980.

3, *Miércoles*.- *Primera lección de violín. Ejecuté en la clase, delante del maestro don Manuel Díez, el Adagio del «Bondino» de Mayseder. Después que concluí, me dijo el profesor: «Es necesario que usted olvide todo lo pasado. Ahora va usted a hacer escalas». Y me dio la primera lección, conduciéndome el arco. Por la noche asistí a la tertulia musical de don Juan Gualberto.*

4, *Jueves*.- *El profesor Valdemosa me presenta a don Ramón Carnicer, que desde luego me fue profundamente simpático. Quedé admitido en su clase de composición los martes, jueves y sábados, entre diez y once.*

12, *Domingo de carnaval*.- *Ensayo con un joven pianista, llamado Agero, un dúo de piano y violín de Beriot, que ejecutamos en la tertulia de don Jacinto.*

22, *Miércoles*.- *Concierto en casa del paisano Bello. Ejecuto el dúo de piano y violín. Gran concurrencia.*

27, *Sábado*.- *Voy a oír la ópera de Auber «La Rueda». La parte del tenor la cantaba Tamberlik, dando el do de pecho en el concertante.*

Marzo: 1, Lunes.- *Recibo la primera carta de mi familia. Alegría indecible. Se calma mi inquietud y empieza a dispararse mi tristeza.*

25, [*Jueves*].- *Rompo mis relaciones con una seminovia que había dejado en Las Palmas, y escribo en ese sentido a mis amigos. ¡Día de la Encarnación! ¡Vaya una coincidencia!*⁶

Abril: 22, [Domingo].- *Asisto por primera vez a una corrida de toros. La impresión fue desfavorable. Es un espectáculo de bárbaros.*

26, *Lunes*.- *Llega Juan Apolinario y se hospeda con nosotros. Viene a su negocio de tabacos.*

27, [*Martes*].- *Concierto en el Conservatorio. Obertura de «Preciosa» de Weber «Los solterones», para los alumnos de declamación. Concierto de piano de Mozart. Aria de «Pia», de Tolonui.*

Mayo: 19, Miércoles.- *Asisto a los funerales del Marqués de la Corona, en la Iglesia de San Isidro. Tengo el gusto de ver a Mendizábal y a Martínez de la Rosa.*

⁶ Estas exclamaciones, apostilladas a posteriori, se justifican porque, a su regreso a Las Palmas, Agustín Millares Torres entabló relaciones con la hermana de un íntimo amigo suyo de la adolescencia, llamada precisamente Encarnación: Encarnación Cubas Báez, con la que contrajo matrimonio en la catedral de Las Palmas en la madrugada del 4 de septiembre de 1850. Era Encarnación Cubas una mujer inteligente y decidida, y se convertiría en el gran sostén de un entramado familiar (nueve hijos vivos y tres muertos) pletórico de actividades culturales, difícilmente llevadero si no fuera por la disposición y el talante de una persona decidida y animosa como lo fue ella. Fue poetisa y escritora ocasional, y dejó escritas unas memorias de su infancia y juventud verdaderamente sobrecogedoras. Cfr.: Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: Introducción y edición de «Encarnación Cubas Báez (1832-1915): memorias de su niñez y juventud», en *El Museo Canario*, vol LXI-2006, pp. 323-352.

20, Jueves.- *Voy con toda la tertulia de don Jacinto a oír en el Teatro de la Cruz la ópera de la «Norma», cantada por la Billó. Hubo cierto disgusto entre Doreste y don Jacinto, del cual resultó que Doreste no volvió a la casa de éste, quedando yo con la carga de la correspondencia de Canarias.*

30, Domingo.- *Este día tienen lugar los exámenes en el Conservatorio. Recibí muchos elogios del Director y profesores por mis adelantos en violín y composición.*

Junio: 3, Jueves.- *Este día se celebró el Corpus con grande ostentación. Fui a ver la procesión desde el cuarto del Marqués de Santa Lucía. Por la noche fui a oír «I Lombardi» y la obertura de «Guillermo Tell», magistralmente ejecutada por la orquesta.*

7, Lunes.- *Fui a oír la ópera «Leonora» de Mercadante. Salas desempeñaba el papel de caricato.*

18, Viernes.- *Exámenes de violín en el método Sporta, de los que salí bien.*

21, Lunes.- *Examen de composición, reducido a unas pocas preguntas.*

27, Domingo.- *En ese día tuvo lugar el concierto dado por los alumnos del Conservatorio. La primera pieza fue un sexteto, en el que se me confió la 1ª viola. Un cuarteto de Mozart: piano, flauta, violoncelo y violín, cuya parte también desempeñé, y varias piezas de canto.*

Julio: 1, Jueves.- *Hoy, como día de san Casto, hubo visita a la esposa de don Jacinto, que lleva su nombre, y por la noche gran reunión donde se bailó.*

10, Sábado.- *Nos mudamos al cuarto segundo, donde están Massieu, los chicos del Conde y Joven de Salas.*

Agosto: 22, Domingo.- *Fui a oír un concierto de piezas de guitarra, tocadas por Huertas. Me gustó mucho.*

30, Lunes.- *Llega a Madrid el Conde de la Vega Grande y viene a casa, donde están sus hijos.*

Septiembre: 8.- *El Conde nos lleva a la ópera de «I Puritani».*

21.- *Di mi primera lección de arpa, para luego poder enseñar este instrumento a Pilarito del Castillo⁷.*

Octubre: 5, Martes.- *Fui al Príncipe a oír a Matilde Díez en «Borrascas del corazón». La impresión que entonces me produjo es una de las más vivas que conservo de mi juventud.*

⁷ Pilarito del Castillo era también hija del Conde de la Vega Grande, y, en efecto, a su regreso Millares le dio clases de arpa y canto en su casa-palacio del barrio de Vegueta. Tenía nociones de música, pues había sido también discípula de piano y canto del antiguo maestro de capilla de la catedral, el siciliano Benito Lentini y Messina, fallecido en Las Palmas en 1846.

9, *Sábado*.- Tiene lugar un concierto en el Conservatorio por los alumnos del mismo. Se tocó la «Sinfonía en La» de Beethoven.

10, *Domingo*.- Fui a tocar a la orquesta del Real, bajo la dirección de Bonetti, tomando parte en varias piezas, entre otras el «Himno de Pío IX» de Rossini. A la noche siguiente se repitió la función.

16, *Sábado*.- Salen de Madrid para volver a Canarias el Conde y Doreste. Envío un retrato mío, hecho al óleo por mi amigo don Juan del Castillo⁸.

Con la entrada del otoño volvieron a reanudarse las tertulias de don Jacinto y las de don Juan Gualberto. Por este tiempo daba yo lección de piano, de canto, de arpa, de violín y de armonía.

Noviembre: 13.- Oí cantar «La italiana en Argel» por Salas Fornasari, Calsolari... Me gustó extraordinariamente.

22.- Gran acontecimiento en el Conservatorio, al que asistieron SS. MM. El programa fue el siguiente:

Obertura del «Freischütz», de Weber.

«Una boda improvisada».

«Scherzo» de Glinka, (magnífico).

Versículo del «Stabat [Mater]» de Mayón.

Melodía, de Schubert.

«Fantasía de violoncelo y piano».

«Cuarteto» de Espín.

Polaca de «Los Puritanos», por la Augles.

Canciones andaluzas, por la negrita María.

La función fue por la tarde.

Diciembre: 12.- Oí por primera vez «El barbero de Sevilla».

* * *

Como bien se ve, Millares va anotando cada vez menos las cuestiones personales y se va limitando a registrar esporádicamente datos sobre conciertos que le interesaron. Hay un salto en sus memorias desde la última anotación que hemos registrado hasta finales de junio del año siguiente. Es obvio que estaba concentrado (con gran aprovechamiento, sin duda) en sus estudios de varios instrumentos, canto y composición. Posiblemente ganaba ya algún

⁸ Este retrato al óleo de Millares Torres estudiante en Madrid, pintado por el hijo del Conde, lo heredó el hijo mayor de nuestro músico, el médico Luis Millares Cubas, y al fallecimiento de éste en 1925 su familia se lo llevó a Casablanca, adonde fueron a residir. Hoy lo tiene su descendiente Eduardo Clarisse Millares, que reside en Mijas Costa (Málaga).

dinero escribiendo para varios periódicos y artículos de encargo, como declarará al hacer recuento de su vida en Madrid antes de marcharse.

En este nuevo año, y a partir de la noticia del fallecimiento de su padre, sus sentimientos personales irán cobrando mayor atención en su escritura, hasta culminar con su llegada de regreso a Las Palmas de Gran Canaria.

* * *

1 8 4 8

Junio: 27.- Le concluí a doña Casta Barreda de León una novela que le regalé el 1º de Julio.

Julio: 10.- Se va Casta al Escorial.

23, Domingo.- Una familia que yo conocía y con la que me ligaban afectuosos vínculos de amistad, compuesta de un matrimonio ya de edad y tres hijos, dos varones y una joven, aficionados todos a la música, y que solía acompañarme al piano cuando en la casa de Casta tocaba yo el violín, hacía ya dos días que estaban disgustados, porque el papá, ministro del Tribunal de Cuentas, estaba muy malo. Al irlos a ver en la noche de este día, encontré al enfermo muy grave, y resolví quedarme para velarlo.

A la madrugada, agravándose por momentos, tuve que traerle un Notario para hacer su testamento, y luego el Viático, que pudo recibir.

24, Lunes.- No salí de la casa hasta que expiró el enfermo, y he servido a la familia como un verdadero amigo. Por la noche fui a descansar a mi casa.

25, Martes.- Como si fuera el pariente más cercano de la casa, dispuse todo lo referente al entierro. Convidé a los paisanos para que me acompañasen, y a las cinco de la tarde conduje el cadáver al Campo Santo, despidiendo el duelo. Después fui a dar un paseo con mi amigo Cabanillas, pues aquellos tres días de llanto me habían afectado profundamente⁹.

Agosto: 6.- Recibo carta de Las Palmas, anunciándome la familia que mi padre ha estado malo, y para tranquilizarme, firma él la carta con letra bastante temblorosa. Yo, sin embargo, nada sospecho. Entre tanto había pasado lo siguiente:

⁹ La inserción de este episodio fúnebre, tan pormenorizadamente relatado, después de tan largo silencio, no es banal. Ignoraba entonces Millares que su padre había fallecido pocos días antes de estas fechas, y recordar cómo tuvo el impulso de implicarse en este duelo, aunque no lo intenta explicar, es evidente que no puede menos de traerlo a colación al considerarlo como una señal del más allá, como un aviso y necesidad de asumir un deber relacionado con algo que le afectaba directamente, como así fue. A continuación entra directamente en la luctuosa noticia recibida desde Las Palmas. El siglo XIX está plagado de episodios casuales de este tipo que impresionaban mucho a las personas.

Mi padre, a principios de Julio, se vio atacado de una calentura que tomó luego carácter de perniciosa. ¿Fue tifus o derrame cerebral? ¿Quién puede saberlo? Ello es que, a pesar del interés que a todos inspiraba y de la esmerada asistencia facultativa que tuvo constantemente, murió el 17 de Julio (Lunes, a las 3 de la tarde) con el desconsuelo inmenso de no verme y de dejar a su mujer con siete hijos y sin recurso alguno, pues él era su único sostén.

Cuando el 6 de Agosto se recibieron las cartas en Madrid, todos se enteraron de tan horrible desgracia y del estado de completo abandono en que iba a quedar; pero nadie tenía valor para decírmelo. Mi amigo Cabanillas estuvo tres días con la palabra en los labios para anunciármelo, pero no se atrevió. Todas las noches me llevaba al café y me prodigaba las mayores muestras de cariño.

En este estado, el chico del Conde, don Fernando, a quien se le enviaba una carta escrita por don Juan Doreste, y con una cariñosa postdata de su padre participándome con mil rodeos la desgracia, habiendo recibido la carta en El Escorial, se la remitió a Joven de Salas para que, con la debida preparación, me la entregase.

Hallábame yo en el cuarto de éste, con quien me unía una simpática amistad, cuando llegó él de prestar juramento, ante la Audiencia, de Juez de 1ª instancia de Ciudad Real, destino que le habían conseguido para que se casara con una hermana de Cabanillas.

Al entrar, vio una carta sobre la mesa, la abrió, y se encontró con que me [la] dirigían a mí, y sin detenerse a leer la de don Fernando, me la da, y recibo sin preparación alguna la noticia que tanto habían interesado en ocultarme.

El pobre don Miguel se lanzó a mis brazos con las lágrimas en los ojos, mientras yo, sin comprender la extensión de mi desgracia, miraba atónito la carta. En esto llega Cabanillas, y me llevaron entre los dos a mi cuarto, sentándose a mi lado. ¿Qué pasó después y [en] los días sucesivos? Todo es confusión en mi memoria.

El Conde me decía en su carta que, si quería continuar en Madrid, mi pensión corría por su cuenta; pero yo no pensé un momento en aceptar tan generosa oferta. Todo mi deseo era volver al seno de mi familia y ayudarles a ganar el pan.

22 de Agosto.- Casta, que estaba en El Escorial, me mandó a buscar y me tuvo a su lado 15 días, con el cariño de una madre. Los demás amigos rivalizaron en manifestaciones de afecto.

Septiembre: Resuelto a volver a Canarias, tomo billete en la diligencia de Madrid a Sevilla (aún no había ferrocarriles), y salgo de la capital el 15 Septiembre, no sin derramar algunas lágrimas al pisar el coche.

En Madrid había escrito varias poesías, una novela, el primer acto de una ópera (letra y música) corregido por Carnicer [«Adalmina»], piezas sueltas para violín, piano, arpa y canto. Algunos artículos literarios y correspondencias publicadas en el periódico «El Herald». Una descripción de la catedral de Las Palmas

que, con grabados, vio la luz en «El Museo de la Familia» o en el «Semanario Pintoresco» y, finalmente, el artículo de Las Palmas, que ocupa muchas páginas del «Diccionario geográfico» de Madoz¹⁰.

Mis recuerdos de viaje fueron los siguientes:

Llegué de noche a Córdoba y salí a ver el aspecto exterior de la célebre Mezquita.

En Sevilla fui a hospedarme en una casa donde vivían algunos canarios, y entre ellos don Juan de Quintana, que concluía su carrera de Abogado.

Desde allí tomé el primer vapor que salía para Cádiz, adonde llegué a las pocas horas, esperándome en el muelle don Juan del Castillo, que me llevó al cuarto que ocupaba accidentalmente en aquella ciudad.

Dos días después, y habiendo visto la catedral, el teatro y las principales plazas y calles, me embarqué en el bergantín correo «Buen Mozo», donde ya estaban una señora que iba a reunirse con su esposo, Juez de La Orotava, y dos niños; un empleado de Hacienda; un Oidor con su señora; mi paisano don Manuel del Río, y el Conde de Valle San Juan, que venía desterrado a Canarias.

* * *

Nuevamente cortamos aquí su narración sobre el regreso, altamente novelesca por cierto, porque después de varios intentos de zarpar con viento contrario tropezó el buque «Buen Mozo» con una baja y comenzó a hundirse, y tras largas peripecias los pasajeros pudieron de ser milagrosamente rescatados en lanchas. Al día siguiente tomaron otro bergantín correo que los desembarcó en Santa Cruz de Tenerife el 11 de Octubre por la mañana. El oidor y su señora se habían quedado aterrados en Cádiz y de ninguna manera habían querido volver a embarcarse.

* * *

Octubre: II.- *El buque tenía obligación de ponerme en Las Palmas, pero el capitán aprovechó la ocasión de la salida de un buque de cabotaje y, dejando el bergantín en Tenerife, tomó pasaje conmigo en el pailebot y se trasladó a Canaria, donde parece que solicitaba carga o le llevaban otros asuntos.*

¹⁰ Evidentemente, Millares no se vanagloriaba gran cosa de sus producciones musicales. En su archivo aparecen algunas composiciones complejas acabadas y fechadas en Madrid en 1847, como por ejemplo la obra para banda *La sorpresa*, y la *Fantasia para trompeta y orquesta*, dedicada ésta a su amigo don Antonio Gonçalves, trompeta solista de la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas. Ambas han sido grabadas en CD (véase la Discografía al pie de este texto). En la relación de sus obras musicales escrita de su puño y letra faltan muchas, concretamente también la mencionada fantasía de trompeta.

Salimos por la noche de Santa Cruz, llevando de pasajeros al poeta don Ventura Aguilar y a don Francisco María Guerra, que estuvieron mareando toda la noche, mientras el capitán y yo cenábamos con las provisiones que ellos traían.

12.- Por la mañana fondeamos en frente del muelle de Las Palmas. Mientras yo me vestía apresuradamente, oí la voz del Secretario de Sanidad, don Rafael Tejera, que me llamaba¹¹.

Salté a la lancha, y a los pocos minutos mis hermanos y [mi]cuñado [Antonio] Doreste me recibían en sus brazos¹². Era el 12 de Octubre.

Mi madre vivía en la calle de Torres. Todos me recibieron como si les trajera la salud y la fortuna. ¿Qué traía yo? Esperanzas, confianza en Dios y firmísima voluntad de trabajar.

La batalla por la vida principiaba.

* * *

Debemos referirnos, para acabar, a su devenir musical a partir de entonces, esto es, a lo que fue de él a continuación de su regreso a Canarias.

Al regresar de Madrid, y durante dieciocho años, se hizo cargo como director de la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, atendiendo sus conciertos de abono y las funciones del teatro; logró poco después suscribir un contrato bien remunerado con la catedral para, en calidad de maestro de capilla, asistirle musicalmente con la orquesta y los cantores de la Filarmónica en una veintena de grandes solemnidades litúrgicas anuales; organizó una escuela de música vinculada a la orquesta, en la que se formaron numerosos instrumentistas para el futuro filarmónico de la ciudad; atendió a numerosas jóvenes de la burguesía media y alta que aprendían piano y canto, y fue profesor de música del Colegio de segundas enseñanzas de San Agustín y del Colegio de Señoritas de Las Palmas.

En este tiempo, entre 1848 y 1862 principalmente, compuso numerosas obras musicales, la mayoría de ellas para la catedral, pero también dos zarzuelas grandes con texto propio que se estrenaron con mucho éxito en el Teatro

¹¹ Rafael Tejera, compañero y gran amigo del padre de Millares Torres, tocaba el trombón en la Orquesta Filarmónica de Las Palmas.

¹² Antonio Doreste, que nada tiene que ver (que sepamos) con el abogado Juan Evangelista Doreste, se había casado en este tiempo con Graciliana Millares Torres, cuarta hija de Gregorio Millares Cordero. El hijo de nuestro músico Agustín Millares Cubas escribe en sus dilatadas memorias sobre estos tíos suyos: *Graciliana se casó con don Antonio Doreste, actor aficionado del género cómico, que deleitaba al público representando las zarzuelas de mi padre.* En efecto: fue, entre otros, el personaje cómico llamado *Polvorín* de la zarzuela «Elvira», por ejemplo, estrenada con gran éxito por nuestro músico en Las Palmas en 1855. Tal fue la fuerza de la actuación de Antonio Doreste, que en adelante conocía el público a la zarzuela más con el título de «Polvorín» que con el de «Elvira».

Cairasco de Las Palmas, y varias obras para los conciertos de la Filarmónica, entre las que destacan una «Fantasía para flauta y orquesta» (1856) y una gran obra orquestal para la exposición industrial celebrada en Las Palmas en 1862¹³.

En ese último año tenía ya asimilado, desde hacía algún tiempo (lo que refleja en sus memorias), que el gran esfuerzo que invertía como músico no le revertía económicamente como para darle a sus hijos la educación que él deseaba, y por otra parte debió percibir también que su estética como compositor, de estilo lírico italianizante, se quedaba atrás con respecto a lo que traían los nuevos músicos que llegaban a Las Palmas¹⁴. De esta manera había decidido refrendar su viejo título de Notario y pidió plaza en Las Palmas, asistido por su viejo amigo y maestro el Notario don Manuel Sánchez, la cual le fue concedida en julio de 1861. Pronto abrió su notaría, fue dejando de lado la música como profesión pública, y su vida tomó otro rumbo.

En la privacidad de su familia y durante el resto de su vida siguió componiendo zarzuelas (hasta 14, letra y música propias), las cuales estrenaba en el gran salón de su casa asistido por sus numerosos familiares, discípulos y amigos. Por encargo escribió algunos himnos para actos públicos puntuales. Al filo del año noventa comenzó a escribir su segunda ópera, «Abnegación» (la primera, «Adalmina», que traía de Madrid empezada y corregida por Carnicer, no pasó del primer acto pues, ante la imposibilidad de representarla como ópera, la convirtió luego en zarzuela). Millares culminó «Abnegación» en versión de canto y piano (hoy perdida), y comenzó a instrumentarla. Sólo se conservan los tres primeros números instrumentados, que fue hasta donde llegó, pues luego se vio poseído de un gran desánimo y no tuvo fuerzas para continuar en una tarea que bien sabía que constituía un empeño inútil en el ambiente en que vivía.

Aparte de un músico vocacional al que le fue imposible realizarse como él deseaba, su actividad literaria y multifacética, impulso que se puso de manifiesto desde su adolescencia, dio fruto en otras muchas facetas de su personalidad intelectual. Fue Millares Torres, por ejemplo, el fundador del periodis-

¹³ Véase en la Bibliografía el catálogo razonado de sus obras musicales confeccionado y publicado por Angelina Hernández Millares.

¹⁴ Había recalado por Las Palmas, a fines de los años 50, el compositor, pianista y flautista catalán Daniel Imbert, que le hizo muy dura competencia a Millares robándole alumnos y alumnas, y a partir de 1860 comenzaron a llegar compañías líricas desde la Península, en las que se destacaba el director y violinista andaluz Manuel Rodríguez y Molina, muy buen compositor también, que fue contratado como sucesor de Millares al frente de la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y que falleció en esta ciudad en 1877. La música que hacían aquellos compositores de ese momento no miraba hacia Italia, sino hacia Francia (Auber, Adam, etc.) y a Centroeuropa. Escúchese el CD-18 de RALS (ed. El Museo Canario): «Obras sinfónicas de la 2ª mitad del siglo XIX: Santiago Tejera, Manuel Rodríguez y Molina y Teobaldo Power». La historia e incidencia de estos músicos puede documentarse en nuestro libro sobre la *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas*, citado en la bibliografía que cierra este trabajo.

mo grancanario en los años cincuenta de su siglo; pero también un notable historiador. Su ambiciosa «Historia General de las Islas Canarias» es la mejor historia de las Islas que se produjo en el siglo XIX; y no fue la única aportación suya al campo de la historiografía local, pues también escribió la «Historia de la Gran Canaria», la «Historia de la Inquisición en Canarias» (se había hecho con todo el enorme archivo de la Inquisición, que luego depositó en El Museo Canario del que fue cofundador, donde se conserva), las «Biografías de canarios célebres», así como numerosas novelas, narraciones cortas, obras de teatro, poesías y discursos. Dirigió varios periódicos y fue constante defensor del progreso. Gran krausista, defendió en sus discursos leídos en el Gabinete Literario y en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas las ideas más avanzadas, causando escándalo el que pronunció sobre Darwin y el darwinismo. Su obra es ingente, llamando la atención el volumen de sus manuscritos dejados al Museo Canario.

Entre su enorme archivo musical manuscrito, aparte de sus obras y borradores, que se conservan en el Archivo de Compositores Canarios de El Museo Canario, figuran arreglos suyos para quinteto con piano de sinfonías de Beethoven, de óperas de Meyerbeer y del «Tannhäuser» de Wagner...

Este es, a grandes rasgos, el personaje que, humildemente, se presentó en Madrid a sus vacilantes veinte años, en 1846, para cobrar más ciencia musical en el Real Conservatorio de Música y Declamación, de la mano de don Ramón Carnicer y de otros maestros. Para los lectores y melómanos más curiosos, ofrecemos a continuación la discografía disponible tanto de su abuelo Cristóbal-José Millares como la que de él se ha generado en tiempos recientes, así como la bibliografía más asequible sobre el personaje.

D I S C O G R A F Í A

De **Cristóbal-José MILLARES PADRÓN** (Las Palmas GC, 1774-1746):

- *Verso para violonchelo y orquesta (1832)*, en RALS, serie La creación musical en Canarias, CD-35: «Oberturas y obras concertantes con orquesta del período central del siglo XIX (I)», Orquesta Béla Bartok y solistas, dir. José Brito. Ed., El Museo Canario.
- *Sonatas para pianoforte nº 1 y nº 2*, en RALS, serie La creación musical en Canarias, CD-37: «El pianoforte en la primera mitad del siglo XIX», Ainoa Padrón, pianoforte. Ed., El Museo Canario.

De **Agustín MILLARES TORRES** (Las Palmas GC, 1826-1896):

- *Variaciones para clarinete y cuerdas (1842/3)*, en RALS, serie La creación musical en Canarias, CD-35: «Oberturas y obras concertantes con orquesta del período cen-

- tral del siglo XIX (I)», Orquesta Bèla Bartók y solistas, dir. José Brito. Ed., El Museo Canario.
- *Serenata para dos trompas y dos trombones (1844)*, en RALS, serie La creación musical en Canarias, CD-09: «Obras de cámara para pequeños conjuntos de viento (I)», Solistas de viento de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Ed., El Museo Canario.
 - *Obertura a grande orquesta (1845)*, en RALS, serie La creación musical en Canarias, CD-50: «Oberturas y obras concertantes con orquesta del periodo central del siglo XIX (II)», Orquesta Bèla Bartók, dir. José Brito. Ed., El Museo Canario.
 - *La sorpresa: Introducción y vals, para banda (1847)*, en RALS, serie La creación musical en Canarias, CD-03: «Maestros de las bandas de Las Palmas, 1809-1996», Banda Municipal de Música de Las Palmas de Gran Canaria, dir. Felipe Amor Tovar. Ed., El Museo Canario.
 - *Fantasia para la tromba (trompeta en re) y orquesta (1847)*, Christophorus Digital, CD-74557. Trompeta solista: Edward H. Tarr. [Pertenece a la serie de conciertos para trompeta y orquesta que editó Tarr en varios CDs con dicho sello alemán. También editó en Alemania una reducción para trompeta y piano de esta obra de Millares Torres].
 - *Variaciones para flauta y orquesta (1856)*, en RALS, serie La creación musical en Canarias, CD-35: «Oberturas y obras concertantes con orquesta del periodo central del siglo XIX (I)», Orquesta Bèla Bartók y solistas, dir. José Brito. Ed., El Museo Canario.
 - *Fantasia para piano* (para adiestramiento de su pequeña hija Dolores, ca. 1857/8), en RALS, serie La creación musical en Canarias, CD-26: «El piano romántico de salón (II)», Sofía Unsworth, piano. Ed., El Museo Canario.
 - *Obertura de gran orquesta para la Exposición Industrial de 1862*, en RALS, serie La creación musical en Canarias, CD-50: «Oberturas y obras concertantes con orquesta del periodo central del siglo XIX (II)», Orquesta Bèla Bartók, dir. José Brito. Ed., El Museo Canario.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL


- Agustín MILLARES TORRES: Cuaderno de *Notas y recuerdos*. Manuscrito conservado en El Museo Canario, Archivo de Compositores Canarios, carpeta de «Documentación» del fondo musical de Agustín Millares. Existe también allí una copia mecanografiada, en la caja M-21-1 del Departamento de Musicología, en la que se conservan también los cuadernos de ejercicios de composición realizados en el Conservatorio de Madrid y otros papeles procedentes de sus estudios musicales de entonces. Hay también una edición de las *Notas y recuerdos* promovida por su nieto el médico Juan Bosch Millares, editada a finales de los años cuarenta por el Gabinete Literario de Las Palmas.
- Angelina HERNÁNDEZ MILLARES: «Bibliografía. Agustín Millares Torres: Catálogo de sus obras musicales en orden cronológico», en *MILLARES*, 9. Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, Julio-Septiembre de 1966, pp. 123-134.
- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo*. Discurso de entrada como Académico Numerario en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, leído el 8 de junio de 1984. Contestación por Lola de la Torre. Santa Cruz de Tenerife, Real Academia Canaria de Bellas Artes, 1989.

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: «La música religiosa de Agustín Millares Torres», en *II Jornadas de Historia de la Iglesia en Canarias. Siglo XIX, Almogaren*, 5, Centro Teológico de Las Palmas de Gran Canaria, 1990, 169-75.

Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas (1845-1995), y de su orquesta y sus maestros*, 1ª ed. no venal: Las Palmas de Gran Canaria, Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria, 1995. 2ª ed. Las Palmas de Gran Canaria, Proyecto RALS, El Museo Canario, 1996.

RECUERDO DEL MAESTRO FEDERICO SENÉN A TRAVÉS DE GERARDO DIEGO

 VÍCTOR PLIEGO DE ANDRÉS¹

Resumen

El maestro Federico Senén (1901-1961) fue un distinguido violinista, profesor del Real Conservatorio de Madrid, fundador y director de la «Agrupación de Solistas Españoles» con los que dio a conocer en España mucha música italiana del Barroco. Gerardo Diego le dedicó un precioso discurso fúnebre que aquí se publica, recordando su vida musical en común.

Palabras clave: Historia de la música, Real Conservatorio de Madrid, orquestas españolas, música de cámara, sociología de la música, intérpretes españoles, conciertos.

Abstract

The master Federico Senen (1901-1961) was a distinguished violinist, professor at the Royal Conservatory in Madrid, founder and director of the Spanish Group of Strings Music Soloists «Agrupación de Solistas Españoles» with which was released in Spain a lot of Italian Baroque music. The poet Gerardo Diego gave him a beautiful elegy appearing here, recalling his musical life in common.

Keywords: History of Music, Royal Conservatory of Madrid, Spanish orchestras, chamber music, music sociology, Spanish interpreters, concerts.

Federico Senén (12 de agosto de 1901 - 8 de marzo de 1961) fue profesor de violín del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Premio Sarasate e impulsor y director de la Agrupación de Solistas Españoles. Esta orquesta de cuerda introdujo en España, en los años cincuenta del pasado siglo, la música barroca italiana, estrenando en nuestro país obras tan populares como *Las cuatro estaciones* de Vivaldi con Jesús Corvino como solista. La figura de Federico Senén figura se menciona muy brevemente en los trabajos publicados, pero los músicos y aficionados conservan viva memoria de su quehacer y personalidad. Wladimiro Martín recuerda que durante un concierto, en un momento de confusión, Federico Senén pronunció aquella genial

¹ Catedrático de Historia de la Música de Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

frase que hoy muchos músicos siguen repitiendo en parecidas circunstancias: «¡Mientras unos leen el Quijote, otros leen el Coyote!» Manuel Angulo evoca a Federico Senén como una persona muy afable y simpática.

La compañera del maestro, Andrea Dupont (1904-1988), guardó la documentación generada por su actividad artística. Margarita Dupont Barrero conserva actualmente el archivo de su tío y se ha propuesto dar a conocer su contenido para mantener vivo el recuerdo de Federico Senén. A tal efecto nos ha hecho llegar algunos documentos del rico legado, para que los publiquemos en estas páginas de la revista *Música* del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en cuyas aulas Federico Senén ejerció la enseñanza desde 1933 hasta su muerte, en 1961. Estos documentos son:

1. Hoja de servicios de Federico Senén, certificada por Francisco Fuster, Secretario del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, el 7 de diciembre de 1950. Se trata de un documento de interés biográfico.
2. Programa de mano del organizado por la Agrupación Musical Universitaria de Valladolid el día 23 de marzo de 1956 en el Teatro Carrión, del cual extraemos información sobre la Agrupación de Solistas Españoles y sus componentes en aquella fecha.
3. Programa de mano del concierto-homenaje en memoria de Federico Senén, celebrado el 27 de abril de 1961, con unas notas de Regino Sáinz de la Maza. Margarita Dupont recuerda con emoción aquella velada, en la cual los músicos tocaron sin director, dejando desierto el atril del maestro ante la orquesta.
4. Discurso que Gerardo Diego dedicó en ese mismo homenaje a Federico Senén recordando su amistad en Gijón y en Madrid. Es un mecanoscrito fechado el 25 de abril de 1961.

Además incluimos una fotografía de Federico Senén y la Agrupación de Solistas Españoles que acompaña a estos textos, fechada el 2 de agosto de 1953 en Madrid que procede del mismo archivo.

Publicando estos documentos queremos ayudar a recuperar la memoria de este artista y profesor del Real Conservatorio. Agradecemos a la propietaria los documentos que nos ha hecho llegar y la oportunidad que nos brinda con ello para homenajear a tan ilustre músico.

1. Hoja de servicios de Federico Senén

«Nacido en León en 1901, hizo sus primeros estudios (a los seis años) con su padre, músico militar. Trasladado a África, tocó por primera vez en público ante los Infantes de Borbón a la edad de 10 años, alcanzado un gran éxito.



Federico Senén y la Agrupación de Solistas Españoles (1953).

A los 11 años se traslada a Madrid y estudia violín con don Julio Francés y con don Antonio Fernández Bordas, y la armonía con don Benito García de la Parra.

El año 1920, después de hacer toda la carrera con sobresalientes, obtiene el Diploma de Primera Clase y el Premio Sarasate.

Pensionado por la Excelentísima Diputación Provincial de León para ampliar estudios en París el año 1921, trabaja con el gran concertista Lucien Capet, obteniendo el Premio de Virtuosismo de la Escuela Municipal de París en 1922. Por esta fecha asistió a un curso de interpretación de los clavecinistas bajo la dirección de Wanda Landowska.

Director de la Banda Municipal de Gijón en 1923.

En 1925 hace un viaje artístico por Argentina, Uruguay, Brasil y Chile con buen éxito de crítica y económico.

En 1928 funda el Trío Clásico Español, dando con él muchos conciertos en sociedades filarmónicas y radios.

La Unión Musical Española publicó una colección de piezas (seis) para violín y piano² en 1920 de Federico Senén (agotada la edición).

Trabajos de crítica musical en *La Voz de Asturias* de Oviedo en 1924.

² SENÉN, Federico: *Colección de piezas fáciles para violín y piano*, Unión Musical Española [1921]. 1 partitura (6 v.); 34 cm. Contiene: «1. Mignon.- 3 p.- N. ed.: 45017; 2. Pavana Luis XV.- 3 p.- N. ed.: 45018; 3. Andante.- 3 p.- N. ed.: 45019; 4. Vals de la muñeca.- 3 p.- N. ed.: 45020; 5. Minuetto.- 3 p.- N. ed.: 45021; 6. Czardas.- 3 p.- N. ed.: 45022». N. del E.

Dedicado a la interpretación de las sonatas, hace conciertos múltiples en [asociaciones] culturales y radios.

Recientemente, y patrocinado por la Dirección General de Propaganda, ha hecho la «Historia de la Sonata» en seis conciertos, desde los clavecinistas hasta nuestros modernos compositores españoles. La crítica de Barcelona, Madrid, León, Oviedo, etc. ha hecho grandes elogios de esta labor.

Desde hace 17 años está dedicado a la enseñanza del violín en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, donde ha trabajado siempre con gran ilusión y olvidándose de lo material en todo momento.»

«Certifico: Que la anterior Hoja de Servicios ha sido escrupulosamente examinada y confrontada, y se halla conforme con los documentos originales que bajo su responsabilidad ha presentado el interesado, y le han sido devueltos, y con los que obran en esta Secretaría de mi cargo.»

«Fdo: Francisco Fuster, Secretario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Visto Bueno: el Subdirector, Benito García de la Parra. Madrid, 7 de diciembre de 1950.»

2. Agrupación de Solistas Españoles

Un grupo de amigos, alentados por el doctor Jiménez Díaz y por don Pedro Masaveu, y con la denominación de «Los Íntimos de la Música», nacieron a la vida artística con el propósito de difundir la música poco conocida, tanto antigua como moderna, escrita para conjuntos reducidos de cuerda. Como consecuencia de ello fue fundada la Agrupación de Solistas Españoles por su actual director, el maestro Federico Senén, en el año 1952, y en ella figuran quince solistas elegidos entre los mejores instrumentistas de la capital de España.

Tras intensa labor de preparación y ensayo, hizo su presentación en Madrid este singular conjunto. Del buen éxito obtenido da idea el hecho (caso único en la historia musical madrileña) de que se viese obligado a repetir íntegramente la segunda parte del concierto.

La fusión de los instrumentistas de esta agrupación es de tal justeza y perfección, y tan intensa la musicalidad de cada uno de los solistas, que les permite incluir en los programas que interpretan obras de los más diversos autores, desde Bach hasta Hindemith, pasando por Mozart, Vivaldi, Haendel, Boccherini, Chaikovsky, Purcell, Britten, etc.

Federico Senén, director y fundador, es profesor de violín en el Real Conservatorio de Madrid y se halla en posesión del Premio Sarasate. También posee el de virtuosismo de París. Como musicólogo, ha efectuado amplios estudios, especialmente de las sonatas para violín, que ofreció en seis memorables conciertos en los Ateneos de Madrid y Barcelona, con descollante buen éxito.

RECUERDO DEL MAESTRO FEDERICO SENÉN A TRAVÉS DE GERARDO DIEGO

Violines primeros: Hermes Kriales, Fernando López, Pablo Ballesteros, Francisco Cruz. Violines segundos: Benito Lauret, Antonio Gorostiaga, Rafael Periañez, Miguel Gutiérrez. Violas: Tomás González, Victoriano Martín, Argimiro Pérez Cobos. Violonchelos: Santos Gandía, Enrique Correa, Enrique Bullich. Contrabajo: Emilio Luna.

(Datos publicados en el programa de mano del concierto organizado por la Agrupación Musical Universitaria de Valladolid el día 23 de marzo de 1956 en el Teatro Carrión.)

3. Concierto-homenaje en memoria de Federico Senén

Concierto-homenaje en memoria de su director y fundador Federico Senén. Agrupación de Solistas Españoles. Los Íntimos de la Música. Presidentes: Don Carlos Jiménez Díaz y don Pedro Masaveu. Jueves 27 de abril de 1961 a las 7,30 de la tarde. Salón de Actos del Instituto Nacional de Previsión, Alfonso XI, 1.

Programa

Palabras de Gerardo Diego
Concierto de iglesia, dall'Abaco
Concierto grosso núm. 8, Corelli
Concierto en La mayor, Vivaldi

(Notas de Regino Sáinz de la Maza publicadas en el programa de mano)

«Todos los amantes de la música han de sentir la muerte de Federico Senén. Éramos muchos los que seguíamos con interés la misión desarrollada por él al frente de Los Íntimos de la Música, que tan gran papel jugó en los últimos años de esta cada día más difícil y reducida vida musical española. Senén hizo de la música un verdadero sacerdocio, en entrega constante a su arte, ejercido siempre con ejemplar consciencia y un anhelo de perfección que le fueron labrando el prestigio de que gozaba. Sin dejar de interesarle las corrientes modernas de la música, Senén permaneció fiel a los grandes maestros del siglo XVIII con devoto entusiasmo y respeto. Las más bellas páginas de aquella época desfilaron en los programas de Los Íntimos de la Música reproducidas con lúcida fidelidad y estilo, evitando los fáciles efectos espectaculares en beneficio de la integridad y pureza del texto musical.»

«Animoso como nunca, lleno de magníficos proyectos y a punto de realizarlos, desaparece Federico Senén en su lograda madurez, cuando empezaba a recoger el fruto de tantos años de lucha, que el admirable espíritu de Andrea³, ideal compañera y colaboradora, le ayudó a superar.»

«Al sumarme al dolor de todos sus amigos, de los instrumentistas que componían el conjunto por él creado, y de los patrocinadores ilustres de Los Íntimos, el doctor Jiménez Díaz y don Pedro Masaveu, permitid también mi presencia más cordial con estas líneas, en el homenaje hoy rendido a Federico Senén, artista en el pleno sentido de la palabra, amigo constante en el afecto, y que puso lo mejor de sí mismo al servicio de la música.» Regino Sáinz de la Maza.-

4. Discurso que Gerardo Diego dedicó a Federico Senén

«La Agrupación de Solistas Españoles y Los Íntimos de la Música están de luto. Y al manifestarlo en orfandad en este concierto, solicitan de mí que diga unas palabras para expresar en nombre de todos la pena que sienten por una pérdida tan irreparable, la del fundador, el director, el amigo de todos en esta orquesta de arco de Madrid que él, el llorado Federico Senén, hizo posible y puso a punto de perfección en una tarea de diez años, gracias a su entusiasmo, a su competencia de músico nato, a sus dotes inquebrantables de simpatía, contagio y vocación por el arte. Y si yo —tan insuficiente e inadecuado desde tantos puntos de vista— hablo hoy en este patético concierto, se debe únicamente a la amistad entrañable y ya tan vieja que me unía al ausente y presente en esta sala y al conocimiento que de dicha amistad tenía su viuda, a la que saludo con emocionado respeto, y los ilustres presidentes de Los Íntimos, el doctor don Carlos Jiménez Díaz y el músico aficionado don Pedro Masaveu, protectores beneméritos de ésta y otras generosas empresas del espíritu.»

«Pienso que no os puede parecer mal, ni me lo tacharéis de egoísmo, el que yo tenga que hablar de mí a propósito de Federico Senén, puesto que entre íntimos estamos y la mejor ofrenda que unos a otros y todos a él podemos esta tarde entregar, debe ser la de la intimidad. Una orquesta de cámara debe ser, y ésta es ejemplo admirable, una unida y concorde palpitación, una sola alma en un apenas plural cuerpo colectivo, tan de dentro afuera que solo se diferencia del grupo estricto para sonata o cuarteto en la apasionada calidez que la pequeña multiplicación de los atriles logra hacer flotar al vibrar unánime ese número justo de cuerdas heridas. Justo porque consigue, aunque sea

³ Andrea Dupont (1904-1988). N. del E.

tan difícil la exactitud y el empaste de la sonoridad, la emoción esencial de la orquesta a la vez que la profundidad hacia dentro del cuarteto.»

«Pues en este ambiente de intimidad quiero evocar brevemente la vida y obra de Federico Senén, a través de mis recuerdos y de sus propias confidencias, así como de las de su esposa y amigos. La niñez y la vocación musical de Federico es tan bonita que parece no ya un cuento, porque el cuento tiene prisa y se acaba enseguida, sino un comienzo de novela, unos primeros capítulos, por ejemplo, de Galdós o de Dickens. Nace el músico en León y de familia humilde y viene, niño de diez años, a Madrid a ganarse la vida y la educación humanística y artística con su despejo natural, su confianza en Dios y en sí mismo y su prodigiosa y arrolladora simpatía. La inspirada cabeza de Federico Senén conservaba en edad madura los rasgos esenciales del candor infantil, de un candor pícaro, como de pilluelo de Murillo o Cervantes. Si esto sucedía dichosamente, revelando, por cierto, la presencia de una fe y de una ingenuidad inquebrantables a los cincuenta años como a los quince, figuraos cómo sería el espectáculo del niño violinista en Madrid de hacia 1912.»

«Un encuentro providencial, el del rapaz leonés con la familia de don Benito Pérez Galdós, sirvió maravillosamente para encaminar el destino y la preparación artística del futuro maestro Senén. Don Benito quiso escuchar al niño y quedó prendado del que, de haber nacido años atrás, pudo ser protagonista, nuevo Celipín o Luisito Cadalso, de alguna novela. Pero Galdós estaba ya casi totalmente ciego y lo que los ojos no le podían contar se lo narraban celosamente los oídos. Desde entonces, Federico vive en constante intimidad con don Benito, entra en el círculo profundo de su familia y mientras toca para el glorioso anciano y cursa sus estudios músicos, gracias a Galdós y sus contadas amistades, colabora con una niña violinista, la hija de Rafael González «Machaquito», íntimo amigo de don Benito, con el que se pasaba horas deliciosas en mutuo silencio comunicativo. ¡Oh, España prodigiosa! España de pandereta, sí, pero de pandereta o pandera de Preciosa, que parece gitana y no lo es; España de pandero norteño y violín universal, de Monasterio, Sarasate o Quiroga, otros tres norteños; como Federico, que ésta viviendo, sin él saberlo, su viva novela de verdad.»

«La carrera del niño va deprisa y triunfal. Obtiene el premio Sarasate y Galdós influye para que le pensionen y pueda estudiar en París, donde logra también el trofeo del premio de virtuosismo. Cuando don Benito muere al empezar el año 1920, que había de ser también el de la muerte de Joselito, Federico Senén es ya un adolescente, casi un mozo en plenitud de la palabra, es decir, un recluta. Lo va a ser poco tiempo después, cuando un catedrático de instituto, unos años mayor que él, viene trasladado de Soria al Real Instituto Jovellanos de Gijón. Entonces el aprendiz de poeta y el violinista van a encontrarse en casa de un tercero en concordia, el inolvidable capitán de in-

fantería, espejo de ingenuos y de amigos, Luis Fernández Gomila, que había de dar su vida por España en Paracuellos. Me complace evocar como le complacería tanto a Federico, al nobilísimo Gomila en este clima de íntima afición a la música. Si la estúpida palabra «melómano» tuviese algún sentido, se le hubiera podido aplicar a nuestro capitán, porque no he conocido un aficionado tan literalmente chiflado por la música como el bueno de Gomila que, por lo demás, cumplía con marcial normalidad sus deberes castrenses y llevaba la vida de amistad y sociedad más alegre y animada que darse puede en aquel Gijón de la Dictadura. El capitán supo de las excelencias musicales del soldado y fue para él su providencia al aliviarle de tareas cuartelarias, a cambio de llevárselo a casa para tocar juntos sonatas en una suerte de asistentazgo sin precedentes. Nuestro amigo tenía una formidable biblioteca musical porque era muy buen lector pianista. También Federico leía todo lo que le echasen y en cuanto a mí, devoraba pentagramas, manos al piano, sin arredrarme por tecla de más o de menos a babor o estribor.»

«Gomila, que ya tenía junto a la literatura total del piano, desde los primitivos hasta los hindúes, norteamericanos, rumanos o finlandeses, del mismísimo 1923, año en que vivíamos, no pocas obras de canto y de violín, encargó sistemáticamente lo que le faltaba de los sonatistas a dúo. Y no queráis saber lo que era aquel piso de la calle Corrida a cualquier hora de la tarde o de la noche, con ejecuciones, entusiasmos, comentarios, discusiones por causa de Debussy —su sonata para violín era entonces algo nuevo—, Brahms, Stravinsky, Gabriel Fauré —que aún vivía y acababa de editar su hermosísima segunda sonata—, Falla —que acababa de regalarme dedicada su *Fantasia Baetica*—, y Óscar Esplá, cuya espléndida e inspiradísima sonata era uno de nuestros navíos más usados para el embarque al paraíso de la música grande, la isla Joyosa en que habitualmente vivíamos los tres. Junto a esos nombres, alternando con los de los clásicos, cuyo secreto estilo tanto apasionaba al buen Senén, tocábamos lo último de Bartók, antes de que un buen día se presentase en la Filarmónica de Oviedo y tuviese yo el altísimo honor de presentarlo al público y de pasarle las hojas. Y de la mano del gran Béla volvíamos a Scarlatti y tocaba yo una tras otra las 545 sonatas de sus once tomos. Conferencias-conciertos, proselitismo entre amigos indecisos a favor de la novísima música, todos los medios a nuestro alcance eran utilizados y creo de verdad que nuestra amistad nos fue extraordinariamente útil a Luis, a Federico y a mí. Yo de música nada les podía enseñar, pero acaso mis experiencias de poeta y mis conferencias humildes de las entretelas del oficio, así como las lecturas recomendadas, sirvieron al ya formado violinista y director en ciernes para, de rechazo y traducéndolas a términos musicales, sacar algún provecho en su búsqueda de la calidad musical y de la pureza del sonido. Otro provecho habría de obtener Senén de su periodo militar gracias a su capitán fue el de poder

dirigir la Banda del Regimiento y prepararse así para su segunda actividad musical años después.»

«La vida nos separó pronto. Primero se fue Senén a continuar su carrera en medios más amplios que la villa de don Gaspar. Después el catedrático se trasladó al instituto de su ciudad natal. Perdimos luego al buenísimo capitán y Federico y yo nos volvimos a encontrar en Madrid, reciente la nueva paz. Nuevos proyectos urdidos por la emprendedora vitalidad de Federico quedaron en su mayor parte frustrados porque, casado y ya con hijos y destino en Madrid, no me atreví a la aventura de irme con él a contratar libremente conferencias-conciertos con interpretación de ambos y propaganda preparada, me decía él, con sus astucias de Crispín, como si él no fuera tan Leandro como yo, aunque, eso sí, decidido y no timorato como este paradigma de cortedad que ahora os habla. Sin embargo, yo tuve muchísimo gusto en colaborar con los dos Federicos, Senén y Quevedo, en su ciclo de sonatas desde José Herrando y Armando Couperin, hasta Jesús Leoz y Calés Otero, ciclo que repetieron con mis comentarios en varias ciudades de España⁴. Entretanto, Federico, que había sido nombrado profesor de violín en el Conservatorio de Madrid, profundiza en su ya amplio conocimiento de la música de arco del siglo XVII, especialmente, y se prepara de este modo para realizar su sueño dorado: dirigir una orquesta de instrumentos de arco. Este sueño se realiza dichosamente y en su realidad encuentra el maestro Senén su plena y justa tarea creadora. La Agrupación de Solistas Españoles, gracias a su capacidad constructiva, a su espíritu proselitista, a su amor por la calidad y a su humanísimo sentido, tan flexible como profundo, de la disciplina, se convierte en pocos años en un instrumento digno de la altísima misión que se encomienda. Senén, más exigente consigo mismo que el más malhumorado de los críticos, no acaba de encontrarse satisfecho de su virtuosismo violinístico. Su fogoso temperamento tenía que luchar con la implacable policía aristocrática del oído, y tampoco tenía paciencia para someterse al estudio, al sacrificio de las varias horas diarias que el intérprete de concierto necesita para adquirir y mantener su forma. Amaba demasiado a la música y no sólo en profundidad, sino en extensión, para reducirse a un repertorio que se muerde la cola constantemente. Su destino fatal era la música en grupo y el recuerdo de sus experiencias juveniles le tentaba a empuñar de nuevo la batuta. Con cuánta fortuna ya lo sabéis. En diez años de historia, esta Agrupación ha estrenado más de 250 obras, la mayor parte rarezas poco o nada conocidas, elegidas por Senén de las viejas bibliotecas de España, Francia e Italia. Este último país, agradecido

⁴ *La Sonata en seis conciertos*, programa de mano con comentarios de Gerardo Diego. Conciertos celebrados los días 25 de febrero, 4, 11, 18 y 25 de marzo y 8 de abril de 1949 en el Ateneo de Madrid. Federico Senén (violinista) y Federico Quevedo (pianista). Dirección General de Propaganda, 32 págs. N. del E.

por el amor que el maestro demostraba concierto tras concierto por sus gloriosos clásicos de la música orquestal y vocal, le hubo de pensar y de condecorar⁵, mientras que entre nosotros obtenía también un premio Juan March.»

«El cariño de Senén por la música de los siglos XVII y XVIII era compatible con la atención hacia la música moderna y contemporánea, y en sus programas figuran nombres tan de hoy como Britten, Copland o Bartók, y singularmente de sus camaradas españoles Guridi, a quien hoy también lloramos y del cual estrena una obra, Rodrigo, P. Prieto, Gombáu, Sorozábal (hijo), Echevarría, etc. Días memorables son los de sus conciertos y representaciones de ópera de cámara. Tal la presentación del *Dido y Eneas*, de Purcell, en función de gala ante el Lord Mayor de Londres, que estima la versión de la orquesta de Senén y sus colaboradores cantores como la mejor que haya oído. Otro sueño quedó irrealizado por el triste final de una vida que todos lamentamos. Me refiero a la presentación de *La Clementina* de Boccherini, cuya letra perdida debí imaginar yo. Senén había descubierto la partitura en la biblioteca del Ayuntamiento de Madrid y estaba entusiasmado con este proyecto. Dios no lo ha querido al llevárselo. Y este concierto tan emocionante y que tan expresivamente demuestra la perfección de la obra realizada, al poder actuar la orquesta solo dirigida idealmente por su recuerdo, no puede ser el último, sino el primero de una vida que yo deseo en todo brillante y fiel al espíritu de su fundador, al maestro Federico Senén».

Gerardo Diego
Madrid, 25 de abril de 1961

⁵ En 1955, Federico Senén fue nombrado Cavaliere Ufficiale dell'Ordine al Merito Della Repubblica Italiana. N. del E.

ROBERT M. STEVENSON: LOS INICIOS DE UNA MUSICOLOGÍA FRONTERIZA

 Susan CAMPOS FONSECA¹

Resumen

Los aportes del pensamiento musicológico a la historia de las ideas del siglo XX son todavía hoy una tarea pendiente, el caso de los hispanistas y americanistas es un ejemplo clave. Por esta razón dedicamos este artículo a uno de los principales protagonistas del pasado siglo, el musicólogo, compositor, pianista, educador, y teólogo estadounidense Robert Murrell Stevenson, pionero en pensar el borde no sólo entre música y logos, sino, entre las Américas y sus otros.

Palabras clave: Robert M. Stevenson, pensar el borde, pensamiento musicológico, música eclesiástica, El Paso, México.

Abstract

The contributions of musicological thinking to the history of ideas at the twentieth century are still a challenge for Hispanic and American Studies. For this reason we dedicate this article to a major protagonists of the past century in this area, the musicologist, composer, pianist, educator and theologian Robert Murrell Stevenson, a pioneer thinking the border between music and logos, between the Americas and its other.

Keywords: Robert M. Stevenson, thinking the border, musicological thinking, church music, El Paso, Mexico.

Introducción

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid recibió formalmente en 1999 el legado de Robert Murrell Stevenson, quizás la figura más importante de la musicología hispanista e iberoamericana, constituyendo la «Colección Robert Stevenson». En el marco del Décimo aniversario de este evento histórico (1999-2009)², bajo cuya égida se ha creado la Cátedra Robert

¹ Universidad Autónoma de Madrid.

² CAMPOS FONSECA, Susan: «El legado de Robert Murrell Stevenson en la educación española», en *OpusMusica*, N.º 34-Abril 2009, ISSN: 1885-7450. Disponible en: <http://www.opusmusica.com/034/murrell.html> (consultado el 22/04/2009).

Stevenson, dirigida por Don Ismael Fernández de la Cuesta, este artículo se plantea como una introducción a los primeros cuestionamientos «músico-lógicos» del Dr. Stevenson, abordando por primera vez uno de los periodos más «oscuros» en lo que a su vida y obra se refiere, ya que existen muy pocas referencias al respecto. Nos referimos al periodo que va entre 1916 y 1951, en que existe un vacío general de fuentes documentales. Aún así, hemos recurrido al libro *Music in El Paso 1919-1939* publicado por el Dr. Stevenson en 1970³, con el objetivo de acercarnos al joven Robert M. Stevenson, tratando de reconstruir el ambiente intelectual y cultural en que vivió, y se formó durante esos primeros años.

Iniciaremos por una consideración de sus años de formación universitaria, comenzando por 1936, cuando obtiene el *Bachelor of Arts* en la Universidad de Texas en El Paso, continuando con 1938, año en que se gradúa de la *Juilliard School of Music*, donde estudió piano con Ernest Hutcheson; 1939, cuando estudia composición con David Stanley Smith y musicología con Leo Schrade en la Universidad de Yale. De 1939 a 1940, periodo en que recibe la *Charles Ditson Traveling Fellowship*, que le permite tomar lecciones privadas en la Universidad de Harvard con Igor Stravinsky, y en Nueva York con Artur Schnabel.

Proseguiremos con el periodo que va de 1941 a 1943, en que inicia su labor como profesor en la Universidad de Texas-Austin; 1942, año en que obtiene el doctorado en composición por la *Eastman School of Music* de la Universidad de Rochester, donde estudió con Howard Hanson; 1943, cuando tomó cursos regulares en la Universidad de Harvard, obteniendo el título de *Bachelor of Sacred Theology* (S.T.B.), estudios que retomará en 1949, graduándose en la *Harvard Divinity School*, y en *Theological Seminary* de Princeton como *Master of Theology* (ThM).

Este periodo de formación se verá interrumpido por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), y la entrada en el conflicto bélico de los Estados Unidos en 1941. Es así como de 1943 a 1946 Stevenson cumplirá su servicio militar en el ejército de los Estados Unidos, destacando en su labor como capitán de soldados afroamericanos, por lo que recibirá la *Army Commendation Ribbon*, medalla en reconocimiento a sus méritos, siendo oficial de reserva hasta 1953. En el año de 1946 se reincorpora como profesor en la Universidad de Texas-Austin, y desde ese mismo año (1946) hasta 1949, desarrollará su actividad en el *Westminster Choir College* de Princeton, New Jersey.

Concluiremos este breve recorrido biográfico, señalamos que en 1949 el Dr. Stevenson se incorporará a la que será su casa por más de 60 años, la

³ STEVENSON, Robert: *Music in El Paso 1919-1939*, Texas Western Press, University of Texas, El Paso, 1970.

Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), donde actualmente continúa ejerciendo como profesor emérito jubilado. Siendo profesor de la UCLA publicará en 1952 su primer libro titulado *Music in Mexico: A Historical Survey*, y estrenará su *Organ Concerto*, a cargo de la *University Symphony Orchestra* de la UCLA. Eventos que marcarán lo que puede considerarse como un segundo periodo (1952-1981) en lo que respecta a su investigación musicológica⁴, época de mayor producción y consolidación, muy especialmente en lo relacionado con la música de «las Américas» (*pre y post «coloniales»*), España y Portugal.

I. Música en El Paso

Los años de Robert M. Stevenson en El Paso (Texas), sus primeros años de formación, han resultado de especial interés para nuestro estudio, aunque cuenten con documentación más escasa, y sean los menos tratados por la bibliografía dedicada a su persona y obra. Por esta razón ha sido fundamental el estudio monográfico *Music in El Paso 1919-1939*, publicado por el Dr. Stevenson en 1970⁵. Trabajo dedicado a la vida cultural y musical que le rodeó durante esos primeros años, donde incluso inserta una fotografía suya junto a tres contemporáneos que señala como figuras musicales destacadas de la comunidad⁶.

Music in El Paso 1919-1939 es un recorrido historiográfico y documental que describe a una comunidad multicultural de emigrantes, muchos de ellos exiliados por la tuberculosis, como el compositor y pianista Ferdinand Dewey (1851-1900); sitio visitado por continuos viajeros que se movían entre la América Anglosajona y la América Latina, entre los dos lados del Río Bravo (o Río Grande), entre Texas y Nuevo México, El Paso y Ciudad Juárez.

El propio texto nos da información sobre sus primeros estudios en *Austin High School*, y el *College of Mines and Metallurgy*, donde recibe un A. B. (*Bachelor of Arts*)⁷ en 1936. Datos fundamentales cuando se relacionan con el relato del Dr. Stevenson acerca de cómo se institucionalizó la enseñanza musical en El Paso, institucionalización en la que destacaron especialmente mujeres que viajaron al El Paso junto a sus esposos tuberculosos, como en el caso

⁴ A este periodo dedicamos nuestro artículo «Robert Murrell Stevenson desde las reseñas críticas de sus contemporáneos», en *Revista electrónica de musicología*, Vol. XII-Março de 2009, Universidad Federal do Paraná, Brasil, ISSN 1415-952X. Disponible en: http://www.rem.ufpr.br/REMv12/11/susan_campos_fonseca.htm (consultado el 22/04/2009).

⁵ STEVENSON, Robert: *Music in El Paso 1919-1939*.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 13. Donde se indica que otro compañero obtuvo una titulación similar.

de las pianistas Mary Goodbar Morgan (1876-1955), Abbie Marguerite Durkee (1888-19-?), Virginia Link (1890-19-?), y Margaret Vear⁸.

Por ejemplo, el Dr. Stevenson se refiere a Mary Goodbar Morgan informando cómo llega a El Paso en 1924 asumiendo el puesto de profesora de música en *El Paso High School* y en el *Junior College* (1924-1925), siendo «supervisora de música» e instaurando las «Lecture in Music Education» en el *College of Mines and Metallurgy* de la Universidad de Texas⁹ (1925-1933), exactamente en el periodo que nos ocupa. Además, Mary Goodbar Morgan desempeñará el puesto de organista y directora de coro de la Primera Iglesia Metodista de El Paso, presidiendo *El Paso Music Teachers Association*¹⁰, y el *MacDowell Club*, centro que Stevenson describirá como foco fundamental (al lado del *Women's Club*), de la vida musical de la comunidad desde 1917¹¹.

La figura de Mary Goodbar Morgan es especialmente interesante porque será ella, según Stevenson, quien sugerirá a la Biblioteca Pública de El Paso obtener una colección de música «extraordinaria» compuesta por obras de compositores europeos y americanos, entre los que destacaban «Schubert, Schumann, Franck, Smetana, Dvorák, Fauré, Debussy, y Ravel»¹², y entre los «americanos»¹³ Charles Wakefield Cadman (1881-1946) y Manuel Ponce (1882-1948)¹⁴. Incluso españoles, como Isaac Albéniz (1860-1909), de quien, según comenta el joven Stevenson, se interpretó *Triana*¹⁵ durante el recital de graduación de uno de los discípulos de Morgan en 1930; y Manuel de Falla (1876-1946), de quien en 1929, el violinista Samuel Martínez (compañero de Stevenson), interpretó una transcripción (de su propia autoría) de *La Danza del Fuego*¹⁶.

Por su parte, Virginia Link llegará a El Paso en 1921, y será, entre otras cosas, profesora en la *Austin High School* (escuela donde estudia Stevenson), entre 1927 y 1930. Virginia Link (1890-19-?), era Doctora en Filosofía por

⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁹ La Universidad de Texas en El Paso, cuyas siglas institucionales son UTEP, es una universidad pública miembro del Sistema de la Universidad de Texas. Se encuentra localizada en el margen norte del Río Bravo o Río Grande, en la ciudad de El Paso, Texas, y es la universidad con mayor población estudiantil México-americana de los Estados Unidos de América. Fue fundada en 1914 como la Escuela de Minas y Metalurgia del Estado de Texas (The Texas State School of Mines and Metallurgy).

¹⁰ STEVENSON, Robert: *Music in El Paso 1919-1939*, p. 5.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² *Ibid.*, pp. 5-6.

¹³ Entiéndase no sólo como los ciudadanos de Estados Unidos, sino, del Continente Americano.

¹⁴ STEVENSON, Robert: *Music in El Paso 1919-1939*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

la Universidad de Texas-Austin, y su disertación doctoral de 1954 se tituló «Determining the Desirable Music Experiences That Should Be Included in the Training of Elementary Teachers for Texas Schools»¹⁷, tesis doctoral que, aunque posterior al periodo que nos ocupa, mencionamos dado el contexto de la experiencia que acuerpa, experiencia en la que el joven Robert M. Stevenson, como alumno, pudo haber tomado parte.

Otra figura que resulta interesante dentro del monográfico es la del músico alemán Henri Ern (1863-19-?), quien emigró a América en 1907¹⁸ (aproximadamente), y que de 1921 a 1923 residió en Ciudad Juárez. Su figura parece haber atraído a jóvenes músicos de El Paso como Samuel Martínez, Alice Meisel, Avery Oliver Schiffler, Argyra White, y al violinista puertorriqueño José Figueroa (1905-1998), a quien legó su violín, supuestamente un Stradivarius¹⁹. Alrededor de Henri Ern se dibuja un vínculo entre El Paso y Ciudad Juárez, vínculo fundamental para nuestro estudio, pues evidencia la circulación musical y cultural entre ambas ciudades. Circulación fronteriza que ocupará un lugar importante en el pensamiento musicológico del Dr. Stevenson a lo largo de toda su vida.

Pero esta circulación no data del siglo XX, sino, como señalará Stevenson, del periodo colonial español. A este respecto, Stevenson mencionará el trabajo de Lota M. Spell, quien en sus trabajos «Music Teaching in New Mexico» (1927), y «El Paso, the Cradle of Music in America», informa sobre personalidades como el franciscano Cristóbal de Quiñones (muerto en 1609), quien, junto a su Compañía, siguió al conquistador Juan de Oñate, estableciendo en el territorio de Nuevo México unas veinticinco misiones. Spell, como indica el Dr. Stevenson, también escribirá «El Paso Cultural Background Oldest in United States» (1939), donde describe cómo en 1630 la Misión de Senecú obtiene un órgano, aparentemente el primero de la zona, según Fray García de San Francisco y Zúñiga (muerto en 1673)²⁰, así como la localización de reliquias musicales como el *Libro de Bautismos de Real de San Lorenzo*, datado en 1700, estudiado por el Dr. Cleofas Calleros, de El Paso, en 1969, cuyo Tomo VIII contiene musicado el salmo *Credidi*, el cual, según Stevenson, da una idea del tipo de música eclesiástica católica hispana que se practicaba en el siglo XVII en El Paso²¹.

El joven Stevenson también nos habla de algunas figuras que considera prometedoras dentro de sus contemporáneos, como el pianista Francis Moore

¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰ *Ibid.*, p. 13.

²¹ *Ibid.*, p. 14. A este respecto es necesario mencionar el estudio de Tomás Lozano *Cantemos al Alba. Origins of Songs, Sounds, and Liturgical Drama of Hispanic New Mexico* (2006).

(al lado de cuya foto se incluye él mismo), a Frank Kenneth MacCallum (compositor, 1913-1970), a Henry Cobos, Edna Andrews, Charles J. Andrews, Mary Morgan, Paul Moor, Frances Newman, y a Samuel Martínez (Martí)²² director de orquesta y violinista, posteriormente un reconocido etnomusicólogo mexicano (El Paso 1906-Tepoztlán 1975)²³.

También nos informa acerca de varios «compositores»²⁴ que vivieron en El Paso, como Juan Escobedo, Lillian Hague Corcoran (1891-1962), Elizabeth Garret, Helen Roberts (1888-1985)²⁵, el director y violinista Abraham Chávez (1927), entre otros²⁶, así como instrumentistas y compañías que visitaron, actuaron, o participaron en la vida cultural de la comunidad.

Hasta aquí, nuestra lectura del monográfico *Music in El Paso 1919-1939* parece revelarnos un espacio germinal para cuatro preguntas fundamentales del *corpus musicológico* del Dr. Stevenson: 1) La pregunta por la música europea y su circulación en el continente Americano, 2) La pregunta por la música eclesial (protestante y católica), 3) La pregunta por las «raíces», tanto de las poblaciones autóctonas como de las emigrantes, y 4) La pregunta por sus contemporáneos. Preguntas que, para 1970, estarán muy presentes en sus primeros libros publicados²⁷.

Ahora bien, concluido su periodo de formación en El Paso, en 1936 Robert Stevenson iniciará un peregrinaje intelectual y creativo en busca de su propio camino. Entramos en el *corpus musicológico* del Dr. Stevenson, al cual esta dedicado nuestro estudio²⁸, refiriéndonos, en este artículo, al periodo que hemos enmarcado entre 1948 y 1951.

II. Entre Schrade, Stravinsky y Schönberg

Las fuentes disponibles indican que las publicaciones de carácter musicológico de Robert Stevenson inician a partir de 1948, consolidándose en 1952 con la publicación de su primer libro *Music in Mexico*. A este res-

²² *Ibid.*, pp. 14-27.

²³ BÉHAGUE, Gérard: «Martí [Martinez], Samuel», *Grove Music Online*, ed. L. Macy (Consultado [20/05/2008]), <<http://www.grovemusic.com>>

²⁴ STEVENSON, Robert: *Music in El Paso 1919-1939*, p. 27.

²⁵ KRADER, Barbara: «Roberts, Helen (Heffron)», *Grove Music Online*, ed. L. Macy (Consultado [20/05/2008]), <<http://www.grovemusic.com>>

²⁶ STEVENSON, Robert: *Music in El Paso 1919-1939*, pp. 27-28.

²⁷ Considérese, por ejemplo, el listado de obras publicadas por el Dr. Stevenson disponible, junto a su resumen personal, en *Music in El Paso*, 1970, p. 2.

²⁸ CAMPOS FONSECA, Susan: «El corpus músico-lógico de Robert Murrell Stevenson (1948-2008)», Proyecto de investigación dirigido por la Dra. Begoña Lolo para optar al Diploma de Estudios Avanzados (DEA), Universidad Autónoma de Madrid, leído y aprobado el 2 de octubre del 2008. Inédito.

pecto, es interesante mencionar cómo simbólicamente, en 1951, Stevenson publica un artículo dedicado a un compañero de la UCLA recientemente fallecido: Arnold Schönberg (1874-1951)²⁹. Dicho artículo, titulado «The Significance of Schönberg», parece marcar un hito de futuro en la vida del joven Stevenson, ya que en 1981 compartirá honores con esta figura, siendo distinguido también con el máximo honor académico otorgado por la UCLA, la *Faculty Research Lecturer*, otorgada a sus investigadores más sobresalientes.

Se hace necesario, por tanto, contemplar cómo la figura del Dr. Stevenson está implicada en el desarrollo, eclosión y consolidación de la investigación musicológica estadounidense. Consideremos, por ejemplo, algunas afirmaciones, como las de Bruno Nettl, para quien:

«... una mirada en los estudios sobre música en Norte América entre 1950 y 1990 indica un enorme incremento en la cantidad de estudios dedicados a las músicas no-Occidentales y folklóricas, y alrededor de 1980, las músicas populares, todas ellas ordinariamente objeto de estudio reservado a la etnomusicología. La influencia de las ciencias sociales, y particularmente de la antropología, han hecho avanzar significativa a la etnomusicología como una fuerza emergente en América (y Europa), y esto está jugando un rol importante en la musicología histórica en Norte América.»³⁰

Afirmaciones que coinciden con la opinión de Joseph Kerman³¹ cuando escribe:

«Hace unos años en *Contemplating Music*, un libro que evaluó los estudios musicales en Estados Unidos y Gran Bretaña, caracteriza los años setenta como década de consolidación disciplinaria. El *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, publicado en 1980, ocupó un gran despliegue y energía de estudiosos de ambos países, jóvenes y viejos; y el resultado de este trabajo en equipo fue un inmejorable compendium sobre

²⁹ Schoenberg fue profesor de la UCLA desde 1936, se nacionalizó estadounidense en 1941. En 1956 la UCLA inauguró el *Schoenberg Hall* de la Facultad de Música, lugar donde ha trabajado Robert Stevenson desde 1949.

³⁰ Lease en el original: «... a look at music acholarship in North America between 1950 and 1990 indicates an enormous increase in the amount of study devoted to non-Western and folk-musics, and beginning around 1980, to popular musics, all subjects-matter ordinarily reserved for ethnomusicologist. The influence of the social sciences, and particularly of anthropology, has all along been a significantly potent force in American (and European) ethnomusicology, and it has come to play an important role in historical musicology in North America as well.» En: NETTL, Bruno: «The Institucionalitation of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist», *Rething Music*, Oxford University Press, 1990, p. 297. La traducción es nuestra.

³¹ Escritor y musicólogo estadounidense (n. 1924), profesor emérito de la Universidad de California, Berkeley.

el «estado-del-arte» del conocimiento musicológico, utilizando el término «musicológico» por el momento en ese sentido. Y qué pasa respecto a la década de los años ochenta, y los setenta como década de consolidación, yo escribo, los ochenta y los noventa se convertirán en décadas de cambio y movimiento disciplinario.»³²

Y en este sentido, recordemos el artículo «Musicology in America» (1952)³³ de Denis Stevens³⁴, quien, citando a Frank Harrison³⁵ («American Musicology and the European Tradition»), describe cómo las inmigraciones europeas marcaron un hito en la constitución de la musicología estadounidense, muy especialmente en la década de los años treinta. Harrison explica:

«... páso a paso lentamente estas influencias han ido configurando el destino de los estudios musicales en las instituciones de aprendizaje Americanas. (...) a principios de los años treinta, cuando la Alemania Nazi perdió a muchos de sus más eminentes estudiosos. El flujo continuó hasta 1939, año en que la American Musicology Society... ayudó e invitó a su reunión anual en Nueva York a muchos musicólogos Europeos para que cruzaran el Atlántico y tomaran parte en las lecturas y discusiones. Cuando la guerra fue declarada, muchos de estos invitados decidieron quedarse en América, y se sumaron alrededor de la poderosa corte de estudiosos inmigrantes, muchos de ellos establecidos en colegios y universidades.»³⁶

³² Lease en el original: «A few years ago in *Contemplating Music*, a book appraising musical studies in the United States and Britain, I characterized the 1970s as a decade of disciplinary consolidation. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, published in 1980, had occupied a great deal of the thought and energy of scholars from both countries, young and old; and the result of this team effort was an unmatched compendium of state-of-the-art musicological knowledge, using the term «musicological» for the moment in its broadest sense. And what about the 1980s? If the 1970s was a decade of consolidation, I wrote, the 1980s and 1990s might well become decades of disciplinary change, or motion.» En: KERMAN, Joseph: «American Musicology in 1990's», *The Journal of Musicology*, vol 9., no. 2, Spring, 1991, pp. 131. La traducción es nuestra.

³³ STEVENS, Denis: «Musicology in America», en *The Musical Times*, Vol. 105, No. 1452 (Feb., 1964), pp. 112-113.

³⁴ Denis Stevens (1922-2004), musicólogo especialista en música antigua, director, profesor y productor de radio británico.

³⁵ Frank Llewelyn Harrison (1905-1987), musicólogo británico.

³⁶ Lease en el original: «... step by step the influences that slowly shaped the destiny of musical studies in American institutions of learning. (...) in the early 1930s, when Nazi Germany lost so many of its eminent scholars. The flow continued until 1939, the year in which the American Musicological Society... help its annual meeting in New York and invited many European musicologist to cross the Atlantic and take part in the lectures and discussions. When war was declared, some of the guest decided to stay in America, and so added to the already powerful cohort of immigrant scholars, many of whom had been able to establish themselves in colleges and universities.» En: STEVENS, Denis: «Musicology in America», *The Musical Time*, vol. 105, no. 1452, feb. 1964, p. 112. La traducción es nuestra.

El mundo que describe Harrison se verá reflejado en este primer periodo del trabajo del Dr. Stevenson, no sólo por el corte que implicó la Segunda Guerra Mundial y el correspondiente servicio militar, sino también, por la oportunidad que le abrió, formándose bajo la tutela de prestigiosos inmigrantes europeos, en el piano con los austriacos Ernest Hutcheson (1871-1951) y Artur Schnabel (1882-1951), en la composición, con el ruso Igor Stravinsky (1882-1972), y en la musicología con el alemán Leo Schrade (1903-1964). Lo anterior, sin desmerecer su formación al lado del compositor y organista estadounidense David Stanley Smith (1877-1949), amigo cercano de Charles Ives, discípulo de Ludwig Thuille en Munich, y Vicent d'Indy en París. Además de su trabajo con el prestigioso compositor, director, educador y teórico musical estadounidense Howard Hanson (1896-1981).³⁷

A través de estas implicaciones, podemos vislumbrar el complejo y rico entramado intelectual y artístico de la formación del joven Stevenson, observando como los intereses de sus «maestros» jugaron un rol fundamental en la constitución de su pensamiento. Consideremos por ejemplo a Leo Schrade, con su *Monteverdi, creador de la música moderna* (1950), así como sus trabajos dedicados a la historia de la música eclesiástica, y su labor como director del *Journal of Renaissance and Baroque Music* y los *Annales musicologiques*. Aunque los estudios de Stevenson con Schrade en Yale duraron solamente un año (entre 1939 y 1940), consideremos brevemente algunas publicaciones de Schrade como *The «Roman de Fauvel»*; *The Works of Philippe de Vitry*; *French Cycles of the «Ordinarium Missae; II-III The Works of Guillaume de Machaut*; y *IV The Works of Francesco Landini*, editados por él en 1957³⁸. Y sus artículos de 1946: «The Venetian Organ Music in the Lutheran Church»³⁹, «The Choral Music of the Lutheran 'Kantorei'»⁴⁰, y «Herder's Conception of Church Music»⁴¹. En com-

³⁷ En éste sentido, queda pendiente un estudio comparativo de la obra de estos compositores en el marco del corpus compositivo del Dr. Stevenson.

³⁸ APEL, Willi: «Polyphonic Music of the Fourteenth Century, I: The Roman de Fauvel; The Works of Philippe de Vitry: French Cycles of the Ordinarium Missae by Leo Schrade Speculum», *Speculum*, vol. 32, no. 4 (Oct., 1957), pp. 863-866.

³⁹ SCHRADER, Leo: «The Venetian Organ Music in the Lutheran Church», *The Musical Heritage of the Church*, Volume II (Valparaíso, Ind.: Valparaíso University, 1946). Reprinted by permission of Valparaíso University. Disponible en: <http://www.goodshepherdinstitute.org/musical-heritage/volume/2/venetian-organ.php> (consultado el 25/01/2008).

⁴⁰ SCHRADER, Leo: «The Choral Music of the Lutheran 'Kantorei'», *The Musical Heritage of the Church*, Volume II (Valparaíso, Ind.: Valparaíso University, 1946). Reprinted by permission of Valparaíso University. Disponible en: <http://www.goodshepherdinstitute.org/musical-heritage/volume/2/kantorei.php> (consultado el 25/01/2008).

⁴¹ SCHRADER, Leo: «Herder's Conception of Church Music», *The Musical Heritage of the Church*, Volume II (Valparaíso, Ind.: Valparaíso University, 1946). Reprinted by permission of Valparaíso University. Disponible en: <http://www.goodshepherdinstitute.org/musical-heritage/volume/2/herder.php> (consultado el 25/01/2008).

paración con trabajos del joven Stevenson donde su influencia parece vislumbrarse, por ejemplo: «Luther's Musical Achievement» (1951), «Evangelistic Song» (1957) «Cathedral Organs in the Andes» (1962), «Josquin in the Music of Spain and Portugal» (1977), o «Martín de Montedocá, Spain's first publisher of sacred polyphony (1550's): Chantre in Guatemala Cathedral (1570's)», de 1995. En estos artículos la presencia de Schrade es tangible, aunque con un matiz especial, dada la visible inclinación hispanista e iberoamericana de Stevenson, que, aunada a su formación teológica y musical, evidencia un «caldo de cultivo» donde el joven investigador perfilará las bases de su pensamiento⁴².

Pensamiento que empieza a revelarse en su interés por «pensar la frontera», no sólo entre «las Américas» (frontera presente desde su infancia en Nuevo México⁴³), sino también, entre Occidente y sus «otros», a lo que se sumarán sus «alter-egos» profesionales: **el compositor-pianista**, que se plantea sus primeros cuestionamientos musicológicos ya con una producción integrada por su *Fugue for String Quartet* y *12 Preludes* para piano de 1933, su *Concerto for piano and orchestra* de 1934, sus *Glorified Czerny Exercises* para piano, de 1935, y, durante la experiencia con Schrade y Stravinsky (1939-40), con su *Madrigal «Fortune Smiles», for Men's Voices (unaccompanied)*. Y **el musicólogo-teólogo**, que se presenta ante el mundo con publicaciones como «Reformed church music: the basic implications of Calvin's philosophy of Church music» (*Crozer Quarterly*, 1949), «Bach's Religious Environment» (*Journal of Religion*, 1950), o «Luther's Musical Achievement» (*Lutheran Quarterly*, 1951).

III. Las primeras preguntas

Continuando con la revisión biográfica, es de vital importancia incluir los años que van de 1933 a 1947, años de formación y de creación para el joven Stevenson. Aspecto que plantea otro problema de investigación: su *corpus* compositivo. Sobre este problema de investigación, dos profesores del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), el clarinetista Justo Sanz y el pianista Sebastián Mariné, se han dedicado al estudio de sus obras para ambos instrumentos, trabajo que se ha visto reflejado en la producción discográfica «Robert Stevenson, obras para clarinete y piano» (2005)⁴⁴. También se ha publicado un primer catálogo de sus composiciones, disponible en

⁴² Queda pendiente un estudio dedicado a investigar la presencia e influencia de este musicólogo alemán en el trabajo del Dr. Stevenson, muy especialmente en los estudios dedicados a la música renacentista y barroca.

⁴³ Límite planteado, por ejemplo, en su obra para orquesta *Frontera Suite* de 1949.

⁴⁴ SANZ, JUSTO y MARINÉ, Sebastián: «Robert Stevenson, obras para clarinete y piano», Homenaje al compositor, pianista y musicólogo en su 90º aniversario, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2005, CD-06-II.

la revista *Música* (2000-2002)⁴⁵ del RCSMM, un trabajo referencial, aunque debería ser revisado por otros especialistas, ya que nuestra experiencia con esta fuente demuestra que no ha sido resultado de un estudio suficientemente exhaustivo⁴⁶.

Pero continuando con nuestro objetivo, en este primer periodo de 1948 a 1951, hemos identificado tres líneas de investigación fundamental en el trabajo musicológico del Dr. Stevenson: 1) La música eclesiástica protestante; 2) Estudios relacionados con William Shakespeare y Frederic Chopin; y 3) La Música en México. Las cuales seguirán muy presentes en el desplegar de su preguntar musicológico⁴⁷, constituyéndose en ámbitos neurálgicos de su pensamiento. A ellas nos dedicaremos a continuación.

III.1. *La música eclesiástica protestante*

Iniciamos con los artículos dedicados a la «música eclesiástica», estudios que reflejan su formación en Música y Teología, así como su trabajo práctico como profesor de música eclesiástica protestante («church music») en el *Westminster Choir College* de Princeton, New Jersey, entre 1946 y 1949. Aspecto importante a considerar, especialmente si recordamos el rol fundamental que jugó el *Princeton Theological Seminary* en la llamada «Reforma Teológica» estadounidense después de la segunda guerra mundial y durante la guerra fría.⁴⁸ Es así como un Robert Stevenson que rebasa ya los 30 años, publicará, desde estudios sobre música y cantos de navidad como «Carols and Caroling» publicado en *Etude Music Magazine* en 1948, hasta artículos más especializados como «Reformed church music: the basic implications of Calvin's philosophy of Church music» en *Crozer Quarterly* (1949), y «Luther's Musical Achievement» (1951), estudio incluido por el especialista Harold J. Grimm entre las investigaciones más destacadas de la época dedicadas a éste ámbito, en su artículo «Luther Research since 1920»(1960)⁴⁹. Grimm escribe:

⁴⁵ VV.AA. : «Composiciones de Robert Stevenson. Biblioteca del RCSSM», *Música-Revista* del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), Nº 7,8,9, Años 2000, 2001, 2002, pp. 187-253.

⁴⁶ Razón por la cual todavía es un estudio pendiente.

⁴⁷ CAMPOS FONSECA, Susán: «Robert Murrell Stevenson: Pensamiento *músico-lógico* y preguntar «músico(etno)lógico» en las Américas», *Boletín de Música*, Nº 25, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, en prensa.

⁴⁸ GRIMM, Harold J.: «Luther Research since 1920», *The Journal of Modern History*, vol. 32, no. 2, Jun.,1960, p. 111.

⁴⁹ Reconocido escritor e historiador estadounidense (1901-1983), profesor de la Capital University, la Ohio State University y la Indiana University. Considérese especialmente *The Harold J. Grimm Reformation Collection* de la Ohio State University.

«La contribución de Lutero a la música ha sido discutida por Paul Nettl, *Luther and music* (Philadelphia, 1948); Walter E. Buszin, «Luther on music», *The musical quarterly* XXXII(1946), 80-97; Edwin Liemohn, *The chorale through four hundred years* (Philadelphia, 1953); Theodore Hoelty-Nickel, *The musical heritage of the church* (St. Louis, Mo., 1954); Luther D. Reed, *Luther and congregational song* (Philadelphia, 1947); Charles Schneider, *Luther, poète et musicien et les Enchiridien de 1524* (Geneva, 1942); Wilhelm Stapel, *Luther Lieder und Gedichte* (Stuttgart, 1950); y por **Robert Stevenson**, «Luther's musical achievement», *The Lutheran quarterly*, III (1951), 255-62.»⁵⁰

Johann Sebastian Bach (1685 –1750) también será uno de los focos de interés del joven Stevenson durante este periodo, dedicando al organista y compositor alemán sus trabajos «Bach's Religious Environment: The well springs of religious emotion that nourished the creative life of protestantism's greatest composer», publicado en *The Journal of Religion* (1950), «Bach's Quarrel with Rector of St. Thomas School», en *Anglican Theological Review* (1951), y «J.S. Bach's Appeals to Caesar» en *Crozer Quarterly* (1951), que posteriormente incluirá en *Patterns of protestant church music* (Duke University Press, 1953), y *Protestant Church Music in America, a short survey of men and movements from 1564 to the present* (New York: W.W. Norton & Company, 1966).

En relación a estos ensayos dedicados a J. S. Bach, escritos en torno al bicentenario de la muerte del compositor, Stevenson argumentará:

«... en gran medida su verdadero genio no fue apreciado por las iglesias a las que sirvió durante su vida, y ahora se asume que Bach fue sólo otra desafortunada víctima del fosilizado sistema eclesiástico cuya ortodoxia le encerraría hasta la muerte, y poco tiempo después el espíritu artístico creativo de la burguesía metería en un gaveta, plagiaría y confinaría.»⁵¹

⁵⁰ Lease en el original: «Luther's contributions to music are disuse by Paul Nettl, *Luther and music* (Philadelphia, 1948); Walter E. Buszin, «Luther on music», *The musical quarterly* XXXII(1946), 80-97; Edwin Liemohn, *The chorale through four hundred years* (Philadelphia, 1953); Theodore Hoelty-Nickel, *The musical heritage of the church* (St. Louis, Mo., 1954); Luther D. Reed, *Luther and congregational song* (Philadelphia, 1947); Charles Schneider, *Luther, poète et musicien et les Enchiridien de 1524* (Geneva, 1942); Wilhelm Stapel, *Luther Lieder und Gedichte* (Stuttgart, 1950); and Robert Stevenson, «Luther's musical achievement», *The Lutheran quarterly*, III (1951), 255-62.» En: GRIMM, Harold J.: «Luther Research since 1920», *The Journal of Modern History*, Vol. 32, Nº 2 (Jun., 1960), p. 118. La traducción y la negrita son nuestras.

⁵¹ Lease en el original: «... in large measure his true genius seem to have gone unappreciated in the churches he served during his lifetime, it is now assumed in some quarters that Bach was only another unfortunate victim of a fossilized church system in which dead orthodoxy was enshrined, while the burgeoning spirit of artistic creativity was closely cabined, cribbed, and confined.» En: STEVENSON, Robert: «Bach's Religious Environment», *The Journal of Religion*, Vol. 30, Nº 4, Oct., 1950, p. 247. La traducción es nuestra.

(...) «Siguiendo esto, hoy debemos hacernos las siguientes preguntas de investigación: ¿Las actuales condiciones de trabajo en las iglesias en que él trabajó estimularían o retardarían su desarrollo creativo, y su propia conciencia religiosa promovería o retardaría su desarrollo artístico? (...) Naturalmente, los lineamientos Calvinistas del príncipe que él servía en Köten (...) prohibían todo tipo de música eclesiástica que no tuviera por medida a los salmos sin adornos. Bach, reafirmamos, encontró sólo en el clima de la alta iglesia ortodoxa Luterana situaciones que le retaron a producir el tipo de música sagrada que hoy hace memorable su nombre.»⁵²

Resulta interesante considerar esta argumentación en relación a un texto publicado en el *Bulletin of the American Musicological Society* (1940), donde se informa sobre el trabajo Leo Schrade bajo la insignia de «Bach's Destiny Conditioned by His Time» (1938), o el artículo «Bach: The Conflict between the Sacred and the Secular» (1946)⁵³. La nota de 1938 coincide con el enfoque de los dos artículos de Stevenson publicados en 1951, y si Schrade estaba trabajando en ello alrededor de 1938 en los Estados Unidos, para 1939 es muy probable que el joven Stevenson haya podido conocer directamente estos trabajos durante su estudio con él⁵⁴. Schrade comenta:

«Si Bach no fue totalmente reconocido en su propio tiempo, esto no pudo deberse a un malentendido por las condiciones de su época. Su relación con la iglesia lo puso en dirección a la posición restrictiva del cantor Alemán durante el periodo barroco; su situación arroja luz sobre su interpretación de la forma musical en el servicio de la iglesia. Dr. Schrade nuevamente interpreta el documento de Mülhausen (1709)⁵⁵ y las conexiones

⁵² Léase en el original: «It follows, then, that we ought now to ask ourselves these searching questions: Did the actual working conditions in the churches he served stimulate or retard his creative development, and did Bach's own religious consciousness promote or hamper his artistic development? ...Naturally enough, the Calvinist leanings of the prince whom he served at Köten ...,forbade any type of church music other than the unadorned psalms in meter. Bach, we say again, found only in the climate of high Lutheran orthodoxy church situations which challenged him to produce the kind of sacred music that today memorializes his name.» EN: STEVENSON, Robert: «Bach's Religious Environment», p. 248. La traducción es nuestra.

⁵³ SCHRADER, Leo: «Bach: The Conflict between the Sacred and the Secular» (Merlin Press 1946), reproducido en el *Journal of the History of Ideas*, April, 1946, Vol. VII, No 2, pp. 151-194.

⁵⁴ Considérense a este respecto las afirmaciones de William G. Waite respecto a como Schrade introdujo y desarrolló la musicología en la Universidad de Yale. EN: WAITE G., William: «Leo Schrade, 1903-1964», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 18, No. 1. (Spring, 1965), p. 3.

⁵⁵ Como señala el ensayista, crítico, periodista y discípulo de Lauro Ayestarán en Musicología, Hugo García Robles (Montevideo, 1931) en *La Jornada Semanal* (15/09/2000). A Bach, durante su estancia en Mülhausen, «... la fortuna no lo acompaña debido a que se ve envuelto en las disputas entre los luteranos ortodoxos y la corriente pietista. Cuando en 1709 abandona Mülhausen por Weimar, Johann Sebastian es ya un músico maduro. A los veinticuatro años es un virtuoso del órgano y su ingreso al servicio del duque Wilhelm-Ernest lo coloca en un ám-

de Bach con la corte de Köten; periodo temprano que influenció el desarrollo de sus hijos⁵⁶.»⁵⁷

Ahora bien, el joven Stevenson también mostrará interés por autores e historiadores ingleses de siglo XVIII, como es el caso de Sir John Hawkins (1719-1789), Charles Burney (1726-1814), y James Boswell (1740-1795) quienes formaron un grupo alrededor de la figura del intelectual y educador británico Samuel Johnson (1709-1784), personaje que, además, resulta interesante si se compara con el perfil y pensamiento que Stevenson desarrollará posteriormente. Considérese, por ejemplo, la edición completa de las obras de Shakespeare realizada por Johnson en 1750, sus tratados políticos, sermones, crónicas de viajes (como los realizados junto a Boswell por Escocia en 1773), argumentaciones críticas dedicadas a los cambios de su propia era, y biografías de varios poetas.

Es así cómo, en relación a la figura de Samuel Johnson, el joven Stevenson escribirá su artículo «'The Rivals' - Hawkings, Burney, and Boswell» (1950), trabajo especialmente interesante por la consideración historiográfica que implica, ya que, además de introducirse en la polémica relación entre los tres biografos que se disputaban la «verdad» sobre la «vida y obra» de Johnson, el Dr. Stevenson también incluye una consideración sobre su legado como historiadores musicales, muy especialmente en el caso de Sir John Hawking y Charles Burney. Por ejemplo, Stevenson se interesará en los cinco volúmenes de la *General History of the Science and Practice of Music* (1776) y la *Trial of Alidas, the 2nd, or Congress of Musicians* de 1777, de Hawkings⁵⁸; así como por la *History of Music* (1782, 1789) de Burney. Acerca de estas obras señalará:

bito de luteranismo estricto y fuerte sentimiento religioso. En ese clima de recogimiento florecieron las mejores y más numerosas obras destinadas al órgano por Bach. También en Weimar hace amistad con el organista Johann Gottfried Walther, con quien comparte el interés por los maestros italianos: Benedetto Marcello, Frescobaldi, Legrenzi, y sobre todo Vivaldi, de quien Bach transcribe sus conciertos de cuerdas para teclados (clave u órgano). Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2000/10/15/sem-bach.html> (consultado el 03/02/2008).

⁵⁶ En la nota dedica a Schrade se hace mención también a las posibles influencias de estas experiencias profesionales y musicales de J. S. Bach en la obra de sus hijos, especialmente en C. P. E. Bach.

⁵⁷ Léase en el original: «If Bach was not fully recognized in his own day, this was due not to misunderstanding but to the conditions of his time. His relation to the church bound him to the restricted position of a German cantor during the baroque period; his situation throws light upon his interpretation of musical form in the service of the church. Dr. Schrade newly interpreted the Mülhausen document (1709) and Bach's connection with the court of Kothen; it was the work of this early period that influenced the development of his sons». En: SCHRADER, Leo: «Bach's Destiny Conditioned by His Time» (December 15th, 1938), *Bulletin of the American Musicological Society*, No. 4, (Sep., 1940), p. 11. La traducción es nuestra.

⁵⁸ STEVENSON, Robert: «'The Rivals' - Hawkings, Burney, and Boswell», *Musical Quarterly*, vol. 36, N° 1, (Jan., 1950), p. 71.

«Hasta el *Oxford History of Music*⁵⁹ (...) no tenemos otra historia en Inglés que iguale la envergadura y solidez de las historias de Hawkins o Burney. Hawkins, Burney, y Boswell son gigantes de nuestros días.» (...)

«Una centuria antes de que la musicología floreciera, Sir John anticipó algunos de los principios básicos de una disciplina que no es hasta hoy que se identifican como tal en su país natal. Conforme la disciplina madure, él irá recibiendo más y más honores reconociéndole como pionero.»⁶⁰

Durante este periodo son también importantes los trabajos de Stevenson sobre la «hímnología protestante» en las colonias americanas del entonces Imperio Británico y el periodo *pre* y *post* independentista⁶¹, estudios en los que destacará su interés por figuras como las de Charles y John Wesley, Isaac Watts, Ira D. Sankey, y John Marbecke⁶², sobre los que trataremos a continuación.

III.2. *La himnología protestante y las colonias americanas del Imperio Británico*

John Wesley (1703-1791) y su hermano Charles Wesley (1707-1788), fueron dos reformadores británicos, teólogos cristianos anglicanos y fundadores del movimiento metodista, comunidad en cuyas reuniones miles de personas aprendieron a leer, escribir y estudiar por medio de la Biblia. John Wesley escribió gran cantidad de textos y panfletos dedicados a materias como teología, historia, ciencia, lógica e incluso medicina. Y su hermano Charles es uno de los más conocidos y prolíficos compositores de himnos en la historia del protestantismo. Charles Wesley viajó a la colonia americana de Georgia en 1735 como secretario del gobernador James Oglethorpe (fundador de la colonia)⁶³, pero tuvo que regre-

⁵⁹ Stevenson parece referirse aquí a los seis volúmenes originales de la *Oxford History of Music* publicados entre 1901 y 1905.

⁶⁰ Lease en el original: «Not until the *Oxford History of Music*... did another history appear in English that began to equal the scope and massive solidity of either Hawkins's or Burney's histories. Hawkins, Burney, and Boswell were giants in their day.» (...) «A century before musicological endeavor flowered, Sir John by some prophetic insight grasped the basic principles of a discipline that has only now come into its own in his native land. As that discipline matures, he will more and more receive honors awarded the pioneer.» En: STEVENSON, Robert: «'The Rivals' - Hawkins, Burney, and Boswell», p. 82. La traducción es nuestra.

⁶¹ La Declaración de Independencia de los Estados Unidos fue redactada por Thomas Jefferson entre junio y julio de 1776, durante la Guerra de la Independencia de los Estados Unidos, y fue ratificada por el Congreso Continental (formado por trece colonias) el 4 de julio de 1776 en Filadelfia.

⁶² A quien relaciona con Hawkins, en relación a la conocida transcripción que éste realizó del morete a tres voces de Merbecke *A Virgine and Mother a Queene Celestiall*. En: STEVENSON, Robert: «'The Rivals' - Hawkins, Burney, and Boswell», p. 82.

⁶³ Póngase en relación con los siguientes artículos: KILPATRICK, Alan: «A Note on Cherokee Theological Concepts», *American Indian Quarterly*, vol. 19, no. 3, Summer, 1995, pp. 389-405. Y, NORWOOD, Frederick: «Wesleyan and Methodist Historical Studies, 1960-70: A Bibliographical Article», *Church History*, vol. 40, no. 2, Jun., 1971, pp. 182-199.

sar a Inglaterra un año más tarde por problemas varios. Él y su hermano John «... fueron enviados a Georgia por la Sociedad para la Propagación del Evangelio, y allí los dos desarrollaron sus capacidades como predicadores.»⁶⁴

El joven Stevenson dedicará en 1950 un artículo a John Wesley titulado «John Wesley's First Hymnbook» (*Review of Religion*)⁶⁵, tema que seguirá siendo de su interés, como lo indica la existencia, dentro de la «Colección Robert Stevenson» del RCSMM, del libro *John Wesley's first hymn-book; a collection of psalms and hymns. A facsimile with additional material* (1964)⁶⁶, y la reseña que escribiera para la revista *Notes* (1970), del libro *The Musical Wesley* (1968) del compositor y musicólogo Erick Routley, una de las principales autoridades en himnología y música eclesiástica.

Otro clérigo inglés que despertó el interés del joven Stevenson en éste periodo fue Isaac Watts (1674-1748), a quien dedicara en 1948, su artículo «Watts in America: bicentenary reflections on the growth of Watt's reputation in America», y en 1949, «Dr. Watts' Flights of Fancy», ambos publicados en *The Harvard Theological Review*. Isaac Watts, reconocido como «Father of English Hymnody», fue un polémico, prolífico y popular escritor de himnos, con más de 750 en su haber, muchos de los cuales siguen vigentes y han sido traducidos a varios idiomas. Además, es importante destacar que Watts entregó todos sus documentos a la Universidad de Yale, universidad vinculada con el movimiento independentista, y, como señalamos anteriormente, institución en la que también estudió Robert Stevenson. Sobre la polémica figura de Watts el Dr. Stevenson escribe:

«No es generalmente reconocido el divisionismo y debate que existe en las iglesias, y en el cisma presbiteriano respecto a la introducción de Watts. Una sesión en Kentucky amenazó con dividir la Iglesia Presbiteriana en el estado pro-Watts y anti-Watts». (...)

«¿Por qué, me pregunto, toda esta oposición a Isaac Watts sus dos colecciones, escritos, que según ellos, admiten un pacífico espíritu Independiente, que en nuestros días ha conseguido un lugar en los afectos de los círculos más conservadores y tiene ganado entre ellos el nombre de «reformador Católico?»⁶⁷ (...)

⁶⁴ *John Wesley: Holiness of Heart and Life. A Spiritual Growth Resource*. Disponible en: <http://lgbgm-umc.org/umw/wesley/foxwesleysp.stm> (consultado el 27/01/2008).

⁶⁵ Este artículo del Dr. Stevenson se contextualiza en los estudios históricos metodistas de la época, considérese por ejemplo el estudio de Frederick A. Norwood: «Methodist Historical Studies 1930-1959», *Church History*, vol. 28, no. 4, Dec., 1959, pp. 391-417

⁶⁶ WESLEY, John (Baker, F. & WILLIAMS W. G. ed.): *John Wesley's first hymn-book; a collection of psalms and hymns. A facsimile with additional material*, Charleston, Dalcho Historical Society; London, Wesley Historical Society, 1964.

⁶⁷ Lease en el original: «It is not generally recognized nowadays that whole churches were once divided in acrimonious debate, and presbyteries split apart over the introduction of Watts.

«Pero con el paso del tiempo, la recepción de Watts en América crece más y más cordialmente, y finalmente se vuelve unánime... Hoy el Himnario Episcopal contiene más himnos de Watts que de cualquier otro autor con la excepción de Charles Wesley y John Mason Neale⁶⁸»⁶⁹

En este sentido es particularmente interesante la vinculación, podría decirse «revolucionaria» (como «símbolos» en sentido ideológico y político) que Stevenson encuentra en los himnos de Isaac Watts y sus implicaciones en el trabajo de John Wesley:

«Una centuria antes de que los parámetros utilizados cuando John Wesley publicó lo que algunas autoridades ahora llaman el primer himnario Anglicano, un himnario preparado por Wesley en Georgia, y testado allí por un manuscrito. Publicado en Charleston anónimamente en 1737, su colección estuvo rodeada de vehementes protestas ya que él se encontraba en Savannah (la colección de Wesley abarca setenta extractos de Salmos e Himnos de Watts). A esto hay que agregar su rozadura de doble raja durante sus desastrosos meses en el Nuevo Mundo, Wesley en persona a la hora de su vuelta tuvo que enfrentar cargos ante el Gran Jurado de Georgia por subvertir los estándares de un libro de oración, y más específicamente por “introducir en la iglesia salmos e himnos no inspeccionados o autorizados por alguna autoridad competente”.»

«Wesley, a su retorno a Inglaterra después de la fútil campaña misionera en Georgia, agrandó su himnario de 1737, y mostró con ello sus severas felicitaciones a las escritura de los himnos más familiares de Watts.»⁷⁰

A secession in Kentucky threatened to split the Presbyterian Church in that state into pro-Watts and anti-Watts camps.» (...) «Why, one may ask, all this early opposition to Isaac Watts' two collections, written, as they were, by an admittedly mild spirited Independent, who nowadays has so won his way into the affections of even the most conservative circles as to have gained among them the name of having been a «Catholic reformer».» En: STEVENSON, Robert: «Watts in America», *The Harvard Theological Review*, Vol. 41, Nº 3, (Jul, 1948), p. 205. La traducción es nuestra.

⁶⁸ John Mason Neale (1818-1866) estudioso inglés anglicano y escritor de himnos.

⁶⁹ Lease en el original: «But as time wore on, the reception of Watts in America grew more and more cordial, and finally became unanimous... Today the Episcopalian Hymnal contains more hymns by Watts than by any other author with the exceptions of Charles Wesley and John Mason Neale.» En: STEVENSON, Robert: «Watts in America», p. 209. La traducción es nuestra.

⁷⁰ Lease en el original: «Earlier in the century the pattern had been set when John Wesley published what some authorities now call the first Anglican hymnal, a hymnal prepared by Wesley in Georgia, and tested there from manuscript. Published at Charlestown anonymously in 1737, his collection had already aroused vehement protest against Wesley while he was still in Savannah (Wesley's collection of seventy Psalms and Hymns was largely comprised of excerpts from Watts' Hymns and Psalms). To add to his cup of gall during those disastrous months in the New World, Wesley himself at the hour of his departure was charged before a Georgia Grand Jury with subverting prayer-book standards, and more specifically with «attempting to introduce into the

Aspecto que concretará en su artículo «Dr. Watts' Flights of Fancy» (1949), cuando afirma:

«El año 1948 a traído en las revistas religiosas una avalancha de artículos rindiendo honores a la memoria de Watts. Junto con la Versión de Rey James⁷¹, los himnos del Dr. Watts se han convertido en un símbolo entrelíneas de la unidad Protestante en días en que proliferan⁷² denominaciones.»⁷³

Ahora bien, prosiguiendo con esta línea, Stevenson también mostrará interés por el teólogo, escritor y músico anglicano John Marbecke (1550-1585), a quien dedica, en 1949, su artículo «John Marbecke and the First English Prayerbook» (*Anglican Theological Review*), y posteriormente su estudio «John Marbeck's 'Noted Booke' of 1550»⁷⁴ de 1951, en *The Musical Quarterly*. Ambas publicaciones estarán dedicadas al estudio de implicaciones teológicas, históricas, musicales y literarias de especial interés, ya que, como señala el especialista Robert J. Wright⁷⁵: «las tres grandes marcas literarias de la lengua Inglesa son la Biblia Inglesa, el Libro Común de Oración, y los trabajos de William Shakespeare.»⁷⁶

church psalms and hymns not inspected or authorized by any proper judicature." (...) «Wesley, upon his return to England after the futile Georgia missionary campaign, enlarged his hymnal of 1737, and issued it with several felicitous changes in the wording of Watts' familiar hymns.» En: STEVENSON, Robert: «Watts in America», p. 208. La traducción es nuestra.

⁷¹ La versión del Rey Jaime (*King James Version*, en inglés) es una traducción inglesa de la Biblia. Fue publicada por primera vez en 1611, y ha tenido un enorme impacto sobre las posteriores traducciones al inglés del texto bíblico, y sobre la literatura inglesa en general. Las obras de escritores famosos como John Bunyan, John Milton, Herman Melville, John Dryden y William Wordsworth muestran una fuerte influencia de su léxico y su sintaxis.

⁷² La «proliferación» a la que puede referirse Stevenson es la eclosión de «sectas» cristianas protestantes que han vivido los Estado Unidos bajo diferentes nombres, según diferentes lecturas de los lineamientos luteranos.

⁷³ Lease en el original: «The year 1948 drew to a close with a spate of articles appearing in religious magazines honoring the memory of Watts. Along with the King James Version, Dr. Watts' hymns have become a symbol of Protestantism's underlying unity in a day of proliferating denominations.» En: STEVENSON, Robert: «Dr. Watts' 'Flights of Fañcy'», *The Harvard Theological Review*, vol. 42, no. 4. (Oct., 1949), p. 235. La traducción es nuestra.

⁷⁴A este respecto una versión facsimilar del libro de John Merbecke esta disponible en: <http://www.rarebookroom.org/Control/mrbprn/index.html> (consultado el 27/01/2008).

⁷⁵ Robert J. Wright (1936), profesor de Historia Eclesiástica en el *General Theological Seminary* de Nueva York, y especialista en el *Anglican Book of Common Prayer* y la iconografía ortodoxa Rusa.

⁷⁶ Lease en el original: «...the three greatest literary landmarks of the English language are the English Bible, the Book of Common Prayer, and the works of William Shakespeare.» WRIGHT, Robert J. : «The First Prayer Book of 1549», en *Project Canterbury*, 2002, p. 1. Disponible en: <http://anglicanhistory.org/essays/wright/1549.pdf> (consultado el 27/01/2008). La traducción es nuestra.

A este respecto, debe recordarse que la «nueva» iglesia reformada de Enrique VIII se hizo más radicalmente puritana en el reinado de Enrique VI (1547-1553), lo que movió a John Marbecke a publicar su versión de la música para el servicio de comunión, usando los textos del primer Libro Común de Oración de 1549. Pero la publicación de una versión revisada del Libro en 1552 convirtió el trabajo de Merbecke en algo obsoleto, manteniéndose en el olvido hasta mediados del siglo XIX.

Actualmente los cantos de Marbecke han vuelto a ser utilizados en las iglesias Anglicana y Protestante, 450 años después de haber sido escritos⁷⁷, y Stevenson, en su artículo «*John Marbeck's 'Noted Booke' of 1550*» (1951), comentará algunas de estas «primeras ejecuciones», como las presentadas en la Catedral de Westminster, Londres, en 1949. Artículo en el que, además, incluye imágenes facsimiles, una descripción contextual, y el análisis de algunos manuscritos. Su estudio sobre la obra de John Marbeck le llevará a algunas conclusiones importantes:

«Hoy Marbeck parece un caso único entre los polifonistas del siglo XVI porque durante la era de la polifonía de buena gana dio vuelta al reloj y retorno a la monodía;» (...) «Marbeck provocó un largo número de artículos conmemorativos durante 1950, su aventura pionera, el *Concordance* de 1550⁷⁸, ha recibido especial atención.» (...) «Musicalmente quizás él no sea una figura de mayor importancia, pero fortuitamente es el más interpretado de los compositores del periodo Tudor, recibiendo una atención excepcional. Su música representa una meta alcanzable y practicable en la música eclesíastica.»⁷⁹

Luego de interesarse por estas figuras del periodo colonial e independentista, en 1950 Stevenson escribirá su artículo «*Ira D. Sankey and the Growth of Gospel Hymnody*», dedicada a la figura del cantante y compositor de gospel Americano Ira D. Sankey (1840-1908), conocido como «*The Sweet Singer of Methodism*», asociado con el evangelista Dwight L. Moody (1837-1899), fundador de la rama protestante acuerpada por la *Moody Memorial Church*

⁷⁷ Información disponible en *The middle ages and the Reformation* (la traducción es nuestra): http://www.lib.cam.ac.uk/exhibitions/keeping_the_score/captions.html (consultado el 27/01/2008).

⁷⁸ Se refiere a su gran obra, el *English Concordance* de la Biblia.

⁷⁹ Lease en el original: «Today Marbeck seems unique among 16th-century polyphonists because during a polyphonic era he was willing to turn the clock backward and return to monody;...» (...) «Marbeck elicited a large number of commemorative articles during 1950, his pioneer venture, the 1550 *Concordance*, receiving special attention.» (...) «Musically he may not have been a major figure, but since fortuitously he is the most performed Tudor composer, he will continue to receive exceptional attention. His music represents an attainable and practicable goal in church music.» En: STEVENSON, Robert: «John Marbeck's "Noted Booke" of 1550», en *The Musical Quarterly*, vol. 37, no. 2., Apr., 1951, p. 233. La traducción es nuestra.

(Chicago, Illinois), del *Northfield School and Mount Hermon School en Massachusetts* (hoy *Northfield Mount Hermon School*), del *Moody Bible Institute* y *Moody Publishers*.

Concluyendo este apartado, la música eclesiástica protestante seguirá siendo un ámbito de interés e investigación para Robert M. Stevenson, publicando posteriormente sus libros *Patterns of Protestant Church Music* (1953), y *Protestant Church Music in America: A Short Survey of Men and Movements from 1564 to the Present* (1966), así como sus artículos «American Musical Scholarship: Parker to Thayer» (1977-78), «Bradbury in Europe» (1978), «Jeremiah Clarke Hymn Tunes in Colonial America» (1979), y «The Eighteenth-Century Hymn Tune» (1979-80), entre otros⁸⁰.

III.3. Estudios relacionados con William Shakespeare y Frederic Chopin

Continuando con su interés por la época de los Tudor en Inglaterra, Stevenson escribirá un artículo dedicado a la figura de William Shakespeare: «Shakespeare's cardinals and bishops» (*Crozer Quarterly*, 1950), tema que desarrollará en su libro *Shakespeare's religious frontier* de 1958, obra de difícil acceso actualmente, pendiente de un estudio riguroso que sobrepasa nuestro objetivo en este artículo. Lo mismo sucede con la faceta del Stevenson pianista, que se refleja en su artículo de 1949, «Chopin: The Last Years», compositor al que dedicará posteriormente su artículo «Chopin in Mexico» de 1982. El compositor polaco-francés estará muy presente en la vida del Robert Stevenson pianista, como lo demuestra el ciclo de conciertos que le dedicó en el *Schönberg Hall Auditorium* de Los Ángeles, y en el *National Meeting* de la *American Musicology Society* (AMS), ambos en conmemoración de su fallecimiento (1849-1999); coincidiendo con la *Lifetime Achievement Award* de la *Society for American Music*, que recibirá el Dr. Stevenson ése mismo año.

III.4. La Música en México

Pasamos ahora a los anales de lo que fue su primer libro *Music in Mexico: A Historical Survey* (1952), en el que nuestro estudio ha identificado un «pensar fronterizo», un «pensar la frontera» ante México, reflejándolo en sus artículos «Mexico: Land of Musical Charm» (*Etude Music Magazine*, 1949), «Mexican Musical Panorama, 1949» (*Southwestern Musician*, 1949), «Christmas Music in Mexico» (*Etude Music Magazine*, 1950) y el propio *Music in Mexico* reeditado en 1971. A este respecto, en una entrevista que le realizara José

⁸⁰ A este respecto considérese: BEALLE, John: «A Bibliography of Critical Material on Shape Note Singing». Disponible en: <http://fasola.org/bibliography/sbib.html> (consultado el 05/02/2008).

Antonio Robles Cahero⁸¹ en 1996, el Dr. Stevenson rememora este periodo con las siguientes palabras:

«Me di cuenta, inmediatamente después de terminar mis estudios en la Universidad de Rochester (1942) y otras instituciones, de que no existía una historia de la música en México. Dado que yo nací en El Paso, Texas, la ciudad fronteriza más grande de Estados Unidos, y con Ciudad Juárez al otro lado tuve muchas oportunidades de conocer a músicos excelentes de México que radicarón en ambas ciudades sabiendo de la importancia de la música mexicana y de la falta de un libro panorámico, entonces me surgió la idea de trabajar arduamente para obtener suficiente información y escribir un libro en inglés. El eterno problema con los anglosajones es que no leen y no hablan español, y con mi libro sería posible empezar a difundir la música mexicana en lengua inglesa.»⁸²

Stevenson informará a Robles Cahero como el proyecto empezó en 1947, cuando enseñaba en la *Westminster Choir College*; y cómo su primer plan fue preparar un repertorio coral de música mexicana para lo cual viajó a Ciudad de México, donde contacto con Carlos Chávez⁸³, «jefe supremo del ... Instituto Nacional de Bellas Artes, que se inició en 1947»⁸⁴. Chávez le presentó al investigador Jesús Estrada⁸⁵, quien le sugirió que transcribiera a notación moderna obras de Hernando Franco, trabajo que Steven Barwick⁸⁶, de la Universidad de Harvard, estaba realizando desde 1946. Barwick se había interesado por este campo gracias Paul Henry Lang⁸⁷, catedrático de la Universidad de Columbia, quien había publicado en 1941 su *Music in Western Civilization*, donde, según Stevenson, «escribió que en México habían tesoros musicales para los musicólogos (...)»⁸⁸. A este respecto Stevenson comenta:

⁸¹ Entonces directivo del Instituto Nacional de Bellas Artes en México.

⁸² ROBLES CAHERO, J. A.: «Una labor de medio siglo en la investigación musical: entrevista con Robert Stevenson», *Heterofonía*, n.º 114-115, 1996, p. 48.

⁸³ Carlos Antonio de Padua Chávez y Ramírez (1899-1978), compositor, director de orquesta, profesor y periodista mexicano.

⁸⁴ ROBLES CAHERO, J. A., «Una labor de medio siglo en la investigación musical...», p. 49.

⁸⁵ El profesor José de Jesús Estrada fue uno de los primeros en iniciar la búsqueda de las colecciones de música virreinal y las logró sacar a la luz, conocidos son sus trabajos sobre H. Franco, M. de Sumaya, and I. Jerusalem. Así como su libro *Música y músicos de la época virreinal* (Secretaría de Educación Pública, México, 1973).

⁸⁶ Considérese de Steven Barwick: *The Franco Codex of the Cathedral of Mexico*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1965.

⁸⁷ Paul Henry Lang (1901-1991), musicólogo y crítico húngaro nacionalizado estadounidense. Catedrático de la Columbia University de 1933 a 1970. Su trabajo musicológico ha tenido una gran influencia, y entre sus discípulos se cuentan James McKinnon, Joel Sachs, Rosengard Subotnik, Richard Taruskin, Piero Weiss, y Neal Zaslaw.

⁸⁸ ROBLES CAHERO, J. A., «Una labor de medio siglo en la investigación musical...», p. 49.

«Yo seguí los pasos de Barwick y de otra investigadora norteamericana, Lota Spell⁸⁹, quien publicó en la revista *Hispanic American Review* (1946)⁹⁰, un ensayo sobre la música en la Catedral de México durante el siglo XVI.»⁹¹ La triangulación parecía prevista, serán estos primeros escritos los ensayos preparatorios e incursiones que le llevarán a publicar *Music in Mexico*, donde pondrá las bases para su investigación musicológica posterior, culminando en su reconocimiento como autoridad en este ámbito, tal y como señala Silvia E. Pulido en 1989, le llamarán, a secas, «Robert Stevenson, mexicanista»⁹².

Conclusiones

Hasta aquí este breve recorrido por las primeras décadas de la vida y obra del Dr. Stevenson. Hemos constatado como una formación interdisciplinaria fue conformando su personalidad científica, y como la situación fronteriza de su primer entorno socio-cultural en El Paso, marcó profundamente su pensamiento musicológico, y en éste contexto, la misión que asumiría como suya: «...rescatar el pasado musical de las Américas.»⁹³ Una misión en la que encontró su principal medio de expresión y compromiso.

Bibliografía acerca de Robert M. Stevenson

- BÉHAGUE, Gerard: «Stevenson, Robert M(urrell)», Grove Music Online, 2006. Disponible en: www.grovemusic.com (consultado el 05/12/2006).
- CAMPOS FONSECA, Susan: «El corpus músico-lógico de Robert Murrell Stevenson (1948-2008)», Proyecto de investigación dirigido por la Dra. Begoña Lolo para optar al Diploma de Estudios Avanzados (DEA), Universidad Autónoma de Madrid, leído y aprobado el 2 de octubre del 2008. Inédito.
- CAMPOS FONSECA, Susan: «Robert Murrell Stevenson desde las reseñas críticas de sus contemporáneos», *Revista electrónica de musicología*, Vol. XII-Marzo de 2009, Universidad Federal do Paraná, Brasil, ISSN 1415-952X. Disponible en: http://www.rem.ufpr.br/REMv12/11/susan_campos_fonseca.htm (consultado el 22/04/2009).

⁸⁹ Errata en el artículo, la manera correcta de escribir el nombre es: Lota M. Spell.

⁹⁰ El artículo al que Stevenson se refiere es «Music in the Cathedral of Mexico in the Sixteenth Century», *Hispanic American Historical Review*, XXVI, no. 3, Aug. 1946, pp. 293-319. Sobre esta autora considérese el artículo de Delmer D. Rogers «A Memorial Tribute to Lota May Spell (1885-1972)», *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, vol. 10, 1974, pp. 194-198.

⁹¹ ROBLES CAHERO, J. A., «Una labor de medio siglo en la investigación musical...», p. 49.

⁹² PULIDO, Silvia E. : «Robert Stevenson, mexicanista», *IAMR*, X, 2, 1989, pp. 93-100.

⁹³ STEVENSON, Robert M. «Discurso del Dr. Robert Stevenson agradeciendo el Premio "Gabriela Mistral" Interamericano para la Cultura, 1985», *Revista Musical Chilena*, vol. XXXIX, no. 164, 1985, p. 53.

- CAMPOS FONSECA, Susan: «El legado de Robert Murrell Stevenson en la educación española», *OpusMusica*, Nº34-Abril 2009, ISSN: 1885-7450. Disponible en: <http://www.opusmusica.com/034/murrell.html> (consultado el 22/04/2009).
- CAMPOS FONSECA, Susan: «Robert Murrell Stevenson: Pensamiento *músico-lógico* y preguntar «músico(etno)lógico» en las Américas», *Boletín de Música*, Nº 25, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, en prensa.
- CLARO VALDÉS, Samuel: «Veinticinco años de la labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson», *Revista Musical Chilena*, nos. 139-40 (1977), pp. 122-39.
- CURT LANGE, F.: «Una nueva revista, un nuevo vocero musicológico de las Américas», *Heterofonía*, XII/2, Nº65 (marzo-abril, 1979), pp. 4-6.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: «Robert Stevenson: la Sabiduría de la sencillez», *Música - Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Nº 1, 1994, pp. 12-14.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: «Biblioteca y Archivo del Profesor Robert Stevenson», *Música - Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Nº 4,5,6, Años 1997, 1998, 1999, p.105.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: «Stevenson, Robert Murrell», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, Vol. 9, pp. 66-70.
- MAGALHAES-CASTRO, Beatriz: «Haydn's Iberian world connections: New perspectives on Robert Stevenson's contributions to Latin American music studies», *Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA*, Vol. 6 (2005). Disponible en: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/57> (consultado el 14/05/2009).
- MARIZ, Vasco: «Robert Stevenson aos 90 anos», *Brasiliana*, (No. 22), Brazil, Jan, 2006, pp. 29-30.
- MERINO, Luis: «Contribución Seminal de Robert Stevenson a la Musicología Histórica del Nuevo Mundo» (incluye bibliografía crítica del Dr. Stevenson hasta 1984), *Revista Musical Chilena*, Vol. XXXIX 164, 1985, pp. 55-79.
- PÉREZ SOTO, A., y MIRANDA, P.: «Robert Stevenson y la música mexicana: bibliografía selecta», *Heterofonía*, nº 114-115, 1996 , pp. 64-69.
- PULIDO SILVA, E. : «Robert Stevenson, mexicanista», *IAMR*, X, 1989, 2, pp. 93-100.
- ROLES CAHERO, J. A. : «Una labor de medio siglo en la investigación musical: entrevista con Robert Stevenson», *Heterofonía*, nº 114-115, 1996, pp. 48-63.
- SLONIMSKY, Nicholas: «Stevenson, Robert (Murrell)», *Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Centennial edition*. Editor emeritus, Nicolas Slonimsky; Series advisory editor, Laura Kuhn. New York: Schirmer Books, 2001, pp. 1785-86.
- STEVENSON, Robert: «STEVENSON, Robert (Murrell)», *International Who's Who in Classical Music*, 2006, p. 763.
- VV.AA.: «El legado de Stevenson, al Conservatorio de Madrid», *Ritmo* Nº 656, Año LXV, julio-agosto, 1994, pp. 5, 18-22.
- VV.AA.: «A Tribute to Robert M. Stevenson» (THIRD ANNUAL STUDY SESSION OF THE INTERNATIONALHISPANIC MUSIC STUDY GROUP, NATIONAL MEETING OF THE AMERICAN MUSICOLOGICAL SOCIETY, NEW YORK, NY, 3 NOVEMBER, 1995); *IHMSG Newsletter*, Vol. 2, no. 2: Spring, 1996. Disponible en: <http://www.dartmouth.edu/~hispanic/v2n2.html> (consultado el 07/03/2007).
- VV.AA.: «Catálogo de las composiciones de Robert Stevenson en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», *Música - Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Nº 7,8,9, Años 2000, 2001, 2002, pp. 187-253.

SUSAN CAMPOS FONSECA

VV.AA.: «Robert Stevenson», *AMS Newsletter*, Vol. XXXII, Number 1, Feb. 2002, pp. 6-7.

VV.AA. : «Composiciones de Robert Stevenson. Biblioteca del RCSSM», *Música - Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM)*, Nº 7,8,9, Años 2000, 2001, 2002, pp. 187-253.

I.1. Fuentes Discográficas

SANZ, Justo y MARINÉ, Sebastián: «Robert Stevenson, Obras para Clarinete y piano, Homenaje al compositor, pianista y musicólogo en su 90º aniversario»; Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, CD-06-II, Madrid, 2005.

CIEN AÑOS CON EL BOISSIER. EL VIOLÍN DE SARASATE EN EL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

 Eva JIMÉNEZ MANERO¹

Resumen

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid recibió en 1909 uno de sus legados más importantes, el violín Stradivarius de Pablo Sarasate. A través de la documentación conservada en el Archivo del centro conocemos parte de la trayectoria del instrumento en estos últimos 100 años, y se pone de relieve el reconocimiento que ha de tener uno de los mejores violines del constructor cremonense.

Palabras clave: Conservatorio de Madrid, violín, Stradivarius, Sarasate, Boissier.

Abstract

The Real Conservatorio Superior de Música de Madrid received in 1909 one of his more important legacies, the Pablo Sarasate's violin Stradivarius. Across the documentation preserved in the Library of this institution we report the path of the instrument in the latter 100 years, and there is emphasized the recognition to one of the best violins of the cremonense craftsman.

Key words: Conservatorio de Madrid, violin, Stradivarius, Sarasate, Boissier

En Julio de 1909, Tomás Bretón, por entonces Comisario Regio del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, acompañado de Antonio Fernández Bordas, encabezó la comitiva para recoger en París el legado que Martín Melitón Pablo de Sarasate y Navascués hizo a este centro. El insigne músico había fallecido meses antes, el 20 de Septiembre de 1908, y como imborrable recuerdo de su persona, ofrecía al Conservatorio dos generosos presentes.

El legado se concedía según su testamento tal y como se transcribe literalmente en el documento leído ante notario durante la entrega²:

¹ Ayudante de Museos. Colecciones museográficas del RCSMM.

² Acta de entrega del legado Sarasate, traducción al español del acta en francés [Manuscrito]. Los documentos aportados en el artículo han sido consultados en la biblioteca y archivo del RCSMM. En el centro se conserva el legado en francés, acompañado de copia traducida al castellano, ambas firmadas por el notario.

Doy y lego al Conservatorio de Música de la villa de Madrid (España) la cantidad de veinticinco mil francos (aumentado más tarde a 100.000) que deberá ser colocado de la manera más sólida y mas intocable contra las medidas de conversión y reducción. (...)

El músico había revocado en 1894 uno de los apartados testamentarios. El South Kensington Museum, hoy Victoria & Albert Museum, iba a ser depositario de uno de los dos violines del constructor Antonio Stradivari que poseía Sarasate. El cambio de este codicilo favorecía al Conservatorio de Madrid. La cita, reproducida y traducida en el documento del Legado decía literalmente:

Revoco el legado que hice al Museo del Shout Kensington de Londres, de mi violín Stradivarius de 1713; lego este mismo violín al Conservatorio de Madrid; recomiendo que se exponga en una vitrina.

Este legado será entregado franco y libre de cualquiera gastos y derechos, París 12 de Junio de 1894, (firmado) Pablo Sarasate.(...)

La traducción del legado continuaba con la siguiente referencia al violín.

Para la percepción del derecho de registro, el violín ha sido tasado en 5000 francos en el inventario extendido el 10 de Julio de 1908 por Maese Delorme. Los gastos de las presentes y los que sean resultado o consecuencia de las mismas serán sufragados y satisfechas por la herencia del Sr Sarasate. De lo que se extendió escritura hecha y otorgada en París, rue Saulinier, número 4 en casa del Sr Careso, fabricante de instrumentos músicos de cuerda, el 1 de Julio del año 1909.(...)

El 17 de julio de 1909 se hacía la lectura de este documento y entrega de los bienes designados en la herencia del Sr. Sarasate al Conservatorio de Madrid. El notario fue Maese Juan Bautista Eduardo Delorme, y los albaceas Otto Goldschmidt, artista músico, y Mauricio Lecomte, agente de cambio en la Bolsa de París.

Sin duda el generoso legado fue fruto de las buenas relaciones del violinista con nuestro Conservatorio. La relación del músico con el centro había sido fecunda en vida de Sarasate, aunque él se formó como sabemos en el Conservatorio de París, y a aquel centro legó su otro Stradivarius, el conocido como Sarasate, violín de 1724. En el archivo del centro quedan muestras escritas de estas buenas relaciones³. Se le hizo profesor honorario

³ El pasado mes de Noviembre, gracias al esfuerzo del personal de biblioteca y archivo, se inauguró una exposición (del 21 de Noviembre de 2008 al 31 de Enero de 2009) en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid para homenajear la figura de Sarasate en el centenario de su muerte y poner de manifiesto las relaciones que tuvo con el centro. En ella se exponían varios de los documentos de archivo que se mencionan en el artículo. Mi agra-

en 1883⁴ y en sus giras de conciertos por España incluyó a nuestra institución. En una misiva autógrafa encontrada en el archivo, de 1886, Sarasate agradecía por carta el concierto que se hizo en su honor y los agasajos que recibió del Conservatorio⁵.

El violín que llegó al centro en Julio de 1909, conocido como *el Boissier*,⁶ era en época de Sarasate también conocido como *el rojo*, seguramente por la intensidad y magnífico estado de conservación de su barniz. Data de 1713, según su etiqueta en la que se lee *Antonius Stradivarius Cremonensis/ Faciebat Anno 1713*. Se encuadra dentro del periodo de oro del constructor, que engloba los años de 1710 a 1720.

Los preparativos para su llegada se tomaron desde el momento en que se tuvo noticia de la concesión del legado. Podemos afirmar que el centro fue consciente de la importancia del legado y en concreto del violín desde un principio. El recorrido que ha tenido el instrumento a lo largo de los 100 años de estancia en el Conservatorio es un tema que estamos descubriendo poco a poco. Por el momento contamos con unas pocas pero bien documentadas referencias.

La primera de ellas data de cuatro días después del fallecimiento de Sarasate. El que fuera su discípulo, Antonio Fernández Bordas escribía con fecha del 24 de septiembre de 1908, desde Biarritz al comisario regio del Conservatorio para informarle de primera mano de la disposición testamentaria referida a la donación de su célebre Stradivarius.

Aproximadamente un mes después de esta carta Otto Goldsmithdt, amigo y albacea testamentario de Sarasate, se dirigía de nuevo a Tomás Bretón informando de que lo que concernía al legado iba a tener un recorrido de meses.⁷ Asimismo expresaba su preocupación y la responsabilidad que para él suponía la custodia de este tesoro. Tanto es así que Goldsmithdt informaba

decimiento a la encargada del archivo, Elena Magallanes y al resto de personal de biblioteca por facilitarme el trabajo en todo momento.

⁴ Expediente de nombramiento de Pablo Sarasate como jurado de los concursos de la enseñanza de violín y concesión del título de Profesor Honorario. Fechado en Junio de 1883 [Manuscrito]. Anotación del 24 de Julio de 1883, en la que se menciona la participación de Sarasate como parte del tribunal de los concursos de la enseñanza de violín y el nombramiento como Profesor Honorario de este centro [Manuscrito].

⁵ Carta autógrafa de Sarasate agradeciendo a Arrieta el concierto celebrado en su honor en 1886 [Manuscrito].

⁶ El nombre al parecer se debe a su anterior propietario, el Sr Boissier de Ginebra, mencionado por Francois Joseph Fetis en su obra *Antoine Stradivari: luthier celebre connu sous le nom de Stradivarius: précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments a archet, et suivi d'analyses théoriques sur l'archet et sur François Tourte, auteur de ses derniers perfectionnements*. Paris : Vuillaume, Luthier, 1856. p. 96.

⁷ Carta de Otto Goldsmith a Tomás Bretón, Comisario regio del Conservatorio de Música y Declamación. 25 de Octubre de 1908.

de que él mismo había encargado una caja de vidrio para guarecerlo del polvo a la casa *Carrese y François* sucesores de Gand Bernardel, que «*siempre han cuidado de él y lo conocen de memoria*».

En Noviembre de 1914⁸ se remitió presupuesto para encargar una urna de bronce y cristal para el instrumento «*dado el mérito grande y el cuantioso valor intrínseco del violín legado a este centro por el glorioso Sarasate*.»

Las actas del claustro de profesores de 1914 discutieron ampliamente la mejor manera de conservar este instrumento que tanta admiración despertaba. Fernández Bordas incluyó un informe detallado acerca de cómo debía guardarse el violín. Había de ser colocado en una vitrina precintada y cerrada con dos llaves custodiadas por el Comisario regio y otra por el profesor más antiguo de enseñanza de violín. De acuerdo a su valor intrínseco se lo colocaría en lugar preferente, debiendo permanecer permanentemente expuesto al público. Según señalan estos documentos no podía ser usado en acto público alguno⁹.

Con fecha de 1919, se vuelve a tratar el tema¹⁰. En contestación a la carta remitida por el ayuntamiento de Pamplona, el director manifiesta que el violín no ha sido utilizado hasta la fecha por artista alguno. Al parecer el jurado del premio había solicitado para José Carlos Rodríguez Sedano, dada la brillantez de su interpretación para el concurso, el honor de tocar el instrumento, pero el hecho no había llegado a producirse. El violín, según manifiesta el escrito, se conserva con todo el cuidado y los precintos de su vitrina no se han abierto, aunque anuncia la adopción de medidas que lleven a sacarlo de vez en cuando siempre con carácter particular y dentro del centro de enseñanza, para prevenir su deterioro.

Años más tarde, en 1925, ante el desalojo del Conservatorio del Teatro Real, desde la Dirección general de Bellas Artes se hace constar la solicitud de depósito del violín en el museo del Prado, por ser esta la institución que podría asegurar con garantía su mejor conservación¹¹.

En 1936 al inicio de la guerra civil ocurrió uno de los episodios más graves en la historia del violín. En un primer momento se resguardó en la caja de seguridad del Banco de España, y algo más tarde tuvo que salir de la asediada Madrid, junto a otras valiosas obras de arte. Durante unos años el Conservatorio perdió su pista, aunque por fortuna volvió a ser localizado en abril de 1940¹².

⁸ Minutas 5, 12 y 22 del 13 de Octubre y 17 y 26 de Noviembre de 1914.

⁹ Minutas 17 y 26 de Noviembre de 1914.

¹⁰ Oficios de entrada y salida del 28 de Octubre y 7 de Noviembre de 1919.

¹¹ Oficios de entrada y salida del 5 de diciembre de 1925.

¹² Oficios de entrada y salida, del 12 de Enero al 24 de Abril 1940. El intercambio de información que integra este grupo de documentos comenzaba con carta remitida por la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Se informa de que con

El repaso de documentos dista mucho de estar concluido, y en los próximos años es posible que hallemos más referencias que aclaren algunos aspectos del recorrido de *el Boissier* en el Conservatorio. Uno de los últimos documentos encontrados señala que en los años 60 bajo la dirección de Cristóbal Halffter, se nombró una comisión de expertos para evaluar la posibilidad de utilizar el instrumento¹³. Como vemos, nuevamente se comprueba la gran consideración que siempre se ha tenido sobre este instrumento, aunque es cierto que se puede asimismo concluir que no se sabía muy bien que hacer con él. La interpretación quizá excesivamente estricta, de las últimas voluntades de Sarasate, han hecho del violín una joya oculta de la que muy pocos han podido disfrutar. No hay que olvidar que el músico era persona generosa por naturaleza y que quiso que el instrumento pudiera ser admirado por todos.

El violín es ni más ni menos, uno de los mejores que se conservan del constructor de Cremona Antonio Stradivari. Fétis en primer lugar, y Hill algo más tarde lo mencionan como el 5º más bello¹⁴. La descripción que de él se hace hacia 1888 en las notas del libro de ventas de la casa Gand Bernardel, apuntan este sentido.¹⁵ Sin duda es un instrumento espléndido, y su valía lo sitúa actualmente entre los 5 o 6 mejores violines del constructor a juicio de expertos como Charles Beare, uno de los más reputados conocedores en la materia. Otros luthieres reconocidos como Duane Rosengard, Philip Kass, Alfredo Primavera, o el profesor de luthería del centro, Lauret López, han

fecha del 3 de Noviembre de 1936 una comisión de profesores del Conservatorio había depositado en el Banco de España el violín, pero debido a la contienda acabó saliendo de Madrid con rumbo desconocido. Finalmente se informa de su hallazgo y recuperación en la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

¹³ Oficios de entrada y salida del 30 de Octubre de 1964.

¹⁴ El dato está recogido en Fétis, François Joseph (1784-1871) *Antoine Stradivari : luthier celebre connu sous le nom de Stradivarius: précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments a archet, et suivi d'analyses theoriques sur l'archet et sur François Tourte, auteur de ses derniers perfectionnements*. Paris: Vuillaume, Luthier, 1856. pp.96. En 1902 se vuelve a recoger esta información y se amplía con una breve descripción y características en la publicación Hill, W. [et al.]: *Antonio Stradivari: his life and work (1644-1737)*. With a new introduction by Sydney Beck, and new supplementary indexes by Rembert Wurlitzer. [Reimp.]. New York: Dover, cop. 1963. pp.59, 62, 63.

¹⁵ Recientemente he podido obtener fotocopia de la hoja nº 146 del libro de ventas de la casa Gand Bernardel a través de los archivos conservados en The Jacques Francois rare violins, Inc. Photographic Archive and business records, Sale Books, Receipts and Office Files, 1844-1998 de los archivos del Smithsonian Nacional Museum of American History. El texto, traducido del francés con la ayuda del profesor Laurent López, dice así:» Violín de Stradivarius año 1713, 13 pulgadas, 2 líneas, fondo de dos piezas, espléndidas ondas descendientes, aros anteriores un poco más grandes, soberbia tabla de dos piezas algo más fina en el medio, doble rotura del alma y de la barra armónica, cabeza muy bella, espléndido barniz rojo claro, ex Boissier de Gêneve, Naegly. Legado al Conservatorio de Madrid 1908.»

tenido la oportunidad de verlo en las salas de exposición en el último año, y corroboran esta afirmación.

Como hemos visto, si atendemos a los documentos presentados, la estima que se tenía sobre el instrumento en el pasado era una valoración esencialmente histórica y estética, ya que se menciona que, al menos en los primeros años de estancia en el Conservatorio, no se permitía a nadie tocar con el instrumento. Sus cualidades sonoras permanecían ocultas, o al menos poco difundidas.

Habiendo pertenecido a Sarasate, su admiración por el violín se debía a su belleza, antigüedad y buena factura, algo que él tanto apreciaba en todo lo que poseía. Sin embargo, como intérprete y músico sin duda disfrutó enormemente con su sonido, aunque desgraciadamente no tengamos constancia de ello.

El último informe sobre su estado hecho por la casa Beare en 2005 confirmó que su estado de conservación es magnífico, ya que conserva el barniz original muy completo. Aunque no se ha hecho un estudio en profundidad, al parecer las restauraciones que sufrió en el siglo XIX fueron muy respetuosas con el original. Esta es una de las principales características que distinguen a este violín entre otros, el reconocimiento de su valía y el excepcional respeto con el que se ha sido tratado por sus dueños.

Podemos por lo tanto afirmar que la suerte de este violín, desde el punto de vista de la conservación, fueron sus dueños y custodios, extremadamente respetuosos. Muchas son las leyendas que circulan sobre las aventuras de este violín en nuestra institución, pero al margen de todo ello lo cierto es que ha llegado hasta nosotros en un estado impecable.

Ahora nos toca a nosotros cuidarlo y esto supone un privilegio y a la vez una responsabilidad enorme. Desde la perspectiva de trabajo en los museos y el patrimonio histórico, es difícil de encajar la conservación con la utilización de una pieza de casi 300 años como esta, pero tampoco podemos negar que el instrumento no está completo sin su sonido.

Desde hace unos años, si bien muy ocasionalmente, el violín ha vuelto a sonar y a demostrar, su verdadera valía. Creemos que estas actuaciones no hacen sino reafirmar la voluntad de admiración pública que expresara Sarasate. Los ganadores de los Premios Nacional e Internacional Sarasate tienen el privilegio de tocarlo en un concierto especial que se celebra en el Conservatorio.

El violín pertenece a todos y a todos comprende el disfrutarlo. Es una pieza única, trasmisora de valores universales. Un bien del que el Conservatorio es custodio y como tal responsable de que se tomen las medidas precisas para que siga en el mejor estado. El centro ha de administrar todos los medios posibles para que cualquier actuación sobre él revierta siempre y sin excepción en una mejora en el recorrido de una pieza única como es esta, un maravilloso violín que hace ya 100 años tenemos la enorme suerte de custodiar.

*B*IBLIOTECA

Facsimiles

CAMILLE SAINT-SAËNS

MARCHE RELIGIEUSE.

SÉRÉNADE.

Los dos facsimiles que se publican a continuación corresponden a dos obras, aparentemente autógrafas, de Camille Saint-Saëns (1835-1921) que guarda el archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: 3/438, *Marche religieuse*, op. 107 (Ratner 96); y 1/11/59, *Sérénade* op. 15 (Ratner 114). Ambas partituras están fechadas y firmadas por el compositor en noviembre y diciembre de 1897 respectivamente. En noviembre de este año, según aparece en sus memorias (*École Buissonnière, notes y souvenirs*. Pierre Lafitte, 1913, p. 17), Saint-Saëns estuvo en Madrid y tuvo la intención de dar un concierto ante la reina María Cristina en el órgano Cavaillé-Coll de la iglesia de San Francisco. En él estrenaría su *Marche religieuse* dedicada precisamente a la reina, tal como consta en la partitura.

Sérénade, op. 15 compuesto en 1865 originalmente para piano, órgano, violín y alto o violonchelo, fue dedicado a la princesa Matilde prima de Napoleón III, en cuyo salón se estrenó el 7 de enero de 1866. El mismo año Saint-Saëns haría de esta obra una transcripción para piano solo editada por Chudens, y más tarde una adaptación para voz y piano (1894) y una versión de orquesta (1886). Otros autores como Léon Boëllmann (1862- 1897), Gustave Sandré (1843-1916), etc., harían también diversos arreglos y adaptaciones. En una nota manuscrita que dejó Doña Hortensia Locascio Loureiro, insigne bibliotecaria que fue del Real Conservatorio durante muchos años, con motivo de una exposición realizada en la propia Biblioteca, sobre esta partitura que fue incluida en la exposición aparece su breve comentario: «Se trata, el ejemplar que exponemos, de una reducción para piano de la op. 15 Serenata compuesta para violín, viola, órgano y piano en el año 1865, y dedicada a la princesa Matilde. Editada en el mismo año por Choudens en París, el autógrafo expuesto fue regalado a la Reina durante una excursión que hizo el autor para dar conciertos en España y otros países, y corresponde a la serie de transcripciones para piano de obras suyas y de otros autores que hizo por los años 1896 y 1897»

La relación de Saint-Saëns con España fue muy estrecha, no sólo por los temas españoles de algunas de sus obras, sino por su estancia en las Islas Canarias. En el Museo Canario de Las Palmas se conserva información relevante sobre el compositor.

CAMILLE SAINT-SAËNS

La Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid agradece muy de veras la colaboración del personal de la Biblioteca de este Centro en la recuperación y preparación de los originales de Saint-Saëns para esta publicación, muy en especial la dedicación de quien fuera su Director, Don José Carlos Gosálvez, de la Archivera Doña Elena Magallanes y de la Bibliotecaria Doña Carmen Bravo.

Referencia:

Sabina TELLER RATNER, *Camille Saint-Saëns 1835-1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works*. Vol. I. The Instrumental Works. Oxford (University Press), 2002.

I. F. DE LA C.

MARCHE RELIGIEUSE.
CAMILLE SAINT-SAËNS

a. l. m.

Donné par M. le Comte de...

Musique de...

Marche religieuse

pour Orgue

7438

CAMILLE SAINT-SAËNS

A handwritten musical score for Clarinet and Violin. The score is written on ten staves, with the top two staves for Clarinet and the remaining eight for Violin. The tempo is marked "Allegro moderato". The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A circular stamp is visible in the upper left corner of the manuscript page.

MARCHE RELIGIEUSE

A handwritten musical score for a piece titled "MARCHE RELIGIEUSE". The score is written on ten systems of staves, each system containing two staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The paper shows signs of age and wear, with some dark smudges at the bottom right corner. The handwriting is clear and legible.

CAMILLE SAINT-SAËNS

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score. The page is divided into five systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system features a treble clef and a key signature of two flats. The third system includes the instruction *sempre piano* in the left hand. The fourth system continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The fifth system concludes the page with a final cadence. The handwriting is clear and professional, characteristic of a composer's manuscript.

MARCHE RELIGIEUSE

A handwritten musical score for a piece titled "Marche Religieuse". The score is written on ten systems of staves, each system containing two staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes the handwritten text "Mus. orig. de Rossini" written across the staves. The score is enclosed in a simple rectangular border.

CAMILLE SAINT-SAËNS

A handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains two staves, likely representing the right and left hands. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The score is written in a clear, legible hand, typical of a composer's manuscript. The paper shows signs of age and wear, with some darkening and smudging, particularly at the bottom edge.

MARCHE RELIGIEUSE

A handwritten musical score for a piece titled "MARCHE RELIGIEUSE". The score is written on ten staves. The first two staves contain the main melody, with various notes, rests, and phrasing slurs. The third staff continues the melody and includes a circular stamp or seal. The fourth staff contains the handwritten text "M. 1877" and "Chap. 1877". The remaining six staves are empty, suggesting the score is incomplete or a draft. The paper shows signs of age and wear, with some dark spots and a slightly grainy texture.

SÉRÉNADE.
CAMILLE SAINT-SAËNS

Serenade

Camille Saint-Saëns

M. 20095
4-11-50

BIBLIOTHÈQUE
MUSIQUE

CAMILLE SAINT-SAËNS

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score. The page is filled with several systems of staves. The top system begins with the tempo marking "Allegretto". The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). There are also some performance instructions like "Cresc." and "dim.". The handwriting is clear and professional. In the bottom right corner, there is a circular library stamp with some illegible text and a central emblem.

2

CR. 1

al. tempo

una corda

The image shows a handwritten musical score for a serenade, consisting of seven systems of staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first system has a small '2' in the top left corner. The second system is marked 'CR. 1' and 'al. tempo'. The third system is marked 'una corda'. The score is enclosed in a hand-drawn rectangular border.

CAMILLE SAINT-SAËNS


A page of handwritten musical notation, likely a piano score, consisting of six systems of staves. Each system contains two staves, with the upper staff typically in treble clef and the lower in bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system starts with a piano (p) dynamic marking. The third system features a forte (f) dynamic marking. The fourth system includes a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The fifth system has a piano (p) dynamic marking. The sixth system is mostly empty, showing only the staves. The handwriting is in black ink on aged paper.

A handwritten musical score for a piece titled "SÉRÉNADE". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The first system has a tempo marking "Allegretto moderato". The fifth system includes markings for "Rit" (ritardando) and "dim" (diminuendo). The score is enclosed in a hand-drawn rectangular border. There is a small handwritten mark in the top left corner of the page.

CAMILLE SAINT-SAËNS

A page of handwritten musical notation for piano, consisting of ten staves. The notation is dense and includes various notes, rests, and dynamic markings. The word "Dolce" is written in the lower right of the score. The paper shows signs of age and wear, with some dark spots and a slightly grainy texture.

EL CONSERVATORIO DE MADRID EN LA TRAYECTORIA VITAL Y ARTÍSTICA DE ISAAC ALBÉNIZ [I]

 Jacinto TORRES MULAS¹

Resumen

Frente a la idea generalizada en la historiografía convencional albeniciana respecto del autodidactismo de Albéniz y su tardía o inexistente instrucción técnica, el presente ensayo revela su temprana adscripción como alumno en las enseñanzas regulares del Conservatorio de Madrid, basándose en una documentación desconocida hasta ahora y que por vez primera se reproduce en su integridad. Se examina también la importancia que tuvo el período en que residió en Madrid para la posterior evolución de su carrera artística, citándose en esta primera entrega a la etapa de su infancia y adolescencia.

Palabras clave: Isaac Albéniz. Conservatorio. Madrid. Biografía.

Abstract

The conventional historiography has promoted the idea of self-education by Albéniz and his late or nonexistent technical and theoretical instruction. This essay reveals his early assignment as a student in regular classes at the Conservatorio de Madrid. The research is based on a hitherto unknown documentation, reproduced here in its entirety for the first time. It looks too at how important it was the period in which Albéniz lived in Madrid for the subsequent evolution of his artistic career. This first part focuses to the stage of his childhood and adolescence.

Keywords: Isaac Albéniz. Conservatorio. Madrid. Biography.

«Después de Bruselas, el lugar ideal para vivir es Madrid», afirmaba Albéniz con vehemencia en una entrevista con Paul Gilson que el compositor belga, ya al final de su vida, aún recordaba con simpatía y algo de perplejidad². Si tenemos en cuenta que la frase fue pronunciada en plena Grand Place

¹ Catedrático de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

² Paul GILSON, «Albéniz à Bruxelles», en *Notes de Musique et Souvenirs*. Bruxelles: Éditions Voilà Ignis, 1942, p. 11-19.

bruselense y en una ocasión en que nuestro músico pretendía conseguir con zalamerías orientación académica y técnica de Gilson, parece plausible entender que lo que a Albéniz realmente le gustaba era la vida en la capital de España. En la fría y gris Bruselas de principios de 1897 —que es cuando más probablemente debió tener lugar el encuentro— bien echaría de menos Albéniz aquel Madrid de sus andanzas y sus fiestas de diez años atrás, sus éxitos rotundos como pianista virtuoso y su paulatino reconocimiento como compositor, cuando era admirado y celebrado por la sociedad madrileña que lo había convertido en el artista de moda, en el «enfant gaté» cuya presencia se disputaban las reuniones filarmónicas de los salones de la corte³.

En efecto, más allá del halago a Gilson y de la tal vez sincera apología de las bondades bruselenses, no se equivocaba Albéniz al señalar Madrid como lugar de preferencia, pues el período central de su vida en que fijó su residencia en la ciudad, había tenido una importancia fundamental en su evolución personal y artística desde que en el otoño de 1885, a la edad de veinticinco años, se lanza a la ‘conquista’ de la capital, donde se establece con su recién formada familia y sus dos pequeños vástagos y donde permanecería durante cuatro años y medio, un período que parece breve pero que resulta excepcionalmente largo en la vida andariega y agitada del artista.

Vista en su conjunto la carrera musical de Albéniz, no hay duda de lo decisiva que sería la influencia del París de sus años últimos, como también lo fue el Londres de su desempeño como operista y director de orquesta, o la bullente Barcelona del modernismo, o la Andalucía de sus juveniles correrías y sus ensueños de madurez. Pero sin menoscabo de todo ello, Madrid le sirvió a Albéniz, principalmente, como crisol y trampolín de sus aspiraciones, pues su estancia aquí le hizo posible establecer fecundas relaciones con lo más granado de la música española del momento, al tiempo que le permitía el acceso a los medios de comunicación que publicitaban sus actuaciones y sus composiciones de juventud, obras que muy pronto se hicieron sitio preferente en los catálogos de las principales casas editoras, como la de Benito Zozaya y la de Antonio Romero.

Desplegando una asombrosa actividad, el joven Albéniz se hace aclamar como pianista, organiza conciertos, frecuenta los salones, ejerce la enseñanza, escribe artículos, compone música, publica sus creaciones y se integra en el círculo de las personalidades de la música más relevantes de aquel momento. Su expansiva y cordialísima personalidad, avalada —no lo olvidemos— por su extraordinaria destreza ante el piano, le granjeaban la admiración y la simpatía de una sociedad que acudía en masa a sus conciertos y en buen número a

³ En esos términos literales lo expresa *La Correspondencia Musical*, Madrid, año 5, n. 249, 8 oct. 1885, p. 5.

las clases de piano, inmediatamente anunciadas nada más llegar a Madrid, que aquel joven maestro ofrecía en su propio domicilio de la plaza de Antón Martín, en ese barrio de Lavapiés cuyo recuerdo indeleble irrumpiría mucho después, con vitalidad tan inesperada y originalidad tan sorprendente, en mitad de aquella *Iberia* en la que veinte años más tarde, desde la nostalgia de su exilio francés, estilizaba hasta casi la abstracción el sueño de una ya imposible España.

Pero lo que resulta más trascendental de ese período madrileño es que, aparte de afianzar su prestigio como intérprete de excepción, es precisamente ahí donde radican las claves de su transformación, de la metamorfosis gradual y trascendente que conduce desde el Albéniz-pianista que compone pequeñas chucherías al Albéniz-compositor de fruto cada vez más ambicioso, personal y depurado, un tránsito que, aunque ensayado por muchos otros en semejantes circunstancias, muy pocos fueron los que lograron consolidarlo con obras de calidad, y ninguno con la excelencia de factura y belleza expresiva que alcanzaron las de Albéniz. Se trata, en suma, de un período decisivo, nunca antes tratado en profundidad por sus biógrafos y al que recientemente hemos dedicado un extenso estudio, fruto de largos años de investigación, en cuyas más de doscientas páginas se exponen con minuciosidad y rigor los factores esenciales y los hitos de la figura y la obra de Albéniz, libro del que recogemos aquí alguna de sus partes y al que remitimos al lector interesado en profundizar y conocer más en detalle los demás aspectos aquí apuntados⁴.

La época de los mayores triunfos de Albéniz en Madrid es la que abarca de los años ochenta y cinco al ochenta y nueve; desde allí emprende sus giras y actuaciones por el resto de España y varias ciudades de Europa y es cuando alcanza su plena madurez como intérprete, al tiempo que se produce esa mutación casi imperceptible desde el piano hacia la composición que convertirá finalmente a Isaac Albéniz en uno de nuestros más grandes creadores. Pero la imagen radiante de esos años ha dejado en sombra otro período madrileño de no menor interés: el de su infancia y su primera etapa de formación académica regular, un período prácticamente inexplorado y al que musicógrafos e historiadores suelen despachar habitualmente con tres o cuatro manidos tópicos que, a la luz de nuestras averiguaciones, resultan ya insostenibles. Es a ese período al que dedicamos nuestra atención en este primer artículo de las relaciones del músico con el Conservatorio de la capital.

⁴ Jacinto TORRES MULAS, con la colaboración de Ester AGUADO SÁNCHEZ, *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*. Madrid: Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid, 2008. La edición incluye como anexos una colección epistolar y el facsímil de los manuscritos de varias de sus obras más representativas, así como numerosísimos datos nuevos que nunca antes habían sido tomados en consideración a la hora de construir la historia albeniciana, junto con muchos otros que corrigen o advierten errores que hasta ahora se habían venido dando por válidos.

Fue la vida de Isaac Albéniz, a pesar de su brevedad, un remolino de acontecimientos de la índole más variada; pero es realmente muy poco lo que podemos hallar como demostradamente cierto e indudable en muchos aspectos de ella, y por lo que concierne a su infancia y primera juventud los testimonios documentales son dramáticamente escasos, y por eso tanto más valiosos. Además esos testimonios han sido tradicionalmente ignorados o relegados, en favor de una leyenda mucho más receptiva para todo tipo de fantasías, supercherías y engaños de conveniencia que basada en la búsqueda y el examen crítico de las fuentes que pudieran acreditarlas.

Lo que —llevando tal vez la síntesis hasta límites abusivos— conocemos con seguridad de aquellos primeros años es que Albéniz pasó su primera infancia en Barcelona, dejando atrás el pueblo pirenaico de Camprodon donde había nacido el 29 de mayo de 1860. Debió instalarse la familia en la ciudad condal hacia mediados de 1863, y se dice que allí recibió alguna elemental instrucción musical que nunca ha podido ser acreditada; cuentan también que dio un recital público a la muy temprana edad de cuatro años, aspecto éste del que tampoco existe ningún testimonio documental fidedigno, igual que ocurre con una supuesta tentativa de matriculación en el Conservatorio de París. Por el contrario, sí está probada la inicial tutela por parte de su hermana mayor, Clementina, con quien aprendería los rudimentos del piano. Al poco tiempo de producirse la revolución de 1868 la familia se traslada a Madrid, donde el padre de Albéniz, funcionario de bajo escalafón de la Administración de Hacienda y sometido a los constantes vaivenes políticos que implicaban frecuentes ceses de su actividad laboral, con el resultado de pérdida de ingresos con los que mantener la familia, esperaba obtener alguna ventaja de la nueva situación política.

Ángel Albéniz veía en las aptitudes de su hijo Isaac y en el producto de sus conciertos un remedio providencial para su difícil situación económica, lo que ha dado pie a uno de los lugares comunes más repetidos: el autodidactismo de nuestro artista y la explotación intensiva de su precoz talento musical por parte del padre, que —según la leyenda albeniciana— le obligaba a practicar en el piano hasta la extenuación y fue la causa de su falta de instrucción escolar.

Pero aunque don Ángel sí debió tener un punto algo atrabiliario, exigente y un tanto chiflado, no parece haber sido en absoluto ese monstruo inicuo y explotador que con frecuencia se nos pinta. El historiador y periodista Juan Pérez de Guzmán, que lo conoció en Barcelona en 1867, cuando la familia aún no se había trasladado a Madrid, lo describe así: «un poco poeta y mal poeta, un poco periodista y mal periodista, bajo de cuerpo y un poco cojo de un pie, era un funcionario inteligente, de una laboriosidad infatigable y bien ejercida, y un padre de familia de cuya excelencia se formará idea por los datos

que voy a consignar»⁵ y, a continuación, narra los sacrificios de la familia para procurar una esmerada educación a las tres hijas, Enriqueta, Clementina y Blanca, y al varón, Isaac, cuya natural predisposición al arte musical desde su infancia más temprana despertó en su padre el lógico interés en potenciar y explotar sus capacidades artísticas, así para el progreso y desarrollo personal del niño como en beneficio de la familia.

Presumía Isaac de que su padre Ángel era masón, y diversos testimonios acreditan que él mismo se presentaba en los conciertos de su infancia y adolescencia haciendo el saludo ritual de la orden del gran arquitecto del universo, sin duda instruido para ello por su progenitor. Hay numerosas evidencias, por lo demás, de que Ángel se sirvió ampliamente de su red de contactos personales con sus afines ideológicos y políticos para promover y publicitar las actuaciones de su hijo, además de las gestiones en provecho propio. Hasta dónde llegaron esas influencias y recomendaciones es algo que nunca nadie ha aclarado y que, desde luego, no resulta fácil establecer, pero tenemos datos e indicios sobradamente fundados para afirmar que fueron bastante más numerosas, decisivas y duraderas de lo que comúnmente se piensa⁶.

Un caso bastante revelador es el de la *Marcha Militar* (T.45), la primera composición de Albéniz, impresa en 1869 y dedicada al general Juan Prim⁷. Lo notable aquí no es tanto el muy limitado valor musical de la obra, sino la evidencia palmaria de que quien urde la idea, quien impulsa la escritura de la obra, quien promueve la publicación de la partitura y quien filtra la noticia a un periodista amigo (aunque falsificando la edad del autor, la naturaleza del destinatario, la intencionalidad del hecho, y acaso hasta la misma realidad del supuesto encuentro) no es el niño Isaac, que con sus ocho añitos bastante tuvo con garabatear unos pentagramas en compás de cuatro por cuatro, sino su padre Ángel, el antiguo correligionario del general que ahora está en la cúspide del poder político y que, según nos prueba la documentación existente, otorgó al cesante Ángel un nuevo puesto en la administración del Estado, precisamente en las mismas fechas en que se produce este episodio.

De manera que las motivaciones que subyacen en ese tan manifiestamente 'dirigido' *opus 1* albeniciano no parecen apuntar en exclusiva a la promoción del talento musical del hijo, sino más bien a la propia mejora profesional del padre. Pero don Ángel era muy consciente de la necesidad de cultivar y edu-

⁵ Juan PÉREZ DE GUZMÁN, «Los Albéniz», en *La Época*, Madrid, año 61, n. 21.038, 21 mayo 1909, p. 1.

⁶ Véase al respecto nuestro estudio: *Isaac Albéniz y los hermanos francmasones*, presentado en el XII Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española (CEHME - Grupo de Investigación Sur Clío, de la Universidad de Almería. Octubre de 2009). En imprenta.

⁷ Los detalles de este asunto quedan documentados en el libro citado en la nota 3, *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*. (Madrid: 2008), pp. 195-197.

car los valores brutos que su hijo poseía, y con ese propósito maniobra para que sea admitido en la Escuela Nacional de Música y Declamación, lo que contradice frontalmente la leyenda del padre tiránico e insensible.

Llama mucho la atención que la admisión del jovencísimo alumno se produjese, sin el menor titubeo ni demora, el mismo día de la solicitud de ingreso, el 15 de febrero de 1869, en una fecha ya avanzada en que el curso académico había sobrepasado su ecuador⁸, lo que una vez más sugiere que las influencias de que debió valerse el padre de Albéniz fueron tan poderosas como evidentemente eficaces.

Antes de seguir adelante, conviene advertir que estas informaciones, como las que a continuación se irán exponiendo y desglosando, son el resultado de un largo y tenaz proceso de investigación en los fondos documentales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, que finalmente han permitido localizar el expediente de Isaac Albéniz, así como el de su hermana Blanca Albéniz⁹. Desconocidos hasta ahora, la importancia de estos documentos radica en que, por vez primera en la vida de Albéniz, tenemos constancia cierta de una educación musical regulada, en un centro oficial que, en su momento, era el de referencia en la música española.

Queda así dilucidado el momento clave en que Albéniz se enfrenta a una disciplina académica que obliga a comportamientos y actitudes muy diferentes de los recitales y las giras más o menos asilvestradas que en años anteriores le había concertado su padre entre sus amigos y cofrades de diferentes ciudades. Y justo es reconocer que la igualmente asilvestrada personalidad de Isaac, en combinación acaso con nuevas interrupciones en el trabajo de Ángel (quedará otra vez cesante desde noviembre de 1871 hasta marzo de 1873) y la necesidad de volver a las giras de conciertos como recurso de supervivencia, impedirían un mejor aprovechamiento de esos estudios.

Como en ocasiones se ha pasado por alto o se ha negado esa etapa de instrucción musical (el propio Albéniz frecuentemente omitía su referencia en las diferentes versiones que de su biografía iba construyendo para según qué circunstancias, presumiendo de viajes triunfales que nunca hizo y de maestros que nunca tuvo), en el texto que sigue se atenúa la voz y la opinión del autor de este ensayo para conceder el protagonismo a los propios documentos, que con la elocuencia neta de sus datos constituyen el testimonio más sobrio y

⁸ No parece que los sucesos revolucionarios que culminaron en septiembre de 1868 con el derribo de la monarquía reinante afectaran en forma significativa el funcionamiento del centro ni retrasaran la marcha de su actividad, pues en los registros aparece consignada con toda normalidad la fecha de alta de los alumnos en los primeros días de octubre.

⁹ Quede patente nuestro agradecimiento a la responsable del Archivo del centro, doña Elena Magallanes, por su interés y esfuerzo para la localización de dicho expediente, así como al entonces director de la Biblioteca, don José C. Gosálvez.

veraz de esta faceta hasta ahora velada de la trayectoria vital y artística de Isaac Albéniz.

Antes de la reproducción de los documentos referidos parece oportuno hacer una exposición sumaria, curso por curso, del historial académico de Albéniz en el Conservatorio¹⁰, cuyo detalle y soporte documental se expondrán más adelante.

CURSO 1868-69:

- El 15 de febrero de 1869 solicita el ingreso en la Escuela Nacional de Música y Declamación. Ese mismo día queda matriculado con el número 4.280, ingresando en la clase de Solfeo del profesor Feliciano Agero.
- El 20 de mayo, próximo a finalizar el curso, dirige Albéniz una petición al director del centro en la que «considerándose apto para simultanear el primero y segundo año de dicha asignatura [solfeo] se digne Usía acordar que le sea permitido sufrir el examen de los dos citados años», petición que no fue atendida.
- Seis días más tarde se celebran los exámenes finales, en los que Albéniz resulta aprobado¹¹. El acta registra ocho faltas de asistencia, por enfermedad; tanto la aplicación como la disposición y aptitud del alumno son calificadas de «Buenas» por el profesor.

CURSO 1869-70:

- En el libro de pagos de matrícula encontramos a Isaac Albéniz registrado en el segundo curso de Solfeo, en la clase del profesor Justo Moré, pero aparecen en blanco las casillas que anotan los pagos trimestrales de las tasas de matriculación. El Índice de alumnos anota su baja en mayo de 1870, por no pagar.
- En el libro de clases de dicho profesor aparece como ingresado en octubre de 1869, pero la calificación (la 'censura') queda en blanco. Albéniz no asistió a las clases durante ese curso, tal vez a causa del nuevo destino de su padre, quien el 27 de julio de 1869 fue nombrado Oficial de tercera clase en la Administración Económica de Cáceres, donde permanecerá hasta noviembre de 1871.

CURSO 1870-71:

- El 24 de agosto de 1870 Ángel Albéniz solicita al director de la E.N.M.D. que su hijo Isaac pueda continuar en el curso 1870-71 sus estudios musi-

¹⁰ Sólo por comodidad utilizamos el nombre actual y abreviado de la institución. En el momento de los hechos estudiados se denominaba Escuela Nacional de Música y Declamación, y así se siguió llamando hasta la llegada del nuevo siglo.

¹¹ Las calificaciones, llamadas «censuras» en los documentos de la época, consistían solamente en: Suspenso, Aprobado, No Presentado (o quedaba en blanco) y, cuando era el caso, Premio.

cales, interrumpidos durante el curso 1869-70. Se autoriza la matrícula en el primer curso de Piano, con el profesor Manuel Mendizábal¹².

- El 9 de enero de 1871 solicita Isaac matricularse también en el curso primero de Armonía. Hay un lacónico «Visto» al margen del documento, que indica que no se accedió a la petición. El 25 de marzo participa en un «Ejercicio Lírico» de alumnos, interpretando al piano el *¡Adiós!*, de Dussek.
- En el acta de los exámenes celebrados los días 5, 6 y 7 de junio de 1871 consta que Albéniz fue aprobado en los dos primeros cursos de Piano. Anota también: «Faltas: Pocas. Aplicación: Bastante. Buena disposición.»

CURSO 1871-72:

- Albéniz solicita el 29 de septiembre de 1871 el ingreso en la asignatura de Armonía, que le es aceptado. Se matricula también en el tercer año de Piano con su anterior profesor, Manuel Mendizábal.
- El libro de matrículas de este curso anota el pago sólo de la primera fracción de las tasas. Entre marzo y noviembre de 1872 Albéniz toca en numerosas ciudades de Andalucía, pero no asiste a las clases del conservatorio. El Índice de alumnos anota su baja en septiembre «por no presentarse». Tanto las actas de examen como los libros de clase confirman el testimonio de su ausencia. El padre de Isaac está de nuevo cesante en su empleo desde el 18 de noviembre de 1871.

CURSO 1872-73:

- Isaac Albéniz no figura en ninguno de los registros de matrículas, clases o actas de la Escuela Nacional de Música.
- El 12 de marzo de 1873 Ángel Albéniz es nombrado Oficial de primera en la Dirección General de Contabilidad e Intervención General del Estado, en Madrid y reanuda su actividad laboral.

CURSO 1873-74:

- El 21 de octubre de 1873 Isaac, tras justificar la interrupción de sus estudios durante el curso anterior «por circunstancias especiales», solicita reintegrarse en la Escuela Nacional de Música, en la clase de Piano de Eduardo Compta. Examinado su expediente, se le autoriza la matrícula en 2º de Solfeo con el profesor José Gaínza.

¹² Con esta misma fecha Ángel Albéniz solicita también el ingreso de su hija Blanca. Una nota marginal de Emilio Arrieta, director del centro, autoriza su matriculación en la clase de solfeo de Juan Gil, que cursó con provecho, pues en los exámenes finales aprobó el 1º y el 2º cursos. La propia Blanca Albéniz pide el 18 de noviembre de 1870 la admisión en la clase de canto del profesor Mariano Martín, quien la acepta «en observación» porque «está poco desarrollada y no debe hacer otros ejercicios que los preparatorios». Cuatro años más tarde Blanca se suicidó en el parque del Retiro.

- Apenas un mes después, el 28 de noviembre, inicia en El Escorial una gira de conciertos por varias provincias de Castilla y León, Asturias y Galicia que se prolonga hasta mediados de 1874.
- El libro de matrículas evidencia que únicamente hizo efectivo el primero de los tres pagos de tasas. En el acta de los exámenes celebrados el 6 de junio de 1874 se indica que «No asiste a clase», y en la censura la anotación de que «No se presentó». El Índice de alumnos registra su baja del centro en junio de 1874.

Semejante trayectoria académica no merece mejor juicio que el de caótica, y eso siendo muy benévolo. No fue Albéniz un buen estudiante en Madrid. Y ésa es una de las claves de este período de formación, tan necesaria en un espíritu desbocado como el suyo y tan lamentablemente desaprovechada. La corta experiencia vital de aquel niño, mimado por el lisonjero éxito de sus habilidades, pero también obligado por una severa presión paterna para mantener y desarrollar esas destrezas, no le había preparado para el estudio regular, constante y equilibrado.

Sin embargo, seríamos injustos si entre esas calificaciones no reparásemos en la facilidad con que Isaac supera las pruebas de los dos primeros cursos de piano en una sola convocatoria, durante el único curso que parece haber discurrido con normalidad, el de 1870-71, en el cual participa en alguna actividad académica colectiva e incluso se siente con ánimos para abordar el estudio de la armonía. Es curioso que en ese período su padre permanece destinado en Cáceres, y aunque hay quien afirma con rotundidad (pero sin ofrecer la menor prueba) que Isaac vivía con él en aquella ciudad, es de todo punto improbable que así fuese, pues sería incompatible con la asistencia regular y continua a las clases en Madrid que las actas acreditan en el mencionado curso. Y cabe preguntarse si esa obligada distancia de la exigente figura del padre pudo haber tenido un benéfico efecto en el carácter y la disposición del hijo ante los estudios, que por esas fechas parece dar su mejor rendimiento.

Sea como fuere, ésa es instrucción académica lo que debía haber sido más importante en aquel período de su vida en que sus dotes naturales necesitaban encauzarse ordenadamente, y no las giras extenuantes en diligencia, por caminos polvorientos, tras las que no podemos dejar de presentir la mano directora de su padre. Con todo, no le faltó a éste la lucidez necesaria para advertir de ello al hijo, por más que nos pueda parecer contradictorio con sus exigencias. En el *Album* donde el joven Albéniz coleccionaba poesías, dibujos y dedicatorias con ocasión de sus actuaciones¹³, hay una página en la que Ángel

¹³ Cuaderno manuscrito conservado en el Museu de la Música, Barcelona, *Fons Albéniz*, Lligall 4.

escribe unos versos, en forma dialogada, mediante los cuales previene a Isaac de los riesgos que le acechan si deja de lado el estudio. Está fechada el 30 de septiembre de 1873, presumiblemente en Madrid, y dice lo siguiente:

<p>—Padre, ¿no pones aquí, algo de tu inspiración? ¿nada valgo para ti? —Nada sin aplicación. Si Dios el genio nos da, también nos da el albedrío; nadie al Capitolio va por la senda del vacío.</p>	<p>Hijo, ya no eres tan niño que no sepas meditar, no se consigue el cariño de un padre, sin estudiar. Cuando te vea entregado, al Arte con viva fe, en metro desaliñado, versos te dedicaré.</p>
--	---

Es muy llamativo que tan seria advertencia se produzca cuando Isaac lleva dos cursos sin prácticamente aparecer por el Conservatorio; si produjo algún efecto, tal vez podamos identificarlo con el propósito de proseguir sus estudios de piano y matricularse de nuevo en la asignatura pero, por la razón que fuese, nada más empezado aquel curso de 1873 echamos de nuevo en falta a Albéniz en las aulas y lo encontramos de nuevo transitando peligrosamente «por la senda del vacío», con nuevas idas y venidas por ciudades de toda la geografía española, que terminarían llevándole a Puerto Rico y Cuba en la primavera de 1875.

El triunfo fácil y espectacular del niño prodigio iba tocando ya a su fin y la mezcla de indulgente admiración de los públicos para con aquel diminuto pianista¹⁴ tenía los días contados en la medida en que el niño iba dejando de serlo. El camino estaba claro, pero la inercia de aquella vida un tanto alocada era muy fuerte para comprender con claridad —y asumir consecuentemente— que había llegado el momento de parar en seco ante el riesgo de desperdiciar toda aquella brillante y precocísima carrera y ponerse a estudiar con seriedad. Pero la oportunidad del Conservatorio se había malgastado.

La salida de aquel atolladero fue uno de los episodios más afortunados en toda la vida de Albéniz, y consistió en su encuentro con el secretario particular del Rey, Guillermo de Morphy, y la muy favorable impresión que a éste le causó aquel joven con tanto aplomo y tan excelentes cualidades artísticas, lo que le valió una pensión de estudios en el conservatorio de Bruselas. Durante tres años, de octubre de 1876 al verano de 1879, estudió Albéniz en ese pres-

¹⁴ Hasta una edad relativamente avanzada, Albéniz se hizo anunciar con menos años de los que en realidad tenía. Ayudaba a esto el hecho de que debía ser muy corto de estatura, y así lo describen diversas fuentes. En el «Ejercicio Lírico» de 1871 en el Conservatorio, en el que participan una veintena de alumnos, varios de ellos de edad apreciablemente inferior, todos son presentados como «Sr.» o «Srta.» y únicamente al referirse a su actuación se utiliza la fórmula «por el niño Albéniz».

tigioso centro y a punto estuvo de repetir la vacua experiencia de Madrid, entretenido en una vida bohemia que se cuidaba muy mucho de disimular en las cartas que escribía a su benefactor, pero que otras fuentes, como las *Memorias* de su amigo Arbós, dejan claramente de manifiesto. Por fortuna y un poco a última hora, su temperamento, tan indisciplinado como voluntarioso, y sus excepcionales cualidades le permitieron terminar sus estudios de manera satisfactoria e incluso obtener una distinción académica con que contentar al buen Morphy a su regreso a Madrid.

También le serviría para reemprender su carrera como concertista, tan brillante o más como lo había sido en su etapa infantil, y también ahora tan errática y dispersa como antes. En los años siguientes, recitales aquí y allá, vuelta a Cuba, más viajes, clases particulares, actuaciones en cafés y hoteles, primeras piezas para piano, tanteos como compositor de zarzuelas, turbios enredos económicos de los que nunca se ha sabido nada en claro, un matrimonio algo súbito y dos hijos en dos años, abocetan el retrato de un joven veinteañero un tanto alocado, de carácter expansivo y trato seductor, pianista extraordinario, compositor en ciernes que ya conoce sus primeros éxitos y dificultades, y que está dispuesto a hacerse valer y a escalar los peldaños de la fama. Ése es el Albéniz que decide en el otoño de 1885, ahora ya con su propia familia, reanudar su vida en Madrid, a punto ya para la metamorfosis que convertiría a aquel intérprete señero en el compositor luminoso y profundo que hoy admiramos.

Se abre entonces una nueva y decisiva etapa de su vida, la de su joven plenitud, en la que de nuevo encontraremos importantes y muy significativos vínculos de Albéniz con nuestro Conservatorio, asunto cuyo estudio continuará en un próximo artículo.

Las fuentes documentales utilizadas en el presente ensayo para el estudio de las relaciones de Albéniz con el Conservatorio de Madrid pertenecen al Archivo de dicho centro, y son las siguientes:¹⁵

Expediente académico de Isaac Albéniz y Pascual. Sign.: C^a 479/1-8.

Resumen del contenido¹⁶:

479/1 Escrito firmado por: Angel de Albeniz, 15 febrero 1869. Solicita ingreso en Piano y Solfeo. Se concede matrícula en 1º de Solfeo con Agero.

¹⁵ El Archivo se encuentra en la actualidad en proceso de revisión y reorganización, por lo que las firmas aquí anotadas podrían en un futuro próximo sufrir alguna variación. Entre paréntesis, el número correspondiente a las reproducciones fotográficas.

¹⁶ La caligrafía de los diferentes documentos difiere en varios de ellos, sin que en todos los casos pueda atribuirse con total certeza a la mano del respectivo firmante. Desde luego, con toda seguridad, no son autógrafos de Isaac los documentos 479/1 y 479/5, aunque sí la firma de este último.

- 479/2 Escrito firmado por: Isaac de Albeniz, 20 mayo 1869. Solicita simultanear 1º y 2º de Solfeo.
- 479/3 Escrito firmado por: Angel Alveniz, 24 agosto 1870. Solicita continuar los estudios. Se autoriza matrícula en 1º de Piano con Mendizábal.
- 479/4 Escrito firmado por: Isaac de Alveniz, 9 enero 1871. Solicita matrícula en 1º de Armonía. «Visto».
- 479/5 Escrito firmado por: Isaac de Albeniz, 27 septiembre 1871. Solicita de nuevo matrícula en 1º de Armonía. «Matricúlese», firmado por Arrieta.
- 479/6 Escrito firmado por: Isaac Albeniz, 21 octubre 1873. Solicita reingreso, a poder ser con Compta. Se autoriza matrícula en 2º de Solfeo con Gaínza.
- 479/7 Inscripción de ingreso en la Escuela Nacional de Música, firmado por el secretario Ángel de la Mata el 15 febrero 1869, para el curso 1º de Solfeo. Número de matrícula: 4.280. Doblado por la mitad a modo de carpetilla: 21 x 15 cm. Contiene el resto de los documentos anteriores.
- 479/8 Carpetilla a modo de cubierta (impreso posterior a 1910).

Transcripción de los documentos del expediente:

C^a 479/1. Manuscrito, 31,5 x 21,5 cm. (Doc. 1).

M[uy]. I[lustre]. Señor.

D. Angel de Albeniz, empleado de Hacienda cesante a V.d. respetuosamente espone: que deseando que su hijo Isac se aproveche de la educación musical que la Escuela Nacional de musica proporciona:

A V.d. Suplica se digne acordar su admision como alumno de las clases de piano [intercalado: y solfeo] y de las que posee ya algunos conocimientos. Madrid y Febrero 15 de 1869

Angel de Albeniz [rubricado]

[Nota al margen] *Matricúlese al interesado en 1^{er} año de Solfeo =*

P[or]. O[rden]. del Sr. D[irector].

M. de la Mata [rubricado]

Enterado Agero [rubricado]

Al Sr. de Agero

[Al pie] *M[uy] I[lustre] Señor Director de la Escuela Nacional de Musica*

C^a 479/2. Manuscrito, 32 x 22 cm. (Doc. 2).

Sr. Director de la escuela Musical

Isaac de Albeniz alumno matriculado de primer año de solfeo a Usia atentamente espone: que considerandose apto para simultanear el primero y segundo año

de dicha asignatura se digne Usia acordar que le sea permitido sufrir el examen de los dos citados años.

Favor que espera merecer de U[sía] su S[eguro]. S[ervidor].

Isaac de Albeniz

Madrid 20 Mayo de 1869

C^a 479/3. Manuscrito, 32,5 x 22 cm. (Doc. 3).

Señor Director de la Escuela Nacional de Música y Declamacion de esta Capital. El que suscribe avecinado en esta Villa calle Trav[er]s[e]ª de las Beatas número 7 sotabanco a VS como más haya lugar hace presente: Que deseando continúe la carrera Musical su hijo Isaác de Albeniz que ya hizo parte de sus estudios en esa Escuela del digno cargo de VS en el año próximo pasado

Suplica y espera sea admitido y matriculado para el presente curso su citado hijo en lo que recibirá especial favor.

Dios guarde á V.S. muchos años

Madrid y Agosto 24 de 1870

Angel Albeniz [rubricado]

[Nota al margen] *Segun consta en los libros de Secretaría, el interesado cursó y ganó el 1^{er} año de Solfeo en el año escolar de 1868 á 1869.*

El Sec[re]tario

M. de la Mata [rubricado]

[Nota al margen] *Matricúlese en 1^{er} año de Piano (Prof. Sr. Mendizabal)*

[Nota al pie] *Sr. Mendizabal.*

C^a 479/4. Manuscrito, 32 x 22 cm. (Doc. 4).

Señor Director del Colegio Nacional de Musica y Declamacion Isaac de Albeniz discípulo del citado Colegio de esta Corte á VS. como mas proceda espone

Que deseando matricularse de 1^{er} año de Armonía para el presente curso

Suplica á V.S. se digne ordenar lo que juzgue necesario para su ingreso.

Gracia que espera merecer de la justificacion de VS cuya vida prolongue el cielo m[ucho].^s a[ño].^s

Madrid 9 Enero 1871

Ilmo. Señor

Isaac de Albeniz [rubricado]

[Al margen] *Visto*

C^a 479/5. Manuscrito, 32 x 21,5 cm. (Doc. 5).

Sr. Director de la Escuela Nacional de Música.

Isaac de Albeniz Pascual, de 11 años de edad y alumno de la escuela que V.S. con tanto acierto dirige á V.S. espone

JACINTO TORRES MULAS

Que deseando seguir honrosamente yo con los adelantos posibles la carrera que ha emprendido, procura estudiar las asignaturas á ella asignadas, y por lo tanto desearia matricularse en 1^{er} año de armonía.

Así lo suplica á V.S. fundado en su reconocida bondad, por la que le estará eternamente agradecido y pide á Dios guarde a V.S muchos años. Madrid 29 de Setiembre de 1871.

Isaac de Albéniz [rubricado]

[Nota al margen] *Matricúlese en 1^{er} año de Armonía.*

Arrieta [rubricado]

C^a 479/6. Manuscrito, 31 x 21,5 cm. (Doc. 6).

Il[ustrisi]mo Señor

Isaac Albeniz alumno que sido de la Escuela Nacional de Musica y que tiene cursados y ganados dos años de piano; que se matriculo en tercero y concurrio á sus clases hasta bien entrado el año escolar, a V.S. haze presente que circunstancias especiales le privaron continuar el curso emprendido y seguir recibiendo las lecciones de los distinguidos profesores de esa Escuela; hoy Ilmo. Señor que aquellas circunstancias han variado me atrevo a suplicarle sea admitido como tal alumno de dicha escuela y de ser posible bajo la direccion del Sr. Compta; gracia especial que de merecerla eternamente le vivira agradecido. Madrid 21 Octubre 1873

Isaac Albeniz [rubricado]

[Nota en la cabecera] *Solféo y Piano (4.280.)*

Fue aprobado en Junio de 1869 en 1^o de solfeo y en Junio del 71 en 1^o y 2^o de Piano.

[Nota al margen] *Puede matricularse en segundo año de solfeo.*

Moré [rubricado]

[Nota al margen] *Matricúlese en 2^o año de Solféo (Sr. Gainza)*

P[or]. O[rden]. del Sr. D[irector].

Mata [rubricado]

[Al pie] *Ilmo Señor Director de la Escuela Nacional de Musica*

479/7. Formulario impreso, doblado a modo de carpetilla: 21 x 15 cm. (Doc. 7).

Escuela Nacional de Música. [escrito a mano sobre el anterior nombre, tachado]

~~Real Conservatorio de Música y Declamación.~~

~~NÚM. 4.280.~~

D. Isaac de Albeniz y Pascual nacido en _____ el día ___ de _____ de __, hijo de D. _____ y D.^a _____

Fué matriculado á su ingreso en esta Escuela [escrito sobre el anterior nom-

EL CONSERVATORIO DE MADRID EN LA TRAYECTORIA DE ISAAC ALBÉNIZ [I]

bre, tachado] el Conservatorio, día 15, de Febrero, curso de 1868 a 1869, en las enseñanzas siguientes: 1^{er} año de Solfeo.

El Secretario,

M. de la Mata [rubricado]

Actas de 1868 a 1870. Colección facticia. Sign.: Libro 21.

[En el lomo:] ESCUELA NACIONAL DE MUSICA Y DECLAMACION / ACTAS / 1868 A 1870

- Acta de exámenes del primer curso de Solfeo, clase del profesor Feliciano Agero. 25 mayo 1869. Aprobado. Anota la fecha de ingreso del alumno: 14 de febrero de 1869. Entre los alumnos de la clase hallamos el nombre de José Serrano, que resultará suspenso tanto en la convocatoria de junio como en la de septiembre. (Doc. 8).

Actas de 1871 a 1876. Colección facticia. Sign.: Libro 3.

[En el lomo:] ESCUELA NACIONAL DE MUSICA Y DECLAMACION / ACTAS / 1871 A 1876

- Acta de exámenes del primer curso de Piano, con ampliación a segundo, clase del profesor Manuel Mendizábal. 5, 6 y 7 junio 1871. Aprobado en 1^o y 2^o. (Doc. 9).
- Acta de exámenes del tercer curso de Piano, clase del profesor Manuel Mendizábal. 24 y 25 mayo 1872. No asiste. No presentado. (Doc. 10).
- Acta de exámenes del primer curso de Armonía, clase del profesor Ignacio Campo. 4 junio 1872. Faltas: Casi todo el curso. Aplicación: Ninguna. Censura: No se presentó. (Doc. 11).
- Acta de exámenes del segundo curso de Solfeo, clase del profesor José Gaínza. 6 junio 1874. No asiste a clase. Censura: No se presentó. (Doc. 12).

Actas de exámenes de Asignaturas.

[En la cubierta:] Cursos de 1865-66 a 1871-72.

- Exámenes de Solfeo, mayo de 1869. (Doc. 13).
- Exámenes de Piano, mayo de 1871. (Doc. 14).

Libro de Clases 1868-69 y 1869-70. Sign.: Libro 221.

[En la cubierta:] Libro de Clases. / Cursos / de 1868 á 1869, / y de 1869 á 1870.

- Lista de la clase de 1^o de Solfeo del profesor Feliciano Agero. Curso 1868-69. Aprobado. Hay 45 alumnos en la clase, pero en el Acta final sólo 25. (Doc. 15-16).

JACINTO TORRES MULAS

- Lista de la clase de 2º de Solfeo del profesor Justo Moré. Curso 1869-70. Censura: [en blanco]¹⁷. (Doc. 17-18).

Libro de Clases 1870-71. Sign.: Libro 222.

[En la cubierta:] Escuela Nacional de Música. / Curso de 1870 á 1871. / Libro de Clases.

- Lista de la clase de Piano del profesor Manuel Mendizábal. Aprobado en 1º y 2º cursos. (Doc. 19).
- Blanca Albéniz en las clases de 1º y 2º de Solfeo de Juan Gil y en la de Canto de Mariano Martín.

Libro de Clases 1871-72. Sign.: Libro 223.

[En la cubierta:] Escuela N^l de Música. / Curso de 1871 á 1872. / Libro de Clases.

- Lista de la clase de 3º de Piano del profesor Manuel Mendizábal. Censura: [en blanco]. (Doc. 20).
- Lista de la clase de 1º de Armonía del profesor Ignacio Campo. Censura: [en blanco]. (Doc. 21).
- Blanca Albéniz en la clase de 3º de Solfeo de Feliciano Agero y en la de 1º de Canto, de Puig.

Libro de Clases 1872-73. Sign.: Libro 224.

[En la cubierta:] Escuela Nacional de Música. / Curso de 1872 á 1873. / Libro de Clases.

- No aparece referencia alguna a Isaac Albéniz durante ese curso.

Libro de Clases 1873-74. Sign.: Libro 225.

[En la cubierta:] Escuela N^l de Música. / Curso de 1873 á 1874. / Libro de Clases.

- Lista de la clase de 2º de Solfeo del profesor José Gaínza. Censura: No se presentó. (Doc. 22).

Libro de Pagos de la Matrícula 1869-70. Sign.: Libro 87.

Matriculado en 2º de Solfeo, clase del profesor Sr. Moré.

Pagos: 1º. plazo (Octubre 1869): [] 2º plazo (Enero 1870): []

De los 31 alumnos que hay en la página, 23 han pagado, dos figuran como «eximidos» y 6 están en blanco [no han pagado], entre ellos Albéniz. (Doc. 26).

¹⁷ Véase nota 10.

Libro de Pagos de la Matrícula 1870-71. Sign.: Libro 88.

Matriculado en 1º de Piano, clase del profesor Sr. Mendizábal.

Pagos: 1º. plazo (Octubre 1870): P. 2º plazo (Enero 1871): P. (Doc. 27).

Libro de Pagos de la Matrícula 1871-72. Sign.: Libro 89.

Matriculado en 3º de Piano, clase del profesor Sr. Mendizábal.

Matriculado en 1º de Armonía, [no consta profesor].

Pagos: 1º. plazo (Octubre 1871): P. 2º plazo (Enero 1872): []
3º. plazo (Mayo 1872): [] (Doc. 28).

Libro de Pagos de la Matrícula 1873-74. Sign.: Libro 90.

Matriculado en 2º de Solfeo, clase del profesor Sr. Gaínza,

Pagos: 1º. Plazo: P. 2º plazo: [] 3º. plazo: [] (Doc. 29).

Ejercicio lírico por los alumnos para hoy, sábado 25 de Marzo de 1871, á la una.

Sign.: Leg. 20/15 Dupl. (Doc. 23).

Incluye una anotación y el billete de entrada al acto. (Doc. 24 y 25).

Índice de Alumnos. Sign.: Libro 146.

[En el lomo:] Yndice / de / Alumnos matriculados / por / Orden numérico / de / entrada / Nº 4171 al 5625 / Años 1869 al 1874.

Con el número 4.280 aparece registrado Isaac de Albéniz y Pascual (Doc. 30).:

Solfeo (1er. año) Febrero 1869. Baja en Solfeo, Mayo 1870, por no pagar.

Piano (1er. año) Octubre 1870. Baja en Piano en Septiembre 1872, por no presentarse.

Armonía (1er. año) Octubre 1871. Id. en Armonía, Septiembre 1872, por no presentarse.

Solfeo (2º año) Octubre 1873. Baja en Junio de 1874.

28479/1



M. J. Señor

D. Angel de Alvaroz, empleado de Hacienda perante a U.S. respectivamente exponer que deseando que mi hijo Jacinto se aproboche de la educacion municipal que la Com. Nacional de Educacion proporciona a la U.S. Republica se digno acordar su admision como alumno de las clases de primario de las que por el y algunos de sus hermanos se beneficiaron. Madrid y febrero 15 de 1869

Matriculase el interesado con 1^{er} año de curso =
C. U. de la D.
M. de la M.

Angel de Alvaroz

Entero de Jacinto

M. C. de Alvaroz
M. J. Señor Director de la Com. Nacional de Educacion

Documento 1: Solicitud de ingreso, 15 febrero 1869.

(4.288.) c. 479/2

D.^o Director de la escuela conservatorio

Isaac de Albéniz alumno matriculado de primer curso
de solfeo a. 1869 solicita que concurran a este
para simultanear el primero y segundo año de dicho curso
se digna V. S. hacer que se me permita seguir el examen de los
dos cursos a la vez.

Doy fe para que conste de V. S. a 29

Isaac de Albéniz

Madrid 20 Mayo de 1869

CONSERVATORIO
ARCHIVO REAL

Documento 2: Solicitud para simultanear 1º y 2º cursos de Solfeo. 20 mayo 1869.

(A. B. 80.)

C. 479/3

Señor Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación de esta Capital

El que su nombre anunciado en estas
según consta V. S. en el número 1 de
las listas de los Secretarios, el Sr. Juan María López de Haro,
terminada la carrera de Música en el año 1868 y en el presente año
de 1870, me ha escrito que desea continuar los estudios de
Música en el Sr. D. Jacinto Torres Mulas que
1868 a 1869.

El Sr. Director va a la parte de sus estudios en un
M. de la Música de un cargo de U. en
el año próximo pasado

Suplica y espera sea admitido y matriculado
para el presente curso su citado hijo
matriculada en lo que recibirá especial favor.
D. Jacinto Torres Mulas (Prop.)
Sr. Secretarial) Dios guarde a V. S. nuestros años

Madrid y Agosto 24 de 1870
Jacinto Torres Mulas

Sr. Secretarial

Documento 3: Solicitud para continuar los estudios. 24 agosto 1870.

ca 419/4

(1.1.80.)

Señor Director del Conservatorio Nacional
de Música y Declamación

Isaac de Albéniz, director del
citado Colegio de esta Corte a V. S.
como más favorable forma

que desearé matricularme de 1.^o año de
Armonía para el presente curso

Suplico a V. S. de digna ordenar lo que
puzga necesario para su ingreso
y gracia que usara merced de
la justificación de V. S. en su vida
prevalegan el dicho m. d. a. d.

Madrid 9 Enero 1871

Atmto Señor

Isaac de Albéniz

25449/5

(1880)



Señor Director de la Escuela Nacional de Música.

Yo, Jacinto Torres Mulas, de 17 años de edad y alumno de la Escuela que U. S. tiene su sede en el número 29 de la calle de San Mateo, me dirijo a U. S. suplicando.

Que desearía seguir las clases de canto y con los adelantos que he hecho en las mismas que he conseguido por el estudio de las asignaturas a ellas correspondientes, y para lo tanto desearía matricularme en 1º año de armonía.

Por lo que suplico a U. S. fundarse en su merced y bondad, por lo que le estaré eternamente agradecido y pido a Dios grande U. S. muchas gracias. Madrid 29 de Setiembre de 1871.

Jacinto Torres Mulas

[Handwritten signature flourish]

1871
29 de Setiembre

Matriculase en 1º año de Armonía.

Torres

Documento 5: Solicitud de matrícula en 1º de Armonía. 29 septiembre 1871.

C: 477/6

10 de Mayo de 1873

Nº 3396645



Para que se le inscriba en el libro de alumnos de este Conservatorio de Música y en el de los alumnos de este Conservatorio de Música.

Señor Director

Queda manifiesto en esta carta que se inscriba en el libro de alumnos de este Conservatorio de Música y en el de los alumnos de este Conservatorio de Música.

Muy Sr. D.

Señor Director del Conservatorio de Música y en el de los alumnos de este Conservatorio de Música.

Muy Sr. D.

Don Isaac Albéniz, director que ha sido de la Escuela Superior de Música de Valencia y que tiene muchos y ganados los años de piano, que se inscriba en el libro de alumnos de este Conservatorio de Música y en el de los alumnos de este Conservatorio de Música.

Don Isaac Albéniz

Señor Director del Conservatorio de Música y en el de los alumnos de este Conservatorio de Música.

Documento 6: Solicitud de ingreso. 21 octubre 1873.

C=449/7

Escuela Nacional de Música
~~REAL CONSERVATORIO DE MUSICA Y DECLAMACION.~~

Núm. *4.280.*

D. *Isaac de Albéniz y Pascual*
nacido en _____
el día _____ de _____ de _____, hijo de
(D.) _____ y *(D.)* _____

Fue matriculado a su ingreso en ^{*esta Escuela*} ~~el Conservatorio~~,
día *14* de *Febrero*, curso de *1868* a *1869*,
en las enseñanzas siguientes: *1.ª* ~~Curso de Solfeo~~

El Secretario,
M. Vila Mata

SECRETARIA

Documento 7: Carpetilla del expediente de Isaac Albéniz, matriculado con el número 4.280.

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA.

CLASE DE *Piano* (Seg. de Inicialidad)

Exámenes generales días 5 y 6 de Junio de 1871.

NOMBRES.	FECHAS de los exámenes.	CALIFICACIONES EN LA CLASE Y EN LOS EXÁMENES.	APROBACIONES.	OPINION DEL PROFESOR COMISARIO DE EXAMENES Y CALIFICACIONES.	CALIFICACION DEL JURADO.
Primer año.					
D. <i>Francisco Llorca</i>	5 de Junio 1871	buena	buena	buena disp.	Aprobado 23/20
Tercer año.					
D. <i>Francisco Llorca</i>	5 de Junio	id.	id.	id.	Aprobado
" <i>Francisco Llorca</i>	5 de Junio	id.	id.	id.	Aprobado 3/20
Cuarto año.					
D. <i>Antonio Cortés</i>	5 de Junio	id.	id.	buena disp.	Aprobado
" <i>Domingo Llorca</i>	5 de Junio	id.	id.	id.	Aprobado
" <i>Antonio Cortés</i>	5 de Junio	id.	id.	buena disp.	Aprobado
" <i>Antonio Cortés</i>	5 de Junio	id.	id.	buena disp.	Aprobado
Quinto año.					
D. <i>Francisco Llorca</i>	5 de Junio	id.	id.	buena disp.	Suspensado
" <i>Antonio Cortés</i>	5 de Junio	id.	id.	id.	Aprobado y suspenso
" <i>Antonio Cortés</i>	5 de Junio	id.	id.	buena disp.	Suspensado
Sexto año.					
D. <i>Antonio Cortés</i>	5 de Junio	id.	id.	buena disp.	Aprobado y suspenso
" <i>Antonio Cortés</i>	5 de Junio	id.	id.	buena disp.	Aprobado

CONFRONTADO CON EL LIBRO DE LA SECRETARIA.

El Profesor de la Clase
Francisco Llorca

El Presidente
Jacinto Torres Mulas

El Secretario
Jacinto Torres Mulas

Documento 9: Libro de Actas, 1º Piano. 5-7 junio 1871.

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA.

CLASE DE *Piano (Clase de 3º Piano)*

Exámenes generales día 24 de Mayo de 1878.

NOMBRES	FECHAS EN QUE EXAMINÓ	VALOR A LA CLASE Y EXAMEN	OPINIÓN	OPINIÓN DEL PROFESOR JEFE DE LA ESCUELA Y ASESOR	OPINIÓN DEL JURADO
<i>1º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>reg.</i>	<i>reg. dep.</i>	
<i>2º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>				<i>no se examinó</i>
<i>3º</i> <i>Señ. Calderón</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>4º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>5º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>6º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>7º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>8º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>9º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>10º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>11º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>12º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>13º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>14º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>15º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>16º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>17º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>18º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>19º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>
<i>20º</i> <i>Señ. Ferrer</i>	<i>1º de Mayo 1878</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena</i>	<i>buena en 3º y 4º</i>

CONSERVATORIO CON EL LIBRO DE LA SECRETARIA.

El Jefe de la Escuela

El Presidente.

El Secretario.

Documento 10: Libro de Actas, 3º Piano. 24-25 mayo 1872.

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA.

CLASE DE *2º Solfeo* de *Isaac Albéniz*

Exámenes generales día 6 de junio de 1874.

NOMBRES	FECHA EN QUE OBTUVIERON	VALORES A LA CLASE	APLICACION	OPINION DEL PROFESOR JEFE DE LA PROFESION Y CLASE	GENSURA DEL JURADO
<i>D.º José</i>					
<i>Diego Lopez</i>			<i>Medio</i>	<i>Disposicion buena</i>	<i>Aprobado en 2º y 3º</i>
<i>José Ruiz Toro</i>			<i>Medio</i>	<i>no sé</i>	<i>Aprobado</i>
<i>Diego Guterres</i>			<i>Medio</i>	<i>Disposicion regular</i>	<i>Aprobado</i>
<i>José González</i>			<i>Medio</i>	<i>Disposicion buena regular</i>	<i>Aprobado</i>
<i>Luis Romero</i>			<i>Medio</i>	<i>Disposicion buena regular</i>	<i>Aprobado</i>
<i>Enrique de la Torre</i>			<i>Medio</i>	<i>no sé</i>	<i>Aprobado</i>
<i>José Mercedes</i>			<i>Medio</i>	<i>Disposicion regular buena</i>	<i>Aprobado en 2º y 3º</i>
<i>Antonio G. G.</i>			<i>Medio</i>	<i>Disposicion mediocre</i>	<i>No se aprobó</i>
<i>Leandro Abille</i>			<i>Medio</i>	<i>Disposicion buena regular</i>	<i>Aprobado</i>
<i>Manuel Pérez</i>			<i>Medio</i>	<i>no sé</i>	<i>Aprobado</i>
<i>Alfonso Martínez</i>			<i>Medio</i>	<i>no sé</i>	<i>Aprobado</i>
<i>Esteban Gómez</i>			<i>Regular</i>	<i>no sé</i>	<i>No se aprobó</i>
<i>León Sánchez</i>			<i>Medio</i>	<i>buena</i>	<i>Aprobado en 2º</i>
<i>Manuel Martínez</i>			<i>Regular</i>	<i>Disposicion Regular</i>	<i>No se aprobó</i>
<i>Francisco Gil</i>			<i>Medio</i>	<i>no sé</i>	<i>Aprobado</i>
<i>Elisabeth G. G.</i>			<i>Regular</i>	<i>Disposicion buena</i>	<i>Aprobado</i>
<i>Alfonso López</i>			<i>Regular</i>	<i>Disposicion buena regular</i>	<i>Aprobado</i>
<i>Manuel G. G.</i>		<i>no aprobó</i>			<i>No se aprobó</i>
<i>Manuel G. G.</i>		<i>no aprobó</i>			<i>No se aprobó</i>
<i>Manuel G. G.</i>		<i>no aprobó</i>			<i>No se aprobó</i>
<i>Manuel G. G.</i>		<i>no aprobó</i>			<i>No se aprobó</i>
<i>Manuel G. G.</i>		<i>no aprobó</i>			<i>No se aprobó</i>
<i>Manuel G. G.</i>		<i>no aprobó</i>			<i>No se aprobó</i>
<i>Manuel G. G.</i>		<i>no aprobó</i>			<i>No se aprobó</i>

CONSERVATORIO CON EL LIBRO DE LA SECRETARIA.

El Profesor

El Presidente.

José G. G.
El Secretario.
José G. G.

Documento 12: Libro de Actas, 2º Solfeo. 6 junio 1874.

1904	Goumas Flores	Suspense
	Antonio Molinos	D.
	Eduardo Ber	D.
	José Serrano	D.
	Ricardo Abuzgualdy	Aprobado
	Engenio Luna Zúñiga	D.
	Eduardo Lucía	Suspense
	Fran. Aguirre	Aprobado
	Ygnacio Porcu	D.
	Jacob Marchante	D.
	Alfredo Ramos	D.
	Pedro de Labrador	Suspense
	Nicolas Palomares	D.
	Antonio Blangui	Aprobado cont. 2. ^a a Vicuña
	Mamit Pisco	Aprobado
	Carmita Coll.	D.
	Gregorio Alday	Aprobado cont. 2. ^a a Píama
	Antonio Jara	Suspense
	Franisco Garcia	D.
	Fra M.ª Corvera	Aprobado
	Yaac Abeniz	D.

1955

Bento Cerero _____ *jurado*

Le Dio por terminado el acto en las 4 de la tarde

Familia Stravinsky *Juan Gil*

D. Zabala *Admiral*

Ignacio Mena *M. de la Mata*

<p>1871 20 de junio 1871 20 de junio 1871</p>	<p>Señalada en el día de su celebración, a las 10 y 1/2 Continuar de la sesión de 10 de junio. (Continúa) A las 10 y 1/2 de la mañana se abrió el Juicio respectivo, presentándose por el demandado Sr. D. Jacinto Torres Mulas, y por el demandante Sr. D. Jacinto Torres Mulas, y el Secretario que suscribe. Después de las formalidades de costumbre, empezó el expediente por el día siguiente.</p>	<p>31</p>
	<p>10^o Causa</p>	
	<p><u>D. Jacinto Torres Mulas</u></p>	
	<p>Q. D. Jacinto Torres Mulas</p>	<p>Apud me en 1^o y 2^o</p>
	<p><u>D. Jacinto Torres Mulas</u></p>	
	<p>Q. D. Jacinto Torres Mulas</p>	<p>Apud me</p>
	<p><u>D. Jacinto Torres Mulas</u></p>	<p>Apud me</p>
	<p>Q. D. Jacinto Torres Mulas D. Jacinto Torres Mulas D. Jacinto Torres Mulas</p>	<p>Supremo Supremo Apud me en 1^o y 2^o</p>
	<p><u>D. Jacinto Torres Mulas</u></p>	<p>Apud me</p>
	<p><u>D. Jacinto Torres Mulas</u></p>	
	<p>Q. D. Jacinto Torres Mulas D. Jacinto Torres Mulas (Supremo en 1^o y 2^o)</p>	<p>Supremo</p>
	<p>Q. D. Jacinto Torres Mulas</p>	<p>Apud me</p>
	<p>Q. D. Jacinto Torres Mulas (Acta de presentación en 1^o y 2^o)</p>	
	<p>Q. D. Jacinto Torres Mulas (Supremo en 1^o y 2^o)</p>	
	<p>Q. D. Jacinto Torres Mulas</p>	

Documento 14: Libro de Actas, 1° y 2° Piano. 5-7 junio 1871.

<i>Clase de Solfeo</i>					
<i>D. Feliciano Rogero</i>					
<i>Nombres</i>	<i>N.º de la matrícula</i>	<i>Fecha de las altas</i>	<i>Fecha de las bajas</i>	<i>Curso</i>	<i>Observaciones</i>
<i>Alumnos de 1.º año.</i>					
<i>D. José María Rodríguez</i>	<i>4018</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>Permanente en sus estudios.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4019</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" José de la Cruz</i>	<i>4020</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4021</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4022</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4023</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4024</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4025</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4026</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4027</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4028</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4029</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4030</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4031</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4032</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4033</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4034</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4035</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4036</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4037</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4038</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4039</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4040</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4041</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4042</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4043</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4044</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4045</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4046</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4047</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4048</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4049</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4050</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4051</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4052</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4053</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4054</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4055</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4056</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4057</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4058</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4059</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4060</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4061</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4062</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4063</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4064</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4065</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4066</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4067</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4068</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4069</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4070</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4071</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4072</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4073</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4074</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4075</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4076</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4077</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4078</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4079</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4080</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4081</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4082</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4083</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4084</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4085</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4086</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4087</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4088</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4089</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4090</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4091</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4092</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4093</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4094</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4095</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4096</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4097</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4098</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4099</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>
<i>" Benito Rodríguez</i>	<i>4100</i>	<i>1868</i>	<i>1869</i>	<i>1.º</i>	<i>id.</i>

Documento 15: Libro de Clases 1868-69. 1.º Solfeo (anverso).

JACINTO TORRES MULAS

2.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
1.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
2.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
3.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
4.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
5.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
6.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
7.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
8.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
9.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
10.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
11.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
12.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
13.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
14.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
15.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
16.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
17.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
18.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
19.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
20.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
21.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
22.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
23.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
24.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
25.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
26.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
27.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
28.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
29.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
30.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º
31.º	Agosto	1868	1.º	1868	1.º

Documento 16: Libro de Clases 1868-69. 1º Solfeo (reverso).

<i>Clase de Solfeo.</i>				
<i>2.º Curso.</i>				
<i>Apellidos.</i>	<i>Núm. de matrícula.</i>	<i>Fecha del alta.</i>	<i>Ed. de la Baja.</i>	<i>Observaciones.</i>
<i>2.º curso</i>				
<i>D. Antonio Bay.</i>	<i>4.013.</i>	<i>Oct. 1869.</i>		<i>Excedido y Examen.</i>
<i>" Lina del Río</i>	<i>4.014.</i>	<i>Id.</i>		<i>Id.</i>
<i>" Manuel Castigay</i>	<i>3.980.</i>	<i>Id.</i>		
<i>" Mariana Perceval</i>	<i>4.019.</i>	<i>Id.</i>		
<i>" Felia Perceval</i>	<i>4.076.</i>	<i>Id.</i>		
<i>" Juan Carrera</i>	<i>4.051.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido.</i>
<i>" José Berdejo</i>	<i>4.018.</i>	<i>Id.</i>		<i>Id.</i>
<i>" Eugenio Perceval</i>	<i>3.986.</i>	<i>Id.</i>		<i>Id.</i>
<i>" Gregorio Alonso</i>	<i>3.985.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido.</i>
<i>" Felipino Alonso</i>	<i>4.077.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido y Examen.</i>
<i>" Felicio Carreras</i>	<i>4.052.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido y Examen.</i>
<i>" Manuel Rodríguez</i>	<i>4.058.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido y Examen.</i>
<i>" José González</i>	<i>4.055.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido.</i>
<i>" José Carlos</i>	<i>4.062.</i>	<i>Id.</i>		<i>Id. y Examen.</i>
<i>" Manuel Alcantara</i>	<i>4.059.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido y Examen.</i>
<i>" Antonio Alcantara</i>	<i>3.988.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido y Examen.</i>
<i>" Francisco del Valle</i>	<i>4.056.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido.</i>
<i>" Luis Castillo</i>	<i>4.089.</i>	<i>Id.</i>		<i>Id.</i>
<i>" Esteban Perceval</i>	<i>3.606.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido y Examen.</i>
<i>" Gregorio Soler</i>	<i>4.075.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido y Examen.</i>
<i>" José Castiella</i>	<i>4.074.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido y Examen.</i>
<i>" Antonio Berdejo</i>	<i>4.085.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido.</i>
<i>" Manuel Alcantara</i>	<i>4.082.</i>	<i>Id.</i>		<i>Id.</i>
<i>" Eduardo Calleja</i>	<i>4.094.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido y Examen.</i>
<i>" Esteban Perceval</i>	<i>4.087.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido y Examen.</i>
<i>" Juan Perceval</i>	<i>4.067.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido y Examen.</i>
<i>" Gregorio Carreras</i>	<i>4.080.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido y Examen.</i>
<i>" José Carreras</i>	<i>4.086.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido y Examen.</i>
<i>" Francisco Perceval</i>	<i>3.986.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido.</i>
<i>" Manuel Rodríguez</i>	<i>4.090.</i>	<i>Id.</i>		<i>Excedido.</i>

Documento 17: Libro de Clases 1869-70. 2º Solfeo (anverso).

JACINTO TORRES MULAS

2078	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2079	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2080	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2081	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2082	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2083	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2084	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2085	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2086	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2087	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2088	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2089	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2090	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2091	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2092	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2093	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2094	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2095	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2096	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2097	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2098	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2099	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870
2100	Oct. 1869	Feb. 1870	Apr. 1870	Apr. 1870

Documento 18: Libro de Clases 1869-70. 2º Solfeo (reverso).

EL CONSERVATORIO DE MADRID EN LA TRAYECTORIA DE ISAAC ALBÉNIZ [I]

Clases de Piano.					
Prof. D. Manuel Mendive.					
Nombre.	Alm. de matrícula	Clase de año.	Año de la hoja.	Comun.	Observaciones.
<u>1.ª clase.</u>					
D. Carlos Allier	25.90	1.ª Clase	1870		Piano.
<u>2.ª clase.</u>					
D. José María Benito	25.59	1.ª Clase	1870		Yobanu
D. Manuel Domínguez	25.64	1.ª			Yobanu
D. José María Benito	25.74	1.ª			Yobanu
<u>3.ª clase.</u>					
D. Roberto Ortega	25.51	1.ª Clase	1870		Violín.
D. Manuel Domínguez	25.16	1.ª			
D. Roberto Ortega	25.74	1.ª			Violín.
D. Roberto Ortega	25.07	1.ª			Violín.
D. Roberto Ortega	25.14	1.ª			Violín.
<u>4.ª clase.</u>					
D. Roberto Ortega	25.67	1.ª Clase	1870		Contrabajo
D. Roberto Ortega	25.16	1.ª			Yobanu
D. Roberto Ortega	25.51	1.ª			Yobanu
<u>5.ª clase.</u>					
D. Carlos Allier	25.58	1.ª Clase	1870		Clarinet.
D. Roberto Ortega	25.16	1.ª			
D. Roberto Ortega	25.67	1.ª			Yobanu
D. Roberto Ortega	25.58	1.ª			Yobanu

Documento 19: Libro de Clases 1870-71. 1.º y ampliación a 2.º Piano.

Clase de Piano.				
D. Manuel Mendizabal.				
Lambres.	Plano de la mesa.	Fecha del día.	Ya de la baja.	Observaciones.
1. ^a mesa				
D. Antonio Guzmán.	4744	1. ^o Oct. 1871		Piano.
2. ^a mesa				
D. Leonor Albariz.	4749	Feb.		
" Agustín Belderrain.	4769	Feb.	Apuntado en 3. ^o p. mesa.	Violón.
" Santiago Borrot.	4838	Feb.	Feb. en Feb.	
" Lucinda Guzmán.	4744	Feb.	Rehabilitado en Feb.	
" Manuel Jansen.	4865	Feb.	Rehabilitado en Feb.	
" Esteban Helgot.	4796	Feb.		
" Don Cayetano Larrea.	4877	Feb.	Rehabilitado en 3. ^o p. mesa.	Violoncello.
" Don Juan José de Argandoña.	4875	Diciembre 1871	Rehabilitado en 3. ^o	
" Don Juan José de Argandoña.	4884	Feb. 1872	Rehabilitado en 3. ^o p. mesa.	
" Don Juan José de Argandoña.	4890	Feb.	Feb. en Feb. Feb.	Contrabajo.
3. ^a mesa				
D. Esteban Guzmán.	4844	1. ^o Oct. 1871	Rehabilitado.	
" Don Juan José de Argandoña.	4876	Nov. 1871	Rehabilitado.	
4. ^a mesa				
D. Esteban de Argandoña.	4809	Feb.	Rehabilitado = Argandoña.	
" Don Juan José de Argandoña.	4876	Feb.	Rehabilitado = Argandoña.	
" Antonio Lopez.	4838	Feb.	Rehabilitado.	Violón.
" Esteban Esteban.	4831	Feb.	Feb.	
" Santiago Larrea.	4614	Feb.		
5. ^a mesa				
D. Esteban Larrea.	4803	Feb.	Rehabilitado = Argandoña.	Bagot.
" Don Juan José de Argandoña.	4883	Feb.		
" Don Juan José de Argandoña.	4867	Feb.	Argandoña.	Violón.

Documento 20: Libro de clases 1871-72. 3.^o Piano.

Clave de Armonía
Auxiliar D. Agustín Campo.

Nombres	Núm. de la matrícula	Fecha de adm.	Ed. de la baja	Curso	Observaciones	Conte.
1.º año						
D. Pedro Aguirre y Barrio	4536	1.º Oct. 1871				Piano.
... Juan Aguirre y Esteban	4537					
... Juan Alcaraz y Barrio	4538					
... Cristóbal Anselmi	4539					
... Nicolás Aparicio y Barrio	4540				Aparicio en teoría	Violín.
... José Antonio y Barrio	4541					
... José Luis Barrio	4542				Barrio en teoría	
... Rafael Barrio	4543				Aparicio	
... Felice Barrio	4544				Aparicio	
... Manuel Barrio y Barrio	4545					Violoncello.
... Juan Barrio y Barrio	4546					
... Blas Barrio y Barrio	4547				Aparicio	Contrabajo.
... Antonio Barrio y Barrio	4548				Aparicio y Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4549				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4550				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4551				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4552				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4553				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4554				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4555				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4556				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4557				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4558				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4559				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4560				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4561				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4562				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4563				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4564				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4565				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4566				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4567				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4568				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4569				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4570				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4571				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4572				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4573				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4574				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4575				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4576				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4577				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4578				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4579				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4580				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4581				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4582				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4583				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4584				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4585				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4586				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4587				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4588				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4589				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4590				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4591				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4592				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4593				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4594				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4595				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4596				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4597				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4598				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4599				Barrio en teoría	
... Juan Barrio y Barrio	4600				Barrio en teoría	

Documento 21: Libro de clases 1871-72. 1.º Armonía.

Seg. 70/15 Prop.

Ejercicio lírico por los alumnos fuertes.
 Prof. celebrado el 25 de Marzo de 1871, á las once

Programa:

1. ^o =	C. ^o Concerto para Clarinete por el Sr. Franco. Profesor Sr. Herrera.	Bou.
2. ^o =	Sonata de Capuletto e Montebeli por la Sra. Botas. Profesor Sr. Ferraguz.	Mellini.
3. ^o =	Andante general del 9. ^o Concerto para Violín. por el Sr. Fernandez. Profesor Sr. Montañana.	Veriat.
4. ^o =	3. ^o Opus para Piano por el Sr. Albéniz. Profesor Sr. Mendirabal.	Dauk.
5. ^o =	Duo de Violín y Contrabajo. por la Sra. Oriando y el Sr. Oriando. Prof. Sr. Ferraguz.	Demicheli.
6. ^o =	Concerto para Piano por la Sra. Botas. Prof. Sr. Zabala.	Lumsuel.
7. ^o =	Memoranda de la opus "Linda de Chaucau" para Flauta. por el Sr. Franco. Profesor Sr. Montañana.	Palli.
8. ^o =	Estudio para Piano, sobre motivos de "L'arria ria" por el Sr. Albéniz. Prof. Sr. Compta.	Challong.
9. ^o =	Corzeto de Capras Cuadruplicada. por las Sras. Oriando, Medardo, Botas, Ferraguz, Seguerra, Ferris, Oriando (D. ^a Ferris), Oriando (C. ^a)	Combesme.

Documento 23: Ejercicio lírico, programa. 25 marzo 1871.

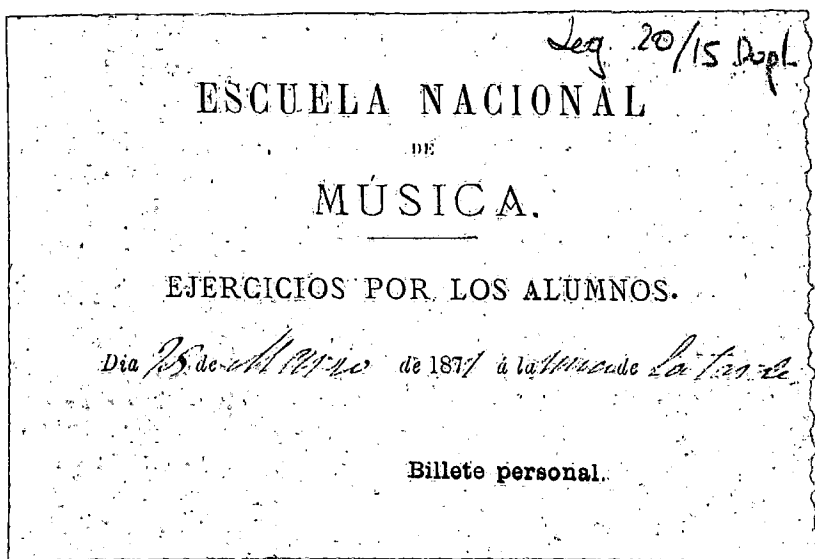
Seg. 20/15 Sep.

2.º 4.º *Gran Abencerraj* - *Actos de Dureza*

3.º 2.º *Invocacion a San Xalo por Haber*
algunos muros por las Stas Yacur

1.º 2.º 1.º *Sonata de Dureza por*
Abencerraj
Como de ungerir una plaza por la de
Abencerraj

Documento 24: Ejercicio lírico, apunte. 25 marzo 1871.



Documento 25: Ejercicio lírico, billete. 25 marzo 1871.

Nombres		Núm. de la matr.ª	Clases a que concierne que establecieron
Aguayo, Bartolomé	D. Juan	4,188	Francisco (2.ª año) Sr. Ysidoro
Aguayo	Don Melchor	4,009	Id. (2.ª año) Id.
Aguado	D. Trinidad	3,040	Coronado (7.ª año) Sr. Francisco
Aguero	D. Bartolomé	3,895	Pizarro (7.ª año) Sr. Mercedes
Aguilera	" Cristóbal	4,103	Id. (1.ª id.) Id.
Aguilón	D. Juan	3,864	Id. (2.ª id.) Id.
Aguirre	" Sebastián	3,849	Id. (2.ª id.) Id.
Aguirre	D. Sebastián	3,520	Id. (6.ª año) Sr. Doña Leonor
Aguirre	D. Sebastián	3,035	Id. (7.ª año) Id.
Aguirre	" Pedro	3,268	Id. (5.ª año) Id.
Aguirre	" Cecilia	3,539	Id. (1.ª año) Sr. Constanza
Aguirre	" Juan	4,140	Id. (2.ª año) Id.
Aguirre de Larrea	" María	3,993	Id. (1.ª año) Sr. Agueda Yca.
Aguirre	" Juan	3,992	Id. (id.) Id.
Aguirre de Guay	" Pedro	4,239	Pedro (2.ª año) Sr. Ysidoro
Aguirre	" Donata	4,158	Id. (id.) Id.
Aguirre	" Matilde	4,251	Id. (id.) Id.
Aguirre y Abril	" María	4,252	Id. (id.) Id.
Aguirre	D. Juan	3,985	Id. (3.ª año) Sr. María
Aguirre	" Juan	4,280	Id. (2.ª año) Id.
Aguirre	" Juan	4,220	Id. (id.) Id.
Aguirre	" Andrés	3,830	Pedro (5.ª año) Sr. Mercedes
Aguirre y García	" Guillermo	3,978	Pedro (2.ª año) Sr. María
Aguirre	" Sebastián	4,240	Id. (1.ª año) Id.
Aguirre de Castro	" Concepción	3,996	Pizarro (1.ª año) Sr. Mercedes
Aguirre	" Sebastián	4,285	Francisco (1.ª año) Sr. Doña
Aguirre y Aguirre	" Sebastián de	4,264	Id. (1.ª año) Id.
Aguirre y Lobo	" Juan de	4,290	Pizarro (1.ª año) Sr. Agueda
Aguirre y Lobo	" Enrique	3,884	Pizarro (2.ª año) Sr. Mercedes
Aguirre	" Sebastián	4,220	Concepción (5.ª año) Sr.
Aguirre	" Sebastián	3,992	Pizarro (3.ª año) Sr. Constanza

EL CONSERVATORIO DE MADRID EN LA TRAYECTORIA DE ISAAC ALBÉNIZ [I]

Años y años	1.º Trimestre.		2.º Trimestre.	
	Octubre de 1869.	Noviembre 1870.	Octubre de 1869.	Noviembre 1870.
1869 (1.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (2.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (3.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (4.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (5.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (6.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (7.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (8.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (9.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (10.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (11.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (12.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (13.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (14.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (15.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (16.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (17.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (18.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (19.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (20.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (21.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (22.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (23.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (24.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (25.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (26.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (27.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (28.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (29.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10
1869 (30.º año) Sr. Arriola	10	10	10	10

matrícula. 1869-70.

	<u>Nombres</u>	<u>N.º de la matriz.</u>	<u>Clases de agua.</u>
	Alfonsín	2.189.	Viehuacalla (1.ª vez) Sr. Cruz
	Alfonso	2.190.	Piquel (1.ª vez) Sr. Zaldívar
	Alfonso	2.191.	Jh. (2.ª vez) 1.ª vez Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.192.	Jh. (1.ª vez) Sr. Zaldívar
	Alfonso	2.193.	Corinto (2.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.194.	Centuria (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.195.	Pedro (2.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.196.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.197.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.198.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.199.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.200.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.201.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.202.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.203.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.204.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.205.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.206.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.207.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.208.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.209.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.210.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.211.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.212.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.213.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.214.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.215.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.216.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.217.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.218.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.219.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.
	Alfonso	2.220.	Pedro (1.ª vez) Sr. Jh. Jh.

EL CONSERVATORIO DE MADRID EN LA TRAYECTORIA DE ISAAC ALBÉNIZ [I]

	1. ^o plaza.	2. ^o plaza.
	Año 1870.	Año 1871.
<u>Primeros y segundos de estudio.</u>		
Primeros (1. ^o año) Sr. Fernandez	20	20
Segundos	20	20
Primeros (2. ^o año) Sr. Guzmán	20	20
Segundos	20	20
Primeros (3. ^o año) Sr. Guzmán	20	20
Segundos	20	20
Primeros (4. ^o año) Sr. Castellanos	20	20
Segundos	20	20
Primeros (5. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20
Primeros (6. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20
Primeros (7. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20
Primeros (8. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20
Primeros (9. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20
Primeros (10. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20
Primeros (11. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20
Primeros (12. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20
Primeros (13. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20
Primeros (14. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20
Primeros (15. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20
Primeros (16. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20
Primeros (17. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20
Primeros (18. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20
Primeros (19. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20
Primeros (20. ^o año) Sr. Casado	20	20
Segundos	20	20

B
C
D
E
F
G
H
I
L
M
N
O
P
Q
R

Apellidos.	Nombres.	Edad y Matrícula.	Años de estudio y curso.
	Alvarez y Garcia	J. Moreno	2378. 2. ^o de Violin (Sr. Moreno)
	Alvarez y Rubio	Francisco	2617. 1. ^o de Clarinete
	Alvarez y Lobo	Manuel	2629. 4. ^o de Piano (Sr. Eschbacher)
	Aranda y Lopez	Antonio	2606. 1. ^o de Violin (Sr. Moreno)
Sanchez y Lopez	Yllera y Gonzalez	Josefa	2183. 2. ^o de Violoncello
Linares	Hijeros y San Juan	Esteban	2520. 2. ^o de Compositura
Diaz y Gomez	Heriberto de Lorenz	Isita	2990. 3. ^o de Piano (Sr. Conzatti)
	Hribos y Moreno	Manuel	2990. 3. ^o de Canto
	Aguiar y Muñoz	Pedro	2526. 2. ^o de Contrabajo (Sr. de)
Alvarez y P.	Antonio y Sanchez	Andrés	2820. 7. ^o de Violin
Alvarez y P.	Alfonso y Gonzalez	Yolanda de	2009. 5. ^o de Piano (Sr. Mendizábal)
Ortiz y P.	Aguiar y Palermiano	Francisco	2222. 2. ^o de Violoncello (Sr. P.)
	Alvarez y S. S. S.	Gertrudis	2158. 2. ^o de Piano
P.	Alvarez y Gil	Artilda	2251. 1. ^o de Piano (Sr. Escal.)
	Alvarez y S. S. S.	Luis	2680. 2. ^o de Piano (Sr. Conzatti)
	Alvarez y S. S. S.	Isaac	2880. 3. ^o de id. (Sr. Mendizábal)
Escal.	Alvarez y S. S. S.	Felisa	2432. 2. ^o de Solfeo (Sr. More)
Escal.	Alvarez y S. S. S.	Dolores	2408. 3. ^o de Piano (Sr. Mendizábal)
Alvarez y P.	Alvarez y S. S. S.	Blanca	2528. 3. ^o de Solfeo (Sr. Aguiar)
Alvarez y P.	Antonio del Soc	Gregorio	2528. 2. ^o de id. (Sr. Aguiar)
	Antonio del Soc	Carolina	2560. 2. ^o de id. (Sr. Aguiar)
Car. P.	Alvarez y Lopez	Aguiar	2566. 2. ^o de id. (Sr. Aguiar)
Al.	Alvarez y S. S. S.	Encarnacion	2572. 2. ^o de id. (Sr. Aguiar)
Alvarez y P.	Antonio y Conzatti	Isabel	2578. 2. ^o de Solfeo (Sr. Serrano)
Alvarez y P.	Alvarez y S. S. S.	Conzatti	2605. 2. ^o de id. (Sr. More)
	Alvarez y S. S. S.	Alvarez	2608. 2. ^o de id. (Sr. Gil)
Palma y P.	Alvarez y S. S. S.	Isabel	2232. 5. ^o de Piano (Sr. Conzatti)
Alvarez y P.	Isabel y S. S. S.	Alvarez	2992. 3. ^o de id. (id.)
Alvarez y P.	Alvarez y S. S. S.	Manuel	2052. 7. ^o de Violin (Sr. Mendizábal)
Alvarez y P.	Antonio y P.	Esteban	2235. 2. ^o de Piano (Sr. Eschbacher)
	Alvarez y S. S. S.	Vicente	2657. 4. ^o de Violin (Sr. Mendizábal)

<p>1.º 7.º</p>	<p>D.º Fernando Pizarro de Caceres</p>	<p>Sevilla</p>	<p>13</p>	<p>D.º Estevan D.º Martin</p>
<p>1.º 8.º</p>	<p>D.º Garcia de Alvariz de... ..</p>			<p>o o</p>
<p>1.º 8.º</p>	<p>D.º Alonso Arguieso de... ..</p>	<p>Sevilla</p>		<p>D.º Torro D.º Juan</p>

EL CONSERVATORIO DE MADRID EN LA TRAYECTORIA DE ISAAC ALBÉNIZ [I]

<p>Primer (1.ª) (vía) de Habana 1869</p>	<p>Primer en París 1870, por su primera vez.</p>
<p>Segundo (2.ª) (vía) de Lisboa 1869</p> <p>Primer (1.ª) (vía) Oct. de 1870</p> <p>Segundo (2.ª) (vía) Oct. 1871</p> <p>Tercero (3.ª) (vía) Oct. de 1872</p>	<p>Primer en Lisboa, luego 1870, por su primera vez.</p> <p>Segundo en Lisboa, Oct. 1870, por su primera vez.</p> <p>Oct. en Lisboa, Oct. 1871, por su primera vez.</p> <p>Primer en Lisboa de 1871.</p>
<p>Primer (1.ª) (vía) de Marzo 1869</p>	<p>Primer en Lisboa 1870, por su primera vez.</p>

anos. Años 1869 a 1874.

*N*OTICIAS

Anselmo de la Campa, nuevo Director del Real Conservatorio

El treinta de junio de dos mil ocho Don Anselmo I. de la Campa fue nombrado Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid como sucesor de Don Miguel del Barco.

El pianista español Anselmo I. de la Campa nació en el seno de una familia de gran vocación musical. De inteligencia precoz, a la edad de cuatro años comenzó a tocar el piano. Ya entonces transcribía al teclado pequeñas obras de orquesta. Estudió en el Conservatorio Superior de Madrid. Posteriormente ganó una beca para estudiar en París bajo la dirección de Iyonne Lefebvre.

Manuel Carra, Frida Valenzi, Ton Hartsuiker e Isolda Ahlgrimm, son algunos de los profesores que han marcado su trayectoria técnica e interpretativa.

Fue laureado en varios concursos de Piano, Concurso de Piano de Valladolid, Primer Premio Unión Musical, Primer Premio Hazeñ, Primer Premio de Honor del Real Conservatorio de Música de Madrid etc.

Preocupado por los aspectos más creativos de la Música, Anselmo de la Campa ha huido de la especialización excesiva en el teclado. Sus originales versiones incluyen arreglos sobre obras escritas para otros instrumentos. Estos arreglos y versiones, realizados desde una perspectiva novedosa, no se prodigan demasiado, por la escasa aparición de este pianista en las salas de concierto.

Ha actuado en las principales capitales de Europa, realizando numerosas grabaciones para radio y televisión, todo ello con éxito de crítica y público.

Ha impartido numerosos cursos sobre técnica. Compositor y revisor, es autor de varios trabajos relacionados con la enseñanza, destacando singularmente su tratado *Aproximación analítica a la interpretación en el piano*, en el que aborda el complejo juego dinámico de la estructura del brazo. Sus estudios sobre el particular nutren el contenido de una asignatura sobre biomecánica aplicada a la técnica instrumental, que puede ser considerada pionera en los conservatorios españoles.

Ha sido Catedrático del Conservatorio Superior de Música de Murcia, Catedrático en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Vicedirector y Director, en la actualidad, del mismo Centro.

JUBILACIONES

Pedro León Medina

El día 31 de agosto de 2009 se jubiló nuestro querido catedrático de violín Pedro León Medina. Su labor docente ha sido larga y muy fructífera, pues ha pertenecido al claustro de profesores algo más de 30 años, concretamente desde 1978. Además de un gran artista, ha sido un maestro y profesor excelente y entrañable que ha gozado del aprecio de compañeros y alumnos. Los que le hemos conocido y tratado de cerca, valoramos sinceramente su siempre agradable conversación, un gran sentido del humor y una generosidad que ha sabido compartir con todos.

Nació en Madrid en 1939. Hombre de fuerte vocación musical, recibió las primeras clases de su padre, también músico. Estudió en el Conservatorio de Madrid con Luis Antón, terminando a los dieciséis años con Premio Fin de Carrera en Violín y Música de Cámara. Amplió sus estudios con Sandor Vegh y Pina Carmirelli, alternándolos con recitales y actuaciones con diversas orquestas, tanto en España como en el extranjero.

Ha realizado giras concertísticas por Europa, África, América Latina, Estados Unidos y Japón. Ha impartido clases magistrales en la Universidad de Hiroshima (Japón) y en China, siendo el primer violinista español que ha actuado en el Teatro Nacional de Pekín.

Ha actuado con orquestas de Inglaterra, México, Portugal, Israel, Francia, Hungría, Suiza y China. Asimismo ha actuado con orquestas españolas y portuguesas en festivales internacionales como Barcelona, Granada, Gulbenkian de Lisboa, Santander y Cervantino de México, bajo batutas tan importantes como Arglebe, Baldi, Pereira, Rowiki, Shumacher, Riklis, Cassutto, Segal, Bahuer, Rossi, Simón, Maga, Anne Manson, Tardue y Han Zongjie, así como con la mayoría de los directores españoles.

Posee un gran repertorio, parte del cual ha grabado para RCA, Hispavox, RTVE, Registro y Ensayo. Ha estrenado obras de los más relevantes compositores españoles, alguno de los cuales le han dedicado sus obras. Tal es el caso de Rogelio Groba, Miguel del Barco, Miguel Ángel Samperio y José María Benavente. Ha grabado el Concierto de Violín *Confidencias* de Rogelio Groba con la London Symphony Orchestra.

Ha sido concertino de las Orquestas Sinfónica de Madrid, Gulbenkian de Lisboa, Nacional de España y, durante veintitrés años, de la Orquesta de Radiotelevisión Española.

Regularmente es invitado como jurado de los más prestigiosos concursos internacionales: Canals (Barcelona), Viña del Mar (Chile), Marsala y Fermo (Italia), Ginebra (Suiza), etc. Su labor pedagógica ha sido muy importante como catedrático de violín del Conservatorio Superior de Sevilla, y desde 1978 hasta su jubilación en 2009 del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Esta labor pedagógica, compartida con su actividad concertística, se ha visto complementada con su participación en diversos cursos internacionales de verano.

Está en posesión de los premios Gyenes, Marfa Canals e Instituto Francés. La Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana le ha otorgado la Dignidad de Insigne de la Música Valenciana.

Le deseamos lo mejor en su vida familiar y de artista, pues se encuentra en plena forma y mantiene una gran actividad concertística.

Emilio REY GARCÍA

Jorge Ariza Gutiérrez

Nace en Granada en 1939 en el seno de una familia dedicada a la música; sus padres eran cantantes de zarzuela y la guitarra ya estaba en el ambiente familiar, el propio Jorge Ariza cuenta cómo su abuela llegó a estudiar con Francisco Tárrega. En su Granada natal recibió las primeras lecciones de guitarra de José Recuerda y ya en Madrid estudió con Regino Sáinz de la Maza, finalizando la carrera con Premio Extraordinario en el Real Conservatorio en el año de 1963.

Asistió a los cursos de Santiago de Compostela y Siena (Italia) con Andrés Segovia, con una beca creada por el mismo maestro, entre los años 1959-1962. Fue profesor en Namur (Bélgica) de 1965 a 1968.

En 1969 obtuvo por oposición la cátedra que acababa de dejar por su jubilación Regino Sáinz de la Maza. Desde entonces hasta su jubilación en el año 2009, la dedicación de Jorge Ariza a la enseñanza y su entrega al Conservatorio durante estos cuarenta años han sido una constante de la que son testimonio un buen número de nuevas generaciones guitarrísticas y destacados alumnos que, recogiendo el testigo de su maestro, imparten docencia en numerosos conservatorios.

Miguel Ángel JIMÉNEZ ARNAIZ

RELEVO EN LA BIBLIOTECA DEL RCSMM

Nombramiento de José Carlos Gosálvez, nuevo Director del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de España

El Director de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid José Carlos Gosálvez se incorporó en la Biblioteca Nacional de España como Director de Departamento de Música y Audiovisuales el mes de mayo de 2009. Venía a suceder en el puesto a Nieves Iglesias, quien había ejercido esta función durante varias décadas. El Sr. Gosálvez volvía al Departamento donde había desarrollado su primera actividad como funcionario por oposición del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios, esta vez con una más alta responsabilidad. La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, que más allá de una biblioteca al servicio de la comunidad académica es, sobre todo, una biblioteca musical histórica, de las más importantes del mundo, ha perdido a un gran bibliotecario, a un gran director y a un generoso amigo de profesores, alumnos e investigadores. Como miembro actual del Patronato de la Biblioteca Nacional de España he sido testigo de su aporía en el dilema de aceptar la nueva responsabilidad y abandonar su puesto en el Conservatorio, tan querido para él. El peso del razonamiento exhibido por la Directora General de la Biblioteca Nacional de España, Milagros del Corral, y su Directora Técnica, Belén Llera, fue contundente: desde la dirección del nuevo departamento podría ayudar muy eficazmente a todos los músicos e investigadores españoles, también a los profesores y alumnos del Real Conservatorio. Aunque el razonamiento puede no consolarnos demasiado, al menos tenemos la seguridad de que, tras la llegada de José Carlos Gosálvez a la Biblioteca Nacional de España, la información y el acceso a sus increíbles fondos musicales serán más cercanos y su departamento será, como ha sido la Biblioteca del Conservatorio durante su dirección, un hogar para los estudiosos músicos.

I. FDEZ. DE LA CUESTA

Homenaje a José Carlos Gosálvez del RCSMM

El día 22 de octubre de 2009 tuvo lugar en la Sala Manuel de Falla un concierto en homenaje a José Carlos Gosálvez, que ha sido director de la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid entre los años 1998 y 2009. El concierto fue confeccionado con obras directamente relacionadas con los trabajos de investigación del homenajeado y con fondos procedentes de las bibliotecas a las que está vinculado. El homenaje fue además un acto de agradecimiento de la comunidad académica al personal de la biblioteca, cuyo quehacer es un apoyo fundamental. Estuvieron presentes muchos antiguos trabajadores de la biblioteca y también asistieron al acto el anterior director, Miguel del Barco Gallego, y el anterior administrador, José María Muñoz, cuyas gestiones facilitaron la incorporación del José Carlos Gosálvez al Real Conservatorio hace dos lustros. En los días posteriores al homenaje, se ha mostrado en la Biblioteca una exposición con las publicaciones y trabajos de Gosálvez, y con algunas de las partituras que fueron interpretadas en su homenaje.

(Texto leído por Elena Magallanes en nombre de sus compañeros de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en el homenaje a José Carlos Gosálvez celebrado el día 22 de octubre de 2009)

Es tarea imposible resumir en breves minutos tantos años de contacto diario pero vamos a señalar con unas pinceladas lo que para el personal de la Biblioteca ha significado la figura de José Carlos. La principal herencia que nos ha dejado es un sentimiento común a todos los que hemos tenido la suerte de trabajar codo con codo con él durante tantos años. La sensación que ha supuesto su marcha podría resumirse en una sola palabra: orfandad. Y no precisamente porque José Carlos ejerciera de padre con nosotros, ni muchísimo menos, sino porque ante cualquier problema o duda que se planteara nos transmitía gran seguridad.

En José Carlos se unen dos profesiones, bibliotecario y músico, y eso le convertía en el personaje más idóneo que pudiera existir para dirigir una Biblioteca de estas características, pues es realmente infrecuente que las bibliotecas especializadas cuenten con bibliotecarios que, además, sean expertos conocedores de la materia objeto de su especialización. Los conocimientos musicales de José Carlos no son un secreto para nadie, y dado su carácter afable, atento y entregado a satisfacer las necesidades del usuario por encima de todo, su labor

NOTICIAS

ha sido realmente notable, como reconocerán cuantos han acudido a él en busca de información o consejo.

No se nos olvidará la cara de susto de José Carlos cuando, en febrero de 1998, llegó a esta casa y constató que solamente figuraba en la plantilla una persona que, por mucha voluntad que pusiera, era imposible que lograra sacar a la Biblioteca del letargo en el que se había instalado. Por eso, su primer objetivo fue conseguir una dotación de personal acorde al inmenso volumen de los fondos y al elevado número de consultas. Así fue como comenzaron los acuerdos de colaboración con diferentes entidades como el Instituto Nacional de Empleo o la Universidad Carlos III, la incorporación al Catálogo Colectivo de Fondo Antiguo del Patrimonio Bibliográfico, la obtención de subvenciones del Ministerio de Cultura para microfilmear y digitalizar el archivo histórico administrativo a través de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, y tantas otras iniciativas. Finalmente consiguió el esperado aumento de plantilla, pasando de dos a ocho las personas destinadas en esta Biblioteca. Aunque la cifra estaba lejos de lo que la Biblioteca requiere para su óptimo funcionamiento, el aumento del equipo permitió la ampliación del horario de atención al público, la creación del turno de tarde y la puesta en marcha de nuevos servicios; el Archivo Histórico Administrativo comenzó a facilitar su documentación a los investigadores; se abrió la Fonoteca, iniciándose las audiciones y el préstamo de registros sonoros y audiovisuales a profesores; y se dotó de una magnífica instalación a la Colección de Instrumentos, permitiendo las visitas a la misma.

El principal caballo de batalla de José Carlos ha sido la informatización de la Biblioteca. La complejidad de este proceso, derivado de la diversidad de los fondos, resultó una ardua tarea. Tras el estudio de diversos programas y de acuerdo con el Centro de Gestión Informática de la Comunidad de Madrid (ICM), se implantó la base de datos Absys que ha permitido la catalogación de alrededor de 15.000 registros bibliográficos. Aunque solo representan un diez por ciento del volumen total, esta catalogación ha supuesto la ansiada modernización de la Biblioteca y su incorporación a otros proyectos como el de Ilustra-Madrid (futura Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid) que ha permitido la digitalización de más de quinientos documentos. Esperamos puedan estar pronto en Internet, a disposición de los investigadores.

José Carlos también ha luchado para el enriquecimiento de nuestros fondos en varios frentes. Por un lado, logró un aumento sustancial del presupuesto, lo cual ha posibilitado la puesta al día del fondo moderno, tan demandado por alumnos y profesores. Este presupuesto también nos ha permitido iniciar una política de conservación y restauración de nuestro valioso patrimonio histórico. Por otro lado, también hemos crecido recuperando el Depósito Legal de Música de la Comunidad de Madrid y captando legados procedentes de

diversas colecciones particulares, entre la que destaca la de Robert Stevenson, profesor de musicología de la Universidad de California.

Otra tarea constante de José Carlos ha sido la difusión de nuestras colecciones por diferentes vías: exposiciones, publicaciones en revistas especializadas, entrevistas en radio y televisión, y participación en foros de biblioteconomía. Su dedicación y entrega a la Biblioteca ha sido total. Si algún «defecto» se le puede achacar es que para él no existe el «no» por respuesta, aunque fuera sacrificando su tiempo: el personal de vigilancia de la casa puede testimoniar como, en más de una ocasión, le han tenido que abrir las puertas del edificio pasadas las diez de la noche.

Con todo este bagaje, es lógico que una prestigiosa institución como la Biblioteca Nacional le haya incluido en su plantilla, reconociendo su gran valía profesional. Aunque, por supuesto, nos alegramos de sus éxitos personales, sin embargo sentimos enormemente que este reconocimiento no se haya podido producir en el marco de este centro, ya que le habría permitido disfrutar de la consolidación de todos los proyectos que él ha puesto en marcha y que significan el despegue de esta Biblioteca como centro de referencia para todo investigador en materia musical. Sin embargo, si a los lazos que le unen a la Biblioteca le sumamos la generosidad que le caracteriza, esperamos seguir contando con su inestimable colaboración.



SE ACABARON DE IMPRIMIR LOS PRESENTES N.^{OS} 16 Y 17 DE LA REVISTA
"MÚSICA", EN SU 2.^A ÉPOCA, EN LOS TALLERES DE ARTES GRÁFICAS
TARAVILLA EN LA MUY NOBLE Y LEAL VILLA DE MADRID
EL DÍA 11 DE DICIEMBRE DE DOS MIL NUEVE,
FESTIVIDAD DE SAN DÁMASO.

LAUS DEO

Música

n^{os}
16 Y 17

AÑOS
2009
2010



REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

2MILL|:9